



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Performances afro en la ciudad de Buenos Aires

La danza de Orixás

Autor:

Piña, María Florencia

Tutor:

Marín, Alicia

2014

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

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Departamento de Ciencias Antropológicas
Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas**

***Performances afro en la
Ciudad de Buenos Aires:
La danza de Orixás***

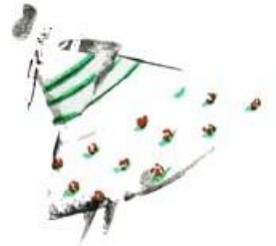
María Florencia Piña

DNI 3433826

Directora: Dra. Alicia Marín

Co-Directora: Dra. Carolina Crespo

2014



Índice

Índice.....	1
Agradecimientos y dedicatorias	3
A. Introducción.....	5
B. Primeros contactos con la danza de Orixás.....	9
C. Antecedentes.....	13
Inicios de las <i>Performances</i> afro en Buenos Aires.....	13
<i>Performances</i> afro en las últimas décadas: La incorporación de un nuevo <i>habitus</i> a través de la danza de Orixás.....	16
D. Conceptos teóricos y metodológicos claves en el estudio.....	20
La noción de actuación como herramienta teórica metodológica	21
Memoria y <i>Performance</i>	26
La experiencia del trabajo de campo	28
Capítulo 1: La conformación del campo cultural de la danza de Orixás en la Ciudad de Buenos Aires	37
1.1. El traslado de los Orixás de espacios religiosos a artísticos. “La danza afrobrasileira”	38
1.2. La valorización de lo afro en Buenos Aires: migraciones y multiculturalismo ..	54
Capítulo 2: Nuevas experiencias de la práctica territorializada: ¿Cómo los maestros transmiten y enseñan la danza de los Orixás?.....	70
2.1. “ <i>Bailando los orígenes</i> ”: Isa Soares	71
2.2. Ellos, los brasileños y nosotras, las porteñas	85
2.3. La técnica de la improvisación.....	91
2.4. El componente “integral” en la enseñanza	97

2.5. “ <i>Es un arte ligado a lo religioso</i> ”: hablar o no hablar sobre los Orixás.....	100
Capítulo 3: Prácticas y saberes in–corporados: Recuerdos y representaciones acerca de la danza, el cuerpo en la danza y la afrodescendencia.....	109
3.1. Representaciones sobre el cuerpo en la danza de Orixás y relatos acerca de los Orixás en el cuerpo.....	110
3.2. Reflexiones de las bailarinas porteñas sobre la afrodescendencia en Buenos Aires.....	123
Capítulo 4: La calle como escenario: exhibiciones a partir del lenguaje de los Orixás .	138
4.1. Las <i>performances</i> de Oduduwa en las Marchas del 24 de marzo.....	141
4.2. Candombe Uruguayo en Buenos Aires.....	155
E. Reflexiones Finales.....	172
La entrada de los Orixás a Buenos Aires y la visibilización de “lo y los afro”	172
Adquisición, acumulación y disputa del capital cultural y simbólico en el campo de la danza de Orixás.....	174
La improvisación en los espacios de aprendizaje: como estrategia didáctica y como función terapéutica.....	177
Memorias silenciadas que emergen durante las actuaciones culturales	180
Bibliografía	185

Agradecimientos y dedicaciones

Hay una frase que escuché durante mi primer o segundo año de la carrera que es: “La tarea más importante del antropólogo es saber escuchar”. Si bien no recuerdo quién la pronunció, siempre volvió a mi mente, y fue confirmada sobre todo durante estos dos últimos años de realización de la tesis, en los que aprendí y crecí mucho. Estoy agradecida por haberme cruzado con personas que me abrieron sus puertas y me guiaron por dónde transitar.

Agradezco mucho...

A Alicia Martín y Carolina Crespo por la dedicación, la seriedad, el compromiso, la confianza, el aliento y el cariño con el que me supieron acompañar en estos años. Esta tesis no sería la misma sin sus enriquecedores comentarios, correcciones y conversaciones. Ambas son para mí una guía por ser personas tan emprendedoras y profesionales.

A mis amigos antropólogos Damián Karp, Agustina Piola, Lucia Melman, Milena Heinrich y Eva Dondero, quienes me escucharon y dieron sostén siempre. Me siento feliz de continuar compartiendo largas charlas, salidas, viajesitos y reuniones magníficas con ustedes. Gracias por hacer el tránsito por la facu, un camino realmente rico y divertido.

A mis grandes maestros, músicos y bailarines, Marcela Gayoso y Mauro Mazzarella, quienes con tanta generosidad y compromiso transmiten la enseñanza de los Orixás. El aprendizaje que continuó adquiriendo en sus clases es inmensamente infinito e inspirador. Agradezco haberme cruzado con ellos. El mundo es realmente maravilloso acompañada por los Orixás.

A mi compañero, Rodri, quien me supo sostener y acompañar siempre con mucho amor, no sólo en los últimos momentos de realización de esta tesis sino también cada día. Gracias por enseñarme a disfrutar y observar “los pececitos de colores durante el ascenso por la montaña”. Porque siempre participaste en mi proyecto de una “manera activa”, acompañándome a una gran cantidad de festivales, eventos, muestras y espectáculos de danza afro. Gracias porque el mundo es maravilloso a tu lado.

A mis amigas que adoro y me vieron crecer: Romi, Meli, Mai, Vicky y Michu. Gracias por los tantos momentos mágicos de vida y amistad compartidos.

A todos los profesores y bailarines que colaboraron para esta tesis: quienes me prestaron su tiempo para las entrevistas y conversaciones. Muy especialmente a mis dos amigas, bailarinas y grandes personas, que tanto quiero: Patricia Sande y Lila Zandweghe. Con ustedes atravesé no sólo varias Llamadas de candombe, muestras y clases que siempre me llenaron de felicidad, sino también numerosas charlas y reflexiones que me ayudaron a crecer. Gracias por su amistad, generosidad, confianza y cariño. Son ambas, una guía para mí.

A mi mamá por ser un referente para mí. Porque tus valores me mostraron, tanto el sentido de “la libertad”, como el de la responsabilidad. Porque siempre me enseñaste a ser independiente y tomar decisiones por mí misma.

A mis ancestros,

A los Orixás que me acompañan siempre.

A. Introducción



A través de esta tesis propongo abordar el proceso de recontextualización de la práctica artística de origen afrobrasileño llamada Danza de los Orixás, desde la década de 1980 hasta la actualidad, considerando el contexto socio económico y político de la Ciudad de Buenos de Aires. Para ello, examino cómo se redefine esta práctica cultural y resignifica el lenguaje de los Orixás en espacios donde los sujetos enseñan, aprenden y exhiben la danza.

La danza de Orixás, cuyo origen se remonta a la mitad del siglo XX en Brasil, incorpora al campo artístico determinados aspectos de los Orixás pertenecientes a las religiones afrobrasileñas¹. Los Orixás son alrededor de dieciséis energías o fuerzas vivas

¹¹ La más conocida que posee el culto a los Orixás es el Candomblé.

de la naturaleza que podemos comprender a través de sus personificaciones, asociadas a determinados ritmos y movimientos. Bailarines profesionales tomaron las características expresivas de los Orixás y comenzaron a transmitir las en clases de danzas y espacios de exhibición, más allá del contexto religioso del cual surgieron.

Esta práctica fue traída hacia Argentina por una bailarina afrobrasileña en la década de 1980, en un contexto más amplio en el que se incrementaron las migraciones regionales. Este hecho, tuvo como antecedente distintas crisis, políticas y económicas en algunos países latinoamericanos, fruto de los procesos dictatoriales y desajustes en los sistemas económicos. De modo que toda la segunda mitad del siglo, se caracterizó por una oleada migratoria de personas, y una circulación de prácticas y bienes entre Estados nacionales (Appadurai, 1990). Algunos de estos migrantes, afrodescendientes, se insertaron al mercado de trabajo local a través de la enseñanza de alguna práctica cultural propia de su país de origen. (Domínguez, 2001)

En simultáneo, surgieron interacciones entre actores no gubernamentales, corporaciones multinacionales y algunos Estados, con el objetivo de tomar mayores responsabilidades acerca de la diversidad de culturas al interior de las naciones (López, 2006), y en pos de reconocer la presencia y las situaciones de vulnerabilidad que atraviesan las poblaciones minoritarias étnicas. Asimismo, comenzaron a incrementarse a nivel internacional movilizaciones y luchas por parte de las minorías afrodescendientes que reclamaban por el reconocimiento de sus derechos. Como eco de todo este proceso, en el contexto local de Argentina luego de la apertura democrática, se activó una retórica de la “diversidad” materializada en determinadas políticas multiculturales, favoreciendo además de la difusión y enseñanza de prácticas culturales de variados orígenes, la creación de instituciones, organizaciones y movimientos de reivindicación de “lo y los afro” en general. Por ejemplo, los afroargentinos comenzaron a reorganizarse como grupo minoritario a través de nuevas entidades propias (Cirio, 2009) con demandas y luchas en pos de lograr algún reconocimiento por sus derechos civiles.

Desde la perspectiva cultural a partir de 1985, Buenos Aires se convirtió en un escenario donde se difundieron espacios de enseñanza de artes populares afroamericanas desarrolladas por profesores migrantes recién llegados de Perú, Uruguay, Brasil y países caribeños, que enseñaron “modos de hacer afro”. Dichos espacios comenzaron a crecer en Buenos Aires con una oferta de expresiones culturales consumidas por jóvenes que se animaron a incursionar en las mismas. En este marco, fueron introducidos en el “paisaje musical porteño” géneros llamados afrobrasileños de gran variedad: *samba de roda*, *afoxé*, capoeira Angola, *samba reggae*, toques de Umbanda y Candomblé, que fueron apropiados y recontextualizados por músicos locales.

A fines de esta época, se conformaron los primeros espacios de difusión de la llamada danza afro con sus distintas modalidades: afro-*ioruba*, danza de Orixás, afrocontemporáneo, danzas afrocubanas y danzas afro caribeñas (Domínguez, 2008). La bailarina y coreógrafa María Isabel Soares nacida en Salvador de Bahía, fue la primera que comenzó a dictar clases de danza de Orixás en Buenos Aires en el año 1983; y llegada la siguiente década ya contaba con un curso de esta práctica en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Otra de las pioneras en la enseñanza de estas danzas fue la bailarina Telma Meireles, también bahiana, quien fundó el primer Instituto de Danzas Africanas en Buenos Aires que funcionó desde 1998 hasta 2000².

En esta coyuntura abierta a una retórica multicultural, “lo afro” y “los afro” comenzaron a ganar visibilidad a través de actividades culturales: cursos de candombe, danza de Orixás y otras prácticas artísticas afro, eran llevados adelante en su mayoría por afrodescendientes que migraron desde otros países. Sin embargo, muchos jóvenes porteños que incursionaron en las mismas y se formaron con ellos, pasaron luego a transmitirlos de forma autónoma con estilos a veces parecidos y otras veces muy diferentes a cómo lo aprendieron. Tal es así que *“cuando los músicos buscan independizarse de sus maestros extranjeros, comienzan a matizar las formas en que*

² Blog: <http://registroafro.blogspot.com/> 01/02/2010. Entrevista realizada por Paula Picarel.

esas tradiciones son transmitidas relacionándolas con las tradiciones locales asociadas a la música negra argentina” (Dominguez, 2008) y a otras técnicas corporales.

A lo largo del estudio examinaré el surgimiento de lo que identifico como un campo cultural (Bourdieu, 1983) de danzas de Orixás en dos instituciones de Buenos Aires. Relataré cómo aquél se ha ido ampliando y complejizando a través de la difusión de esta práctica en la Ciudad. Desde su llegada, la danza de Orixás sufrió transformaciones a partir de las diversas formas y estrategias de enseñanza, y debido a la incorporación por parte de los maestros de nuevos géneros y lenguajes culturales. Combinaciones de *“el tango, la milonga, el candombe y la murga, en sus variantes uruguayas y argentinas”* (Domínguez, 2008), han dado lugar a estilos y espacios personales de enseñanza de la práctica, que de alguna forma u otra involucran a los Orixás. Además, examino las apropiaciones del lenguaje de los Orixás por parte de los practicantes, considerando cómo lo utilizan para reflexionar sobre su experiencia en la danza, sus memorias personales y acerca de la afrodescendencia en nuestro país.

Frente a todo esto, señalo como hipótesis que algunos maestros compiten por construir su legitimidad al interior de este campo cultural. En ese proceso de transmisión observé que mientras unos incorporan durante la enseñanza varios contenidos propios de espacios religiosos, otros por el contrario se animan a separarse e innovar sin respetar tanto la lógica del culto a los Orixás de los contextos de culto.

Por otro lado, también propongo como hipótesis que las apropiaciones del lenguaje de la danza de Orixás, tanto en espacios de enseñanza como en eventos públicos y acontecimientos culturales en la ciudad de Buenos Aires que reivindican la presencia afro en el país, suscita una revisión de la memoria hegemónica sobre el mito de la Nación argentina blanca, y la pone en cuestión.

B. Primeros contactos con la danza de Orixás

Me aproximé a esta actividad en un Centro Cultural perteneciente al Programa Cultural en Barrios de Capital Federal a principios de 2007, un año antes de comenzar a estudiar la carrera de antropología. Fui acercándome además a las temáticas afro, en particular la situación de los afroargentinos. Conocí el mundo de la Danza Afro a partir de haber quedado impactada al presenciar un grupo en el que participaba una mujer bailando al ritmo de tambores y otros instrumentos de origen afro como el xekeré³, en una “varieté” en Ramos Mejía en 2006. No sabía de qué se trataba, pero recuerdo que me acerqué a algún representante del espacio y le pregunté: –“¿Cómo se llama lo que está bailando?”. La mujer me contestó: –“danza afro” y me contó que en ese mismo lugar daban clases. Las semanas siguientes me dediqué a averiguar en qué centros de Capital Federal enseñaban esta danza. De esta forma llegué a un taller –dictado por Marcela Gayoso– perteneciente al Programa Cultural en Barrios, el Centro Cultural “Tato Bores”, ubicado en Palermo. Si bien ese año no pude comenzar, sí lo inicié al año siguiente. En un principio me interesaba escribir sobre los nuevos aprendizajes y posibilidades de movimiento del cuerpo que iba experimentando y las nuevas inquietudes que me surgían sobre los Orixás, quienes están en todas partes, en todos los tiempos y en todos nosotros. Una nueva cosmología sobre los Orixás había comenzado a incorporarse a través de los movimientos propuestos por la maestra, y esas mismas experiencias sobre las energías o divinidades acontecidas durante las clases, eran trasladadas a la vida cotidiana en forma de experiencias o imágenes vivenciadas. Estas cuestiones generaron charlas con mis compañeras en relación a los Orixás y sobre especificidades de la vida diaria, además de debates sobre las historias de vida de cada una. La danza de los Orixás me indujo a la exploración de un campo nuevo que se abría en mi vida y que tenía que ver con un idioma ancestral que se vive y

³ También escrito “xequeré”. Consiste en una calabaza seca y rodeada de una red de semillas que producen música al moverla.

que se resignifica por muchas personas, cada día. Aquella búsqueda que comenzó por las danzas en general, continuó por los movimientos no rutinarios, por el placer de bailar y por entender la posibilidad de moverse y adquirir conciencia sobre cada parte del cuerpo. Asomaron nuevos conocimientos acerca de las extremidades, articulaciones y la exploración de las energías, en forma de destrezas o tensiones, que cada uno guarda en su interior, así como también de la capacidad de relacionarse corporalmente con un Otro, omitiendo el uso de las palabras.

Desde el análisis antropológico es interesante poder entender el proceso por el cual los arquetipos de los Orixás son aprendidos en el cuerpo y se incorporan en la vida cotidiana de las personas, quienes se apropian del lenguaje y lo utilizan de diversas maneras. Siendo ésta una de las motivaciones para investigar en la tesis; y considerando que estas divinidades son ajenas y desconocidas por los porteños: ¿qué nuevos sentidos le otorgan a los Orixás? Sobre esto me interesa reflexionar ¿Qué problemáticas les aparecen a los porteños en el proceso de enseñanza de estas divinidades? ¿Qué estrategias utilizan los maestros argentinos? Y, ¿por qué seleccionan ciertos componentes y técnicas para re-transmitir esta práctica artística?

Por otro lado, el significativo crecimiento de practicantes y bailarines con una formación en técnicas corporales que comenzaron a enseñar danza de Orixás con estilos propios e intereses personales, junto a las masivas exhibiciones públicas y eventos culturales en los que estas prácticas se hacían presentes, me orientaron a cuestionarme el lugar o rol que se le está asignando en el presente a la cultura afro en la ciudad. Como resultado, me propuse realizar algún análisis por escrito sobre cómo es incorporado el lenguaje de los Orixás en el mundo social: de qué formas creativas pueden cargarse y recontextualizarse las personificaciones de los Orixás y qué nuevos sentidos pueden emerger de acuerdo al escenario y a los objetivos de los sujetos.

Estas reflexiones, muchas producto de charlas con mis compañeras de danza, orientó a que me cuestione por qué la danza de Orixás, una práctica artística de origen afrobrasileño, tiene tanta convocatoria y aceptación para los jóvenes porteños que

mantienen en el imaginario social una Nación que se formó y desarrolló sin la presencia de negros. La constitución del Estado argentino, se fue construyendo a partir de mecanismos que promovían la blanquitud de todos los ciudadanos y que predicaba por una reducción de las personas negras en el país (Andrews, 1989). Este hecho, como proyecto político de homogeneización, fue excluyendo de la historia oficial o subordinando a los que no eran blancos: es decir, a todos los indígenas y a las poblaciones afro (Frigerio, 2006).

Me pregunto ¿por qué hay tanto interés en practicar danza de Orixás, una actividad de origen afro, en una Ciudad donde los negros se dan por desaparecidos? ¿Qué efecto produce para los sujetos practicar estas danzas de matriz africana? El contexto social y bailar estas danzas, ¿propicia en los sujetos una necesidad de revisión de la memoria social que niega la afrodescendencia en la “ciudad blanca” porteña?

Así pues, el objetivo general de esta tesis es analizar la recontextualización de la danza de Orixás en ámbitos públicos donde se exhibe y en tres espacios de enseñanza de la Ciudad de Buenos Aires. Prestando atención: por un lado, a las maneras y estrategias que utilizan los maestros para transmitir y acercar estas divinidades a los porteños. Por el otro, examinar cómo los sujetos se apropian del lenguaje de los Orixás y lo utilizan como herramienta de reflexión sobre memorias personales. Además me interesó analizar cómo los practicantes⁴ vinculan esta danza con la afrodescendencia.

Para comenzar, en el capítulo 1: “La conformación del campo cultural de la danza de Orixás en la Ciudad de Buenos Aires”, expongo una historización de los Orixás con el objeto de conocer el contexto de surgimiento de esta danza en Brasil. Presento un estudio sobre la inserción de esa práctica en Buenos Aires, en un contexto marcado por la migración de afrodescendientes latinoamericanos que se incorporan al mercado de trabajo a través de la enseñanza de alguna práctica cultural afro; en un escenario político caracterizado por una retórica multicultural. En este sentido, me interesa reflexionar en primer lugar, cómo se instaura el campo cultural de esta danza con la

⁴ De aquí en adelante, denomino practicantes o aprendices para referirme a las personas que asisten a los talleres a aprender esta danza.

bailarina y coreógrafa brasileña Isa Soares y cómo ella y los nuevos maestros argentinos, se posicionan y construyen autoridad para enseñarla.

En relación con lo anterior, en el capítulo 2, “Nuevas experiencias de la práctica territorializada: ¿Cómo los maestros transmiten y enseñan la danza de los Orixás?”, me interesa analizar las estrategias y maneras de enseñar que utilizan los maestros de danza de Orixás, frente a las tensiones que encuentran en un público que desconoce las divinidades en cuestión, y el contexto religioso y afro del cual surgen.

En el tercer capítulo, “Prácticas y saberes in-corporados: Recuerdos y representaciones acerca de la danza, el cuerpo en la danza y la afrodescendencia”, examino cómo caracterizan a esta danza los sujetos que aprenden y el modo en que utilizan el lenguaje de los Orixás para hablar de ellos mismos y construir sus memorias personales. Por cierto, los practicantes adquieren en el aprendizaje un conocimiento que se incorpora y atraviesa (o se “filtra” en) sus recuerdos y experiencias de sus vidas. Asimismo, con el objetivo de pensar por qué la danza afro incrementó su convocatoria en Buenos Aires –ciudad imaginada europea y blanca–, induje a que los sujetos que bailan regularmente danza de Orixás reflexionen y vinculen a ésta con la afrodescendencia en el país.

Por último, en el capítulo 4, “La calle como escenario: exhibiciones a partir del lenguaje de los Orixás”, analizo dos *performances* correspondientes a dos eventos públicos realizados en la calle, en los cuales la danza de Orixás se entremezcla con otros géneros y lenguajes artísticos. Específicamente, observo cómo en la construcción de los mensajes corporales y visuales de las actuaciones, están presentes diversas maneras de “hacer memoria”, a la vez que se expresan distintos intereses e ideologías en pugna. En este análisis, propongo como hipótesis que las apropiaciones del lenguaje de la danza de Orixás, tanto en espacios de enseñanza como en eventos públicos y acontecimientos culturales en la ciudad de Buenos Aires que reivindican la presencia afro en el país, suscita una revisión de la memoria hegemónica sobre el mito de la Nación argentina blanca, y la pone en cuestión.

El trabajo de esta tesis contó con el aporte de una Beca Estímulo de la Universidad de Buenos Aires, durante el periodo 2013–2014. Presentadas las experiencias, preguntas que motivaron este estudio, y los objetivos e hipótesis del mismo, señalo a continuación algunos temas pertinentes de investigaciones dedicadas a las *performances* afro en Buenos Aires; las más antiguas refieren al candombe, mientras que las de los últimos años tratan específicamente sobre la danza afro en Argentina. Seguido a esto, expongo algunos conceptos teóricos-metodológicos utilizados en esta investigación y ciertas cuestiones en relación al trabajo de campo como método antropológico.

C. Antecedentes

Inicios de las *Performances* afro en Buenos Aires

Los estudios sobre manifestaciones afro en el país son escasos, siendo pocos los autores que se dedicaron al tema. Quienes hicieron mención, y algunos también analizaron, desde diversos marcos teóricos las manifestaciones artísticas negras, sobre todo del candombe, porteño⁵ y/o uruguayo, en Buenos Aires se encuentran: Kordon (1938), Nestor Ortiz Oderigo (1969, 1974), Reid Andrews (1989), Rodríguez Molas (1959, 1962), Ratier (1977), Picotti (1998), Frigerio (2000), Geler (2008 y 2009) y Cirio (2009), entre otros. Varias de las prácticas musicales y dancísticas introducidas por los esclavizados en Buenos Aires y Montevideo en la época de la colonia y que describen estos autores *clásicos* se las engloba dentro de la denominación “Candombe” (Frigerio, 1993), el cual adquirió distintas particularidades en uno y otro margen del Río de la Plata. El musicólogo Néstor Ortiz Oderigo reseñó la variedad de estilos musicales que practicaban los negros en el Río de la Plata. En sus escritos podemos encontrar

⁵ El candombe argentino porteño es una práctica musical propia de los esclavizados y sus descendientes durante el período aproximado de principios de siglo XIX, siendo 1825 la mención más antigua conocida de aquél (Cirio 2009).

descripciones de estilos de música y danza como: el candombe, la calenda, la bambula, la chika, el fandango, las payadas, los “duelos de tambores” y los carnavales (Ortiz Oderigo, 1974). Si bien hace referencia al candombe argentino y al uruguayo, las descripciones del primero son muy limitadas. Considero que el autor minimiza en parte las *performances* de Buenos Aires en pos del candombe uruguayo porque éste último mantenía una continuidad y una mayor visibilización en el contexto público. Además pasa por alto las diferencias locales musicales de los afroargentinos que hacían candombe a uno y a otro lado del Río de la Plata. Por otro lado, es notable cómo Ortiz Oderigo compara a Argentina y Uruguay en cuanto a la conformación fenotípica de los negros. Dice que en la margen oriental del Río se puede ver a los negros, mientras que en nuestro país se observan apenas rasgos físicos de sus descendientes debido a la “población heterogénea” (Ortiz Oderigo, 1974). Ricardo Rodríguez Molas en sus obras (1962, 1988) además de marcar la inferioridad y la posición de subalternidad de los negros (Frigerio, 2008), afirma acerca de la música y danza que ya no están vivas en el continente, y que son estilos que poco tienen en común con los africanos. Estos autores contribuyen en varias ocasiones al mito de la desaparición de los afroargentinos, y estuvieron interesados en buscar la “pureza” o lo “original” de pautas culturales, de manera que dificultan los análisis de sincretismo e hibridación cultural (Frigerio, 2008). Tanto Ortiz Oderigo como Rodríguez Molas, presentan sobre todo en sus obras aspectos musicales y dancísticos, con descripciones tomadas de observadores y cronistas. Sus análisis están además enmarcados en las teorías asimilacionistas de la aculturación, que negaban la herencia africana en las Américas, salvo para casos de pureza y replicación de referentes en África. Retomando la obra de Ortiz Oderigo, éste minimiza al candombe argentino en pos del uruguayo, al que considera verdadero. En cambio, Hugo Ratier (1977) a través de su investigación, puso en duda que el candombe porteño hubiera sido similar al uruguayo (Frigerio, 1993 y Cirio, 2009).

En contraposición, el historiador norteamericano Reid Andrews, realiza una de las primeras descripciones de los bailes periódicos en el Shimmy Club de 1976⁶ del candombe porteño y la rumba abierta (Andrews, 1980). Otros autores más contemporáneos que describen al famoso Shimmy Club y dan cuenta de la presencia de los afroargentinos son Martín (1997), Picotti (1998), Frigerio (2000) y Cirio (2009). Aportan que ese y otros clubes de recreación que funcionaron durante el siglo XX tenían como objetivo realizar bailes. Solían tener lugar en los salones de la Casa Suiza ubicada en Capital Federal y eran alquilados para la fecha de carnaval donde el candombe porteño, en versión siempre instrumental, se interpretaba espontáneamente en el subsuelo. Asistían blancos además de negros y también algunos músicos famosos que acudían por simple diversión. Estos autores produjeron a diferencia de los anteriores, algunos análisis más exhaustivos y con herramientas etnográficas que permitieron incorporar testimonios de los afroporteños.

Lea Geler (2009) se dedicó a completar el escenario previo al siglo XX sobre la vida social de los afroporteños. Investigó a través de la prensa periódica afroporteña sus espacios de socialización, actividades que realizaban, opiniones políticas y conceptos que utilizaban para autodenominarse ellos mismos como comunidad en la época (Geler, 2009). En los periódicos se puede apreciar la existencia de las sociedades carnavalescas (varias continuaron en el siglo XX, aunque con menor empuje y miembros) que a través de ensayos, reuniones y bailes realizados para recaudar dinero, daba lugar a una mayor socialización al interior del grupo. Una de las tensiones interesantes que observa la autora, es la contradicción al interior de la comunidad sobre qué rumbo seguir frente a la segregación de una sociedad blanca. Por ejemplo, la discusión de si fuera pertinente o no incluir en las sociedades carnavalescas un instrumento como el violín, de corte europeo, para acaparar más aplausos. De acuerdo con Geler, se vislumbra una tensión en los momentos de carnaval al aparecer las *comparsas candomberas* (música de estilo africano) y las *sociedades musicales* (música

⁶ Se llamaba Shimmy Club al lugar donde periódicamente se realizaban bailes en los que asistían muchos afroporteños. La sede más conocida es la Casa Suiza ubicada en Capital Federal.

de estilo europeo); siendo vistas las primeras por los “*intelectuales afroporteños*” como un retroceso para alcanzar la modernidad anhelada (Geler, 2008 en Cirio, 2009; y también Chamosa, 2003).

En suma, la autora contribuye a la hipótesis, hoy aceptada de que la población afroargentina fue silenciada y negada a través de discursos oficiales y diversas operaciones que crearon el imaginario social de una sociedad argentina blanca (Geler, 2008).

A lo largo del siglo XX fueron disminuyendo notablemente las expresiones de *candombe porteño* en la Ciudad por varios factores. La comunidad afroporteña se desplazó y dispersó hacia el conurbano por motivos económicos y mantuvo la práctica del *candombe* en ámbitos familiares o privados, a pesar de la disyuntiva que se presentó sobre si practicarlo o no en espacios públicos (Cirio, 2009). Además, la última dictadura (1976–1983), contribuyó al cierre de espacios artísticos y de encuentros en lugares públicos. En la actualidad algunos investigadores han comenzado a escribir sobre el *candombe porteño* y otros sobre el fenómeno del *candombe uruguayo* en la Ciudad de Buenos Aires y su aprendizaje entre los porteños, como veremos a continuación.

Performances afro en las últimas décadas: La incorporación de un nuevo *habitus* a través de la danza de Orixás

A partir de la década de 1980 una serie de factores dieron lugar a la conformación de nuevos escenarios en Buenos Aires abriendo las puertas hacia conocidas y desconocidas manifestaciones artísticas afro –como la danza de Orixás–. Este proceso motivó a que varios investigadores se dediquen en los últimos años a estudiar los procesos de recontextualización, desarrollo, aprendizaje y expansión de danzas y música con raíces africanas en el país. Algunas de las investigaciones vinculan esta dinámica en sus trabajos con las nociones de cultura e identidad.

María Eugenia Domínguez (2001) aplica en su tesis de licenciatura la categoría de *trabajadores culturales* para los afrobrasileños que se instalaron en Buenos Aires y promovieron la cultura afro. Asimismo examina las tensiones que acarrea el proceso de legitimación de las prácticas a las que se dedicaron. Durante la tesis retomaré aspectos de su investigación que son útiles para recontextualizar los orígenes de la danza de Orixás en Buenos Aires, entre ellos, la categoría de “trabajadores culturales” afrobrasileños, que refiere a las personas que perciben ingresos a través de la enseñanza o exhibición de shows de prácticas que están vinculadas con su cultura de origen.

Sobre estas prácticas afro, encontramos trabajos de Frigerio (2000), Domínguez (2005) y Azcoaga (2006) que se dedicaron al estudio de la *capoeira angola* vinculando el desarrollo histórico del arte a los cambios que se producen en la práctica al expandirse territorialmente. Además se explayan en relacionar esta práctica con la esclavitud; entendiendo a la capoeira como una “utopía de transformación” y de toma de conciencia.

Algunos de los investigadores contemporáneos de la práctica del candombe en Argentina son Laura López (2002), Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini (2009), Cecilia Espinosa (2013 y 2014), Viviana Parody (2012 y 2013), María Lina Picconi (2013), Rodríguez Manuela, Broguet Julia y Picech María (2014).

Laura López (2002) planteó que durante la década de 1990 los afrouruguayos construyeron su identidad como negros en Buenos Aires a través del candombe. Estos sujetos hicieron mención al pasado con relatos de esclavos para establecer una continuidad que los ligaba con sus antepasados y que provocó entonces, disputas con tradiciones hegemónicas en Argentina que ha negado el legado afro.

En un artículo más reciente, Frigerio y Lamborghini (2009) examinaron el desarrollo y expansión del candombe uruguayo en Buenos Aires. Me interesa su tesis acerca de que dicha expansión es una propuesta de imaginario urbano alternativo, al discutir con la imagen dominante de Buenos Aires como blanca, europea y moderna, los candomberos entran en conflicto con distintos actores y memorias sociales. En este

sentido, entiendo que las crecientes actuaciones de danza de Orixás y el aumento de los espacios de enseñanza también contribuyen a socavar la imagen hegemónica de una sociedad blanca.

En Argentina, estudiaron la danza de Orixás en contextos artísticos⁷ algunas investigadoras de la disciplina antropológica, además de bailarinas, que se dedicaron al tema. Entre ellas: María Balmaceda (2006), Silvia Citro, Patricia Aschieri, Yanina Menelli y equipos UBACyT y PICT (2008), Citro, Lucrecia Greco y Manuela Rodríguez (2008), Laura Corvalán (2007, 2012) y Julia Broguet (2012).

La antropóloga María Balmaceda (2006) relata su experiencia como bailarina de danza de Orixás, y enumera algunas problemáticas en cuanto a esta práctica en Buenos Aires. Entre ellas, la ambigüedad que genera en la sociedad ver a blancas argentinas bailando una danza de raíces afro; y, cómo las personas que ven espectáculos de esta práctica, confunden entre *performances* religiosas y artísticas. La autora en su artículo se pregunta por qué hay prejuicios hacia esta danza y no hacia otras como el flamenco o la danza árabe, y le atribuye estos equívocos y desconocimientos a que lo afro no se considera “algo propio”.

Estudios más recientes de la especialidad Antropología del Cuerpo en Argentina, destacan el vínculo entre un escenario multicultural y la ampliación del campo de las artes del espectáculo provenientes de distintas tradiciones histórico–culturales (Citro *et al*, 2008). Analizan los usos y representaciones del cuerpo en los espacios de formación de danzas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario. Su hipótesis es que los practicantes se enfrentan con un proceso de re-socialización de nuevos usos del cuerpo que difieren de sus propios *habitus*. Lo interesante a destacar es que advierten la dificultad de los maestros de danzas para encasillar al arte que enseñan en alguna de las secciones que las investigadoras proponían (afro, indígena, oriental u otra raíz). En efecto, varias veces marcaban más de una o acudían a “otros”. Las autoras acuden al

⁷ En Brasil mucho se ha escrito desde la disciplina antropológica sobre los Orixás en el ámbito religioso, para ello ver Costa Lima (1976), Lepine (1978), Behague (1984), Lühning (1990), Oro (1999), Barbara (2003) y otros. Sobre el candomblé y otras religiones afrobrasileñas en Argentina, ver Picotti (1998), Carozzi (1992, 1997), Frigerio (1991, 1993, 1997, 2001), Segato (1995, 2007) y Rodríguez (2010).

concepto de *géneros performativos* destacado marcas que evidencian conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales, debido a que los géneros se construyen y se transforman a lo largo de la historia. Los sujetos toman ciertas marcas y las recontextualizan combinándolas, resignificándolas o enmascarándolas, “*donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos*” (Citro *et al*, 2008). Investigadoras del mismo grupo, Citro, Greco y Rodríguez (2008) analizan comparativamente para Brasil (Santa María) y Argentina (Rosario), cómo las corporalidades de los practicantes de danzas de Orixás y la misma danza tradicional, son transformadas en procesos de circulación de bienes culturales. Enfatizan que los elementos del género performativo de la danza de Orixás difícilmente permanezcan fijos y que se utilizan de manera diversa por los actores. Una de sus hipótesis en el trabajo es que el entrenamiento en la danza de Orixás promueve procesos de transformación de las identidades subjetivas y colectivas y da lugar a una tensión entre sus *habitus* y nuevos movimientos. Además también involucraría la creación de nuevas experiencias vitales. Los resultados que experimentan las practicantes son diferentes en Brasil y en Argentina. Para el primer caso, practicar la danza se presenta para los sujetos como un mecanismo de valorización de sus identidades “afrodescendientes”; para Argentina, aparece una búsqueda personal de ligar el cuerpo al mundo y/o de ligarlo con la naturaleza (Citro, Greco y Rodríguez, 2008).

De esta investigación, retomo el supuesto de que los sujetos que practican danza de Orixás se enfrentan con un proceso de re-socialización en nuevos usos del cuerpo que difieren de sus propios *habitus*. A partir de esto, enriquezco este estudio con las estrategias pedagógicas que aparecen por parte de los maestros de Buenos Aires, para acercar el lenguaje de los Orixás a los porteños en los espacios artísticos.

Por su parte, Julia Broguet (2012) analiza cómo los afrodescendientes se apropian de los imaginarios y corporalidades que surgen a partir de ciertas matrices hegemónicas de la idea de “raza”. Examina las tensiones y discusiones que surgen entre personas pertenecientes a un grupo de danzas de Orixás en Rosario, en torno a

una supuesta incompatibilidad entre la ejecución de la práctica racializada negra y su identidad blanca.

Por último, la bailarina y docente Laura Corvalán aborda en su tesis (2012) las manifestaciones artísticas de dos bailarinas brasileñas; una que reside en el mismo país natal y la otra, Isa Soares, quien impulsó la danza de Orixás en Buenos Aires, lugar donde hoy reside. Su tesis es que siempre que la danza está fuera de su contexto, se produce una traducción cultural. En su estudio reflexiona sobre la traducción que existe de las danzas de dos Orixás, Iansá y Omolú, por las bailarinas en los espacios de enseñanza. Destaca que deben ser llamadas manifestaciones y no danzas porque están por fuera del ámbito religioso. Es interesante la pregunta que se hace la autora sobre cómo es posible realizar una traducción de danzas ancestrales y africanas para las culturas que se rigen con criterios occidentales. En tal caso, entiende que estas manifestaciones pueden convertirse en prácticas contrahegemónicas.

En suma, los temas tratados resaltan que la danza de Orixás crea a los bailarines porteños, una tensión entre su *habitus* y nuevas corporalidades; y en algunos casos nuevas experiencias en relación a la búsqueda de identidad. Por otro lado, vimos como algunos de los autores señalan la actualización de temas de racialización de la cultura, los prejuicios y resistencias que se performatizan entre una danza de raíces africanas y la ejecución de la misma por personas fenotípicamente blancas.

D. Conceptos teóricos y metodológicos claves en el estudio

Con el propósito de analizar los procesos de recontextualización de las prácticas artísticas llamadas danzas de Orixás en Buenos Aires en los últimos años y su interrelación con la construcción de nuevos sentidos y redefiniciones de las memorias, recurrí a algunas herramientas teórico–metodológicas provenientes del campo del folklore y la antropología social tales como la noción de *performance*, género, recontextualización, memoria y los procesos de recuerdo–olvido.

La noción de actuación como herramienta teórica metodológica

En la década de 1960 se asiste a nuevas concepciones en el campo de la lingüística señalando que los estudios deben focalizarse en el uso y producción real del lenguaje en situaciones concretas, más que en el conocimiento gramatical tácito. Algunas de estas reflexiones son tomadas por la disciplina del folklore en la cual se produce un cambio teórico-metodológico para la década de 1970 en Estados Unidos. El cambio obedece a que varios autores comienzan a centrarse en la práctica de la situación comunicativa para el análisis de los textos y objetos, entendiendo que éstos no pueden separarse del contexto de significación. Además estas nuevas concepciones enfatizan la capacidad agentiva del sujeto al permitir vincular el folklore con los procesos sociales.

La disciplina del Folklore toma al concepto de *performance* o “actuación” para el análisis teórico metodológico y, si bien éste fue modificando su significado y uso a largo del tiempo, para esta investigación será utilizado como lo concibe Richard Bauman (1992): un “*comportamiento comunicativo estéticamente marcado, actuado frente a una audiencia para su evaluación y (...) situado dentro de contextos relevantes que adquieren significación con referencia a ellos*”. Por lo tanto, “*los géneros, actos, hechos y roles de la actuación no pueden ocurrir aislados, sino que son mutuamente interactivos e interdependientes*” (Bauman, 1975: 11 y 27). El autor propone centrarse más en el aspecto poético y contextual que en el contenido literal de las actuaciones, con el fin de entender qué sentidos e implicancias tiene la puesta en juego de determinados recursos estilísticos en el proceso de comunicación. En este sentido, enfatiza el rol que adquiere la audiencia como evaluadora de la competencia y eficacia que manifiesta el intérprete en estos procesos comunicativos. Además, destaca que cada actuación es irrepetible y tendrá un aspecto único y *emergente* debido al despliegue de los factores que intervienen y las nuevas circunstancias durante el evento (Bauman, 1992).

El concepto de actuación fue elegido para analizar las prácticas culturales y discursivas, y poder entenderlas como eventos comunicativos a través de las cuales los grupos sociales, en función de los recursos disponibles, capacidades y coyuntura política, construyen su identidad, su historia y/o manifiestan descontentos reafirmando, reproduciendo o cuestionando las ideologías dominantes.

Las prácticas culturales aquí analizadas se distancian de antiguas concepciones que las estudian desligadas de las relaciones de poder. Desde el marco de los nuevos estudios del folklore, es central el concepto de ideología y hegemonía de Raymond Williams (1977) porque me permitirá entrever desigualdades entre los sujetos. Mientras el primero refiere a un sistema articulado de creencias, valores y significados que puede ser entendido como *“concepción universal”*; el concepto de hegemonía implica a la ideología en tanto cuerpo de prácticas y valores pero en relación con la totalidad, y entendida como proceso a través del cual se incorporan nuevas prácticas y valores a una cultura. Se trata de un proceso social activo y cambiante en el que la hegemonía *“debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada ya que es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones”* [contrahegemónicas y prácticas residuales, alternativas o emergentes, que no acuerdan con el sistema dominante] (Williams, 1997: 131).

Durante las actuaciones es posible observar cómo los sujetos reproducen y/o desafían determinadas ideologías, memorias, saberes y prácticas culturales hegemónicas. Para ello, recurren a prácticas culturales o textos anteriores y los conectan con nuevas prácticas culturales produciendo nuevos sentidos. De ahí la importancia de analizar las actuaciones como un proceso dinámico de producción y recepción del evento comunicativo, tomando en cuenta su vinculación con cuestiones históricas y sociales. En este sentido, decimos que los discursos son *“entextualizados”* ya que se extraen de su contexto de producción y se contextualizan y resignifican en un presente –recontextualización– (Bauman y Briggs, 1996). En consecuencia, se actualizan textos y se los pone en escena para el conocimiento de otros quienes podrán luego retomarlo en otro contexto. Ahora bien, la actualización de determinados textos,

prácticas y saberes estarán vinculadas con los recursos disponibles para los sujetos intervinientes en relación con sus experiencias históricas y las condiciones políticas-sociales vigentes en las que se encuentran.

En articulación con los procesos de producción y recepción de los eventos comunicativos, la noción de género definida como características formales reconocidas o patrones de referencia para la comunicación (Bauman y Briggs, 1996) y expresión, me permitirá identificar cómo estas características pueden transferirse de su contexto primario de uso, a otros eventos comunicativos. En tal caso, los sujetos usan los recursos, patrones o características del género de formas diversas. Identificamos que cuando una actuación es descontextualizada y puesta en un nuevo contexto – implicando nuevas conexiones históricas y sociales–, se producen negociaciones de identidad y de poder debido a que los sujetos que la realizan poseen la autoridad para hacerlo. De este modo, *“el mismo texto puede estar vinculado con el mismo género en una diversidad de grados, de maneras diferentes y aun contrastivas, y por muy distintas razones”* (Bauman y Briggs, 1996). El proceso de conexión de discursos particulares con los géneros crea, de acuerdo al grado de distancia entre estos dos, una “brecha intertextual”. De este modo, hay diferentes estrategias para reducir dicha brecha, como por ejemplo la invocación a aquello considerado “auténtico”, a la identidad o a la tradición. Podemos concebir a la tradición como un proceso en el que los actores retoman en el presente ciertos objetos y prácticas que consideran tradicionales al seleccionar recursos –“índices de contextualización”– que les asignen validez y autoridad. Lo importante es entender cómo la elección de las estrategias intertextuales está influida por factores culturales, políticos e ideológicos (Bauman y Briggs, 1990 y 1996) y entrever qué nuevos significados emergen en la recontextualización.

En suma, el género origina “un proceso de transformación en la recepción del discurso que va desde las estrategias de aceptación que buscan minimizar las fisuras intertextuales” [a la adopción de una fisura creciente que considere a ésta como un recurso creativo de gran eficacia] (Bauman y Briggs, 1996: 95)

En nuestro caso de análisis, durante los últimos diez años se ha extendido la cantidad de bailarines que luego de haber aprendido diferentes técnicas corporales y haber tomado clases de danza afro con profesores bahianos, comienzan a enseñar danza de Orixás variando y redefiniendo su estilo a través de, por un lado, la fusión con otros géneros tales como danza contemporánea, danza afro senegalesa y técnicas de teatro y expresión corporal; y por el otro, a partir de la creación de estrategias didácticas en sus clases que “minimicen la fisura” entre el estilo de Brasil y el local. Sin embargo en este proceso, emergen en Buenos Aires nuevos “estilos” de danza de Orixás que plantean espacios de aprendizaje con objetivos diferentes. El análisis de estas transformaciones será examinado teniendo en cuenta, como señalé anteriormente, que los sujetos seleccionan ciertos elementos y valores que están en relación con sus propias identidades e intereses presentes, en función de los recursos disponibles y de las condiciones políticas-sociales vigentes.

En esta tesis analizaré la puesta en escena pública de la danza de Orixás a través del concepto de “actuaciones culturales”. Dicho concepto fue acuñado por Milton Singer y engloba las representaciones públicas como los festivales, ceremonias, espectáculos, etc. Se trata de eventos complejos que se caracterizan por estar previamente organizados: incluyen un programa de actividad, un espacio y tiempo delimitado (Singer, 1972 en Bauman y Stoelje, 1988). A veces, las actuaciones culturales transforman al espacio cotidiano en espacio de actuación; por ejemplo, los dos casos que analicé de exhibiciones de danza de Orixás, constituyen dos *performances* culturales que se realizan en eventos anuales y que ocupan espacios cotidianos como las calles. *“De este modo, el espacio que ha sido especialmente designado y marcado ejerce una fuerte influencia en la comunicación de los mensajes de la actuación”* (Bauman y Stoelje, 1988).

Una de las *performances* analizada tiene lugar en la Marcha del 24 de marzo de 2011, corresponde al denominado “Día de la memoria por la verdad y justicia” y responde a los 34 años del último golpe militar en el país. La segunda, se trata de otro grupo de bailarinas que desfilan en un festival conocido como “Llamada de candombe

de San Telmo". En ambas actuaciones culturales los Orixás son descontextualizados y cargados con nuevos sentidos en el contexto que les da significación.

El investigador para analizar un evento cultural, debe estar atento a cómo el grupo construye los mensajes en las situaciones comunicativas y considerar el uso de distintos lenguajes o semiosis como: la comida y la bebida, los sonidos, los movimientos, los códigos verbales y los códigos visuales (diseños y colores). Todos estos elementos interactúan en un nuevo contexto con sujetos que interfieren con distintos intereses, reafirmando el carácter emergente de la actuación a la que alude Bauman. La actuación cultural es reflexiva en tanto no sólo llama a examinar y controlar conscientemente la interacción de los factores que la componen –por un lado los elementos formales del sistema comunicativo como movimientos, gestos y tono de la voz; por otro lado, las reglas básicas de interacción social, las normas y estrategias de actuación, y los criterios para su interpretación y evaluación; y, la secuencia de acciones que compone al evento– sino además propone evaluar los significados de su propia cultura (Bauman y Stoelje, 1988).

Las actuaciones culturales son oportunidades para que los sujetos experimenten o intensifiquen su identidad social o tengan un encuentro con lo místico; en tal sentido, esta perspectiva me permite analizar las selecciones operadas en estas actuaciones por parte de los sujetos, es decir, qué recursos, memorias, tradiciones, saberes y símbolos se descontextualizan y recontextualizan en las exhibiciones públicas de estas danzas y cómo a través de ellas se expresan, ponen en foco y discuten experiencias dolorosas que constituyen nuestra historia e identidad. El investigador debe estar atento a estas estrategias y a los mensajes corporizados y transmitidos en el escenario de la actuación (Bauman y Stoelje, 1988).

Como otro punto importante, analizamos las identidades y los roles de los participantes: la actuación puede considerarse como constitutiva del yo a partir de adoptar el rol de otros, uno puede penetrar en otras actitudes y en otras experiencias, dando lugar a una reconfiguración de las identidades de los sujetos.

En suma, las performances pueden ser entendidas como medios o canales reflexivos de expresión cultural a través de las cuales los sujetos reproducen, transforman y resignifican el mundo social (Bauman, 1992). Para esta investigación propongo examinar las prácticas culturales y discursivas como “eventos comunicativos” con el objetivo de acceder a los modos por los cuales los grupos sociales se definen, construyen sus memorias, socializan conocimientos, denuncian o cuestionan normas, tradicionalizan prácticas, discuten valores y se legitiman como grupo. Los sujetos a través de determinadas actuaciones tienen la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o lo que nunca llegaron a ser y quieren alcanzar.

Memoria y Performance

Como advertí al inicio, este estudio pretende vincular cómo los sujetos utilizan el lenguaje corporal, mental y visual de los Orixás para reconstruir recuerdos, “hacer memoria”, relatar sus experiencias o discutir con algunas “memorias oficiales”. De modo que utilicé conceptos provenientes de los estudios sociales de la memoria vinculándolos con las nociones de *performances*.

Estudios anteriores sobre la memoria intentaban analizar cómo el pasado se refleja en, produce, o condiciona el presente. Además, intentaban revelar cuáles prácticas son “inventadas” y cuáles no. Halbwachs (1949) ha sido uno de los precursores en este campo debido a la importancia que le asignó al aspecto social de la memoria. Actualmente, investigadores provenientes de las ciencias sociales y humanas proponen reformular el concepto concentrándose en pensarlo no tanto como un conjunto “dado” de acontecimientos del pasado, sino como un proceso de construcción de recuerdos y experiencias individuales, situaciones presentes que se imbrican inexorablemente (Rodríguez, 2004). Si pensamos al “pasado” como construcción social siempre recreada desde un “presente” local y posicionado (Briones, 1994: 99) hay que considerar, por un lado que las tradiciones son construcciones simbólicas y no están naturalmente dadas (Crespo, 2009); y por el otro

que “los sujetos interpretan su propia historia (y la historia de los otros), pero no lo hacen simplemente como a ellos les place, pues interpretan bajo circunstancias que ellos no han elegido” (Briones, 1994: 111). En este sentido, empiezan a diferenciarse estudios que discriminan memorias hegemónicas de memorias subalternas debido a que los sujetos se encuentran en diversas y asimétricas posiciones dentro de un campo de poder (Bourdieu, 1983). En relación a esto, nuevos enfoques teóricos sobre la memoria comenzaron a alejarse de las posiciones que concebían recuerdo-olvido en términos oposicionales, y se orientaron en cambio, en comprender los procesos a través de los cuales los acontecimientos del pasado se convierten en “recuerdos evocados” y otros en “olvidados” (Pizarro, 2006). En efecto, se abordan “los olvidos” *“concibiéndolos no ya como la antípoda del recuerdo sino como parte constitutivo del mismo”* (Crespo, 2009: 59) y los silencios, como uno de los vehículos para examinar marcas que discuten con las posiciones hegemónicas (Tozzini, 2011).

En este sentido me interesa un abordaje que tome en consideración *“los procesos y actores que intervienen en el trabajo de constitución y formalización de las memorias”* (Pollak, 1989: 18) y los grupos sociales que en posiciones subalternas, pueden reproducir lo hegemónico o discutir con él, mediante voces y prácticas desafiantes, en tanto reinterpretan sentidos del pasado y exponen memorias alternativas.

A partir de estas consideraciones teóricas y pensando a la memoria como *“un espacio de confrontación en el que diferentes actores producen versiones del pasado que se contraponen y entrelazan”* (Gordillo, 2006: 28), mi intención es examinar cómo en las actuaciones discursivas y culturales *“eventos, objetos, fechas, festividades, lugares y discursos son continuamente activados como piezas significativas del pasado y constituidas como parte de la memoria de un colectivo social”* (Crespo, 2009: 58). De modo que diversas memorias se interconectan, se reconfiguran, mientras que otras se discuten. En torno a esto podemos reflexionar cómo en las performances culturales los sujetos, cuyas posibilidades y recursos disponibles divergen, tienen la oportunidad de hacer visible sus intereses, valores, conocimientos, y denunciar o cuestionar otros con

los que no concuerdan. Además no debemos dejar de considerar que algunos agentes, como el Estado y otros organismos internacionales han sido parte de la creación de políticas de la memoria al tomar una selección de acontecimientos pasados e interpretarlos como favorables, valorables y legítimos a través de programas socioeconómicos y culturales (Crespo, 2009).

En suma, encontramos múltiples memorias que se entrelazan y confrontan debido a que la memoria como práctica está conformada por experiencias y campos hegemónicos contemporáneos al acto de recordar (Gordillo, 2006), en el cual los sujetos en desiguales condiciones y bajo experiencias de relaciones asimétricas seleccionan eventos y expresiones del pasado que no vivieron (acontecimientos nacionales por ejemplo) y otros que experimentaron durante su vida, los reinterpretan en el presente en relación a experiencias históricas de subordinación y agencia y construyen su identidad dentro de un proceso histórico.

La experiencia del trabajo de campo

En cuanto a la selección de la perspectiva metodológica para este estudio, retomaré algunos razonamientos de Bourdieu acerca de la investigación en las ciencias sociales y seguidamente algunas discusiones sobre especificidades del trabajo de campo propio de la disciplina antropológica.

Bourdieu propone que el subjetivismo y el objetivismo, lejos de representar polos opuestos, pueden reconciliarse. El primero sería reducir la realidad a las representaciones que hacen los agentes de él, mientras que el segundo, retoma la tradición durkheimiana de tratar los hechos sociales como cosas. Hay momentos en que el sociólogo construye estructuras objetivas, dejando de lado las construcciones de los actores quienes producen prácticas y representaciones. Sin embargo, éstas deben ser seleccionadas si queremos dar cuenta de *“las luchas cotidianas, individuales o colectivas, que aspiran a transformar o a conservar estas estructuras”* (Bourdieu, 1987). Frente a esto, propone reconciliar a ambas perspectivas, el subjetivismo y objetivismo,

a través de una metodología que considere dos modos de existencia de lo social: las estructuras sociales externas (lo social hechos cosas) y las estructuras sociales internalizadas (lo social hecho cuerpo). La primera se refiere a campos de posiciones sociales históricamente constituidos, es decir, las relaciones objetivas que condicionan a las prácticas, mientras que la segunda describe al *habitus*, y toma en cuenta el sentido vivido de las prácticas, las percepciones y representaciones de los agentes. De modo que si entendemos que la realidad social es un objeto de análisis, también tendremos que estudiar la percepción y representación de esa realidad (Gutiérrez, 1995).

En cuanto a cómo construye su objeto de estudio y opera el investigador retomo las reflexiones de Bourdieu y Wacquant (1995) sobre el “*habitus científico*”. En primer lugar destacan que la teoría y la metodología no deben entenderse por separado; debido a que las elecciones técnicas, son inseparables de las elecciones teóricas de la construcción del objeto: “*siempre es en función de cierta construcción del objeto que se impone tal método de muestreo*” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 167). En segundo lugar, la construcción del objeto no se elabora una vez y queda congelado, sino que por lo contrario, se va realizando como parte de un proceso que se retoca y se corrige a partir de la experiencia. Para ello es necesario, nos dicen los autores, pensar en términos *relacionales* en tanto un grupo de personas se vincula en un espacio mediado por relaciones de poder que, de acuerdo a su lugar, garantiza una cierta cantidad de *capital*.

Parto de este razonamiento para precisar que esta tesis es una investigación antropológica y en consecuencia, las elecciones teóricas y metodológicas responden a esta disciplina. La práctica distintiva de la antropología es “el trabajo de campo” cuyas técnicas utilizadas en el presente estudio han sido la observación-participante, las entrevistas abiertas y el registro fotográfico. En tal caso, hay una serie de implicancias metodológicas en torno a la “*reflexividad*”; es decir la conciencia de la participación del investigador y su papel en el campo. Acuerdo con Batallán y García (1992) quienes entienden al trabajo de campo como una relación social, convirtiéndose en una

coparticipación entre el investigador y los sujetos. A continuación describiré las técnicas utilizadas y algunas consideraciones pertinentes.

La observación participante, es para la antropología una de las formas más importantes para la construcción de su objeto de estudio y fue Malinowski uno de los pioneros en la utilización de esta técnica cuyo objetivo sería *“captar el punto de vista del nativo”* (Malinowski, 1961: 25). Comenzó esta corriente, en oposición a los investigadores que recogían datos tomados por segundos; como administradores coloniales y viajeros. El interés de Malinowski era destacar las diferencias que hay en cada cultura enfatizando que cada una en sí misma tiene sus propias reglas. Con esta afirmación se comenzaba a vislumbrar una nueva búsqueda y una nueva metodología que dejaba de lado la concepción evolucionista del trayecto en estadios desde el menos hacia el más avanzado que atravesarían todos los pueblos ineludiblemente. Es por eso, que la observación participante, como parte del trabajo de campo, es fundamental para captar, en un espacio conformado por interacciones específicas que se dan en contexto, cuáles son las reglas que rigen y cómo se cumplen o cómo se transgreden. En efecto, *“hay toda una serie de fenómenos de gran importancia que no pueden recogerse mediante interrogatorios ni con el análisis de documentos, sino que tienen que ser observados en su plena realidad”* (Malinowski, 1961: 36). En la medida en que llegamos a mantener una relación entre pares y logramos relaciones simétricas, es decir, un trabajo en conjunto, es el momento en que estamos dispuestos a aprender y comprender qué tienen para decirnos los sujetos (Rockwell, 2009).

En esta línea, uno de los problemas metodológicos es entender la intención de una acción; *“No es el hecho de hablar, sino lo ‘dicho’ en el hablar (...). Se trata de la significación del evento de habla, no del hecho como hecho”* (Geertz, 1987:31). Debemos estar dispuestos a *“atender lo que los actores asignan como valores a las cosas. Atender a las interpretaciones que hacen de su experiencia personas pertenecientes a un grupo particular”*, dice Geertz, para luego sistematizar las interpretaciones que hicimos de lo que ellos (los actores) interpretaron (Geertz, 1987:28). Por ejemplo, un movimiento, una seña o una mirada pueden ser entendidas

de distinta forma de acuerdo a la persona que esté observando, según el contexto, gestos, participantes, tonos de voz y demás elementos que afecten la situación (la indexicalidad). Sin embargo, estoy más de acuerdo con Rockwell quien critica el término 'interpretación' y usa la palabra 'análisis' con el objetivo de desligarlo del pensamiento positivista. Ella explica que *"los datos son contruidos por el investigador desde su mirada"* (Rockwell, 2009:65) y que éste debe entrenarse para "ver más", a través de la apertura a detalles que todavía no encajan en ningún esquema y así atendiendo a las señales de las personas que indican nuevas relaciones significativas (Rockwell, 2009), tales como tono de voz, gestos y movimientos que hacen al contexto. Por lo tanto, es necesario *"conocer los significados, perspectivas y definiciones, con los que los sujetos interpretan, clasifican y experimentan su mundo. El logro de tales traducciones implica, un trabajo reflexivo del investigador frente a su información, como la que pone en tensión sus hipótesis y modifica progresivamente los prejuicios provenientes de su ignorancia acerca de los códigos interpretativos del sujeto"* (Batallán y García, 1992:86).

En suma, la etnografía *"como un proceso de `documentar lo no-documentado"* consiste en *"la constante observación e interacción, registro y análisis"* (Rockwell, 2009: 48). Por un lado es fundamental el involucramiento del investigador en estrecha comunicación con los sujetos durante el trabajo de campo (Batallán y García, 1992) y pensarlos "activos" y no como objetos que observamos y describimos. Por el otro, es clave el proceso analítico posterior que dé cuenta de las relaciones que construimos para hacer inteligible algunos elementos observados.

En cuanto a mi experiencia como investigadora, considero que fue fundamental ser practicante de danza de Orixás desde hace varios años, porque me permitió tener contactos estrechos con practicantes y algunos maestros, además de un conocimiento más minucioso de las características de la danza y de los espacios de aprendizaje. Por ejemplo: cómo son las diferentes maneras de transmitirla y de sistematizar las clases, de acuerdo a los intereses de los maestros; características en la enseñanza, modos de

enseñar a los Orixás; o cómo los que aprenden experimentan las divinidades, entre otras cuestiones.

Realicé observación-participante en tres centros privados de enseñanza ubicados en Capital Federal. El Ilé Cultural (maestra: Marcela Gayoso), Casa Abasto (maestro: Ezequiel Barrios) y en el Centro Cultural San Martín (maestra: Julieta Eskenazi). Es necesario mencionar que en estos centros de enseñanza y durante el tiempo que realicé trabajo de campo, no me he encontrado con aprendices masculinos. No obstante, en otros momentos de mi aprendizaje en esta práctica, sí he tenido compañeros hombres, aunque no más de uno. Pues, un aspecto característico que encontré para los espacios de enseñanza de danza de Orixás es que predominan las mujeres. Sin embargo, esta particularidad acerca del género no ha sido analizada en el presente estudio.

Además, asistí a variados espectáculos de danza afro que incluyeron danza de Orixás y otras técnicas como danza contemporánea y teatro. Por último, participé –en la mayoría bailando y en algunas como observadora– en muestras anuales, Llamadas de candombe de San Telmo y en las marchas-danzas del 24 de marzo. Específicamente los eventos culturales que aquí se analizan corresponden a la Llamada de Candombe de diciembre de 2012 y a la Marcha del 24 de Marzo de 2010. En estas actuaciones tomé un registro fotográfico con el fin de completar el relevamiento del marco comunicativo. Frecuentar estos espacios y conocer los códigos me permitió completar la descripción de la escena y poder preguntar con más exactitud en las instancias de entrevistas debido al conocimiento que tenía en común con los entrevistados.

La otra técnica del trabajo de campo que enuncié y que aún no he descripto, es la entrevista abierta. De acuerdo a Guber la entrevista es una *“relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones”* considerado como una instancia de observación debido a que *“al material discursivo debe agregarse la información acerca del contexto del entrevistado, sobre sus características físicas y sus conductas”* (...) siendo uno de sus fines *“acceder al universo de significaciones de los actores”* (Guber, 1991: 205). Gracias a las entrevistas es posible reconstruir los sentidos, las

valoraciones, los sentimientos y significaciones que los sujetos otorgan a sus experiencias.

Las entrevistas fueron consideradas como “eventos comunicativos” (Briggs, 1986) y por lo tanto me interesó acceder a algo más que “lo narrado”. En articulación con esto, tendré en cuenta las “pistas de contextualización”; es decir las marcas dentro del relato que nos sugieren sobre el contexto de producción, y “entextualización” al proceso por el cual se retoman textos anteriores que se utilizan en el presente con nuevos significados (Bauman y Briggs, 1996). De tal manera que durante el intercambio comunicacional se han tenido en cuenta aspectos tales como los gestos, risas, entonaciones, silencios, repeticiones y énfasis en el discurso, entendidos como partes de suma importancia en la construcción del relato. Además fue importante reflexionar el desenvolvimiento de la entrevista de acuerdo a; por un lado, el grado de cercanía o lejanía que yo mantenía con la persona entrevistada; y la facilidad con que ésta pueda relatar abiertamente sobre temas “movilizantes” o delicados en relación a sus prácticas.

La danza de Orixás se insertó en la década de 1980 en dos espacios: el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Danzario Americano. En este sentido, las charlas con los que vivieron esta experiencia nos ayuda a completar un análisis del contexto. Para ello, fue entrevistado el ex director y fundador del Danzario Americano y varios empleados del Centro Cultural Rojas que se desempeñan en la institución desde sus comienzos. Ambas instituciones son referentes en el comienzo de las artes afro en Buenos Aires. Como bien he mencionado, la bailarina y coreógrafa brasileña Isa Soares es quien comenzó a enseñar danza de Orixás en el país. De modo que en esta tesis hubiese sido de mucha importancia el aporte de su experiencia por medio de una entrevista. Sin embargo, no pude hacerla. En cambio, sí he asistido a charlas, conferencias y un seminario intensivo en 2013 dictado por ella, como me lo propuso. De este modo, contextualizo y detallo información de las instituciones en las que ella se insertó y de sus primeras y actuales clases, a través de entrevistas hechas a sus alumnas, con las que sí tuve oportunidad de conversar. Por otra parte, me han sido muy útiles los

fragmentos de la entrevista realizada a Isa Soares incluidas en la Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas realizada en 2001 por María Eugenia Domínguez. Otras entrevistas fueron realizadas a algunos maestros viejos y nuevos de esta práctica. Varios de ellos, comenzaron a intervenir en espacios reconocidos y no reconocidos y a mostrar esta danza de origen afro inexplorada en el contexto local. Esta danza es parte de sus vidas porque apostaron a su difusión, muchas veces en espacios públicos como la calle o la plaza, siendo además su sustento o fuente de trabajo.

Una de las entrevistadas es Marcela Gayoso; mi maestra desde que comencé a practicar esta danza. Ella ha realizado capoeira regional, danza contemporánea y clásica. Es bailarina y maestra de danza de Orixás desde 1997, y ex alumna de Isa Soares del Danzario Americano y del Centro Cultural Ricardo Rojas. Marcela realizó varios viajes a Salvador de Bahia con el objetivo de perfeccionar y continuar su aprendizaje e investigación en danzas afrobrasileñas. Actualmente es parte del Coro Gospel y además, dicta clases en dos espacios pertenecientes al Programa Cultural en barrios, y en el Ilé Cultural –con sedes en Parque Chacabuco y Once–. En sus clases del Ilé Cultural, el músico, maestro y capoeirista Mauro Mazarella acompaña con la percusión en vivo. Marcela ha creado el grupo BADA (Buenos Aires Danza Afro) con el cual presentó espectáculos de danza, música y teatro desde hace más de diez años.

Otro maestro entrevistado fue Ezequiel Barrios, quien estudió gran parte de la carrera de sociología en la Universidad de Buenos Aires antes de comenzar a experimentar con esta danza. Sin embargo, desde joven comenzó a bailar tango, danza contemporánea y a experimentar con teatro; más tarde, se encontró con la danza afro. Luego, inició la Licenciatura en Mención coreográfica en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Desde 2005 ha participado en varias creaciones colectivas y además ha dirigido obras como “Kronos en movimiento” y “Kairos otro tiempo”. Ezequiel también ha viajado a Salvador de Bahia a tomar clases con bailarines reconocidos y actualmente dicta clases de danza de Orixás y danza afrocontemporáneo en Capital Federal (en los barrios de Palermo, Abasto y Almagro).

Entrevisté además a otras dos maestras (con menor trayectoria) y a varias practicantes de los tres centros culturales que mencioné antes: Maia, Georgina, Patricia, Lila, María, Paula, Aldana, Florencia. Todas llevan más de cuatro años realizando danza de Orixás. En los seminarios o hacia el final de las clases, fueron los momentos que aproveché para pedirles a los maestros y algunas practicantes –y nuevas maestras– de danza de Orixás conversar sobre su experiencia en la actividad artística. Las entrevistas consistieron en conversaciones informales, a partir de temas por los que yo iba parcialmente guiando, pero casi siempre repreguntando sobre lo respondido. Algunas fueron realizadas en sus casas (estudiantes o maestros) y otras en bares (cafés). En los hogares he observado algunos objetos que llevaban algún diseño de los Orixás, de África, o de bailarinas: carteras, fotos, cuadros, remeras, etc.

Durante el encuentro utilicé específicamente, preguntas de tipo descriptivas; por ejemplo les pedía que cuenten sobre ciertos temas y sus propias historias de cómo llegaron a conocer la danza en cuestión, dejando que fluya el discurso y sin interrupciones. Algunas preguntas *típicas* como: “¿Qué son los Orixás?”, otras *específicas* como “Qué bailaban en la última Llamada de Candombe de San Telmo”, y otras *contrastivas* en las que intentaba que especifiquen la diferencia entre bailar en la calle y bailar en el escenario. Varias veces noté en algunos interlocutores, que al hacer una retrospectiva hacia experiencias de vida en relación a las energías de los Orixás, les generaba angustia y lágrimas; por el contrario, se producían risas al momento de pensarse bailando las primeras veces. Si bien el grado de cercanía con algunas de mis compañeras fue una ventaja a la hora de conversar –dado que con un desconocido no se tiene la misma libertad–; el hecho de que existiera un lenguaje conocido entre nosotras resultó una limitación a la hora de escribir, porque corría el riesgo de pasar por alto aspectos desconocidos para el lector.

Otras pocas entrevistas fueron realizadas a las compañeras con las que realicé un viaje a Salvador de Bahia en 2012 con el fin de estar en Brasil, específicamente en

Pelourinho, tomando clases de Danzas de Orixás en la Funceb⁸ durante el mes de enero. Estar en aquella ciudad comenzó a cambiar mi perspectiva de muchas cosas. Por ejemplo, la idea de cuán diferentes podían ser las técnicas utilizadas durante las clases y las relaciones que se daban entre personas que asistían con formaciones diversas para aprender de todas partes del mundo; o la diferencia entre una clase con un CD de música y otra con músicos y tambores en vivo. El enriquecimiento fue resultado del acercamiento a nuevos profesores brasileños y a compañeros en un nuevo escenario en donde la danza de Orixás está más difundida, y uno siente muy cerca la presencia de los Orixás: en la gente, en las pinturas o cuadros, en la calle o en el museo, las divinidades aparecen. Sumado a esto, la experiencia se completó con la posibilidad de comparar los contextos artísticos y religiosos al haber tenido la posibilidad de asistir a candomblés y poder ver, percibir y oír a los Orixás en diversos entornos.

⁸ *Fundação Cultural do Estado da Bahia* (FUNCEB) es una Escuela de Danza en Pelourinho, Salvador de Bahia, Brasil.

Capítulo 1: La conformación del campo cultural de la danza de Orixás en la Ciudad de Buenos Aires

En este capítulo desarrollaré dos temas. El primero presenta a los Orixás y expone el proceso por el cual estas deidades y algunas particularidades de espacios religiosos se trasladaron al ámbito artístico, dando lugar a la conformación de la danza afro en Brasil. El segundo tema, tiene como objetivo introducir por un lado, el contexto socio político a nivel internacional y local en relación al valor de “lo afro”: surgimiento de diversos colectivos de afrodescendientes y nuevas prácticas culturales afro en Buenos Aires. Específicamente cómo estas últimas se hicieron presente en dos instituciones: el Danzario Americano y el Centro Cultural Ricardo Rojas.



1.1. El traslado de los Orixás de espacios religiosos a artísticos. “La danza afrobrasileña⁹”

Como lo mencioné en la introducción, los Orixás son energías y fuerzas vivas de la naturaleza que con sus movimientos y ritmos específicos han dado lugar a la danza que lleva su nombre: “Danza de los Orixás”. En este apartado abordo una descripción sobre los Orixás y el proceso por el cual, estas deidades y algunas particularidades de espacios religiosos se trasladaron al ámbito artístico, dando lugar a la conformación de la danza afro en Brasil.

¿Quiénes son y de dónde provienen los Orixás? La presencia de los Orixás en Brasil y en otras partes de América responde a la formación de religiones con raíces afro producto del proceso más amplio de esclavitud. De ahí que la existencia del culto a los Orixás se localiza, mucho antes que en el “nuevo continente”, en territorios correspondientes a África y, en particular, se atribuye al grupo etno-lingüístico llamado yoruba. Ellos han ocupado históricamente la llamada África ecuatorial-occidental, una zona boscosa y húmeda que compone el antiguo Dahomey, Togo y una gran parte del sudoeste de Nigeria (Verger, 1981).

Algunos de los yoruba comparten ciertas tradiciones, como por ejemplo ubicar su origen en la Ciudad de Ifé, aparentemente fundada en el siglo XII por un mítico ancestro llamado Oduduwa. Además, de acuerdo a las creencias yoruba hay dos tipos de poderes divinos; uno es el ancestral propiamente dicho, conocido tanto en África como en Brasil con el nombre de *Egún*. El otro es un *ancestral divinizado* identificado como Orixá. La diferencia es que el Egún aparece con una máscara porque experimentó la muerte y conoce sus misterios. En cambio, se cree que los Orixás fueron seres excepcionales en vida y en algún momento pasaron de ser mortales a seres inmortales, conservando su *axé* –energía pura y vital– y desapareciendo su parte material. Estos seres retornan a la tierra por medio de las personas que los incorporan en estado de

⁹ Si bien lo correcto sería decir: “afrobrasileñas”, decidí incorporar en este estudio el término emic, que es “afrobrasileña”.

trance¹⁰; es decir, al tomar el cuerpo de uno de sus fieles, danza y rememora sus historias a través de los cánticos. De acuerdo a las creencias yorubas, cada Orixá es un antepasado divinizado que tiene el poder sobre fuerzas de la naturaleza como el agua dulce, el agua salada y el viento, entre otras; pudiendo conceder y encarnar esas fuerzas en alguno de sus descendientes de las familias vivas, y estableciendo con ellos ciertos vínculos en momentos de posesión. De tal forma que el concepto de Orixá está fuertemente relacionado con el concepto de familia, que incluye a los vivos y a los muertos. El pasaje del Orixá de su condición terrestre a la de ser divino, se produce por su sacrificio dedicado a la comunidad que le llevó a la muerte. De modo que el culto que dedica la gente al Orixá, está asociado a una específica fuerza natural y a la sangre de un animal, debidamente sacrificado; dando como resultado, un vínculo entre el Orixá y la comunidad, y la conformación de una memoria colectiva cuyo origen es el sacrificio del Orixá primero y su divinización después (Pai Cidoo de Ósun Eyin, 2008).

En resumen, de acuerdo a la cosmovisión yoruba los Orixás son ancestros divinizados que se corresponden con determinados elementos de la naturaleza y que se viven o experimentan como energías. Además, son activados a través de la danza, la música y canto, por algún miembro de la familia en determinados momentos. Como veremos, este último aspecto también aparece en las religiones afrobrasileñas.

1.1.1 El proceso de esclavitud y el inicio de las religiones afrobrasileñas

Las creencias en los Orixás llegaron a América durante el proceso histórico colonial de esclavización y tráfico de africanos cuyo período abarcó desde el siglo XV al XIX. Las múltiples causas de este complejo proceso exceden este trabajo y no serán descritas (Sobre este tema ver Trouillot, 1995 y Gilroy, 1993); sólo mencionaremos que dicho proceso tuvo como antecedente el avance del imperio turco otomano y la

¹⁰ En el candomblé se llama “estado de santo”. Es un estado en el cual el Orixá que es “dueño de cabeza” del hijo/a de santo se apodera de su cuerpo –mi traducción– (Lühning 1990).

interrupción del comercio entre Europa y Oriente. Este hecho fue causa para que los mercaderes y comerciantes portugueses intentasen abrir una vía marítima con la India y comerciar de forma directa. En simultáneo, se vio favorecida la navegación para la búsqueda de nuevos mercados y exploraciones en tierras de América y de África, a partir de los avances técnicos y científicos. De modo que los productos obtenidos por la mano de obra esclava eran trasladados y vendidos en Europa, dando lugar al llamado “comercio triangular”. Esta estructura entre las zonas geográficas de África, América del Norte y Europa, es denominada por Paul Gilroy (2003) el “Atlántico Negro”. Si bien este autor se refiere a un sector de América, debemos agregar el resto de todo el continente y sumar al análisis la heterogeneidad entre configuraciones histórico-culturales, conformaciones identitarias, resistencias locales, agentes involucrados y las relaciones de poder entre éstos.

Los portugueses fueron pioneros en el tráfico de esclavos con el fin de venderlos en las plantaciones del continente americano. Sin embargo la institución de la esclavitud existía y era practicada desde hacía ya muchos años. Más tarde el comercio de esclavos fue adoptado por otras potencias como España, Holanda, Francia e Inglaterra. El objetivo fue sumar fuerza de trabajo en pos de dinamizar su sistema mercantil; en parte porque había mermado la población indígena que ya estaba siendo explotada en el continente americano. De acuerdo a la cifra de africanos que fueron traídos; la cantidad de éstos que moría en el camino, hacinados y enfermos dentro de los barcos, el maltrato recibido desde su captura, el sufrimiento que atravesaron y el desarraigo de sus familias, varios autores han denominado a este procedimiento el genocidio más grande de la historia (Picotti, 1998). Los esclavos eran comprados en las costas africanas con tabaco, armas y otros productos y después eran trasladados salvajemente a lugares del “Nuevo Mundo”¹¹ para obtener beneficios económicos a través del trabajo esclavo. La consecuencia fue un destierro de sus familias y costumbres, junto con una exorbitante violencia física que continuó operando luego de

¹¹ “Entre 1777 y 1812, al menos 60.000 esclavos fueron traídos al Río de la Plata desde África y Brasil por vía marítima” (Borucki, 2009).

su llegada. *“El 90% de los esclavos africanos fue traído a las colonias europeas del Caribe y Brasil”* para hacerlos trabajar en las minas y en producciones de azúcar, café, tabaco, algodón y arroz (Picotti, 1998: 37).

Las etnias de las que provenían los esclavizados fueron muchas y variadas y es muy difícil especificar el origen¹², de modo que muchos esclavizados que se traían a partir del siglo XV eran parte del grupo yoruba antes mencionado.

Una de las estrategias de dominación y sometimiento por parte de los europeos, que encontró múltiples formas de resistencias, fue la evangelización en el transcurso de la llegada y asentamiento violento de los esclavos en América. Cada dueño de esclavos debía ocuparse de éstos favoreciendo que contrajeran matrimonio, obligando a bautizar a sus hijos y a que se confesasen de acuerdo con los preceptos cristianos. Sin embargo, el intento de cristianización fue impuesto en menor medida a los esclavizados que a los indígenas debido a inconvenientes tales como el contrabando, los desembarcos masivos, la compra venta constante de esclavos, las distancias o inaccesibilidad a los espacios de trabajo (áreas rurales) y las diferentes lenguas africanas con las que se comunicaban. El intento por parte de los europeos de que los esclavos participasen en la vida religiosa fue fundamental como forma e intento de control y dominación (Crespi, 2004).

Desde el momento de ingreso de los esclavizados al continente americano, sus creencias se adaptaron y transformaron a partir de contactos con diversos grupos como los indígenas, los españoles, portugueses y africanos de distintas etnias; y posteriormente, a causa de los hábitos impuestos del catolicismo y características y prácticas del kardedismo o espiritismo francés¹³, entre otras prácticas. Como consecuencia de estos procesos y de las relaciones asimétricas, se conformaron

¹² Los esclavizados cuando eran depositados en los puertos-factorías, tomaban el nombre de éstos últimos, aunque provinieran de regiones diferentes. Los capitanes debían atracar en varios puertos antes de completar el cargamento, entonces los hombres llevados, eran identificados con la etnia del último lugar geográfico (Bastide, 1969 en Rosal, 2011).

¹³ La entrada del kardedismo a Brasil se dio en un período más tardío (1863) que los inicios de la esclavitud y creó nuevas variantes en las religiones afrobrasileñas.

diversas religiones de raíces afro en Brasil –entre ellas la umbanda, el candomblé¹⁴, el catimbó y el caboclo– (Prandi, 1995).

Estos cultos poseen prácticas dedicadas a los Orixás cuya representación fue modificándose a lo largo de cinco siglos. En consecuencia, estas deidades no sólo se redujeron en cantidad, sino que fueron asociadas con los santos católicos¹⁵. De acuerdo a Ferreira Nunes, *“En África Occidental, existen más de 200 Orixás. Pero, en la venida de los esclavos para Brasil, gran parte de esa tradición se perdió. Hoy, el número de Orixás conocidos en el país está reducido a dieciséis. De ese pequeño grupo, en apenas doce se hacen cultos, los otros cuatro (Nana, Logunedé, Ewa e Irokó) raramente se “manifiestan”¹⁶ en las fiestas y rituales”* (Ferreira Nunes, 2007: 11).

Brasil ha sido uno de los destinos principales de estos esclavos y los espacios religiosos, focos de la recreación de prácticas culturales tradicionales venidas de África. Nos va interesar la religión afrobrasileña denominada candomblé por ser la fuente de la cual se inspiran características de los Orixás para las danzas afro brasileñas.

Los dieciséis Orixás que presento a continuación¹⁷ son los más “conocidos”, tanto en los candomblés¹⁸ como en los espacios de enseñanza. A cada Orixá se le

¹⁴ En el candomblé se pueden observar diferencias que se corresponden con tres grupos denominados naciones¹⁴ de acuerdo a su origen étnico: La nación de los negros Fon o Jeje –sus deidades se llaman voduns, predomina en Jamaica y Haití–; la de los negros bantús o nación Angola –sus deidades se llaman inkices–, y la de los negros yorubas o nación Keto. Esta última mantiene el culto a los Orixás y se concentró en Pernambuco y Bahía, donde fundaron las primeras casas de culto llamadas *terreiros*.

¹⁵ Esta asociación entre los Orixás y los santos es denominada sincretismo. Ésta última *“es una palabra originaria del griego y que significa la unión de las diversas ciudades de Creta contra sus adversarios comunes venidos del extranjero. Pasó a significar progresivamente conciliación, aproximación de las diversas sectas que tentaron reunir en un solo cuerpo de doctrina un conjunto de creencias divergentes. Posee todavía el sentido peyorativo cuando es usado para calificar una doctrina o ideología que recibe su contenido de diversas fuentes sin asimilarlas o digerir convenientemente”* (A. Birgu, *Vocabulaire Pratique des Sciences Sociales*, Paris, 1966, en Ferreira Nunes, 2007).

¹⁶ Es un término que se utiliza en los cultos afrobrasileños para indicar que algún cuerpo de un iniciado toma posesión de ese Orixá.

¹⁷ Las descripciones que presento son acotadas. Fueron realizadas a partir del trabajo de campo y de la lectura de otros libros como el de Pai Cidoo de Ósun Eyin (2008), titulado: *“Candomblé: A Panela do secreto”*

atribuye un saludo, características de una personificación, alguna/s herramienta/s, uno o varios colores y leyendas que los ligan entre sí.

Orixá	Descripción
Exú	<p>Representa el principio de transformación y es quien posee las llaves del destino, abriendo y cerrando la puerta a la desgracia o a la felicidad. Permite la comunicación y habla todas las lenguas, siendo considerado mensajero. Exú vive en la calle aunque sus lugares preferidos son los espacios con mucho movimiento, de mucha gente y de confusiones en los que puede realizar todo tipo de juegos y bromas.</p> 

¹⁸ Es una religión afrobrasileña cuyo término proviene de *kandombilé* o *kandombelé* que de acuerdo a Pessoa de Castro, significa rezar (Pessoa de Castro, 2001).

<p>Ogum</p>	<p>Sus dominios son el hierro, la metalurgia y la tecnología. Las guerras y batallas son sus espacios por excelencia, y el progreso y el avance son conceptos que simbolizan a este Orixá.</p> 
<p>Oxossi</p>	<p>Es un cazador de los bosques y de todos los seres que habitan en él. Domina la naturaleza y caza únicamente para servir alimento a toda su comunidad. Representa las formas más arcaicas humanas: la lucha por la supervivencia. Sus atributos son la cautela y la inteligencia; se dice que Oxossi tiene sólo una flecha cuya dirección siempre acierta.</p> 
<p>Ossanha</p>	<p>No tiene padre ni madre, nació de la tierra como cualquier planta. Es la base de todas las hojas y por lo tanto posee un solo tronco. Ossaim es el gran hechicero quien a través de las hojas puede realizar curaciones y milagros.</p> 

<p>Omolú</p>	<p>Omolú está ligado al interior de la Tierra y por lo tanto al fuego -considerando los fenómenos de los volcanes en erupción-. A este Orixá se le atribuyen las epidemias, las enfermedades contagiosas, (el poder de causarlas como de curarlas), la vida y la muerte.</p> 
<p>Oxumaré</p>	<p>Se lo simboliza con una serpiente que muerde su propia cola formando un círculo y representando al infinito. Representa todos los movimientos, los ciclos de la tierra y del universo. Vive en el cielo y visita la tierra a través del arcoiris. Es un Orixá ambiguo que pertenece a una energía masculina y a una femenina; al agua y a la tierra. Simboliza la unión de opuestos y la duplicidad de todo ser.</p> 

<p>Naná</p>	<p>Se lo asocia con la creación del mundo, la agricultura -todo lo que germina y muere-, las aguas estancadas y a los pantanos. Ella sintetiza la muerte, la fecundidad y la riqueza. Debido a que es una de las divinidades más antiguas, representa la memoria ancestral del pueblo y la historia.</p> 
<p>Oxum</p>	<p>Se la considera la más bella reina de todas las riquezas y de las aguas dulces -ríos, cascadas y arroyos-. Se destaca por ser la más joven guerrera, vanidosa, habilidosa, femenina y elegante; pues le gusta rodearse de joyas y lujos para destacar su sensualidad. Es protectora de las mujeres próximas a parir y de sus bebés recién nacidos. Su herramienta más conocida es un espejo.</p> 

<p>Logúnedé</p>	<p>Es hijo de Oxum y de Oxossi, tiene energía de tierra y agua. Por lo tanto, posee la característica de ser un cazador habilidoso y soberbio por su belleza. Las herramientas características son un espejo en una mano, y una flecha y arco en la otra.</p> 
<p>Iansá</p>	<p>Es una guerrera independiente que sabe ir a la lucha y defender. En las batallas y en el amor encuentra la felicidad porque sabe conquistar. Es sensual y fogosa, arrebataadora y provocadora. Además de la espada tiene un iruke negro, con el que limpia y espanta a los espíritus negativos. Sus dominios son el viento o el aire en movimiento, las tempestades del agua y de las lluvias. Es también dueña del cementerio, vive en la puerta o en sus alrededores.</p> 

Obá	<p>Representa a una mujer consciente de su poder y por lo tanto se la asocia a los derechos de las mujeres. Además Obá es el Orixá del amor, la lucha por la pasión y de los sentimientos. La energía de sus pasiones frustradas, la utiliza para la guerra. Los dominios de Obá son los lagos, las cascadas y las cataratas: las aguas en movimiento en general.</p> 
Ewá	<p>Es una hábil cazadora, exótica y única: domina la videncia, la belleza y es el Orixá del cielo estrellado y de los misterios. Se la asocia con los bosques y las flores, y los lugares en donde los hombres no alcanzan. Se la representa con los rayos blancos del sol y con los colores rosa, coral y blanco.</p> 

<p>Iemanjá</p>	<p>Orixá del mar y de los pescadores. Es considerada la “gran” madre de todos los Orixás y por eso es identificada con la reproducción; es la encargada de cuidar al niño luego del destete, dándole una educación. Se la asocia también a la limpieza de cabezas. Uno de sus instrumentos es un espejo simbolizando el ejemplo o reflejo de la madre.</p> 
<p>Xangó</p>	<p>Es conocido como el Orixá del fuego y la justicia porque tiene el poder de decidir sobre el bien y el mal, de tal manera que puede lanzar bolas de fuego cuando quiere castigar. Sus armas son dos hachas de doble filo y a él le pertenecen los fenómenos naturales del rayo y del trueno. Personifica al rey déspota y vanidoso.</p> 

<p>Iroko</p>	<p>Se lo representa con un árbol, el más firme que resiste a todas las intemperies. Si Iroko cae, crece todavía más firme, anuncia algo nuevo y tiene como efecto la garantía de la permanencia de la comunidad: aunque caiga, la raíz permanece intacta. Además, se lo asocia a los cambios climáticos y, se dice que todos los árboles ancestrales y centenarios son iroko.</p> 
<p>Oxalá</p>	<p>Es el padre de todos los Orixás y se lo considera el más sabio. Se le atribuyen dos configuraciones: uno es Oxalufá, el más viejo y paciente; y el otro es Oxaguiá, el joven guerrero. Fue encargado a crear el universo y representa la purificación. La paz y el bienestar en la vida son sus responsabilidades.</p> 

1.1.2. Los pioneros de la danza afrobrasileira

Presento a continuación una síntesis a través del extenso proceso iniciado a mitad del siglo XX en Brasil por el cual se creó la denominada “danza afrobrasileira”. Este estilo refiere a un conjunto de diversas prácticas que toman características de los Orixás de los ámbitos religiosos y que se resignifican en contextos artísticos. Hay varios pioneros que contribuyeron a la creación e inicio de la danza afrobrasileira. Me interesa nombrar a dos de ellos, Mercedes Baptista en Rio de Janeiro y Raimundo Bispo Dos Santos –conocido como “Mestre King”– en Salvador de Bahia. Mercedes es una referente importante debido a su militancia por los derechos de los negros, sobretodo en el ámbito de la danza, mientras que Mestre King fue el primer hombre en ingresar en 1976 a la carrera de Licenciatura en Danza en la Universidad Federal da Bahia (UFBA). Ambos son bailarines, coreógrafos e investigadores de la danza brasileña con raíz negra.

En el caso de Mercedes Baptista, fue la primera mujer negra que actuó en 1947 en los espectáculos del Teatro Municipal de Arte de Río de Janeiro, siendo alumna de Eros Volusia –bailarina y coreógrafa interesada en las danzas tradicionales y populares de Brasil–. Sin embargo en este período fue aceptada para bailar, pero no en un papel principal debido a la discriminación racial que sufría por tener color de piel negra entre todas las bailarinas blancas (Monteiro, 2005). En esa misma década de 1940, Mercedes se une al recién surgido Movimiento de negros en Rio de Janeiro que luchaba por el reconocimiento de su identidad, llamado el Teatro Experimental Negro (TEN)¹⁹; su objetivo era denunciar los prejuicios de color y raza y los complejos de inferioridad establecidos, a partir de la apertura de un espacio para los negros en el teatro moderno (Da Silva Júnior, 2007).

¹⁹ El TEN es fundado por Abdías do Nascimento (1914 – 2011), considerado hijo de la primera generación sin esclavismo oficial en Brasil (abolido en 1888). Fue “*el TEN el que organizó el I Congreso del Negro Brasileño que influyó determinadamente en la Constituyente de 1948 en la que se incluyeron artículos sobre los derechos de los afrodescendientes en Brasil*” (Fuente: <http://otramerica.com/personajes/abdias-la-lucha-negra/270>).

A mediados de 1950, durante su militancia en TEN, Mercedes conoció a la estadounidense Katherine Dunham, una coreógrafa, antropóloga y militante afro que tenía una escuela de danza que se dedicaba a investigar y profundizar sobre el conocimiento de danzas de matriz no occidentales, específicamente las provenientes del Vodou de Haití. Mercedes asistió a la escuela de Dunham y debido a esta influencia, emprendió una búsqueda intensa sobre la cultura negra en Brasil, que era su foco de interés. De ahí que comenzó a incursionar en espacios religiosos como los terreiros de candomblé con personas –entre ellas, Joazinho da Golméia y el antropólogo Edison Carneiro– que la asesoraban para relacionarse con la religiosidad de los negros de su país. En consecuencia, la bailarina inició el proceso de retomar actuaciones que observaba en los terreiros y reproducirlos en espacios artísticos, dando lugar a un nuevo estilo de danza. El estilo “danza afro” de Mercedes era una fusión de *“la danza realizada por las personas en las calles, sus conocimientos sobre la danza clásica y moderna, y las informaciones recibidas por la religiosidad”* (Da Silva Júnior, 2007: 30, mi traducción).

En la década de 1950 se conformaron los actuales grupos de danza afro que fueron influenciados por el candomblé; entre ellos en 1956, el ballet folklórico creado por Mercedes Baptista, denominado con su propio nombre. En sus obras representaban ceremonias de los *terreiros* y participaban bailarines²⁰ negros y mulatos, –muchos de ellos hijos de santo–²¹.

Unos años más tarde, alumnos que aprendieron danza afro con Mercedes comenzaron a experimentar sobre las enseñanzas recibidas, fusionándolas con danza clásica y moderna. Además, con el objetivo de separarse del contexto religioso, empezaron a tener en cuenta características propias de la formación del cuerpo para la danza y de los actores en escena. Por ejemplo, se comenzó a prestar atención al tiempo

²⁰ Los bailarines más importantes que convocó Baptista, son Walter Ribeiro, Isaura de Assis, Raimundo Bispo dos Santos, Dica Lima y Jurandir Palma.

²¹ Se les llama a los iniciados en las religiones afrobrasileñas.

en un escenario, las vestimentas, qué movimientos o acciones de los Orixás se enfatizan de acuerdo a la intención teatral durante un espectáculo (Lima, 2005).

Estos antecedentes dieron lugar a la creación de los grupos folklóricos *Viva Bahia* y *Olodum* en la década de 1960 en Salvador de Bahia. Éstos mostraban a través de las danzas aspectos de la cultura africana presentes en esta ciudad: “*Candomblé, a Puxadade Rede, o Maculelê, a Capoeira e o Samba de Roda*” (Ferraz de Oliveira, 2008).

En el caso de Mestre King, ha sido profesor de los actuales bailarines y docentes profesionales de la Escuela de Danza de Bahia FUNCEB –tales como Rosangela Silvestre, Tania Bispo y Augusto Omolú–, quienes a su vez se formaron y forman en la actualidad a la mayoría de argentinos que enseñan esta danza.

Mestre King, a pesar de haber nacido en el seno de una familia humilde que frecuentaba el candomblé, nunca se sintió identificado con esta religión. Por el contrario, a los pocos años de edad fue adoptado por una familia árabe con la que asistía a las misas católicas, mudado entonces al Pelourinho de Salvador de Bahia. Allí se formó en Canto y Capoeira, y luego, cuando conoció a Emília Biacardi, una investigadora y musicóloga, pasó a incursionar en la danza de Orixás, sentando el comienzo de una búsqueda de su identidad afro. (Ferraz de Oliveira, 2008).

King comenzó dando clases de danza afro en escuelas públicas, siendo uno de sus principales objetivos “descubrir talentos en la periferia” con personas de poco poder adquisitivo (Ferraz de Oliveira, 2008). Sus alumnos dicen que a partir de 1970, él creó la danza afro brasileña, sin embargo el mismo mestre King afirma que él no creó nada sino que introdujo técnicas de danza moderna en la danza afro²²: fusionando enseñanzas de Mercedes Baptista, Katherine Dunham, sus aprendizajes en la Universidad Federal da Bahia de Danza y nuevas investigaciones sobre los candomblés (Ferraz de Oliveira, 2008). Hoy en día, continúa dando clases en varias escuelas en la

²² “Durante algunas entrevistas King repite que no creó nada, simplemente mezcló lo que ya existía, lo que ya estaba ahí (...). Dice que no es nada nuevo, por el contrario relata que las danzas son muy antiguas, y que se insertaron técnicas para la profesionalización de aquellas. (Mi traducción. Ferraz de Oliveira, 2008: 8)

ciudad de Salvador y algunas veces ha venido a Capital Federal para impartir seminarios intensivos de danza afro.

En la actualidad, Mercedes Baptista es considerada la iniciadora de una apertura al diálogo entre la esfera religiosa afrobrasileña y una práctica artística; y además fue a partir de ella que la danza afro comenzó a ganar estatus de espectáculo y coreografía profesional (Nóbrega 2002 en Ferraz de Oliveira, 2008). Sin embargo, Mestre King es el referente a quien denominan “creador de la danza afro” para los bailarines que se dedican a ésta, en Argentina y Salvador, debido a su trayectoria y dedicación en la misma.

1.2. La valorización de lo afro en Buenos Aires: migraciones y multiculturalismo

Señalamos ya que la presente tesis tiene como objetivo general el análisis de la recontextualización de la danza de Orixás en Buenos Aires a partir de la década de 1980. El contexto político–económico e histórico más amplio en el que se incorpora aquella práctica en la ciudad Autónoma de Buenos Aires permitirá enmarcar qué lugar ocupó esta danza, los sentidos que le atribuyeron algunos sujetos y las especificidades que fue adquiriendo en el escenario local de dicha ciudad.

Hacia mediados de la década de 1970 algunos países de América Latina, como México, Argentina y Brasil, atravesaron recesiones económicas y dificultades sociales producto de las deudas contraídas en sus intentos de industrialización, dando lugar a un grave aumento de la pobreza y un decrecimiento de las fuentes de trabajo (Anderson, 2004). En la década de 1980 algunos de estos países salieron de períodos de dictadura fuertemente represivos y comenzaron a transitar una etapa democrática. Como consecuencia de la pauperización de las condiciones de vida, una oleada migratoria se movilizó en búsqueda de oportunidades laborales. Los Estados receptores

de los migrantes se encontraron con una complejidad social debido al aumento y nueva diversidad de etnias y culturas que comenzaron a ser visibles en las grandes ciudades.

Simultáneamente estos Estados empezaron a incorporar de manera paulatina un discurso por el respeto a los derechos humanos y una retórica multicultural, centrada en el reconocimiento y “desarrollo” de la diversidad. En parte, con la intención de atender a las demandas de varios movimientos sociales que reclamaban por el reconocimiento de sus derechos; aunque también a causa de los cambios introducidos en la agenda de la Organización de Naciones Unidas y de otros organismos internacionales como producto de dichas demandas (López, 2012).

Sin embargo, los proyectos de reconocimiento de la diversidad cultural y la inclusión en las decisiones políticas a distintas poblaciones étnicas en las naciones, han sido positivos y “funcionales” mientras fueron congruentes con la política económica neoliberal y no obstaculizaron el desarrollo del mercado (Hale, 2004). Además, si bien la idea del respeto a la diversidad por parte de los Estados implicó una renovación y un supuesto avance con respecto a las ideas del siglo XIX sobre la degeneración racial (Hale, 2004), también supuso la delimitación entre sujetos “permitidos” y “conflictivos” al interior de un Estado.

¿Cuál es el requisito de esta política del respeto a la diversidad? reinventar constantemente a un “otro”, ya sea a los pueblos originarios o a los afrodescendientes, o bien, a otros sectores –mujeres, jóvenes, etc.– dependiendo el caso, dando como resultado una construcción de tipologías (López, 2006). Estos hechos responden a dicha retórica multicultural que se extiende en varios aspectos de la vida social por la expansión global del capitalismo en cada parte del mundo. El multiculturalismo neoliberal

“no es directamente racista, no opone al Otro los valores particulares de su propia cultura, pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado punto vacío de universalidad, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto

multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad” (Zizek, 1998: 22).

En este contexto y a partir de la década de 1980 para el caso de Brasil, comenzó a manifestarse una crisis estructural que venía gestándose en los años anteriores: deterioro de las condiciones de vida, bajas en los salarios y falta de trabajo, que perjudicó a gran parte de la sociedad brasileña. Como consecuencia de la pauperización de las condiciones de existencia, migrantes de Brasil se desplazaron principalmente a Europa y Estados Unidos (Hasenbalg y Frigerio, 1999), aunque también a otras partes de América del Sur, mayormente hacia Paraguay y Argentina.

De la población migrante brasileña que se trasladó hacia Argentina, Frigerio (1997) identifica dos grupos; el de los trabajadores agrícolas que se instalaron en Misiones, y los que se ubicaron en Capital Federal y Gran Buenos Aires. Este último conjunto, fueron en su mayoría bahianos que no encontraron buenas condiciones de trabajo en su ciudad y que en la ciudad porteña han podido dedicarse a la enseñanza de capoeira y danzas afrobrasileras; prácticas que en nuestro país facilitaron su inserción laboral como trabajadores culturales (Domínguez, 2001). En esta línea, la hipótesis de Frigerio con respecto a los migrantes de los países limítrofes hacia Argentina, es que los brasileños son evaluados positivamente debido a que poseen *capitales culturales* valorados localmente –en este caso prácticas de su cultura de origen–, que hizo más sencilla su inserción social (Frigerio, 1997). Frigerio expone en su investigación que el aprecio de la cultura bahiana por parte de los porteños se debe a los flujos turísticos entre Argentina y el litoral nordeste brasilero –y los lazos sentimentales que se establecen–, al creciente valor del idioma portugués –en el marco del desarrollo del MERCOSUR– y a la popularidad alcanzada por el carnaval bahiano en Brasil (Frigerio, 1997).

No sólo desde la década de 1980 llegaron migrantes brasileños a Argentina, también cubanos, caribeños, uruguayos, peruanos, bolivianos –entre otros–. Varios de ellos, afrodescendientes que encontraron ventajosa la posibilidad de enseñar sus

prácticas culturales de origen (Domínguez, 2001). En consecuencia, desde la perspectiva cultural, comenzó a ser visible en Buenos Aires la presencia de migrantes afro que trajeron músicas y danzas tradicionales y comenzaron a practicarlas y enseñarlas en diversos espacios, tanto públicos como privados. Por ejemplo, los recién mencionados brasileños que se insertaron en el mercado laboral a través de exhibiciones en shows o enseñanzas a porteños blancos de clase media, relacionadas con su cultura de origen (Hasenbalg y Frigerio, 1999) como Samba–Reggae, Lambada, Danza de Orixás, Capoeira, etc.; algunos afrouruguayos organizaron las “Llamadas de candombe” en San Telmo (López, 2002).

Frente a este panorama de naciones multiétnicas, y en relación a la temática afro, se aceptó la categoría “afrodescendiente” en la Conferencia de Durban, en 2001, señalando que quienes se identificasen como tal, debían ser reconocidos como sujetos de derechos. Además, unos años más tarde en 2011 la UNESCO declaró el año internacional del afrodescendiente.

Para el caso de nuestro país, hubo una serie de políticas que alentaron el establecimiento de las prácticas culturales de los migrantes. Entre otras cuestiones, se asistió a la re–aparición de los afroargentinos²³ quienes comenzaron a organizarse como grupo minoritario a través de nuevas entidades propias (Cirio, 2009) con demandas y luchas hacia el gobierno de turno, en pos de lograr algún reconocimiento de sus derechos civiles. Sumado a esto, aumentaron las “mesas debate” y las denuncias racistas en los medios de comunicación por diversos colectivos afrodescendientes como los descendientes de esclavizados, los caboverdeanos, afrouruguayos, afrobrasileños, etc. (Maffia y Tamagno, 2011). De esta forma, en Argentina se crearon progresivamente instituciones, organizaciones y movimientos de reivindicación de “lo y los afro” en general. Intervino el Instituto Nacional contra la Discriminación, la

²³ La re–aparición de los afroargentinos se vincula con la hipótesis hoy aceptada de que la población afroargentina, durante la colonia, en el origen y en la etapa posterior a la creación de la Nación, fue silenciada y negada a través de discursos oficiales y diversas operaciones que crearon un imaginario social de una sociedad argentina blanca y europea (Andrews, 1989; Cirio, 2008; Frigerio, 2008; Geler, 2008 y Martín, 2008).

xenofobia y el racismo (INADI) desde 2006 en problemáticas vinculadas a los afrodescendientes. En el censo de 2010, se incluyó la pregunta sobre la ascendencia africana; y se declaró al 8 de noviembre “Día del afrodescendiente y la cultura afro” a través de la ley 26.852 del 2013, en honor a la afroargentina María Remedios del Valle²⁴ (Monkevisius, 2012).

En suma, la década de 1980 incorporó una oleada migratoria proveniente de algunos países de Latinoamérica. En simultáneo los Estados comenzaron a incorporar políticas vinculadas al reconocimiento de la diversidad, debido a la presión y a la demanda de distintas organizaciones sociales que reclamaban reconocimiento de sus derechos, aunque también en correspondencia a la agenda de los organismos internacionales. Particularmente en Argentina, ingresaron afroamericanos que se desempeñaron como trabajadores culturales enseñando prácticas artísticas de sus países de origen y difundiéndolas a través de shows y espectáculos. Por último, este proceso convergió con una creciente visibilización de reclamos por parte de colectivos afrodescendientes, varios afroargentinos.

1.2.1. El Centro Cultural Ricardo Rojas y El Danzario Americano

Los trabajadores culturales afrodescendientes comenzaron transmitiendo sus prácticas en dos Centros de Capital Federal. Tanto la Danza de Orixás, como otras prácticas afro, fueron bien recibidas en el Centro Cultural Ricardo Rojas y en el Danzario Americano.

La noción de “campos sociales” de Bourdieu me permitirá analizar cómo la danza de Orixás ha ido ganando espacio en ciertas instituciones de la Ciudad y reformulándose de acuerdo al contexto político, y a los diversos intereses y circunstancias de los sujetos involucrados. Bourdieu define a los campos sociales como

²⁴ Fue una afroargentina que luchó en las guerras de independencia de la República Argentina. Nombrada Capitana del Ejército del Norte por Manuel Belgrano.

“espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 1988: 108). El funcionamiento de los campos se comprende en relación a conceptos tales como: *posición, capital, interés y espacio social*. El campo puede ser entendido como espacios estructurados de posiciones relativas cuyas propiedades pueden ser analizadas independientemente de las características de quienes las ocupan (Bourdieu, 1990). La herramienta analítica de campo implica situarnos históricamente en un momento determinado y examinar cómo es la distribución del capital y los intereses que están en juego de los agentes o las instituciones comprometidos en esa estructura. A partir de esos intereses, se genera un campo de fuerzas entre los agentes quienes luchan por subvertir esa estructura o quienes tienden a conservarla –en general los que monopolizan el capital– (Bourdieu, 1980).

Los tipos de *capital* a los que se refiere el autor y que me van a interesar para adaptar al análisis, son el *capital cultural* y el *capital simbólico*. El primero refiere a los conocimientos tales como arte y ciencia, que puede existir “incorporado” o como *habitus* –bajo formas de disposiciones duraderas–; o puede estar institucionalizado es decir, en instituciones a las que se le reconoce capacidad legítima para administrar ese bien. De modo que la permanencia de esas instituciones está ligada con la existencia de ese campo específico. En cambio, el capital simbólico, se define por la acumulación de honor, prestigio, legitimidad o autoridad.

Este marco teórico me permite delimitar el campo cultural de la danza de Orixás como un espacio estructurado en un momento histórico específico de producción y circulación de capitales, compuesto por saberes, experiencias y reconocimientos; a la vez que entrever luchas, resistencias, conflictos y apropiaciones de los mismos. Dentro de este campo cultural, los sujetos utilizan diversas estrategias y luchan por imponer su autoridad y sus intereses para definir la práctica.

A pesar de la existencia de ciertas variantes dentro de las prácticas afro vinculadas con la técnica y el origen de las mismas –danza de Orixás, samba–reggae, afro–jazz o Capoeira, entre otras–, todas las técnicas de danza y música de origen afro

transmitidas por los migrantes antes mencionados, han sido conocidas popularmente en Buenos Aires como “danza y música afro”. De acuerdo a mis registros de campo, los primeros transmisores de danza afro “*dieron clases en gimnasios, centros culturales y academias privadas*” (Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013) siendo los más reconocidos el “Danzario Americano” y el “Centro Cultural Ricardo Rojas”. Habiendo alcanzado ambos gran popularidad y “*especialización afro*” hasta mediados de la década de 1990 (Revista Quilombo 2006).

El Centro Cultural Ricardo Rojas –de aquí en más Centro Cultural o C.C.R.R.– es una institución, dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad de Buenos Aires, ubicada en la ciudad Autónoma de Buenos Aires en el barrio Balvanera. Este Centro fue fundado en 1984, apenas reanudada la democracia en Argentina. Su objetivo ha sido establecer un “puente” entre la Universidad y la comunidad a través de la oferta de cursos, seminarios y capacitaciones técnicas y artísticas, y la realización y difusión de diversas actividades recreativas y culturales. Desde su creación, particularmente a partir de la dirección del profesor de historia Leopoldo Sosa Pujato (1986-1993), ha tenido como propósito constituirse en una institución de “vanguardia y experimentación” de reconocido prestigio (www.rojas.uba.ar) y como un espacio de “libertad y creación”²⁵. De hecho, algunos trabajadores y colegas lo recuerdan por haber plasmado ese sesgo innovador que a lo largo de estos años, caracteriza particularmente a este espacio y que le otorgó un reconocimiento nacional e internacional.

A principios de la década de 1990, el C.C.R.R. dio lugar a grupos experimentales “disparatados” y “corrosivos” de teatro, como “Los Macocos” y “el Clú del *Clau*”, entre otros, mostrándose flexible y “abierto” en cuanto a la selección de artistas e incluso de propuestas estéticas. También abrió sus puertas a grupos que cuestionaban la heteronorma al proponer “la sexualidad como un tema natural” con el objetivo de abrir espacios a “diferentes” corporalidades (Coordinador de comunicación audiovisual

²⁵ Ver testimonios de trabajadores recopilados en el libro “25 años del Rojas”, recopilado por Natalia Calzón Flores en el año 2009.

del Centro Cultural Ricardo Rojas, 2014). Con la apertura de otros talleres además de los ya existentes desde su creación, y la incorporación de ese perfil de grupos artísticos, el Centro comienza a ser más concurrido y a constituirse en un espacio de difusión y fomento de estéticas novedosas y/o de actividades y talleres de enseñanza artística que no tenían posibilidad de circular en la esfera comercial.

Desde 1987, durante el rectorado de Oscar Shuberoff²⁶, funcionó un área denominada “Culturas Afroamericanas” creada por Yoji Senna y coordinada por Isa Soares, ambos brasileños. Yoji es un maestro de capoeira bahiano, considerado el precursor de esta práctica en Buenos Aires, y muy recordado por los trabajadores culturales brasileños debido a su iniciativa y activa participación en el Movimiento Cultural Afroamericano²⁷. Yoji ha sido una persona que se esforzó por “*la constitución del campo de las artes afro en Buenos Aires*” (Domínguez, 2001). Isa Soares es profesora, bailarina y coreógrafa de danza de Orixás y muchos la recuerdan como “afectuosa” “voluntariosa” y “seria” en cuanto a la realización y compromiso con su trabajo (Conversaciones con trabajadores del C.C.R.R. CABA, 2014). Al área de Culturas Afroamericanas se fueron sumando otros afrodescendientes que hacía poco tiempo habían migrado al país. Allí se dictaban talleres de danza afro–yoruba, danza afro–contemporánea, danzas afro–populares, capoeira bahiana, danzas afro–cubanas, salsa y bailes populares cubanos y danza jazz fusión, entre otros. Además se solían organizar charlas y actividades sobre diversas temáticas. Entre ellas, el 19 de septiembre de 1988, José Acosta Martínez²⁸ –afro uruguayo pionero en la enseñanza del candombe

²⁶ Oscar Julio Shuberoff fue contador y rector de la Universidad de Buenos Aires entre 1986 y 2002.

²⁷ Este movimiento surgió en 1989 “*por iniciativa de negros argentinos, uruguayo y brasileños preocupados por la situación social y cultural del negro en Argentina (...) Tenía su sede en un espacio cedido por el Centro Cultural Ricardo Rojas*” (En Domínguez, 2005. “Folklore en las grandes ciudades”; Gomes, 2001; Martín compiladora).

²⁸ “*José fue uno de los primeros difusores del candombe uruguayo en Buenos Aires. Formó parte del Grupo Cultural Afro, grupo pionero en la enseñanza de este arte a los porteños, a fines de la década de 1980 y organizó las Jornadas de Arte Afroamericano en el Rojas, en 1988, donde probablemente se hicieron los primeros talleres de candombe abiertos a todo público (o al menos, en un centro cultural importante). El 5 de abril de 1996 fue asesinado por policías racistas porteños al salir en defensa de dos afrobrasileños a quienes éstos hostigaban. En su memoria su hermano Ángel Acosta creó la*

uruguayo a los porteños– realizó las Jornadas de Arte Afroamericano en el cual fueron partícipes diversas expresiones artísticas afro. A mediados de la década de 1990, se sumaron otros talleres de danza afro y ritmos populares y ritmos afrocubanos de origen arará, yoruba y congo. Basándonos en el testimonio de Isa Soares, –quien se desempeñó como docente y coordinadora del Centro Cultural– sabemos que durante los primeros años, las muestras o presentaciones de sus prácticas se hacían con mucho trabajo, esfuerzo y autogestión de los participantes y sus familiares, quienes compraban la entrada para que el grupo de alumnos pudiera solventar los costos de diversos insumos –entre ellos, los tambores y la remuneración a los músicos– (Conferencia realizada por Isa Soares en el Movimiento Afrocultural. CABA, 2013).

Me interesa retomar la forma en que Bajtín (1985) define a las “culturas populares” con el fin de enmarcar el significado que se le estaba otorgando en el C.C.R.R. al área de Culturas Afroamericanas, donde un grupo de migrantes afrodescendientes participaba enseñando ciertas danzas y ritmos de sus países de origen. En su libro sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Bajtín señaló la existencia de dos mundos: una cultura oficial presidida por el Estado y la Iglesia, con sus ritos y tradiciones, y otra del pueblo ubicada en la plaza pública con sus fiestas, carnavales, ritos cómicos y burlescos que parodiaban e invertían al “mundo oficial”. De forma que, si la “fiesta oficial” consagraba la estabilidad, la impermutabilidad de las reglas que regían al mundo a través de jerarquías, normas, tabúes religiosos, políticos y morales; el carnaval abolía estas jerarquías y normas. Si la primera tenía como finalidad la “consagración de la desigualdad” (Bajtín, 1985: 12) de las condiciones de vida y del trabajo, en el carnaval se consagraba la risa y se experimentaba de forma “viva” la igualdad, formas familiares de contacto sin restricciones y “liberada de las reglas de conducta”. Se generaban así una lógica original

comparsa Kalakangüe e hizo el ya legendario desfile Homenaje a la Memoria en San Telmo en diciembre de 1998. Fue uno de los primeros activistas culturales en tener una conciencia afro que trascendiera las barreras nacionales”. Fuente: alejandrofrigerio.blogspot.com Abril de 2008.

de las cosas “al revés” y “contradictorias”; un segundo mundo construido como parodia de la vida ordinaria (Bajtín, 1985: 13).

Encuentro que ciertas particularidades propias de las fiestas carnavales parecieran haber predominado en el ambiente del Centro Cultural Ricardo Rojas durante la gestión de Leopoldo Sosa Pujato, en tanto su objetivo era, mediante la difusión de las prácticas artísticas afro, populares y de grupos artísticos experimentales exponer corporalidades, formas de expresión y discursos que, o bien rompían con las tradicionales y no tenían espacio dentro del circuito comercial o bien se trataba de artes consideradas menores y/o de ámbitos barriales –circo, murga– que no eran promovidas por la gestión cultural estatal o lo eran de manera reciente y su inclusión dentro de una institución de la UBA las posicionaba en otro lugar, o bien de artes que, habiendo sido negada la cultura afro en Argentina, no eran difundidas.

A pesar de que la oferta de cursos y espectáculos se amplió luego de comenzada la década de 1990, algunos de los trabajadores culturales afrodescendientes se retiraron de la institución hacia 1995, y el área de Culturas Afroamericanas –aunque no la totalidad de sus talleres– se fue “difuminando” por diversas causas. Algunos sugieren que perdió el auge que había conocido en sus inicios, esto es, que los cursos no desaparecieron pero mermó la cantidad de talleres y asistentes. No obstante, entre las principales causas se suele mencionar los problemas que generó a los trabajadores el cambio del sistema contractual. Los profesores debían inscribirse en la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) y presentar facturas para cobrar. Esto suponía el asesoramiento de profesionales, contribuyendo con la decisión de dejar el espacio para enseñar en otros lugares. Por otra parte, otros sostienen que también afectó el cambio de perfil de las nuevas autoridades que sucedieron a la gestión de Leopoldo Sosa Pujato, interesadas en cursos más clásicos.

“Y también pasó que después de Leopoldo, los empezaron a tratar a los negros como si fuesen nada ¿viste? Como que hubo un interés por los cursos más intelectuales, digamos, por parte de las autoridades. A su vez, decayó

la demanda de alumnos” (Conversación informal con trabajadora de la institución de C.C.R.R. CABA, 2014).

Por último, otra de las causas de la desaparición del área se debió al aumento de oferta (de días y horarios) de los mismos talleres en espacios por fuera de la institución y por maestros argentinos. Asimismo uno de los referentes del área, Yoji Senna, contrajo matrimonio y se mudó al exterior, quedando un “vacío” en la organización y coordinación de aquella (Entrevista a un bailarín y coreógrafo. CABA, 2014).

El 21 de septiembre de 1990, comenzó a funcionar el centro cultural Danzario Americano –de aquí en más Danzario– y la mayoría de los maestros afrodescendientes que dictaban clases en el C.C.R.R., también lo comenzaron a hacer en el aquél. El Danzario fue fundado por Jorge Winter y la bailarina, Gabriela Moyano como un espacio autogestionado que tuvo como objetivo:

“poner a los ritmos afrolatinoamericanos al mismo nivel y con la misma jerarquía que lo clásico y lo contemporáneo, porque siempre había sido ninguneado bailar rumba, cha cha cha, salsa y todo eso” (Entrevista al fundador de Danzario Americano. CABA, 2014).

Muchos de ellos se acercaron al Danzario a través de la red de solidaridad que había comenzado a circular entre los migrantes que ya se habían incorporado al Centro Cultural. Según su fundador, este espacio de sociabilidad funcionaba como lugar de integración para la gente que estaba recién llegada al país. Varios de los migrantes se acercaban al Danzario porque habían oído mencionar el nombre del espacio a un colega; otros lo conocieron a través de la radio o televisión; mientras que otros gracias a las propagandas de difusión que aparecieron en los periódicos Clarín y Página 12.

Esta primera etapa de la institución Danzario duró aproximadamente cinco años y fue el momento de apogeo del centro cultural. Tenía su sede en un espacio alquilado

sobre la calle Corrientes entre Junín y Ayacucho, al lado del Centro Cultural Ricardo Rojas. Asistían para aprender alrededor de doscientas personas entre el lunes y el viernes a distintas clases: flamenco, folklore, tango, canto, jazz, danza clásica, danza contemporánea, ritmos caribeños, haitianos, dominicanos, bolivianos y peruanos, lambada, gafieira, danza de Orixás, salsa, cha cha cha y merengue entre otras. Algunos maestros daban clases de más de una práctica artística. El público, jóvenes y adultos a partir de los 17 años, provenía en su mayoría de Capital Federal. En paralelo a las clases, los maestros del Danzario junto con los directores, publicaron dos números de una revista del Centro Cultural. En ella expusieron artículos sobre la identidad latinoamericana, reivindicaban la negritud, contaban sobre el proceso de esclavitud y denunciaban algunas situaciones referidas a la política mundial. Además de los talleres, realizaron algunos eventos en los cuales asistían escritores a presentar y charlar sobre sus libros. Para sostener económicamente el espacio, conjuntamente a las ganancias de las clases, subalquilaban el espacio para cumpleaños, casamientos y congresos de algún partido político.

Otra de las actividades realizadas por el Danzario era la organización –por parte de los directores– de la fiesta llamada “Sábado de rumba”, que funcionaba el primer sábado de cada mes y que se difundía a través del periódico Página 12. Estas fiestas tenían la consigna de *“que aquél que trajera un instrumento de percusión, entraba, tocaba y chupaba²⁹ gratis”* (Fundador de Danzario Americano. CABA, 2014). De modo que el objetivo era conocer gente, relacionarse, divertirse, bailar y hacer música. A los sábados de rumba asistían alrededor de dos mil personas de diversas nacionalidades tales como bolivianos, afrobrasileños, franceses, ingleses, peruanos, norteamericanos, argentinos y cubanos; y se realizaban en diferentes espacios: algunos por el barrio Abasto, otros en la Casa Suiza³⁰ y en la Manzana de las Luces³¹, dependiendo el lugar

²⁹ Es una palabra del lunfardo que refiere a beber alcohol.

³⁰ La casa Suiza es un espacio ubicado en la calle Rodríguez Peña al 200 en Capital Federal. Durante la década de 1920 hasta fines de la década de 1970 funcionó el Shimmy Club, asociación de la comunidad afroporteña, quien realizó periódicamente shows, reuniones, carnavales y fiestas.

que se consiguiese alquilar. Se motivaba que los músicos con sus propios instrumentos percusivos y aerófonos –trompetas, saxos, tambores batá, chekeres, tumbadoras, claves entre otros– hicieran música a modo de *ensamble* improvisado.

Durante una segunda etapa en los años posteriores, la institución tuvo que cambiar de espacio físico a un lugar más amplio. Se hizo una fiesta para recaudar dinero y mudaron el Danzario a un centro ubicado en la calle Sánchez de Bustamante, en el barrio de Abasto. Allí montaban obras de teatro y recitales casi todos los fines de semana y emprendieron la conformación de un “Profesorado en Danzas Afrolatinoamericanas” que poseía un programa completo que además de contener varios estilos de danzas, comprendía las asignaturas historia y geografía. Para completar el Profesorado, los directores con ayuda de los docentes, armaron una biblioteca de música y videos, y una vitrina en la que exponían trajes y algunos objetos pertenecientes a las religiones de matriz afro, porque algunos de los movimientos y fundamentos de las danzas transmitidas tienen un origen religioso. El fundador del Danzario relata de esta manera la experiencia de principios de la década de 1990:

“Ellos [los trabajadores culturales] armaron en el Rojas el departamento afro, que ¡fue una maravilla! Iba de vez en cuando a ver muestras, funcionaba en paralelo [al Danzario Americano], ellos específicamente con la cuestión afro, y nosotros más tradicional [...] Había todo una movida. Vos decís: en un momento en que se estaba extranjerizando el país [se refiere a los años 1990 cuando se profundiza la política neoliberal en Argentina], y el ideal era Nueva York, nosotros, este grupo, esta generación, este conjunto de gente dispersa apuntó a lo latinoamericano como para contrabalancear la desintegración cultural que se estaba viviendo. Fue un aspecto de la resistencia” (Entrevista al fundador de Danzario Americano. CABA, 2014).

³¹ Es el nombre que adquiere una manzana histórica de la Ciudad de Buenos Aires comprendida entre las calles Alsina, Moreno, Bolívar y Perú.

En esta línea, el fundador y ex director de Danzario nos acerca la idea de que la institución funcionó como una respuesta y en “compensación” o más aún, como una fuerza de resistencia a una política nacional de corte neoliberal, profundizada durante la presidencia de Carlos Menem, en la que no sólo “lo nacional” se despreció totalmente sino que además los referentes eran exclusivamente las grandes potencias extranjeras. El proyecto del centro cultural Danzario tenía como principio valorizar las prácticas “tradicionales” de algunos sectores que habían sido rechazados e invisibilizados a lo largo de la historia.

La promoción de las danzas y música afro en el Danzario tuvieron así un objetivo político: de oposición a la cultura dominante, de elite, extranjera y de consolidación de una conciencia identitaria latinoamericana y contra-hegemónica que revaloriza las prácticas de sectores que fueron subalternizados.

Hacia 1999 este centro cultural comenzó a atravesar una crisis, fundamentalmente como consecuencia de la tensión gestada entre sus directores, quienes perseguían proyectos divergentes, pero también incidieron otros factores. Según conversaciones mantenidas con profesores de este centro, algunos docentes comenzaron a sentir una insatisfacción laboral y emprendieron la búsqueda de otros espacios artísticos o decidieron enseñar en forma independiente. La aspiración de obtener mejores ingresos, el aumento de competencia entre ellos, la existencia de distintos intereses y modos de “encarar” su labor cultural, fueron incidiendo en la decisión de su partida (Domínguez, 2001). Por otra parte, también se dejaron de realizar los “Sábados de Rumba”. Algunos músicos que participaban allí formaron grupos de música y comenzaron a tocar en otros eventos –casamientos y shows– a cambio de una remuneración. Eso complicó la situación económica para los organizadores de los “Sábados de Rumba”, porque los músicos empezaron a reclamar un cobro por ello y la institución no lo aceptó, lo que llevó a la suspensión de las fiestas. Finalmente, también se generaron problemas en el Profesorado de Danzas Afrolatinoamericanas que no logró mantener una continuidad. La contratación de maestros argentinos generó una serie de conflictos y competencia laboral con los

afrodescendientes que habían sido sus docentes. Además, el proyecto del profesorado no se correspondía con ciertos lineamientos que tenía el fundador del centro cultural, interesado en la transmisión no solo de la danza y música afro sino de éstas en tanto práctica cultural e identitaria más amplia. La nueva generación de maestros argentinos desconocía el origen y contexto de los movimientos: cuál era la historia de estas prácticas culturales, por qué se bailan tales movimientos, quiénes lo bailan, para qué ocasión, cómo se visten, qué toques del instrumento corresponden a ciertas ocasiones o festividades, cuál es su sentido en cada contexto, etcétera. La enseñanza de esta práctica desvinculada de estas referencias que otrora acompañaban la enseñanza promovida por los profesores migrantes afrodescendientes, le quitaban, para el fundador del centro, el sentido primigenio que para él tenía la difusión de estos saberes afrolatinoamericanas en Buenos Aires. El Profesorado se interrumpió y se tomó la decisión de formar una cooperativa entre los profesores que aun quedaron enseñando en el centro cultural. Como ese proyecto no funcionó, decidieron venderlo a uno de los docentes que trabajaba allí, Claudio de Oliveira. El Danzario cambió de sede y de dirección. Desde el año 2000, la oferta de enseñanza de prácticas culturales afro en la ciudad se amplió a otros espacios. En gran medida, esa ampliación fue producto del empuje que tanto el Centro Cultural Ricardo Rojas como el Danzario Americano le dieron a estos saberes.

En la actualidad, ambos Centros Culturales nos remiten al inicio de la enseñanza de las prácticas artísticas afro en el país. Gradualmente estas artes “se popularizaron”. La gente comenzó a pagar para contratar a los músicos, y éstos consiguieron ser remunerados a cambio de transmitir su saber cultural, incorporándose más aún al mercado de trabajo. Asimismo, desde esta época la música y danza de origen afro comenzó a expandirse debido a la apertura de otros centros de enseñanza. Además, nuevos maestros argentinos se dedican a enseñar estas prácticas y compiten por hacer legítimar su transmisión y enseñanza de la danza de Orixás. Más aún, se comienza a visibilizar un aumento de exhibiciones de expresiones artísticas afro de bailarines y maestros.

En síntesis, expuse que en Brasil el culto a los Orixás traído por los esclavizados fue transformándose por la imposición y gran influencia del cristianismo, y por la diversidad de aportes que fue recibiendo el culto, dando lugar a través del tiempo a las religiones afrobrasileñas. Allí, varias de las prácticas y elementos de los centro de culto afro fueron tomados, trasladados y resignificados en espacios artísticos. Este proceso en Brasil se inició a mitad del siglo XX y aunque relaté la historia de dos bailarines y coreógrafos, Mercedes Baptista y Mestre King, fueron muchos los artistas negros los que lucharon por el reconocimiento y legitimidad de la danza afrobrasileña.

Aquí en Buenos Aires, desde la década de 1980 la visibilización de “lo afro” ha cobrado fuerza en los últimos años y desde entonces no ha cesado de crecer el público interesado en aprender estas artes en la ciudad. Pues, en el capítulo siguiente examinamos la manera en que se recontextualizaron y resignificaron las danzas de Orixás en espacios de enseñanza.

Capítulo 2: Nuevas experiencias de la práctica territorializada: ¿Cómo los maestros transmiten y enseñan la danza de los Orixás?



Seminario intensivo realizado por Isa Soares en 2013.

Entre los trabajadores culturales afrodescendientes que comenzaron a enseñar sus prácticas artísticas en Buenos Aires durante fines de la década de 1980 y principios de 1990, tal como mencioné en el capítulo anterior, se encontraban las bailarinas brasileñas Isa Soares y Telma Meirelles. Ambas se dedicaron a la danza de Orixás aunque con estilos bien diferentes de acuerdo a mis registros de campo. No obstante, para este estudio focalizaré en la trayectoria de Isa Soares, como migrante poseedora de un capital cultural valorado en el país, y explicaré cómo construye su autoridad al interior de este campo, a la vez que lo va definiendo. De modo que el objetivo de este

capítulo es explorar cómo es ese capital cultural que trae la bailarina, de qué manera pone en funcionamiento sus prácticas culturales como fuente laboral (Domínguez, 2001), y qué técnicas utiliza para transmitir a los porteños las divinidades de los Orixás. En esta línea, me interesa además remarcar algunas continuidades y rupturas entre el estilo que implementó Isa Soares y las estrategias que adoptaron algunos de los nuevos maestros argentinos durante la enseñanza, en tanto práctica territorializada y difundida en varios espacios de Buenos Aires. Me referiré a tres sitios de enseñanza, en los cuales realicé trabajo de campo, y sus respectivos maestros: Ezequiel Barrios en Casa Abasto, Julieta Esquenazi en el Centro Cultural San Martín, y Marcela Gayoso en el Ilé Cultural. Las dos últimas han sido alumnas de Isa Soares. Me resulta importante destacar estas estrategias adoptadas porque están en vínculo con la práctica recontextualizada en Buenos Aires y con tensiones o dificultades que aparecen en el proceso de aprendizaje.

2.1. “Bailando los orígenes”³²: Isa Soares

Isa Soares es considerada la iniciadora de la danza de Orixás en Buenos Aires por parte de los bailarines actuales, porque fue la primera transmisora de aquella, en instituciones reconocidas de la ciudad. Un entrevistado me definió de esta forma los inicios de la danza de Orixás: Isa Soares es “*la que plantó la semilla*” del afro en Buenos Aires. Como señalé, también Thelma Meirelles, bailarina brasileña que vive en Argentina desde 1993, ha sido precursora de esta danza en el país. A pesar de que ambas son maestras de la práctica, se diferencian por el estilo que han impreso durante la enseñanza y por la fusión de la danza de Orixás con otras técnicas corporales que implementan en sus clases. Thelma, de acuerdo a mis registros de campo, se ha

³² “Bailando los orígenes” es una de las denominaciones para la danza que enseña Isa Soares y que ella misma coloca en un folleto realizado para el seminario dictado el 6 y 7 de julio de 2013 en Capital Federal.

orientado a la forma coreográfica, al show folklórico y a técnicas contemporáneas de la danza –estilo denominado “danza afro contemporánea”–; mientras que Isa se dedica más bien a los movimientos de los Orixás y a la improvisación en sus clases, sin resaltar tanto la parte coreográfica.

En este apartado me dedicaré específicamente a reconstruir la trayectoria de Isa Soares, en su labor de transmisión de la danza de Orixás, reconocida como pionera en este campo en el ámbito local. Esta breve historización está confeccionada sobre la base de entrevistas a sus viejas y actuales alumnas, además de un seminario intensivo que realizó la maestra en Buenos Aires en 2013, su blog personal en cuyo espacio virtual se presenta como maestra, charlas que ha brindado en diversos eventos y la Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas (2001) de María Eugenia Domínguez, acerca de los trabajadores culturales brasileños en la ciudad mencionada. No me fue posible entrevistarla, aunque insistí algunas veces, de forma que la información que expongo y analizo a continuación fue extraída de las fuentes recién señaladas.

Isa en la actualidad imparte cursos regulares y anuales de danza de Orixás en la sala Saavedra en el barrio de San Cristóbal y en el Movimiento Afrocultural ubicado en San Telmo. Además, realiza seminarios intensivos en Buenos Aires y en algunos puntos del resto del país. En su blog personal al presentarse, afirma que migra en 1983 desde Brasil hacia Argentina, casada con un argentino. Luego relata que se separó, tuvo un hijo y que se asentó en este país. Siendo una de las causas, la imposibilidad de ganar dinero y vivir de la danza en Brasil, mientras que en Argentina, ella cree, ha sido una ventaja laboral ser una mujer negra valorada por su formación cultural (Domínguez, 2001).

En cuanto a su capital cultural, aprendió técnicas de danza jazz, afro primitiva, *soul*, expresiva y capoeira en Brasil. No obstante, ella destaca que el aprendizaje de danza y música vino con ella casi “heredado” porque su mamá bailaba, dos de sus hermanos son músicos, al igual que lo era su papá. Agrega al respecto:

“Mi formación fue una cosa más tomada de lo cotidiano, de las cosas de la calle, de las manifestaciones populares, de la experiencia directa, no fue tan formal (...)” (Isa Soares, en Domínguez, 2001).

Afirmando de esta forma que, además de compartir la música con los miembros de su familia, su aprendizaje en danza se dio de forma habitual bailando en fiestas y espacios públicos como las calles. Por otro lado, Isa refiere también a otro ámbito y medio de aprendizaje de la danza que denomina “experiencia con lo sagrado”:

“Acompañe mucho a mi madre en sus andanzas por recobrar la salud. Por esta razón encontré desde temprana edad motivos para observar con curiosidad las danzas y las prácticas afro religiosas en mi lugar de nacimiento. Observé las danzas en sus formas asimétricas e híbridas, fundamentadas en los simbolismos de la cultura africana, así como la música, con sus diferentes sonidos y su particular poliritmia. Asistí a eventos tanto festivos como curativos con la misma entereza con la que normalmente lo hacen los chicos. Seguramente no los podía comprender del todo. Lo que sí podía advertir era el bienestar que sentía. Experimenté los éxtasis juveniles acompañados por estas imágenes. Estas vivencias echaron sus raíces y fueron fuentes idóneas capaces de reforzar mi interés por los temas que abordo actualmente. Estaba segura de que lo que pasaba por mi mente-cuerpo era importante y a mí modo lo atesoraba como tal. Observaba la dignidad, la fuerza, la destreza, la armonia (sic) y un sin fin de atributos y cualidades que intuía en aquellos cuerpos en movimiento. Ellos fueron mis referentes (...)” (Blog de Isa Soares: <http://isasoaresdanzas.blogspot.com.ar/> Consultado el 25/03/14).

Advierto que clasifica tres fuentes de aprendizaje de la danza que la posicionan y la autorizan como transmisora legítima de esta práctica en Buenos Aires, remarcando aspectos únicos que ella posee a diferencia de otros maestros. La primera vendría a conformarse por experiencias propias de su contexto familiar, en ámbitos tanto públicos (lo cotidiano, lo informal, de la calle y de los carnavales) como privados (proveniente de su familia de músicos). La segunda fuente podemos clasificarla como un aprendizaje formal y voluntario, dado a partir de cursos de danzas a los que Isa asistió. Por último y el tercero, correspondería a un conocimiento originado en espacios religiosos que ella denomina “experiencias con lo sagrado”.

En su relato destaca que haber asistido a los *terreiros* fue algo circunstancial, a partir de que su madre estaba enferma y ella la acompañaba, habiendo podido observar y vivir allí las *prácticas afro religiosas*, dado su carácter de niña curiosa. A su vez, enfatiza el aspecto terapéutico de estas ceremonias y que su desconocimiento de algunas prácticas que observaba, no impedía que sintiese un *bienestar*. Además, en su narración refiere a una sensación fascinante experimentada: escuchar una *particular* diversidad de ritmos y observar los cuerpos en movimiento; siendo el canal de recepción la *mente-cuerpo*; es decir, un ingreso y registro de la información en el nivel lógico o mental, y en un nivel corporal. Cuando expresa “*ellos fueron mis referentes*”, declara que haber visto a los cuerpos que incorporaban a los Orixás, fue su fuente de conocimiento más legítima seleccionada para trasladar a la esfera del arte con nuevos significados.

De modo que todas estas cuestiones recogidas como experiencias son las fuentes de su saber y han sido retomadas por Isa como herramientas para su trabajo posterior en Buenos Aires: en un nuevo contexto de producción, para personas que desconocen el origen de aquellas y recontextualizadas en un espacio de enseñanza que propone la exploración de los Orixás a través de sus movimientos. En su relato, Isa utiliza y resalta ciertas experiencias, recursos y saberes, que otros sujetos no tienen en Buenos Aires, y que conforman al interior del campo, su capital simbólico (Bourdieu, 1988). A través de éste, legitima su lugar como maestra genuina en la enseñanza de

esta danza. Ella invoca sus experiencias como lo “auténtico”, en este caso sus vivencias en los terreiros y aprendizajes cotidianos de la calle y de su familia, de forma tal que acorta la “brecha intertextual” (Bauman y Briggs, 1996) al crear conexiones entre estas vivencias en espacios religiosos y su práctica actual en el ámbito artístico. Isa cita su accesibilidad a la fuente más fidedigna y válida que denomina “experiencias con lo sagrado”, lo cual le da autoridad y validez para enseñar la danza de Orixás en un nuevo contexto. Domínguez (2001), destaca que tanto Isa como otros trabajadores culturales construyen legitimidad en Buenos Aires y compiten entre ellos, al expresar referencias temporales acerca del tiempo en que adquirieron sus conocimientos, junto a relatos que casi siempre están permeados por historias familiares y del mundo popular de la calle.

Durante sus primeros años en el país, entre 1986 y 1990, participó como bailarina y actriz en distintas obras teatrales en el antiguo Teatro Bambalinas, en el Teatro Nacional Cervantes y en el Teatro General San Martín. Además, *“desde 1981 comienza en Brasil y desarrolla luego en Argentina un trabajo de investigación y difusión de la cultural afrobrasileña, basado en la recreación de los mitos afro Yoruba bajo el título “Las 16 instancias de vida”* (Blog de Isa Soares: <http://isasoaresdanzas.blogspot.com.ar/> Consultado el 25/03/14).

Con esta denominación se refiere a los 16 Orixás y ella establece una definición de éstos, que se ajusta como veremos más adelante a la propuesta de sus clases. Afirma:

*“Los he pensado como representantes de diferentes instancias mediadoras dentro de los ciclos vitales. (...) **son parte de la doctrina familiar y religiosa africana**, instrumentos para acercar al hombre en la búsqueda del bien estar (sic) y su plenitud. Trascendentes al hombre, tienen edad inmemorial. **Poseen las mismas cualidades y defectos humanos**. Los gestos, en esa recreación, relatan el recorrido del cuerpo por instancias de vida. Van contando como realizamos algunas tareas.*

(...) Se relacionan con las vibraciones del tono corporal de cada uno de nosotros” (Mi énfasis. Folleto realizado por Isa Soares 2013).

En síntesis, ella entiende a los Orixás como momentos de la vida de todas las personas, con sus virtudes y defectos, que nos sirven para buscar la integridad. En este sentido, habría una finalidad terapéutica: *“acercar al hombre en la búsqueda del bien estar (sic) y su plenitud”*. Además establece una conexión entre el público al que se dirige –probables desconocedores de los Orixás– y la doctrina africana: *“[Los Orixás] poseen las mismas cualidades y defectos humanos”*; con el fin de acortar la distancia entre “nosotros” y las divinidades afrobrasileñas.

Como mencioné en el capítulo anterior, Isa enseñaba Danza de Orixás en el Centro Cultural Rojas a principios de la década de 1990, momento en el cual la sociedad argentina hacía pocos años había iniciado la reapertura democrática. Las consecuencias que tuvo el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar (1976–1983) en el ámbito social fueron notorias y prolongadas en el tiempo. La violencia y represión ejercida en aquel entonces instaló un miedo en la sociedad que continuó y se plasmó en los cuerpos. Este hecho fue destacado por Isa, quien observaba y decodificaba en sus alumnos un retraimiento muy grande expresado ya no sólo en el discurso sino especialmente en los cuerpos, y lo asociaba al temor social que había atravesado el país. De ahí que las clases funcionaban, según ella, como *“un espacio terapéutico”*, en el que se reflejaba en los cuerpos la censura y vigilancia. Los momentos de improvisación resultaban por demás complejos para los practicantes, *“la soltura no era solo bailar, era una necesidad (...) los cuerpos se mueven dentro de un proceso político social”* relataba Isa, vinculando la dificultad de movimiento de los cuerpos, con el impacto del silencio, las incertidumbres y desapariciones que afectaron y desarmaron los vínculos sociales a través del disciplinamiento impuesto por el proceso militar.

En relación con estas primeras experiencias de enseñanza de Isa, una de sus alumnas recuerda las clases poniendo el énfasis en la improvisación e indicando un distanciamiento entre la danza afro en Brasil y el estilo de Isa en Buenos Aires.

“Y después yo me fui a Salvador y...allá no encontré nadie que se le parezca a Isa. Porque claro, ella tenía su cosa particular, ella no trabajaba tanto con los movimientos de los Orixás ¿viste? Y... todo el trabajo de la improvisación y de la significación, todo eso te lleva a trabajar, todo eso con vos misma o por lo menos a mí me pasó eso, como una exploración interior...” (Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).

El espacio de aprendizaje que propone Isa lo define como *“una herramienta de contención”* (Isa Soares, 2013); esto tiene que ver con conectar su práctica pasada de las vivencias en los terreiros –lo que asocia a un “bienestar”–, con su práctica actual, cuyo objetivo sería brindar un herramienta de contención.

El espacio de enseñanza y el trabajo que lleva a cabo actualmente, Isa lo denomina *Alábase, danzas del Xiré de Orixás*. Alábase significa en yoruba “aquel que comparte una tarea”, y Xiré (palabra de escritura y fonética afrobrasileña) significa juego o práctica de un deporte. Este último es una *performance* que se realiza en los terreiros de candomblé y se lo baila a partir de la representación de los Orixás, manteniendo su orden jerárquico de acuerdo a las funciones y lugares simbólicos de éstos. El Xiré comienza por Exú debido a que es él quien abre los caminos, y se finaliza con Oxalá, el más viejo. La rutina “Xiré de Orixás” adaptados a los espacios artísticos se baila con dos o tres movimientos, de a una vez por Orixá, los cuatro frentes –formando una cruz–; cuando se terminó de bailar un Orixá en un último frente, se pasa al siguiente Orixá, y así de manera sucesiva. El canto, además de mantenerse dentro del ritmo de los tambores, es fundamental porque marca cada cambio de movimiento, de frente y de Orixá. En el Xiré se comienza entonces con la trilogía Exú–Ogum–Oxóssi, energías guerreras que abren los caminos y que dan al cuerpo los lineamientos básicos

y vitales: la fuerza, el trabajo y la manutención. Se continúa con Omolú, elemento tierra. Luego le sigue Iansá, el aire que todo modifica, quien define el tiempo: la durabilidad y permanencia de las cosas y seres en el cosmos. Este momento del Xiré es el único en el cual se permite entrar o salir a alguien, es el único instante de corte que se realiza si es necesario. Continúan las aguas, Oxum y después Iemanjá. Sigue el fuego, Xangó con una enorme vitalidad. Luego Oxumaré, Obá, Ewa, Logunedé, Iroko, Naná y Oxalá hacia el final; es quien cierra la danza ya que contiene a los ciclos en general restaurando la fuerza creadora (Folleto realizado por Isa Soares, 2013).

Algunos de los requisitos que Isa establece para bailar el Xiré son: pies sin calzado y vestimenta blanca o clara y cómoda, con el objetivo de mantener una neutralidad y una armonía entre los que bailan. Para las mujeres, “pollera con ruedo” hasta las rodillas y camiseta o blusa; y para los hombres pantalón “tipo pescador” y remera. Mantener el silencio, la concentración y no hablar, son algunas cuestiones en las que Isa ha enfatizado a lo largo del tiempo. Vestir ropas, además de blancas, con los hombros y rodillas cubiertas. Asimismo, tal como me contó una de sus alumnas, Isa consulta mes a mes a un calendario religioso si se pueden bailar ciertos Orixás. De la misma forma, en un seminario que dictó pidió a sus alumnos antes de comenzar a bailar que “quien necesite”, debe protegerse la cabeza con un pañuelo. Estas exigencias además de proponerlas Isa en sus clases de danza, son algunos fundamentos de los terreiros de Candomblé. En ellos es requisito asistir con vestimenta clara y varios iniciados en la religión también deben proteger su cabeza con un turbante porque aún no están preparados para ser receptáculos del (o incorporar al) Orixá³³. Estimo que esta

³³“La cabeza es el polo fundador e irradiador de la iniciación, donde se carga el santo, pues este vive en la cabeza (...) En el ritual, la cabeza es permanentemente protegida por un oujá de tela blanca en forma de turbante. Es la garantía de que está protegida y, por extensión, el santo en el habita. (...) Todas las prácticas renovadoras del axé (energía de cada cosa) son centralizadas en la cabeza. También en ella están determinados los lugares que remiten a los principios generadores y ancestrales. La cabeza es la mímica del mundo simbolizado, donde están los elementos de la naturaleza y, después de fijados, los principios generadores del axé del cuerpo individual, que, conjugado con el yo colectivo del lugar donde se practica el candomblé, ampliarán cada vez más los vínculos sagrados, éticos, morales sociales y culturales del individuo con el grupo” (Lody, 2004: 68 en Orácio de Aguiar, 2010).

estrategia de acortar la brecha intertextual entre los espacios religiosos afrobrasileños y el ámbito de danza de Orixás, le brinda a Isa Soares legitimidad.

*“A través de esta forma **me atreví a hacer recreaciones de las danzas rituales en un espacio artístico considerado profano**. La danza del Xiré, permite que todos experimenten todas las formas dentro de un espacio y un tiempo apropiados sin fijarse en una postura, sensación o relación aislada. Las consignas son accesibles a todos/as. El modo facilita el acceso, aportando a cada integrante la posibilidad de sumar lo particular y lo diferente”* (Mi énfasis. Folleto realizado por Isa Soares, 2013).

Nuevamente crea autoridad en sus objetivos, para “pasar” los movimientos de los Orixás a través de su método de transmisión: *“me atreví a hacer recreaciones de las danzas rituales en un espacio artístico considerado profano”*.

En este relato, la maestra define el público al que apunta, “todos/as”, para bailar el Xiré. Éste permite que cada uno exprese el movimiento individual y que no sea tanto el énfasis en copiar exacto el movimiento cuando es transmitido. En efecto, este hecho fue expresado por algunas de sus alumnas y ex-alumnas con las que tuve posibilidad de conversar. Ellas afirmaron que con Isa uno puede bailar teniendo el cuerpo que tenga –se refirieron a si uno se siente gordo– e incluso teniendo la edad que se tenga.

Por otra parte y en cuanto a sus clases, comienzan con ejercicios de precalentamiento que esporádicamente van variando. Por ejemplo en el último tiempo, Pablo Soares –el hijo de Isa – de vez en cuando dicta las clases con su mamá e introduce algunos movimientos y técnicas de danza contemporánea. Sin embargo las clases no tienen una estructura particular, sus alumnas actuales consideran que la maestra varía la dinámica de acuerdo al grupo y al día. A veces se habla del Orixá o del elemento de la naturaleza, a veces se lo baila o se lo improvisa, o se toca un

instrumento, se intenta reconocer los ritmos, a veces se incorpora el canto, o se baila el Xiré. En general se finaliza la clase con algún ejercicio de relajación.

Con el objetivo de diferenciarse de otros aquí en Buenos Aires y enmarcar la propuesta de su labor, determina que su trabajo tiene como objetivos:

1. *Proveer herramientas para el conocimiento y el desarrollo de la memoria sensible que exista en cada cuerpo.*
2. *Compartir la diversidad de los saberes autóctonos.*
3. *Enriquecer a los contenidos de las danzas de Orixás –entidades sagradas de la cultura africana–.*
4. *Difundir el aporte negro en las Américas.*

En cuanto a estos objetivos, asociamos esas ideas a que las bailarinas puedan hacerse conscientes de los diversos manejos del cuerpo durante la cotidianeidad y poder vincularlos con las energías de los Orixás. Una de sus alumnas dice al respecto:

“Trabajamos mucho con el cotidiano, una vez mi maestra pidió que traigamos verduras y una herramienta para cortar, y la clase fue: cómo cortas verduras en tu casa. Y trabajamos Ogum desde ese lado. Y no bailamos entonces. Yo trabajo con artesanía de joyería y plata. Isa desde cada una nos hace conectar con eso. No es que entramos a este espacio y nada que ver. Lo intenta que conectemos desde lo cotidiano. Es algo natural. Está desde ahí el planteo. Es como muy básico. No es que uno hace clases de algo y en la semana te desconectas... eso sigue dando vueltas. La danza te mueve algo” (Entrevista a alumna de Isa Soares. CABA, 2014).

La bailarina hace referencia a conectar la práctica de esta danza con cuestiones cotidianas de la vida personal. En este caso, ella asocia los elementos cortantes de Ogum (Orixá vinculado con el elemento hierro) con su profesión como artesana. Esta técnica es motivada e impulsada por su maestra, quién pretende que sus alumnas

puedan encontrar y explorar las energías de los Orixás y de la naturaleza dentro de cada una, todos los días. En ese sentido, decimos que los Orixás se “enriquecen” y “llenan” de significado en tanto cada persona puede pensar la acción de las divinidades desde sus propias vivencias. Consideramos que

“La transmisión es también producción por parte del que recibe pues, como en todos los fenómenos en los que está involucrada la memoria, las informaciones adquiridas son transformadas por el grupo o por el sujeto, condición indispensable para la innovación y para la creación (...) el capital de memoria transmitido por las generaciones precedentes nunca está fosilizado: es objeto de agregados, de supresiones y de actualizaciones que lo enriquecen permanentemente (...) pues la intensidad, la naturaleza de los cambios aportados a ese capital pueden variar de una sociedad a otra” (Candau, 2002: 111).

El punto 4, “Difundir el aporte negro en las Américas”, alude a la historia y memoria de Isa Soares. Ella resalta sus raíces afro y su atributo de poder conectar esta práctica artística con la historia del legado africano luego del proceso de esclavitud. Creo que esto último es parte de su capital simbólico que le da prestigio y reconocimiento en Buenos Aires. En esta misma línea entendemos que la realización de clases, seminarios y muestras del Xiré de Orixás con sus alumnas en eventos y espacios que denuncian la discriminación racial y reivindican la presencia afrodescendiente en el país, es parte de ese objetivo.

“Pienso en Isa, esta cosa de mantener su ropa, su peinado... para mí es un legado, nunca hubo oportunidad de preguntarle, pero que ella siga teniendo el pelo así, las trencitas, a la hora de bailar con su actitud, con su ropa, ella usa siempre blanco, para mí que ella tiene como muy internalizado, ella sigue mostrándole al mundo su danza y que ella debe querer que no se

pierda, que esté viva, de hecho te das cuenta que se ha dedicado solo a esto” (Entrevista a alumna de Isa Soares. CABA, 2014).

Algunas actitudes y el aspecto de Isa, llaman la atención a una de sus alumnas, y lo relaciona con la continuidad de la identidad afrobrasileña de su maestra. En tal caso, consideramos que *“transmitir una memoria no consiste solamente en legar un contenido, sino en una manera de estar en el mundo” (Candau, 2002: 110).*

Esta delimitación identitaria de Isa Soares en la actualidad, creemos que responde en parte, a la competencia entre maestros de enseñanza de danza de Orixás. En un principio era ella sola quien poseía ese capital cultural. Sin embargo en el presente, ya hay una gran difusión de esta práctica y rápidamente han aumentado tanto los maestros argentinos como los espacios de aprendizaje de este arte.

Una de sus ex alumnas recuerda y contextualiza de esta manera su experiencia en aquella primera época:

“Lo que pasa es que después tenía tantas ganas de saber que empecé a buscar un mapa de África, quería saber como más allá de Orixás... entonces se juntó con que empecé la carrera de antropología, entonces empecé a investigar esa parte como teórica que fue muy difícil porque no hay nada, y toda la terminología muy confusa muy mezclada (...) y esa inquietud me llevó a que de las últimas cosas que hice con Isa para sus clases, hacía unas cosas teóricas de resúmenes de Orixás que tengo hasta ahora y son los que reparto. En ese momento los saqué de unas revistas de Orixás que de pedo encontré en castellano acá en la esquina del [Centro Cultural Ricardo] Rojas en puesto de diarios (risas). Unas revistas traducidas del portugués. Y bueno... de ahí salieron los resúmenes. Pero ¡por suerte! Me las leí en 5 minutos (...) ¡no había computadora! (...) y la información allá [en Salvador de Bahía] la saqué de una biblioteca también lo tengo todo ahí (señala un espacio) y me copiaba a mano las cosas de los libros. Calqué dibujos,

dibujos de Carybe³⁴, ahora los bajo de internet (risas). ¡Los tengo calcados! (risas) (Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).

La maestra deja explícita su necesidad personal, por un lado de leer, investigar y conocer acerca de los Orixás y, por el otro, la dificultad, en un principio, de encontrar bibliografía sobre este tema en Buenos Aires. Entiendo que para estos momentos el capital cultural de Isa conformado por los conocimientos de las prácticas religiosas de los terreiros –más aún de los Orixás– era muy valorado.

Sin embargo en la actualidad, la misma maestra afirma:

“hay un espectro muy amplio para elegir, mucha oferta (...) cuando uno elige una actividad, sabe algo, o viene por la percusión o porque le gustan los tambores” (Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013), y lo asocia al desarrollo de los medios de comunicación. En las redes sociales es muy común estar entrelazado con amigos virtuales que publican frecuentemente eventos como muestras de danza y seminarios o publican los horarios y días de las clases. Además, en los últimos años se han hecho frecuentes los seminarios de danza afro en sus diversas variantes, por parte de bailarines (brasileños, haitianos y senegaleses, por ejemplo) que vienen de otros países. De esta forma, para las personas que están involucradas en alguna actividad artística, es habitual conocer y saber al menos que existen y están presentes en la Ciudad, las danzas afro y afrobrasileñas sobre todo. Por lo tanto, la demanda de alumnos aumentó, y también lo han hecho los espacios y los docentes de danza de Orixás.

La mayor circulación de personas entre Brasil y Buenos Aires ha dado lugar a un amplio intercambio entre culturas. Además, ha crecido el número de bailarines y profesionales bahianos de esta práctica que se dedican a enseñarla, y muchos de ellos a partir del contacto generado con argentinos interesados en la danza afro, han venido a la Ciudad de Buenos Aires con el objetivo de impartir cursos y seminarios cortos para aprendices. En este sentido, el campo cultural al que nos referimos se ha ido ampliando

³⁴ Fue un pintor, grabador, dibujante, ilustrador, ceramista, escultor, muralista, investigador, historiador y periodista argentino nacionalizado en Brasil.

rápidamente, y como veremos, en un proceso por el cual muchos maestros de Buenos Aires se insertan en aquél y luchan por aumentar su capital cultural y simbólico exhibiendo su prestigio como artista manifestado a través de sus conocimientos sobre técnicas corporales y experiencia en danzas afro –incluyendo todas las variantes–.

En una de las charlas realizadas abiertamente, Isa Soares manifestó el gran cambio que hubo con respecto al conocimiento y difusión de la práctica en los últimos quince años, destacando que hoy en día *“en cualquier parte hay danza afro”* (Isa Soares, 2013) y si no aparece se la puede buscar muy fácil a través de las redes sociales y sitios web. Otra docente agrega:

“Hay más gente que da clases y si hay más gente que da clases, debe haber más público también (...) es como un movimiento que no creo que vaya a parar jamás porque primero, te conecta con una cosa muy vital, de mucha vitalidad entonces eso ya es “un abre puertas” digamos muy importante y otra, es que son procesos que una vez que se inician no sé, qué tiene que venir algo, que se prohíba totalmente porque es un proceso que no los parás más. Cuánto más se ve, más gente...ahora no sé con la calidad eh, claro no sé si porque hay más, es bueno” (Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).

Hay un énfasis en mi interlocutora en la intensificación, de viejos y nuevos canales de comunicación, lo cual propiciaría la difusión y el crecimiento del conocimiento de la práctica. Sin embargo, hay más competencia entre docentes junto a nuevos estilos y espacios físicos para elegir, que de acuerdo a la bailarina y docente, no garantizaría la calidad. Esta afirmación da cuenta de tensiones al interior del campo en cuya arena se han incorporado nuevos maestros que aspiran y compiten por su posición.

2.2. Ellos, los brasileños y nosotras, las porteñas

En la actualidad, y en el proceso de dicha ampliación del número de maestros que enseñan la práctica en Capital Federal, se ha hecho frecuente un intercambio entre bailarines profesionales brasileños que vienen a Buenos Aires a impartir cursos de Danzas de Orixás, y bailarines argentinos que viajan a Salvador a tomar clases con aquellos. En relación a esto, advertí durante charlas con mis interlocutores, que en su discurso iban construyendo una identidad como grupo de “bailarinas porteñas”, en contraste con los “bailarines afrobrasileños”.

En principio me interesa rescatar testimonios de las entrevistas que realicé que remiten a cualidades identitarias y que demuestran maneras de apropiación de esta danza por parte de algunos sujetos. Por ejemplo, cómo éstos se imaginan interactuando en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires y qué reflexiones hacen en torno a las posibilidades de circulación y ejercitación en esta ciudad. Estas representaciones sociales surgen a partir de experiencias vividas, valores y condiciones de existencia que son clasificados en el presente al definirse como grupo.

Encontré en varios discursos de mis entrevistados una construcción de un imaginario social sobre los brasileños al cuestionar la existencia de limitaciones que encontraban en ellos mismos o en sus alumnos –en el caso de los maestros– para bailar danza de Orixás.

*–“Me acuerdo que me costaba mucho **hasta lo básico**, poner mi cuerpo en eje, sentir mi centro, **me resultaba hasta incómodo por así decirlo, culturalmente además no estamos acostumbrados al movimiento de la pelvis, a soltar la cabeza, la articulación de los hombros, hacia adelante, hacia atrás, la apertura del pecho, los brazos, la cabeza, el centro, las piernas, era mucha información tal vez...es algo que para ellos es muy sencillo, y es básico...**”*

– “¿Quiénes son ellos?”

–“Los brasileños. Después cuando fui a Bahía entendí, entendí un montón de cosas”. (Mi énfasis. Entrevista a alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013)

Si tomamos en cuenta la perspectiva que entiende a la identidad no como algo completo y acabado, sino como un proceso dinámico, variable, múltiple y relacional (Goffman, 2001; Hall, 2003) producto de interacciones (Taylor, 1993) en escenarios de socialización; abordar las identidades implica pensarlas como construcciones nunca acabadas, abiertas a las temporalidades (Hall, 2003) y nunca determinadas por sí mismas sino en relación con un “Otro”. De modo tal que las identidades las constituyen los sujetos en determinadas posiciones (desiguales) de poder, a través de prácticas sociales performativas, y una construcción discursiva (Butler, 2002) en la que crean un “afuera constitutivo” (Hall, 2003). En este caso la entrevistada construye un afuera constitutivo: los brasileños. Las características a las que refiere tales como las restricciones a las posiciones del cuerpo que no acostumbramos realizar, corresponde a un *habitus* propio de los porteños, diferente al de los brasileños. Bourdieu define al *habitus* como “*un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir*” (Bourdieu, 1972: 178). Dicho *habitus* se conforma a partir de determinadas estructuras sociales internalizadas que organizan nuestro sistema de percepción, pensamiento y acción.

En esta línea, la bailarina atribuye aquella diferencia en el movimiento corporal a una cuestión “cultural”. Y en el intento de identificación por oposición, entiende que “ellos”, los brasileños, sí acostumbran a realizar las posiciones corporales descriptas.

Una maestra entrevistada complejiza y profundiza esta cuestión:

– ¿Qué tipos de ejercicios les propones a tus alumnas para saltar esas dificultades? ¿Cómo lo trabajas?

–Y hay ejercicios para eso, digamos, todo (énfasis) lo que es la primera parte que es el calentamiento, los rebotes de las rodillas, los círculos de hombros, todo eso tiene que ver, con mi observación con las dificultades de la gente que vive acá para aprender afro. **No es lo mismo aprender afro en Buenos Aires que en Bahía.**

–¿Por qué?

–Por esto que te decía del **entorno, es diferente**. Entonces vos tenés acceso en Bahía, vas a tener acceso visualmente y auditivamente a este conocimiento te lo propongas o no te lo propongas porque vos salís y los vas a ver mientras vas a la parada del colectivo para ir trabajar o venís de trabajar tenés que cruzar Praza da sé y todo el Pelourinho bajar la ladera entre las piedras, subir la ladera entre las piedras con el tamborcito que suena de allá suena de acá suena de allá, un desfile gente que sale a ensayar y a nadie se le ocurre decir: –bajen la música, ¿entendés? **Es una cosa cotidiana que te envuelve y te envolvió todo los días de tu vida**, entonces viste todos los martes tocando pupupapa seas de madera moviendo porque no todo el mundo baila tenés, **está... incorporado en tu en tu...manera de entender el movimiento** (risa) entonces yo vi videos de chicas que bailan allá de madera ¿viste? **No bailan pero para mí tienen un yeite que si vos querés hacer ese yeite, te sale feo**, no flexionas las rodillas. Me acuerdo que King³⁵ las primeras clases que tomé con él, me decía, yo enfatizaba mucho la flexión de las rodillas...eh y él le decía a los otros, a los bahianos: – **Ven, miren, ven en Argentina no hay negros** (risas) como diciendo: –Viste... entonces no es

³⁵Se refiere a Mestre King, quien fue descrito en el capítulo 1 como bailarín y coreógrafo brasileño pionero en la enseñanza de la danza de Orixás.

que todos lo hacen porque lo ven pero el cuerpo responde de otra manera se mueve de otra manera, ese yeite ese swing... ¿viste? Bueno,

–¿Por dónde se incorpora...? ¿Tenés que vivir allá?

*– y acá (enfatisa) al no tener eso, entonces yo en aquellos momentos y un poco lo sigo manteniendo también, **porque yo digo sí, ahora cambié, todo el mundo baila Orixá en un año y pero ¿cómo lo bailan?** En un momento me desesperé pero después dije: no, no, vamos a seguir con... claro si vos lo ves hay cosas que no están... entonces toda esa serie de ejercicios del principio tiene que ver con esa dificultad que yo percibí la... acá en Buenos Aires donde caminas diferente, tus sonidos son otros, tu postura corporal es otra, la calle, ni subís ni bajas vas todo derecho, vas todo erguido, difícilmente flexiones las rodillas para algo, este...subir escaleras, ¡olvidate! (...) bueno, la cadera la cadera es terrible no abren las piernas, ¡no abren las piernas! (Mi énfasis. Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).*

Profundizando la limitación física a la que hace alusión en la primera entrevista, en este otro testimonio aparece el “entorno” o el asunto espacial–territorial como impedimento para aprender a bailar como *ellos, los brasileños*. A partir de la experiencia de aprendizaje en Bahia, Marcela entiende que tomar clases allá o en Buenos Aires es muy distinto y lo atribuye a varias cuestiones en relación al *habitus* de vivir en Pelourinho, más allá de que una persona dedique o no tiempo al aprendizaje de danza. Por ejemplo, el entrenamiento de subir y bajar laderas y de caminar en un terreno no plano; escuchar música percusiva en la calle; y ver grupos de personas bailando y tocando instrumentos. A diferencia de Capital Federal en donde no hay desniveles de terreno, abundan ascensores y escaleras mecánicas cuya existencia evitaría el entrenamiento físico. A partir de lo que dice Marcela, podemos suponer que los bahianos actúan y se mueven de cierta forma en tanto sujetos socialmente

producidos por una interiorización de prácticas producto de la “socialización primaria” que “*te envuelve*”, cuya implicancia sería caminar y oír tambores, ver todos los días en la ciudad gente bailando, etc. En relación a esto y como consecuencia, Marcela opina que *ellos, los brasileiros*, se dediquen o no a la danza tienen un *yeite*³⁶ particular que no es posible para *nosotras* copiar y hacer, sino que se adquiere viviendo y aprendiendo en la ciudad de Bahía. De ahí la experiencia que contó en la cual su profesor al ver a una porteña hacer de manera consciente y exagerada la flexión de rodillas afirmó: – “*Ven, miren, en Argentina no hay negros*”, queriendo señalar una frontera entre movimientos que habrían de hacer los negros, a diferencia de los blancos porteños. En este sentido, Frigerio habla de un modo de transmisión que se adquiere inconscientemente a través de la socialización primaria cuyo “*modos de hacer*” son más difíciles de ser captados por grupos que no han pasado por esa socialización. Como resultado, cualquier otra sociedad cree que las prácticas de aquél otro grupo son “*esenciales*”, adquiridas “*por los genes*” o transmitida “*por sangre*”, ayudando a la naturalización (Frigerio, 2000) y a la asociación innata entre ciertos movimientos y un grupo particular.

En el proceso de recontextualización de esta danza, Marcela destaca que hay limitaciones en las porteñas en cuanto a posturas y movimientos por las razones recién explicadas. Parecería que la estrategia de realizar ejercicios para adquirir ese “*yeite*” o postura corporal necesaria (los hombros, bajar el centro de gravedad, abrir las piernas y flexionar rodillas, entre otros), produce una reducción de la brecha intertextual – distancia entre el género y la práctica particular– entre la danza en Salvador de Bahía y en Buenos Aires.

De modo que, durante el proceso de aprendizaje y producción de danza de Orixás en la ciudad porteña y en relación a compartir espacios con brasileños en Bahía, mis entrevistadas en el intento de narrar su experiencia y problemáticas, construyen una representación social de un “*Otro*” –los brasileños– para diferenciarse de cómo se

³⁶ Yeite proviene de “*jeito*”, una palabra utilizada en la provincia de misiones y que significa “*modo o manera*”. Es una palabra del lunfardo brasileño que significa “*truco*” o “*improvisado con maña*”.

definen ellas mismas. Estas caracterizaciones surgieron después de haber tomado clases en la ciudad de Salvador de Bahia, Brasil. De manera que se conforma una representación asociada a cómo se baila producto de relaciones sociales y de interacciones en su propio territorio y en otro ajeno. Es notable que ambas bailarinas argumentan que perciben una distinción del “esquema corporal” entre los brasileños y ellas, que tiene que ver con el habitus. En el caso de la primera entiende que se debe a un aprendizaje cultural, mientras que Marcela agrega además la razón del espacio físico y territorial de una y otra ciudad. En cuanto a las particularidades que adopta la práctica artística en Buenos Aires, se desprende de lo anterior que, a pesar de las “limitaciones” del habitus que encuentran las maestras, los movimientos son posibles de aprender. En efecto, las maestras entrevistadas, además de realizar viajes a Bahia para perfeccionarse en la práctica, recurren a ejercicios físicos al principio de la clase para intentar compensar movimientos de los bailarines bahianos que no están incorporados en las porteñas. Esta estrategia confiere legitimidad a los maestros para dar sus clases.

En síntesis, entiendo que al difundirse esta práctica, diversificarse sus estilos y aumentar el intercambio entre maestros de Brasil y bailarines de Buenos Aires, se ha incrementado la competencia dentro del campo en el que se disputa quién posee más capital cultural para enseñar danza de Orixás. La primera cita explica que esos movimientos y postura corporal son algo “básico” para bailar esta danza y que sin embargo hay practicantes que no solo aprenderían rápidamente sino que no respetarían dichas características. En el caso de Marcela, invita a pensar al estilo de danza de Orixás en Buenos Aires con o sin ese *yeite* al expresar: –“*porque yo digo sí ahora cambió todo el mundo baila Orixá en un año y pero ¿cómo lo bailan?*”. Esta última pregunta de mi interlocutora da cuenta de una competencia al interior de este campo porque destaca que en la actualidad hay mucha gente que enseña y baila danza de Orixás, pero habría que observar no sólo qué movimientos la identifican como tal y qué nuevas particularidades ha adoptado en Buenos Aires, sino también quiénes tienen más capital simbólico al interior del campo, –por ejemplo prestigio y reconocimiento a

partir de la antigüedad como docente y seminarios cursados con maestros bahianos–, para enseñar.

2.3. La técnica de la improvisación

Durante las entrevistas y mi experiencia en esta danza, he notado que los maestros encuentran dificultades en su enseñanza ya que aquella presenta características que raras veces son entrenadas o puestas en práctica por las porteñas. Una de las complejidades se vincula, como vimos en el apartado anterior, con el entrenamiento físico y con la adopción de una determinada postura corporal. Otro obstáculo al que se enfrenta el maestro en los espacios de aprendizaje, aparece cuando intenta acercarles a sus aprendices las personificaciones y leyendas de los Orixás con el objetivo de que ellos puedan interpretarlos. Frente a estas dificultades, una de las técnicas más utilizadas es la improvisación.

Durante el fragmento de la entrevista que veremos a continuación, la maestra Marcela Gayoso se aproxima a las primeras clases de Isa, poniendo énfasis en esta técnica; y relata qué aspectos ha continuado desarrollando en sus propios espacios de aprendizaje.

F:– *¿Te acordás cómo se iba desarrollando la clase de Isa o cómo trabajaba a los Orixás?*

M:– *Sí, eso sí. Porque fue eso lo que yo después continué desarrollando, a través de la **improvisación**. Ella mostraba movimientos de pasos de **Orixás** y... después los hacíamos nosotras; que son cosas que yo mantuve después mucho tiempo; a veces todavía lo hago. O **el bailar en círculo** también, o sea todo cosas que yo mantuve. Después las fui cambiando ¿no? a través del tiempo también. Em... lo de bailar en círculo, **la repetición del movimiento** eh... y **la improvisación**, entonces yo tomé básicamente eso porque una de las cosas que más me gustaba en las*

*clases, era como que todo el mundo... Yo venía de una danza muy estructurada que era la danza clásica, danza contemporánea que tenés como niveles y... mucha exigencia ¿no? Y que si no haces las cosas de determinada manera, este..., está mal o... no sos bueno. Cómo en estas clases la gente bailaba... sin todo esa carga em... y eso fue quizás ese fue el como el motor que me impulsó a mí, al principio, eso mucho de tratar de transmitir de que, sí, se puede bailar, que, **que cualquiera que pueda, que quiera hacerlo**, ahora después, profesionalizarse o... o crecer en la danza por supuesto que te implica más cosas, pero accesible está y eso era lo que por ahí yo decía: –¡Guau, la gente baila! (...). Fueron como diferentes momentos había algún momento en que trabajó un poco más la coreografía, pero no mucho.*

F:– *¿Hacían muestras a fin de año?*

M:– *Sí, se hacían muestras pero de improvisación. Hubo un año que sí hicimos una coreografía pero no era lo que resaltaba en clases, al contrario de Thelma que era todo coreográfico (Mi énfasis. Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).*

Me interesa destacar de esta entrevista algunas experiencias de las primeras clases de Isa y cómo la define una de sus ex alumnas. En este caso, puntualiza y resalta que le sorprendía cómo “cualquiera” podía bailar “sin toda esa carga” de copiar los movimientos exactos, o de hacerlos “bien o mal”. Además, en su relato marca la distancia entre esta práctica y la danza contemporánea y clásica, destacando a la improvisación como una característica distintiva. Esta última es una técnica que pretende salir de la estructura de la coreografía y de los movimientos predeterminados con el fin de desarrollar la creatividad personal. En general, la/el maestra/o pauta una consigna abierta para estimular a los aprendices. Se intenta que éstos se dejen modificar a partir de la escucha, del sentimiento, de otros modelos conocidos y de los demás *performers* en el espacio.

Marcela destaca que mantuvo algunas características de las clases de Isa para trasladarlas a sus clases: la improvisación y bailar ciertos movimientos de los Orixás en círculo por varios minutos de forma repetida. Estos dos recursos son también los que pude experimentar en las clases a las que asistí de esta maestra. En el caso de la improvisación, se pretende que los bailarines puedan “reconocerse” y “encuentren dentro suyo” las energías de la naturaleza que proponen los Orixás. Mientras que el baile en círculo de forma ininterrumpida por varios minutos, tiene como propósito que los bailarines “cruzan la barrera del cansancio”, disminuyan los pensamientos y que aparezcan movimientos que no fueron pensados.

Una entrevistada me dijo sobre las clases actuales de Marcela:

“Se labura mucho el tema de lo grupal; no es una danza individual, es una danza grupal donde uno tiene que registrar su cuerpo, el del otro, el espacio, el tiempo (silencio), son como pequeñas cosas que hacen un todo, entonces también uno tiene que estar con la percepción muy abierta” (Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013).

En relación a esto, veamos cómo describe esta práctica la misma bailarina:

*“Es **liberadora, porque salís de una estructura, porque te deja explorar con tus propios movimientos (...)** porque la danza de Orixás también es **una exploración dentro de uno**. Cuando bailás Iansá, cuando uno baila Ogum, cuando uno baila Oxum, uno está bailando **su** (reafirma) Ogum, **su** Iansá, **su** Oxum; y tiene que ver con una exploración muy interna, que después aflora y después se hace movimiento ¿entendés? Te da mucha libertad, mucha libertad... y la técnica también te da mucha libertad... es algo contradictorio, pero sucede, porque al tener mayor conocimiento de tu cuerpo, al tener la alineación, al saber cómo eh cómo saltar, cómo ir al piso, cómo ganar velocidad, eso también te libera”* (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013).

La entrevistada utiliza el calificativo de “liberadora” para la danza de Orixás y lo justifica a partir de que ella puede explorar sus propios movimientos y “salir” de la “estructura”, es decir de los movimientos previamente marcados o conocidos. Además, aclara que, a pesar de que cada Orixá posee sus movimientos, como lo baila cada *performer* es siempre diferente, porque aquél mostrará las propias cualidades que le inspire el Orixá. De forma que consideraré a la improvisación como una característica que da identidad a la danza de Orixás en Buenos Aires.

De los tres profesores con los que tuve oportunidad de tomar clases, todos dan lugar –en mayor o menor medida– a la técnica de improvisación. Uno de ellos opta por una improvisación con los movimientos previamente marcados del Orixá que se trabajó durante la clase. Y hacia el final motiva a que sus alumnos escuchen los ritmos del tambor y respondan a ellos con los movimientos correspondientes incentivando la escucha. Mientras que las otras dos maestras dan lugar a una improvisación más libre o menos estructurada: eligen trabajar con los arquetipos de los Orixás a partir de experiencias propias o vivencias y saberes personales. Para dar un ejemplo, tomaré como ilustración la *performance* de improvisación de una clase dedicada al Orixá Ogum en uno de los talleres. Éste, como describí en el capítulo anterior, es un Orixá guerrero y de energía masculina. En las leyendas se lo puede encontrar luchando y abriendo los caminos con sus espadas, manteniendo actitudes impulsivas y violentas de acuerdo a su espíritu enérgico. Las guerras y batallas son sus espacios por excelencia y el progreso y el avance son conceptos que simbolizan a este Orixá. Ogum como líder nato, tiene una identidad de hombre fuerte e indestructible. La maestra intenta acercar a sus practicantes a la energía masculina de Ogum, destacando que para *atacar* tal como hace un guerrero, debe ir hacia adelante decidido y no perder de vista a su objetivo. Alude además a la técnica de la imaginación de sus alumnos y pide que se represente a algún personaje de un guerrero que se conozca a través de una película, dibujos animados o de las historietas (Kun–Fu, un samurái, un *power ranger*, etc.). Hacia el final, la técnica de improvisación comprende poner en práctica las actitudes guerreras

del personaje elegido de cada alumno trayendo todas las imágenes y comportamientos del mismo, incluyendo imaginar poseer el elemento bélico que corresponda –espadas, cuchillos, bastones, etc.– Lo observado es un campo de batalla que se dispone de forma circular, de acuerdo a la posición de los cuerpos, cuyos personajes luchan, se pelean, utilizan sus armas y se expresan con actitudes agresivas interactuando entre dos o más personas. La maestra exige demostrar una actitud más provocadora y aguerrida por parte de las bailarinas. Durante los gritos surgen risas de algunas chicas porque tal vez se sienten incómodas; en otros casos, son notables las expresiones de cansancio, debido a la energía física que demanda danza a este Orixá.

Un ejemplo similar puede encontrarse en otra clase de un taller diferente y con el caso de la interpretación del Orixá Xango. Recordemos que éste representa al elemento fuego y es quien decide sobre el bien y el mal porque encarna además a la justicia y tiene el poder de lanzar bolas de fuego cuando quiere castigar. Sus armas son dos hachas de doble filo y a él le pertenecen los fenómenos naturales del rayo y del trueno. Debido a que su arquetipo es el del rey déspota y vanidoso, infunde sumisión sobre el resto de las personas. Los movimientos de la pelvis hacia adelante y hacia atrás, demuestran además de la sensualidad masculina, un claro énfasis en los órganos sexuales. Los ejercicios de improvisación aquí tenían que ver con ponerse en el rol de un rey. El maestro pidió en una de las consignas que, luego de estar en círculo, fueran entrando de a uno al centro e improvisen a Xango en la situación de rey, con la condición obligatoria de mostrarles expresamente a todos los integrantes el *poder* y la *presencia* de uno mismo. La actividad tuvo que repetirse dos veces para lograr una mayor concentración y mimetización con el arquetipo. Una de las respuestas del maestro hacia una practicante fue: –“*No hagas de rey, ¡sos (énfasis) el rey! (...) ¡sos el más importante!*”. Con la idea de sugerirles a sus alumnos la incorporación del rol, acudían a la técnica de improvisación combinada con la imaginación.

De forma similar, durante el trabajo de campo, también pude observar otro recurso al que acudió una maestra para trabajar con el Orixá Iansá: trajo revistas a la clase con fotografías de mujeres con cierta actitud y carácter impulsivo, aguerrido e

independiente. La idea fue motivar a sus alumnos a adoptar cualidades, posturas y conductas de este Orixá femenino.

En resumen, a partir de que la danza de Orixás entró en contacto con sujetos de una sociedad particular, Buenos Aires, que en su mayoría desconoce las divinidades africanas, los maestros de esta práctica han puesto en juego estrategias didácticas que involucran, en mayor o en menor medida, la técnica de improvisación, con el fin de acercar a los aprendices la simbología de los Orixás, sus movimientos y ritmos específicos.

A raíz de este desconocimiento de los Orixás por parte de los porteños, los maestros buscan que sus alumnos puedan acercarse a estas divinidades a través de la “exploración interior” de cada uno. De esta forma, hay un interés durante algunas instancias de los talleres, en dejar de lado técnicas estructuradas y de “mimesis” – copiar exactos los movimientos– y llegar a colocar en primer plano los diversos significados que le puede llegar a dar cada sujeto a un Orixá en particular. Para ello, son necesarios algunos ejercicios que pretenden poner en juego el lado emocional de los alumnos y dejar de lado el racional.

Si concebimos a los Orixás como símbolos, una de sus propiedades de acuerdo a Turner (1980) es la *polarización*. Esto significa que los símbolos varían entre dos polos extremos; uno que refiere a las normas, consignas y valores que conocen racionalmente los sujetos pertenecientes a la misma sociedad –polo *normativo*– y otro que tiene que ver con las emociones y reacciones –*polo emocional*– que pueden llegar a surgir, en este caso por parte de los bailarines durante la práctica. La técnica de la improvisación puede ser entendida como un proceso *ritual eficaz* durante el cual hay un intercambio entre ambos polos, el *normativo* y el *emocional*, gracias a los estímulos que acompañan: la relación con los compañeros, la música, el canto y la danza o los movimientos. Para decirlo de otro modo, la intención por parte de los maestros es que los bailarines puedan buscar y encontrar durante un proceso de trabajo las energías de los Orixás. Para eso hace falta que surjan los movimientos desde un lugar no racionalizado ni predefinido, como reacciones o respuestas a las emociones, y

descienda la fuerza del *polo normativo*. En este proceso creativo, se pretende que los sujetos que aprenden no se queden únicamente con los movimientos específicos y pautados de los Orixás, sino que puedan conectarlos con imaginarios sociales, experiencias, saberes y memorias y desde allí puedan expresarse. De modo que además de los movimientos predefinidos hay lugar para la creación y exploración de movimientos personales.

2.4. El componente “integral” en la enseñanza

Algunos maestros de danza de Orixás deciden incluir en sus clases técnicas corporales, movimientos y ejercicios pertenecientes a diversas disciplinas con el objetivo de rescatar otros ritmos con raíces africanas, o con el fin de utilizar estos movimientos para el entrenamiento físico de sus alumnos: por ejemplo para controlar la respiración o para aumentar la resistencia. Asimismo he observado en algunas pocas clases, la introducción de otros ritmos de matriz africana, como el candombe uruguayo y la rumba. Y también ritmos de matriz africana pero del estilo denominado “senegalés”, aprendido de los africanos radicados en Argentina que se dedican a enseñar danzas y músicas de su país de origen. Todo esto se intercala en las clases de danzas de Orixás. Varios autores (entre ellos Frigerio, 2000 y Zenícola, 2001) han demostrado cómo las *performances* de origen africano mezclan, introducen y fusionan géneros y diferentes lenguajes, que para una concepción occidental “*serían diferentes y separados —como lucha, juego, danza, música, canto, ritual, teatro y mímica—*” (Frigerio, 2000 y Rodríguez, 2010). De forma tal, que muchas veces en las clases de danza de Orixás aparecen ejercicios de éstos y otros géneros.

Tal rasgo de este tipo de *performances* ha sido caracterizado por Frigerio (2000) como la “multidimensionalidad de la *performance* afroamericana”.

“La música africana constituye solo una parte de un todo artístico mayor. Los africanos piensan que no deberían hacer distinciones entre la música y el baile, que se debería evitar la costumbre europea de separar los dos

y hablar como si uno acompañara al otro. El sonido de la música no es más que un elemento de una experiencia total que puede incluir disfraces, danza, etc. La música es una actividad con orientación dramática. Las actitudes, los movimientos del cuerpo, los trajes, la respuesta del auditorio, etc. forman parte de ella" (Storm Roberts, 1978: 14 en Frigerio, 2000).

"La función preeminente que desempeñan los instrumentos de percusión; la indisoluble fusión que se observa entre el canto y la danza, que casi invariablemente marchan en armoniosa unión (...)" (Ortiz Oderigo, [2008]: 46).

Me interesa marcar esta "multidimensionalidad" porque es una característica en la que hacen hincapié los mismos maestros de danza de Orixás de los espacios a los que tuve oportunidad de asistir. Durante las clases, además del maestro, hay una o dos personas más que se dedican a tocar instrumentos: uno o dos tambores (un djembé o tambores de candomblé). Sin embargo, también hay otro instrumento que es la llamada "campana" o "agogô" –*significa campana en yoruba*– que se utiliza de acuerdo al ritmo del movimiento del Orixá o en el caso en que el maestro quiera enfatizar el tiempo o ritmo en sus alumnos para que éstos le presten su debida atención. Más aun, en un Centro Cultural he tenido oportunidad de experimentar clases en las cuales los alumnos se dedican a tocar instrumentos durante una parte y a bailar durante otra, dando lugar a un intercambio de roles. Esto presenta diferencias con las *performances* de Orixás desplegadas en contextos religiosos en los que si bien existe esta multidimensionalidad, los roles de quien baila y quien toca los instrumentos se encuentran convenidos. Con respecto al canto, en algunas clases –aunque con poca frecuencia– el maestro intenta que los alumnos asocien movimiento y un sonido vocal de forma simultánea, mientras que en otras clases, el músico o el maestro es el que canta alguna canción relativa al Orixá –sobre todo hacia el final de la clase–.

En efecto, se enfatiza siempre la danza y el movimiento, por sobre tocar un instrumento o cantar. De hecho, los talleres o cursos anuales siempre contienen en sus nombres la palabra “danza” (danza afro, danza de matriz africana, danza de Orixás, etc).

En vínculo con esto, me interesa marcar cómo algunos maestros, a modo de conectar su práctica actual con el género danza de Orixás, acuden a distintas estrategias: como por ejemplo la invocación a lo “auténtico” y “tradicional”, propio de los espacios religiosos. Esto se observa en los mismos objetivos que algunos maestros enuncian en sus prácticas de enseñanza. Así, dos maestros de diferentes espacios dedicados a la enseñanza de esta práctica en Buenos Aires señalan:

1) *“Transitando un camino de **aprendizaje integral** intentaremos armonizar e integrar:*

- *El trabajo corporal con*
- *El trabajo expresivo / emocional / energético y*
- *El trabajo rítmico*

***Los tres niveles en permanente interacción** nos permitirán hacer arte con lo más profundo de nuestro ser. Un arte plagado de contenido y simbolismo que nos remitirá a otras tierras y a otras formas de ver el mundo y que podremos unir a nuestro espíritu a través de figuras arquetípicas que nos representan colectivamente **danzando y cantando**”* (Mi énfasis. Extraído de <http://www.afroendanza.com.ar/>).

2) *“Su objetivo es brindar elementos técnicos y expresivos que faciliten la incorporación de estas formas específicas de movimiento poniendo especial atención en el eje corporal, la utilización del torso, los hombros y las rodillas, con un fuerte énfasis en la resistencia física necesaria y **una especial atención a la interrelación entre danza y música.***

*(...) **El énfasis en lo técnico no descuida el aprendizaje de aspectos expresivos y simbólicos necesarios para una comprensión integral de estas danzas”*** (Mi énfasis. Extraído de <http://www.ode-danzafro.blogspot.com.ar/>).

Este componente “integral” que proponen los maestros en sus objetivos para los espacios de danza de Orixás, conecta a la práctica actual con las *performances* tradicionales africanas –como vimos en las citas–, y con los espacios religiosos afrobrasileños. La intención de bailar y cantar en simultáneo, la introducción de diversos géneros, junto al uso de los instrumentos propios de los *candomblés*, son “índices de contextualización” (Bauman y Briggs, 1996) que invocan aspectos “tradicionales” y que por consiguiente, asignan validez a la práctica actual.

En estos dos objetivos se presenta a la enseñanza de la danza de Orixás con una cualidad vinculada a lo “integral”. En el 1) está destacada una serie de elementos que conjugan la práctica “en permanente interacción”: el trabajo corporal, rítmico y expresivo –asociado a los momentos de improvisación–. Además se suma el trabajo con el simbolismo de los Orixás. En el 2) destaca por un lado, que la práctica mantiene “formas específicas de movimiento” que son necesarios aprender y que tienen que ver con la postura corporal. Por el otro, hay un énfasis en una técnica que incorpora “aspectos expresivos y simbólicos”.

En síntesis, en ambos se refieren a un “trabajo corporal” –danza–, “un trabajo rítmico” –música y canto–, y un trabajo a través del simbolismo de los Orixás. Denominaremos a este aspecto “integral”, tal como la denominan algunos maestros, como uno de los aspectos claves de las danzas de Orixás. Para adquirir conocimientos en este aspecto, los maestros toman clases con maestros bahianos y profesores de otras técnicas corporales. Es notoria la importancia para los maestros de Buenos Aires de acumular clases con otros profesores – sobre todo de origen afrobrasileño– para aumentar su capital cultural y simbólico.

2.5. “Es un arte ligado a lo religioso”: hablar o no hablar sobre los Orixás

Como ya he analizado, la danza afro parte de fundamentos pertenecientes a las religiones afrobrasileñas cuyas divinidades denominadas Orixás, son retomadas en el

aprendizaje de la práctica artística. Me interesa rescatar algunas reflexiones de dos maestras sobre este hecho que, veremos, provoca un desafío a los marcos interpretativos³⁷ –entendidos como esquemas de interpretación que los sujetos utilizan para clasificar y percibir el mundo (Goffman, 1974)– occidentales aprendidos.

En primer lugar aparece la dificultad de desligar esta práctica artística de su vínculo religioso; tanto para los que saben de qué se trata la danza de Orixás, como para los que no conocen su origen. Una maestra afirma que no es posible desligarla de su aspecto religioso, aunque en principio para bailar no sería necesario hablar de las energías de los Orixás.

*“Viste que **esto está todo unido** yo no me puedo referir religiosamente porque involucro a la gente en un mundo que yo no manejo, primero. En segundo lugar, creo un universo de otro ámbito, no religioso (...) **Estoy involucrada en una religión desde un lugar laico.** ¿Claro no? Como pequeñas cositas en el ámbito de la religión no lo tengo, no lo sé, no podes llevar a la gente, ¿a dónde? Si yo no voy ¿entendés? Entonces bueno **siempre es difícil esta parte porque es un arte ligado a lo religioso y uno intenta separarlo y no está separado, no está separado, pero yo no puedo unir lo que para la gente está separado**” (Mi énfasis. Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).*

Marcela explica que la danza de Orixás como arte no está separada de su aspecto religioso, sino que es parte de lo mismo. De hecho expresa que ella está involucrada desde un “lugar laico”; esto es introducir en las clases aclaraciones y movimientos sobre cómo se manifiestan los Orixás en un terreriro, pero que no implica

³⁷ “The concept of frame (...) refers to an interpretive schemata that simplifies and condenses the “world out there” by selectively punctuating and encoding objects, situations, events, experiences, and sequences of actions within one’s present environment In Goffman’s words, frames allow individuals “to locate, perceive, identify and label” events within their life space or the world at large (1974:21) (Snow y Benford, 1992: 137)

ser religioso. Durante los años que tomé clases, la información que fui adquiriendo sobre las religiones afrobrasileñas y las observaciones de trabajo de campo, distinguí pequeñas prácticas que son tomadas de los ámbitos religiosos –terreiros– y se trasladan a espacios de enseñanza con fines didácticos. Por ejemplo, movimientos que indican incorporar a un Orixá o saludarlo y formalidades de las vestimentas entre muchas otras cosas. No obstante, la maestra añade la dificultad por parte de nuestra sociedad para poder pensar dos esferas integradas, que culturalmente no lo estarían.

Otra maestra que entrevisté, también entiende que es útil tomar aspectos de ámbitos religiosos para la interpretación de los Orixás en las *performances* artísticas. Si bien añade que no pertenecería a una comunidad religiosa –lo cual lo asocia con algo más bien arcaico y con creencias estructuradas–, afirma que cuestiones de los Orixás, entendidos como energías de la naturaleza, los retoma para sí misma como una nueva “síntesis” o creencias.

“(...) Lo religioso desde, como intérprete para; pero... como una herramienta para hablarte. Lo respeto... cada vez tengo más, siento más cariño o afinidad o como lo que sea, amor, pero siempre o por lo menos hasta ahora, y, no pertenecería al candomblé. Lo veo desde afuera con respeto y creyendo. Sí tomo cosas de enseñanzas... de las que me parecen más interesantes para hacer mi propia religión en algún punto, sí, sí las energías de la naturaleza. Los Orixás y eso, para mí es muy fuerte, pero no pertenecería a... con todos los dogmas y las obligaciones de una religión; eso me parece no es para los tiempos que corren, y no es para mí, soy como muy moderna en ese sentido (Mi énfasis. Entrevista a maestra y bailarina porteña de danza de Orixás. CABA, 2012).

En segundo lugar y en vínculo con lo anterior, otra maestra entrevistada cree que a veces es más apropiado no hablarles de los Orixás a sus alumnas principiantes por los prejuicios que existen en la Ciudad en torno a las religiones afrobrasileñas:

*“Para el que no sabe nada y viene a bailar yo le digo lo necesario, le digo de dónde viene, a qué se refiere, cómo se relaciona pero después de ahí la liturgia es infinita y yo no la conozco... ¿qué tiene que ver que yo le hable de religión? si yo le hablase de religión estaría cerrando un círculo. A mí lo que me permite... esta es otra cosa importante... que **acá todo tema de Orixás, Candomblé, Umbanda, siempre estuvo muy mal visto**, y en las primeras épocas de Centro Cultural **a mí me ayudo no hablar de Orixás, decís: –eh bueno... pero lo seguías escondiendo. – ¡No!** (énfasis). **Mirá yo sin hablar de Orixá hice que mucha gente se acercara a ésto desde un lugar que de otra manera capaz que no se acercaba ¿entendés?** Por el miedo, por el prejuicio...sacamos no lo sacamos lo dejamos ahí. **Nunca falta el que llega y hace un comentario de secta...(risas) Pero, vos te reís pero siempre un comentario que se refiere a la secta...en chiste.** O una vez una chica q estaba re enganchada y no sé qué movimiento hicimos y no le gusta y me dice: – **Parece muy de secta. ¿Entendés?** Es su imaginario. Relacionó ahí algo que viste...O sea, no mentir pero tampoco hablar la religión... No veo que tenga que ser religioso para bailar esto o tener algo especial para bailar esto, lo único que tiene que tener es el respeto y, las ganas de aprender y saber que tiene un largo camino” (Mi énfasis. Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).*

Marcela expresa que no sólo no es necesario hablarle sobre religión a una persona que viene por primera vez a aprender danza de Orixás, sino que no lo cree conveniente. Uno de los motivos tiene que ver con los prejuicios asociados a las

religiones afrobrasileñas en el país. Cabe aclarar que dichas religiones se introducen en Argentina en la década de 1960 y principios de 1970 a partir de la llegada de migrantes brasileños y uruguayos –y argentinos que las conocieron en otros países–. La variante Umbanda³⁸ ha sido la más difundida (Frigerio, 1990 y Rodríguez, 2010). En un principio los grupos de personas que iniciaron un camino en las prácticas religiosas tuvieron que convocar a religiosos brasileños y uruguayos con el objetivo de que éstos les transmitiesen técnicas de danza y rezos (Frigerio, 1998). A su vez, algunas personas que iniciaron su camino en estas religiones han comenzado a tomar clases de danza de Orixás con maestros que enseñan la práctica artística a fin de aprender las técnicas específicas de las *performances* afro (Rodríguez, 2010). En torno a esto, Frigerio expone en sus estudios cómo muchos de los movimientos religiosos son estigmatizados como “sectas” y que la imagen de ellos, son en general creados y transmitidos a través de los medios de comunicación. Su argumento se apoya en que la sociedad tiene una gran dependencia de los medios para “el conocimiento de ciertos hechos y sobre todo para su interpretación es mayor cuanto menos experiencia directa tenemos sobre un determinado tema [siendo muy difícil] llegar a una opinión muy diferente de aquella que nos es presentada” (Frigerio, 1993: 33). En Argentina, pareciera que los comportamientos asociados a las iglesias católicas y occidentales, son adecuados y contruidos sobre una imagen de “normales”, mientras que lo que no es ni masivo, ni dominante como las religiones afrobrasileñas, se insertan en la categoría excluyente y peyorativa de “sectas” (Frigerio, 1993), como asociaciones “anormales” y asociados a conductas negativas.

Otro fragmento de una entrevista también parece confirmar la dificultad de modificar el “marco interpretativo” –o los esquemas de organización y para la orientación de la experiencia–, al pensar o hablar sobre los Orixás como divinidades.

³⁸ “La Umbanda es reconocida como la versión más sincrética, nace de una fusión de elementos afrobrasileños, kardecistas y cristianos e incorpora simbología relacionada a cultos indígenas” (Rodríguez, 2010: 2)

“Es una danza controvertida. Para el blanco es difícil porque los Orixás son dioses que están muy cerca de los humanos. Tienen aspectos negativos, no es un dios perfecto que no peca. Oxum y Omolú pueden dar miedo” (Entrevista a bailarina y maestra porteña de danza de Orixás. CABA, 2012).

La entrevistada establece nuevamente la delimitación identitaria tratada anteriormente: “los blancos” y “los negros”. Se agrega una cuestión interesante que es cómo los blancos piensan a los “Orixás” al asociarlos a los dioses. La idea de Dios no admite la multiplicidad, cometer errores, hacer maldades o causar enfermedades. Sin embargo, las divinidades de los Orixás, a través de sus leyendas nos cuentan sobre comportamientos –éticamente considerados correctos o no– de los seres humanos al presentarnos modos de conducta variados.

En definitiva, la danza de Orixás se apoya en un lenguaje que en principio pertenece al ámbito religioso, pero que en el traspaso a la esfera del arte (y en la Ciudad de Buenos Aires) se han ido modificando varias cuestiones. Principalmente se retoman las personalidades y características de los Orixás para trabajarlos en las clases. Por ejemplo, Marcela cree que es posible bailar esta danza sin necesidad de hablar o nombrar a los Orixás porque representan personificaciones que son posibles de describir e interpretar. Agrega:

“Yo puedo abordarlos desde el cuerpo solamente si quiero con el conocimiento que tengo profundo del Orixá y por todas las otras herramientas que tomé de teatro, por ejemplo, con eso que hacemos del guerrero, del samurái, todo eso. Yo te puedo hacer que vos representes un Ogum sin hablarte de Ogum a través del cuerpo (...)”
(Entrevista a Marcela Gayoso. CABA, 2013).

Ella explica que puede hablar de Ogum, sin hacer referencia al Orixá, pensándolo como un personaje que es un guerrero, que tiene una espada, va al frente, etc. y asociándolo a una figura conocida, el samurái, e introduciendo técnicas de teatro para guiar a sus alumnas.

A partir de mi experiencia como practicante, acercamiento a esta danza y trabajo de campo, advierto en este apartado que hay diferentes estrategias para transmitir los arquetipos de los Orixás. De modo que, como he señalado, una maestra prefiere, al menos en un principio, no hablar de los Orixás debido a los prejuicios sobre las religiones afrobrasileñas. En este sentido, hay una decisión voluntaria y estratégica por parte del maestro de limitar o dosificar algunos saberes. Por el contrario, otras maestras creen que es útil hacer referencias a movimientos en espacios religiosos con un fin didáctico; mientras que otros maestros hablan de los Orixás como identidades distintas que se pueden llevar a movimientos. Todas estas cuestiones las seleccioné para reflexionar sobre las variaciones y modalidades que ha adquirido –y que aún continuará adquiriendo y modificándose– el estilo de la danza de Orixás; las estrategias y recursos comunicativos y expresivos para enseñar a ésta en un nuevo contexto y para poder pensar cómo se ha ido construyendo una legitimidad alrededor de una práctica cultural incorporada en un nuevo territorio.

En suma, a partir de que se fue ampliando el campo de la danza de Orixás, fueron ingresando a él bailarines y profesionales argentinos, quienes también han ido adquiriendo un capital cultural en esta práctica. De esta forma, cada espacio de enseñanza se fue configurando de distinta manera de acuerdo al maestro, su formación y los objetivos pretendidos. Como consecuencia, la variedad de estilos que actualmente hay en la ciudad son muchos y bien diversos. En este proceso, el aumento de los canales de comunicación, junto al incremento de saberes y técnicas sobre la danza de Orixás –dado en su mayoría a través del intercambio que se comenzó a generar entre bailarines de Bahía y de Buenos Aires– provocó como consecuencia tensiones y luchas al interior del campo. Por ejemplo, el aumento de la competencia entre maestros que intentan acumular capital cultural; esto es, mayor cantidad de saberes sobre los Orixás,

cursos de técnicas corporales de matriz africana, y seminarios y clases con maestros bahianos. En este sentido, algunos sujetos involucrados en la práctica expresan su descontento afirmando que no en todas las clases que hay en la Ciudad se puede encontrar danza de “calidad”. Esta afirmación plantea la discusión sobre cómo se define el género artístico de danza de Orixás a partir de pensar qué formación artística y cultural poseen los que enseñan, cómo la enseñan y qué recursos y herramientas implementan durante las clases.

Por otra parte, identifiqué cómo algunos objetivos que plantean los maestros para sus clases, proponen la transmisión del carácter “integral” para la danza, para conectarla con la práctica tradicional y religiosa de Salvador de Bahia de los terreiros. Si bien en particular Isa Soares, como vimos en el capítulo anterior, acorta la brecha intertextual de su práctica actual de danza con las prácticas religiosas (por ejemplo a través de imponer el uso de la vestimenta blanca), otros maestros al contrario, me han dicho que nunca asistieron a los terreiros de Salvador ni tienen intención de hacerlo. En base a estas cuestiones y a la formación diversa en técnicas corporales de cada maestro, se conformaron varios estilos de danza de Orixás.

El aumento de espacios de enseñanza de esta danza, y el incremento del intercambio entre maestros bahianos y bailarines porteños, han dado lugar a la conformación de una “danza de Orixás porteña” con características específicas que responden a diversas causas. Una de ellas tiene que ver con cómo los maestros acuden a diversas estrategias para legitimar sus prácticas al interior de este campo cultural y otra tiene que ver con la dificultad de transmitir las divinidades de los Orixás a sujetos que desconocen estas energías. Una de las estrategias implementadas ha sido introducir en las clases ejercicios específicos con el fin de adquirir un esquema corporal propio de los bahianos; otra estrategia se vincula con acercar el lenguaje de los Orixás a los porteños. Para este último caso, algunos maestros impulsan ejercicios creativos con la idea de que sus alumnos conecten experiencias personales con las imágenes arquetípicas de los Orixás; utilizando para ello la técnica de la improvisación. Este último aspecto parecería representar una continuidad con el estilo de Isa Soares. Sin

embargo, como bien expliqué, otros maestros se separan totalmente de tomar aspectos de los contextos religiosos y únicamente proponen espacios de aprendizaje que utilicen a los Orixás como herramientas artísticas y creativas.

Capítulo 3: Prácticas y saberes in-corporados: Recuerdos y representaciones acerca de la danza, el cuerpo en la danza y la afrodescendencia

En el capítulo anterior me aproximé a relatar la conformación del campo de la danza de Orixás en Buenos Aires, determinando algunos aspectos nuevos que adquirió la práctica durante el proceso de enseñanza en un contexto diferente que el de Brasil. Aquí propongo centrarme en las experiencias de los sujetos que aprenden, recuperando y vinculando la experiencia corporal con sus memorias y representaciones.



Me interesa rescatar en este capítulo cómo se imbrican, por un lado la experiencia de la práctica incluyendo, los saberes sobre los Orixás (sus leyendas y su significado), las nuevas disposiciones y manejos de las articulaciones del cuerpo; y por el otro, las representaciones sociales y recuerdos de las bailarinas. Asimismo, pensando que esta danza tiene un origen afrobrasileño y toma aspectos de los espacios religiosos, tuve interés en analizar los imaginarios sociales que construyen las bailarinas en torno a la negritud en nuestro país. En este sentido, les pregunté e induje a que pensarán si hay algún vínculo entre los afroargentinos y la danza de Orixás que ellas practican. Recordando además, que un objetivo de esta tesis es poder entender por qué hay tantas bailarinas que se dedican en la actualidad a practicar danza de Orixás en Buenos Aires, justamente en una ciudad que se desarrolló teniendo como modelo a Europa y que negó sistemáticamente la descendencia afro. De esta manera, dividí a este capítulo en base a dos ejes. El primero interroga acerca de las representaciones que poseen las bailarinas sobre la danza de Orixás y del propio cuerpo en esta danza. Y además, me pregunté cómo las memorias de las bailarinas son atravesadas/permeadas por ese conocimiento corporizado adquirido. El segundo, en cambio, indaga qué Imaginarios poseen las bailarinas acerca de los afrodescendientes en nuestro país.

3.1. Representaciones sobre el cuerpo en la danza de Orixás y relatos acerca de los Orixás en el cuerpo.

El estudio del cuerpo desde una perspectiva social es un área relativamente reciente que empezó a delinearse desde la década de 1970, porque fue a partir de ese momento que se comprendió como una construcción socio-cultural, en vez de una entidad meramente biológica (Mármol, 2011). No obstante, el pionero Marcel Mauss fue quien propuso, en la década de 1930, estudiar las “técnicas corporales” en el marco de cada cultura y cada contexto histórico. Esto es, examinar las técnicas (como caminar, subir escaleras, etc.) en las que el cuerpo es el principal medio o instrumento

de un grupo social particular, como resultado de normas sociales y aprendizajes del grupo social al que el sujeto pertenece (Mora, 2008).

Unas décadas más tarde, el cuerpo adquirió aún mayor centralidad para las ciencias sociales volviéndose necesario su estudio desde una dimensión cultural e histórica. Las numerosas teorías –que no serán analizadas en este trabajo– difieren metodológicamente y deben ser entendidas dentro del contexto social en el que fueron elaboradas. Otros estudios más actuales, denominados estructuralistas (como las investigaciones de Claude Lévi Strauss (1972) y Mary Douglas (1988)), se concentraron en entender al cuerpo como símbolo; sus representaciones y las relaciones de concordancia entre los esquemas simbólicos de percepción del cuerpo y la sociedad. Trabajos posteriores, como los de Michel Foucault, comprendieron la construcción discursiva de los cuerpos y los mecanismos y procesos de control, normalización y disciplinamiento que los atraviesa (Foucault, 1974). Por otra parte, la perspectiva fenomenológica, propuso concederle un carácter activo y transformador al cuerpo y buscar comprender todo aquello que el cuerpo hace, su dimensión productora, su carácter de fuente de conocimiento y de experiencias (Mora, 2008). Por último, diremos que Pierre Bourdieu (1980) considera al cuerpo como locus de las prácticas sociales. El autor propone que el habitus como “estructura estructurante”, genera y organiza tanto las prácticas sociales como las percepciones y representaciones de las propias prácticas y las de los demás agentes. “No obstante, que las prácticas y representaciones de los agentes no sean producto de una elección libre e individual no implica que éstos no tengan ningún margen de acción” (Bourdieu 1980, en Mora, 2008: 3). La propuesta de Bourdieu plantea develar cuál es el modelo corporal que se construye como legítimo y cuáles son los sistemas de clasificaciones vigentes, entendiendo que la percepción del cuerpo propio y los de los otros se construyen en relación a ese modelo (Mora, 2008). Citro (2012), tomando las últimas dos teorías mencionadas, plantea prestar atención a “las dimensiones subjetivas”, o lo que denomina “movimiento de síntesis”, esto es, un acercamiento metodológico en el campo “*para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género performático (...)*

impacta en la vida social y en la subjetividad de los performers (Citro, 2012: 59). En este sentido, será necesario –explica la autora– analizar la posible incidencia de la práctica cultural en las trayectorias personales, en la percepción de la propia imagen corporal y la de los otros, en las significaciones y valoraciones otorgadas a las experiencias corporales así como a la relación consigo mismo. Para ello, es necesario recordar “*la capacidad de las músicas y las danzas para crear y recrear vínculos icónicos e indexicales con prácticas y significados culturales e incluso de la propia historia personal (...) como experiencias y sentimientos corporizados que son recreados existencialmente cada vez que la música y las danzas son ejecutadas*” (Citro, 2012: 60).

Para examinar las representaciones que construyen las bailarinas en relación a la danza que practican y sobre *su* cuerpo en la danza, tendré en cuenta la propuesta de la autora en vínculo con los análisis de los registros del campo y los fragmentos de las entrevistas que rescatan experiencias sobre representaciones y categorizaciones sociales. Estas bailarinas, que hace más de tres años practican danza de Orixás, conllevan visiones sobre los cuerpos y los movimientos, permeadas por tradiciones hegemónicas, contextos históricos contemporáneos y sus historias personales. No obstante, la interacción con otros cuerpos es la que actualiza y/o modifica aquellas visiones. De manera que las técnicas y hábitos corporales propios de esta danza, también influyen en las visiones sobre los cuerpos que crean las bailarinas.

En general, a pesar de que cada maestro le imprime su sello particular y hace hincapié en diferentes aspectos durante los momentos de aprendizaje, las clases en los espacios de enseñanza que participé presentan una dinámica común: un primer momento de entrenamiento y preparación del cuerpo físico para entrar en calor y no lastimarse, luego una instancia de imitación, registro e incorporación de los movimientos, otra de trabajo coreográfico (armado y repetición de una coreografía), y finalmente otras de mayor libertar, creatividad e improvisación.

El entrenamiento es de suma importancia porque los movimientos de los Orixás ponen a prueba la resistencia. Y a pesar de trabajar durante la clase con un Orixá que posea ritmos más lentos y que requiera en correspondencia movimientos más bien

tranquilos, se realizan posturas que resultan “incómodas” y requieren de esfuerzo para los porteños. Por ejemplo, la flexión de rodillas y el sostén del cuerpo desde el abdomen, para llegar a la posición y tono muscular³⁹ esperados. De modo que los maestros introducen durante la primera parte de la clase, ejercicios tales como abdominales y movimientos repetitivos que corresponden a los Orixás o a otras danzas (contemporánea, clásica y danza afro senegalesa), con el fin de trabajar la respiración y la resistencia física. Otras dos instancias principales de la clase son la improvisación y el armado de una coreografía que corresponde a la unión de movimientos ya repetidos, con la posterior conformación de una secuencia con aquellos. Tal como vimos en el capítulo anterior, la improvisación es una estrategia que los maestros utilizan con el fin de intentar acercar a sus aprendices las energías de los Orixás. Estas instancias junto con la explicación del simbolismo de los Orixás parecen ser para las bailarinas de nivel intermedio–avanzado las más interesantes porque son momentos en los que comienzan a interiorizarse sobre la energía y/o elemento de la naturaleza propuesto, y a explorarlos por su propia cuenta.

En un primer momento los maestros muestran movimientos específicos del Orixá que se está trabajando y las bailarinas intentan copiarlos. Luego, los primeros comienzan a dictar otras consignas pretendiendo que los *performers* varíen los movimientos estructurados ya enseñados, y experimenten las energías a partir de una búsqueda personal en estrecho vínculo con sus vidas cotidianas y sus posibilidades motrices. Para ello, no sólo será necesario un extenso conocimiento del Orixá en cuestión y de técnicas corporales propias de la danza, sino además previas prácticas y ejercicios, a veces lúdicos, que los orienten a “moverse” dentro de esa energía. Una técnica destacada por los maestros es hablar acerca del elemento de la naturaleza asociado al Orixá, al cual le corresponde a una calidad y tono de movimiento. Por ejemplo si hay que bailar Oxum o Iemanjá –agua dulce la primera, y agua salada la segunda–, será necesario encontrar la calidez, la fluidez y la ondulación en cada parte

³⁹ Se denomina tono muscular a un estado de contracción permanente, es una posición que confiere eficacia al movimiento porque asegura la proyección de lo que se está queriendo mostrar.

del cuerpo; sobre todo en el torso y en el plexo solar. De manera contraria, para danzar al Orixá Ogum, vinculado al elemento hierro, habrá que encontrar movimientos más rígidos, firmes y consistentes. Además, algunos maestros insisten en que sus alumnos piensen a esas energías en sus vidas cotidianas. Por ejemplo, reflexionar en qué momento de la semana se utiliza la energía del cazador –Oxossi– para “apuntar hacia” y concretar un objetivo. En qué otras instancias es necesaria la energía de Iansá que exige emprender, realizar y tomar decisiones de forma solitaria.

Esta experiencia que venimos relatando acerca de representar a un Orixá, produce transformaciones en los cuerpos de las bailarinas, porque ellas acceden a la posibilidad de experimentar “nuevos cuerpos”. Los ejercicios pretenden una apertura perceptiva, sensible y emocional que consigue aquella posibilidad. *“Más que representar, el cuerpo “habita” y “es habitado” por esa forma, por ese objeto. Es decir, “el que actúa no representa o ilustra una idea o sentimiento, sino que lo vive a través de su organismo”* (Citro, 2001 en Rodríguez, 2009: 151). De manera que cuando se baila a un Orixá no se hace “de cuenta que”. La maestra insiste en que “sean”, lo “vivan” a los personajes que identificamos como Orixás. Estas instancias durante los talleres, los denominamos momentos liminoides –en términos de Turner (1969)– porque hay un material imaginario que se combina con un material personal, –por ejemplo recuerdos de actitudes propias y de los otros– y se ensaya para en algún momento armar una *performance* sobre la combinación de aquello. El espacio de taller es “juguetón”, porque ahí se “prueba”, se intercambian papeles, roles y se practican improvisaciones. Estos momentos son de experimentación y de transición hacia lo que podrá ser más tarde una *performance* a ser presentada en una muestra (Schechner, 2000).

Todas estas instancias conforman la clase y dan lugar a un material simbólico que llamaremos “conocimiento corporizado”. Éste se origina a través de saberes que se van adquiriendo acerca de los Orixás, experiencias durante la clase surgidas de las interacciones con otros cuerpos, vivencias personales, reflexiones sobre lo trabajado en clase, y nuevos usos y registros de movimientos del cuerpo físico. Este conocimiento corporizado, repercute y es material para la elaboración de las representaciones que

los sujetos se hacen sobre su cuerpo en la danza y que como veremos, es utilizado por las bailarinas para contar sus experiencias cotidianas en estrecho vínculo con la danza de Orixás. Es necesario aclarar que ese conocimiento corporizado es elaborado por los sujetos en relación a sistemas de representaciones de acuerdo al grupo social al que pertenecen, y en un contexto histórico más amplio en el que se insertan, además de sus vivencias personales.

A continuación retomo algunos fragmentos de entrevistas, además de registros del trabajo de campo, con el fin de rescatar las voces y experiencias de los aprendices. Me interesa examinar cómo la práctica y los saberes incorporados sobre la misma, atraviesan e impactan los modos de representación social sobre los cuerpos *en* la danza, que construyen las bailarinas. Ellas nos aproximan definiciones acerca de la danza de Orixás, la cual la definen en oposición a otras prácticas corporales. A partir de atravesar las energías o divinidades en los espacios de taller y poder vincularlos con sus vidas cotidianas, las bailarinas señalan algunas transformaciones en sus propios cuerpos, y la aparición de nuevas reflexiones. En primer término, veamos cómo caracterizan a esta danza en particular y por qué.

*“Me fui enamorando de esa danza, para mí la danza de Orixás es...infinita, entonces **empecé a profundizar cuestiones también... muy internas mías.** Más allá del movimiento, lo que representa cada uno de esos Orixás, cada una de esas energías. Fui encontrando cuestiones mías en esas energías y en esos pasos. **¡Muy liberadora!** (...) Me planteé estudiar en el IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte], o sea me abrió muchas puertas”* (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013).

Otra bailarina define a la práctica de esta manera:

*“Es el pulso con la tierra, con tu corazón es **sanadora, es liberadora, destrabadora, es todo lo que haga sentir mejor ¿entendés?**”* (Mi énfasis. Alumna de Julieta Eskenazi. CABA, 2012).

Estos relatos corresponden a dos bailarinas que llevan muchos años practicando y perfeccionado esta danza. Tanto en Buenos Aires como en la ciudad de Salvador de Bahia tomaron clases en distintos momentos y con varios profesores. En el caso de la primera entrevistada, tuvo su primer acercamiento a la danza de candombe uruguayo antes que la danza de Orixás. Sin embargo, explica cómo mediante la práctica de esta última, se planteó dedicarse a estudiar la licenciatura en Composición Coreográfica en expresión corporal en un reconocido instituto nacional. La segunda entrevistada, comenzó a bailar desde su niñez, y al igual la otra bailarina, su acercamiento a la danza ha sido desde una práctica afro: el hip-hop. No obstante, en la actualidad, se dedica a enseñar y practicar ambas danzas.

Las dos bailarinas califican a la danza de Orixás como “infinita”, “sanadora”, “liberadora” y “destrabadora” porque les permitió explorar nuevos movimientos con su cuerpo y obtener de esa forma, nuevas actitudes frente a la vida. De manera que la exploración de las energías de la naturaleza que plantea la danza de Orixás es para ellas, una forma de acceder a nuevos conocimientos personales.

Una bailarina me explicó de esta forma qué entiende por los Orixás:

*“Son energías que conviven conmigo, todas, y que se relacionan entre sí, y en mí ser. O sea yo cuando bailo cada Orixá siento que estoy bailando una parte mía, eso es lo que me pasa a mí (...) los Orixás son las energías que **me dan vitalidad**, son lo que **me sostienen, los que me acompañan**, los que se pelean, los que atraviesan diferentes momentos de mi vida, a veces cobran diferente protagonismo, pero están todos, y los descubrí, a cada uno de ellos y siento sus relaciones”* (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013).

El trabajo de campo y estar inmersa en esta práctica hizo que me cuestione por qué muchas mujeres la eligen y por qué manifiestan que los Orixás les traen cambios en sus vidas personales. Considero que la recepción de los Orixás como divinidades en Buenos Aires adquiere un sentido particular asociado a lo *terapéutico* –en el caso de

algunos sujetos–, a una actividad que “hace bien” y que transforma algunas maneras rígidas de ver la vida. La caracterización de “destrabadora” y “sanadora” que cité antes, es resultado del proceso de ir conociendo a los Orixás y concientizar experiencias corporales y cotidianas, tal como estimulan los maestros. Es frecuente, al final o principio de las clases, escuchar relatos de las bailarinas sobre asociaciones entre la energía del Orixá que está bailando o se aprendió recientemente, y aspectos y situaciones de sus vidas cotidianas. Por ejemplo, si la divinidad que se está trabajando durante algunas clases es Iemanjá, surgen comentarios en torno a vivencias sobre la maternidad y la figura de la madre. Si por otra parte se trata de Oxossi, la figura del cazador, las conversaciones que he escuchado se relacionan con distintos objetivos a alcanzar en la vida cotidiana.

F:– *“Me había quedado pendiente bailar a Ogum... y además el año pasado, fue un año re Ogum para mí”*

E:– *“¿Por qué fue un año Ogum?”*

F: – *“Porque fue un año muy difícil para mí. Cada vez que hacíamos Ogum, me hacía muy bien. O decidía estancarme o avanzaba. Cada vez que bailábamos Ogum le ponía todo. Ese año yo quería hacer el cierre, era muy importante cerrar para mí, porque el pasado no había podido hacerlo. Me había hecho toda la ropa de Ogum. Fue un cierre y abrir algo nuevo. Me sentí parte del grupo. Ese cierre me hizo muy bien. **Siempre me lo tomé como algo mío, personal, como una terapia.** No algo profesional. Y además soy más del sentir... no de la palabra, no me gusta tanto el psicólogo. Y para mí creo... que cada uno es posible de resolver sus cosas uno mismo. **El afro es parte de conocerse a uno mismo”** (Mi énfasis. Alumna de Julieta Eskenazi. Buenos Aires, 2012).*

En esta entrevista la bailarina, por un lado asocia la figura de Ogum al “avance” y a la “apertura de caminos”, tal como debió aprender en las clases o por su propia cuenta. Recordemos que Ogum es un guerrero que enfrenta, que lucha y que toma decisiones. Esta característica para que pueda ser transformada en actitud hacia la

vida, pareciera que es necesario atravesarla *en* y *con* el cuerpo en las clases de danza. La entrevistada manifiesta una dificultad personal en avanzar y no estancarse, y por eso afirma la necesidad que tiene de bailar a Ogum en el cierre de fin de año. Por otro lado, expresa que bailar danza de Orixás es como una terapia opuesta a la tradicional de estar frente a un psicólogo cuya predominancia es la palabra. Finaliza comentando que en esta danza hay un proceso de autoconocimiento, tal como otras entrevistadas también concluyeron.

“Para mí los Orixás sería la explicación de las conductas humanas representados en mitologías; como decir la mitología griega que te explica las conductas humanas con los mitos, lo que agrega esta [la danza de Orixás] sería una mitología lejana en donde se dan todas las conductas de los seres humanos. Es como si un Freud africano... no sé si existe, si alguien analizó la representación de la mitología africana en las conductas humanas. Es otra mitología, pero todas quieren explicar los mismo, las conductas de las personas” (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2012).

Es interesante recordar que en los espacios religiosos afrobrasileños, tanto la música y los cantos como la danza presentes, expresan las personalidades de los Orixás a través de acontecimientos míticos que manifiestan sus cualidades, virtudes y defectos, y que sirven como ejemplos para los seres humanos. La danza en los terreiros –casas de culto en Brasil– es justamente un medio para la representación de los Orixás (Lühning, 1990). En la cita previa, la bailarina y alumna de la maestra Marcela Gayoso relata que los Orixás son representaciones de las conductas humanas expresadas en las personificaciones de las deidades. Y lo entiende como un saber que explica a través de sus leyendas (tal como la mitología griega) modos de actuar de las personas. Aquí y en la entrevista anterior, se destaca una fuerte identificación con las divinidades.

“Inconscientemente después de conocerlos acudís a ellos siempre en el día a día, porque podés dar uso de todos durante las semanas, meses. A veces

tenés que salir a cazar, otro día sos la lansá más liberada, otro día sos el curandero que necesita medicar, otro jugar, otro día cazador que tiene que ir a buscar su alimento, es muy metafórico, pero yo lo siento así” (Alumna de Isa Soares. CABA 2014).

Este último relato corresponde a una médica y bailarina que explica cómo se apropia e identifica, sin proponérselo, de cada una de esas conductas humanas en distintos momentos de su vida cotidiana. Como ya especificamos, esta danza a diferencia de otras, plantea trabajar con las personificaciones de los Orixás. Éstas implican actitudes, posicionamientos y calidades de los movimientos que deber ser buscados a través de encontrar vínculos y asociaciones con conductas de uno mismo en la vida cotidiana. Como afirman las entrevistadas, es una práctica que en respuesta a la búsqueda de esas energías en las vidas personales y llevadas al cuerpo, les permite “destrabar” y “liberar” obstáculos. De manera que la eficacia del efecto “terapéutico”, siempre depende de atravesar las energías de los Orixás por la experiencia corporal.

Ahora bien, durante las entrevistas también han hecho explícitas las bailarinas representaciones sobre *su cuerpo en la danza*:

*“Cuando bailo siento que puedo mover **el cuerpo como yo quiero moverlo. La libertad de poder decir**; porque si yo quiero levantar el brazo izquierdo, puedo levantar el brazo izquierdo de muchas formas: levantar con la mano apuntando al pecho, con la palma hacia dentro o hacia afuera, eso sería levantarlo como yo quiero. **Conocer distintas formas de levantar el brazo y yo elegir la que quiera.** Y poder hacer sin dolor, con fluidez, con armonía me hace sentir libertad corporal, que encontré en esta danza y no en otra”* (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA 2012).

En este relato, correspondiente a una bailarina que practica danza de Orixás desde hace siete años, aparece nuevamente el concepto de “libertad” ligado a la práctica, al “poder decir” y expresar corporalmente, y al conocimiento de cómo mover

las distintas partes del cuerpo. Esto parecería que está ausente en la vida diaria, aunque podría adquirirse a través del aprendizaje que involucra la danza de Orixás.

*“Yo creo que es una danza que conecta con algo. Acá estamos por muy fuera de, no sé, **a mí me conectó con la naturaleza, con lo terrenal y era algo bastante vedado, más allá de conectarme con mi cuerpo que era otra cosa vedada.** Yo siempre tuve complejos; el sobrepeso... esta cosa de que no sirvo para la danza, estoy gorda, no tengo esa cosa de los bailarines que levantan la pata hasta acá. Isa te baja de un plumazo porque es verdad, cada cuerpo es distinto”* (Mi énfasis. Alumna de Isa Soares. CABA 2014).

Este otro fragmento corresponde a una bailarina que practica danza de Orixás con Isa Soares desde hace más de diez años y relata cómo pudo transformar la relación de ella con su propio cuerpo. Además está implícita la idea hegemónica de que el “cuerpo en la danza” debe ser delgado y poseer músculos flexibles. Sin embargo, explica que a través del aprendizaje con su maestra y luego de su experiencia en la práctica, aquella concepción sobre los cuerpos valorados para bailar se ha ido modificando para aceptar que “cada cuerpo es distinto”. Por otro lado, la bailarina enfatiza que practicar esta danza la conectó con la naturaleza. Otro relato también enfatiza esta conexión con la naturaleza pero asociada al lugar natal o de origen de la persona:

*“Es como que con el tiempo dije: –Bueno, **los ancestros** me re interesan, desde mi vida personal, mi historia familiar, entonces siempre me gustó esta danza. **Desde el lugar de los elementos de la tierra que son los Orixás.** Entonces también cuando se baila el mar, esto, lo otro, desde lo vivencial si se quiere. **Yo nací en Rosario⁴⁰, me considero una parte del río, por***

⁴⁰ Rosario es la tercera ciudad más poblada de Argentina, ubicada en el centro–este del país, y parte de la provincia de Santa Fe. Se sitúa en la margen occidental del Río Paraná.

Rosario, por el barrio. Entonces uno va conectando esa experiencia con lo que a mí me interesa” (Mi énfasis. Alumna de Isa Soares. CABA, 2014).

Fundamentalmente la bailarina explica que le interesa bailar esta danza porque los elementos de la naturaleza –agua, hierro, tierra, aire y fuego– que representan los Orixás, le permite vincular a éstos con sus ancestros familiares. Luego, reflexiona sobre su espacio o sitio de origen, Rosario, y lo caracteriza con la presencia física del río. Es notable cómo se apropia esta persona del lenguaje de la danza en vínculo con su historia personal. La bailarina cuyo fragmento le pertenece, vive en Capital Federal. Sin embargo, asocia su práctica actual de esta danza con un pasado cerca del Río en su ciudad natal, Rosario. La danza de Orixás, desde la divinidad Oxum, diosa del agua dulce (lagos, ríos y cascadas), acorta una distancia temporal y física, entre los años que pasaron desde su niñez y entre las ciudades, natal y actual. Consideramos que el conocimiento corporizado atraviesa y permea sus relatos.

“Una experiencia muy fuerte que me acuerdo... una vez trabajamos en primer año, que es solo elementos [de la naturaleza], agua salada. O sea lemanja, pero yo no sabía que ese elemento era lemanjá y todo su significado. Pero como soy de San Martín de los Andes y crecí en la naturaleza, con el río, con las montañas, pero no con el mar, no lo conozco en verdad. Y dije este año voy a conocer el mar. Me fui casi sin plata a recorrer la costa argentina. Y dije voy a empezar en San Clemente donde se junta agua dulce con agua salada (...) cuando llegué (...) fui a buscar un lugar para dormir, y un tipo me ofrece una habitación simple por dos días gratis, y él me dijo más tarde que sentía que yo era como una madre, porque lo escuchaba. El hombre estaba medio triste en la vida (...) después me fui para Mar del Sur y ahí también me ofrecieron unos pibes alojamiento, y como ellos tenían el hábito de poner apodos, al día siguiente me pusieron “mamá paulita” (...). Después seguí para Mar del Plata. Ahí me

encontraba con un amigo del colegio (...). Él me empezó a contar sobre su vida, su familia. Y me dijo en un momento –“me estás hablando como mi mamá”. Me fui a conocer el mar y tuve muchas experiencias con la madre. Y recién al año siguiente, en Buenos Aires, hice un seminario sobre lemanjá y ahí cuando la maestra dijo es la “madre universal”, no lo podía creer” (Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2012).

En este otro relato, nuevamente está presente un conocimiento corporizado sobre las divinidades que impacta en los recuerdos y vivencias de la bailarina. Haber bailado el agua salada, “habilitó” experiencias de “encuentros” con el arquetipo de la madre, vinculadas con el hogar, la protección y la calidez. La narración está atravesada por ese conocimiento corporizado, a la vez que éste se utiliza para interpretar experiencias personales.

En síntesis, he notado que un grupo de sujetos aprendices de danza de Orixás con los que tuve oportunidad de conversar y entrevistar, clasifican a esta práctica con los calificativos “destrabadora”, “sanadora” y “liberadora” –entre otros–, que podemos englobar en la noción de “terapéutica”, ya que las experiencias relatadas se vinculan con el autoconocimiento y la sanación. En este sentido, aplicado a nuestro contexto, el término terapéutico implica “lo que hace bien”, lo que permite involucrarse con las emociones, modificar y trabajar la relación con el propio cuerpo y aprender a trabajar en grupo; “habitar distintos cuerpos” y dejarse atravesar por diferentes estados a partir de habilitar diversos movimientos con las distintas partes del cuerpo físico, son las características principales. Además, la paulatina corrección de posturas, el trabajo “desde” la columna y los estiramientos, contribuyen de acuerdo a las bailarinas, a sentirse “mejor” y promover o tender hacia la integración física y emocional. Concretamente, el sentimiento de flexibilización, el reconocimiento de las partes del cuerpo durante los ejercicios y la necesidad de control de la respiración da lugar al encuentro de los propios límites y posibilidades corporales. El cuerpo *en* la danza de Orixás, es un cuerpo que posibilita el auto-conocimiento, de acuerdo a lo expresado

por los sujetos y a las observaciones durante el trabajo de campo. La predominancia de la comunicación no verbal, junto a la rítmica del tambor en los espacios de enseñanza de danza de Orixás, son facilitadores para la creación, comunicación de sentimientos y emociones. Esta última observación fue realizada por la investigadora alemana Lühning para el caso de los espacios religiosos afrobrasileños de Salvador de Bahía. Ella señala que durante las ceremonias en los terreiros, la combinación de los cantos y la música referida a algún Orixá “tocan” aspectos muy profundos provocando emociones que contagian a personas presentes que están iniciadas en la religión (Lühning, 1990). De la misma forma creemos que sucede esto último para los espacios de enseñanza. Estimo a partir de examinar la experiencia de aprendizaje que atraviesan las bailarinas, que habría una relación directa entre cambios posturales y motrices, y los cambios de la conciencia o de ver el mundo.

Hasta aquí hemos visto cómo las bailarinas conllevan visiones y representaciones vinculadas a esta danza y a su cuerpo *en* la danza. Más aún, repasamos cómo esta práctica es in-corporada, dando lugar a la elaboración de recuerdos personales que se imbrican con experiencias y discursos sobre los mitos de los Orixás y las energías de la naturaleza. Sostuve que hay un material adquirido por las bailarinas que llamé “conocimiento corporizado” y que se utiliza como “marcos” que ayudan a pensar, recordar y reconstruir experiencias.

3.2. Reflexiones de las bailarinas porteñas sobre la afrodescendencia en Buenos Aires

En los últimos diez años y hacia el presente, además de haberse acrecentado los espacios de enseñanza de danza afro en todas sus variantes, se han intensificado propuestas culturales que plantean la realización de eventos cuyo objetivo general es la

reivindicación de la “cultura y raíces afro”⁴¹. Estos eventos han combinado *performances* de música y danza de origen afro, con charlas informativas, mesas debate y cortometrajes sobre los afrodescendientes, en algunos casos. Algunos de los festivales a los que me refiero son planificados por diversos sujetos en distintas ocasiones, entre ellos: el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la Secretaria de Derecho Humanos de la Nación (cuando se realizan los festivales en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti⁴²) y/u otros colectivos de afrodescendientes y/o artísticos, además de la presencia de investigadores sociales (antropólogos e historiadores). Estos eventos implican muchas veces la reunión de distintos grupos de personas –afroargentinos, artistas porteños, caboverdeanos, afrobrasileños, entre otros–, quienes a su vez poseen objetivos e intereses dispares. Algunos factores que contribuyen a la división y diversificación de las organizaciones e instituciones que reúnen a los afro en Argentina son:

“las distintas adscripciones y autoadscripciones, la apelación a diversas categorías identitarias, la proximidad o distancia respecto a las organizaciones estatales y, en consecuencia, el diferente posicionamiento y la jerarquización entre diversos sectores que componen este colectivo y la lucha por establecerse como interlocutores legitimados frente al estado”
(Monkevicius, 2012: 6)

⁴¹Algunos han sido: *Festival Argentina Negra es Mujer* 30 de mayo de 2009, Buenos Aires. *Día de la Conciencia Negra* 2009, Buenos Aires. *1er Festival Nacional de Cultura Afro Argentina* 16 al 24 de octubre de 2010, La Plata. *Festival Soy Afro no al Racismo (DIAFAR)* 18 de marzo de 2012. *Festival Mandinga – identidad y cultura afro en Argentina* 17 al 19 de Mayo de 2013, Buenos Aires. *Noviembre negro 2013. Buenos Aires celebra la Comunidad Afro* 30 de noviembre de 2013, Buenos Aires. Entre muchos otros.

⁴² El espacio (<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/>) al que me refiero correspondía a La Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA) y funcionó como centro clandestino de detención durante la última dictadura cívico militar de Argentina. Desde 2004, se transformó en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos con el objetivo de defender los derechos humanos.

Mientras algunos sujetos son convocados a estos eventos con el fin de exponer sus reivindicaciones y demandas hacia el gobierno de turno, otros para discutir temas relacionados con la cultura y presencia afro; en tanto otros con el interés de mostrar su número de música, video y danza. Entiendo que en estos festivales podemos encontrar múltiples saberes e intereses que si bien a veces se entrelazan, otras veces confrontan debido a los variados agentes que participan, como veremos, en distintas relaciones de poder.

Estos festivales se enmarcan en la segunda mitad de la década de 1990, y en un contexto más amplio –tal como señalé en el capítulo 2–, que ha favorecido a los militantes negros para el aprovechamiento de una *“estructura de oportunidades políticas”* (McAdam, 1982 en Frigerio y Lamborghini, 2010: 140). A nivel internacional: *“principalmente, la conformación de redes de movimientos negros latinoamericanos que cuentan con el apoyo de algunos organismos multilaterales de financiamiento/crédito como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el Banco Mundial (BM). [Y a nivel local, gracias a la propagación de una retórica multicultural en la Ciudad de Buenos Aires] que favorece la reivindicación de identidades étnicas y la promoción de sus culturas, creando ámbitos de expresión para la presencia simbólica de minorías étnicas locales y migrantes”* (Frigerio y Lamborghini, 2010: 140, 141). Un ejemplo ha sido la creación del *“Foro de Afrodescendientes”* por INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo) en 2006, y consiguientemente diversos talleres y festivales sobre discriminación hacia los afrodescendientes y cultura afroargentina (Frigerio y Lamborghini, 2010).

En síntesis, esa *“estructura de oportunidades políticas”*, dio lugar a

“un cambio en las construcciones hegemónicas de alteridad a nivel nacional que se inserta en un entramado regional e internacional de debate y revisión sobre la identidad, la pertenencia y los derechos de los colectivos afro y afrodescendientes en tanto “vulnerables” afectadas por la exclusión,

la pobreza y la falta de reconocimiento de su diversidad sociocultural”
(Agudelo, 2011 en Monkevicius, 2012: 88).

De modo que entre otras prácticas, estos festivales, son parte de esta iniciativa de política estatal dentro del ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Y como espacio conformado por distintos actores (académicos, artistas –bailarines y músicos–, militantes, activistas afro y variados colectivos afro), se cruzan y constituyen diversas visiones y representaciones sobre el mundo.

En cuanto a la presencia específicamente de danza de Orixás en estos festivales, algunos maestros con los que conversé, aceptan la invitación de participar porque creen que su trabajo de enseñanza de la práctica es parte de la reivindicación de la cultura afro. En el caso de otra maestra, de manera contraria, no cree que su arte esté vinculado al evento y/o reivindicación, aunque sí acepta la invitación porque “la idea es simplemente bailar y mostrar el arte”. De acuerdo a las alumnas y maestros entrevistados, la participación de bailar en estos eventos no es discutida al interior del grupo en los espacios de enseñanza.

–¿La maestra llega un día y les cuenta de la invitación para bailar?

–Sí, es así... a veces con tiempo, a veces el día anterior. Sí, se maneja mucho con lo que le pasa a ella [la maestra]. Si siente que lo tiene que compartir lo comparte, si no, no. Tal vez en el día cambia de opinión.

–¿Cómo sentiste el otro día la participación de tu maestra en la clase abierta durante el Festival Mandinga?

– Yo creo que está buenísimo que ella participe y si lo hace es porque quiere, algo le llamó la atención. Ella nos propone, después cada una elige. Está bueno salir de la sala, de la clase. Es lo mismo pero hay público, un contexto... cada una sabe de qué es. Y cada una elige (Entrevista a alumna de Isa Soares. CABA, 2014).

Este fragmento corresponde a una alumna de Isa Soares y se refiere al dictado, por parte de la maestra en un taller que denominó: “Danza de Orixás afrobrasileñas: los elementos naturales en la naturaleza de los cuerpos”⁴³, en el marco del “Festival Mandinga”. Éste tuvo como objetivo “visibilizar la presencia de las raíces afro en la construcción de la identidad latinoamericana”. El taller de Isa Soares consistió en dos encuentros de los tres días que duró el evento (2,3 y 4 de mayo de 2014), uno dedicado al taller y otro que consistió en una *performance* de improvisación.

La entrevistada explica que la maestra les cuenta sobre la invitación, y que cada alumna elige si participar o no. Por otra parte, la bailarina expresa como algo positivo “salir de la clase”, esto es, ocupar otros escenarios que el habitual y con otro público. No obstante, otra alumna de la maestra me señaló que hubo diferentes experiencias que no fueron positivas vinculadas a cómo “tratan” o “cuidan” a los bailarines convocados a los festivales. Acerca de ello, me explicó que en una ocasión el organismo organizador del evento demoró varios meses en remunerar el pago a la maestra por su asistencia, y que otras veces, las infraestructura (las condiciones higiénicas del espacio físico y equipos de música), no había sido adecuada.

Sí, te planteas a dónde estamos yendo. En realidad...más que por lo afro, hubo experiencias que no estuvieron buenas y lo hablamos, espacios poco cuidados...y por más buena voluntad, es una cagada y algunas, y también la profesora, después se arrepiente... y le decimos: somos grandes cada una elige. Y más allá del lugar, nosotras, lo que nos pasa, la pasamos bien, terminamos funcionando y tiene que ver con lo que fuimos laburando los meses anteriores (Conversación con alumna de Isa Soares. CABA, 2014).

⁴³ “La propuesta del taller es afianzar el conocimiento de los simbolismos que fundamentan la presencia de los Elementos Naturales en la composición de los cuerpos y su posible recreación en la danza: la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego. Eje que sostiene la metodología de la danza del Xirê de Orixás, forma visible de representación de las danzas de los distintos dioses de la cultura africana. Metodología: Improvisaciones y patrones de movimiento de las deidades que se puedan abarcar en tiempo y forma”. (Extraído del sitio web: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2014/05/II-festival-mandinga.shtml>).

En suma, algunas de las practicantes de danza de Orixás con las que conversé acerca de su participación en esos festivales, –que como mencioné tienen por objetivo la reivindicación o visibilidad de las raíces y cultura afro en el país–, me explicaron que si la propuesta es ir a bailar, no discuten el marco o contexto del evento, porque el fin es bailar en otro espacio. Otras practicantes, demostraron un mayor interés en ir a escuchar las charlas y mesas debate, en vez de participar bailando.

Por otra parte, varias aprendices que asisten regularmente a estos festivales para escuchar las mesas debate y los espectáculos artísticos, manifiestan distintas opiniones acerca de la relación que supone la danza de Orixás con la afrodescendencia.

En esta línea, algunas preguntas realizadas en las entrevistas a las practicantes de danza de Orixás, procuraban conducir a la reflexión en torno a dos ejes: por un lado a revisar en qué medida la práctica de la danza de Orixás llevaba a discutir históricos imaginarios propagados por el discurso hegemónico basados en la negación de la presencia afro en el territorio argentino. Y por el otro, qué supuestos poseen acerca de la negritud en el país, considerando que la danza que practican, posee raíz afro. Las entrevistas que cito a continuación reflejan diversas consideraciones sobre la cuestión étnica e identitaria, a la vez que manifiestan disconformidades en algunos casos, o reproducciones de los estereotipos sociales hegemónicos, en otros.

– ¿Crees que hay relación, o tiene algo que ver la danza de Orixás que bailás con los afrodescendientes en Argentina?

*– Sí. Creo que está en el ADN de cada uno de los afrodescendientes, pero creo que hay mucho enojo también en esos afrodescendientes. Y también hay mucha discriminación por parte de ellos, **al enterarse que otros están promoviendo su cultura, que otros está bailando su religión**, hay enojo y no lo puedo entender igual cómo en vez de contribuir, en vez de venir y decir –che que bueno, quiero contribuir, sucede lo contrario (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013).*

En este caso, esta alumna establece una asociación entre afrodescendientes de Argentina y la danza de Orixás, al afirmar que estas prácticas de danza afro son innatas en ellos, en tanto se encuentran en su biología. De manera que, por un lado manifiesta una construcción estereotipada sobre este grupo conformado por afrodescendientes, asociado a la posesión de un saber cultural “natural” que se hereda de generación tras generación. Por otro, marca una diferenciación entre una cultura de “ellos” (los afrodescendientes) distinta y separada a la de su grupo social. Además, introduce la problemática acerca de los sujetos involucrados en la práctica de la danza de Orixás en ámbitos artísticos y los vinculados a los contextos religiosos. En este sentido, la entrevistada señala que habría una tensión generada porque los primeros exhiben danzas propias de contextos religiosos. Otra bailarina explicó:

“Y, que tiene que ver, tiene que ver [la danza de Orixás con los afrodescendientes]. Lo que sé es que **ellos mismos tienen como...olvidada su raíz y su cultura y como que la función también de nosotros es que, es muy loco, que ellos vuelvan a valorizar su cultura a través de los blancos**” (Mi énfasis. Alumna de Julieta Eskenazi. CABA, 2012).

La demarcación entre “ellos”, los afrodescendientes y “nosotros” resulta en el razonamiento de la bailarina una evidencia. Caracteriza a los primeros como poseedores de una cultura y una raíz, producto del proceso de esclavitud; no obstante, parecería que “ellos” las “olvidaron”. Las artes afro aprendidas y difundidas por los blancos en Buenos Aires, sería una manera de poner en “vigencia” o “restituir” esa cultura olvidada para que “*vuelvan* [los afrodescendientes] *a valorizar*[la]”. En este relato se hace manifiesta la idea de que la cultura y raíz afro “existió”, aunque se la “olvidó”. Asimismo, la entrevistada establece que practicar danza de Orixás en la actualidad es una manera de conceder valor a esa cultura olvidada. Ambas bailarinas, construyen relatos acerca de sujetos afrodescendientes que caracterizan por tener

“olvidada su cultura”, aunque re–valorizada a través de la promoción de su danza y música por otros que no se reconocen como afrodescendientes.

Frente a la pregunta acerca de la existencia de un vínculo entre la danza de Orixás y los afrodescendientes en Argentina, el siguiente fragmento afirma la existencia actual de población negra descendiente de los esclavizados y sostiene como hipótesis que la continuidad de las religiones afro ha sido una manera de resistencia.

*“Yo sí veo... una relación entre la danza de Orixás y los esclavos. Los esclavos que trajeron, fueron desterrados de su territorio. Los arrancaron de su territorio. Acá había gente; esclavos de diferentes naciones africanos que hoy ya no existen. Los esclavos lo único que tenían en común era las lenguas (...) lo único que les quedó hacer era unirse. (...) entre ellos no habían idiomas comunes, de hecho entre ellos hablaban idiomas diferentes. Sin embargo, sobrevivieron porque lo que tenían en común eran las creencias religiosas. Yo creo que eso... **los mantuvo con vida, una descendencia tras otra, hasta hoy**”.*

–¿y eso en relación a la danza?

“Y bueno que para esta gente las danzas afro son aparentemente...la manifestación religiosa; como ellos evidentemente la única manera que podían comunicarse era, lo único que debían tener...parecidas (énfasis) yo creo ni siquiera debían ser las mismas. Creo que ellos intentaron hacer una religión parecida con cosas en común para mantenerse unidos y sobrevivir. Porque en realidad no se entendían lingüísticamente pero como las creencias religiosas eran parecidas, y bueno, “en esto somos parecidos” vamos a intentar entendernos por acá” (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. Buenos Aires, 2012).

En esta cita, hay una construcción sobre el origen de las danzas afrobrasileñas que remite a los esclavos y a las prácticas religiosas. Estas últimas toman sentido como fuerza de resistencia y “supervivencia” frente al proceso de esclavitud. Por lo tanto, hay

una interpretación de que el grupo étnico descendiente de esclavizados conservó generación tras generación el legado cultural de las manifestaciones religiosas; *“los mantuvo con vida, una descendencia tras otra, hasta hoy”*. Este planteo se encuentra presente en un trabajo de John Thornton (2004), y es una tendencia sobre *“africanismo”* que rescata Luis Ferreira cuya idea central enfatiza *“la amalgama de diversos trasfondos culturales e históricos en un conjunto común de sub-culturas (...)*. [Subrayando que] *pese al sistema de vigilancia y poder en los regímenes esclavista y pos-esclavista, los africanos y sus descendientes pudieron definir algunas ‘sobrevivencias’ culturales y pudieron ser agentes en la continuidad y transformación de sus tradiciones y en la reinterpretación de eventos históricos reales”* (Ferreira, 2008: 236). De modo que las prácticas religiosas –incluyendo los cantos con raíces lingüísticas del idioma yoruba y las danzas que “hablan” sobre las energías de la naturaleza– y sus transformaciones a lo largo del tiempo, conforman un africanismo. Esta idea desafía el discurso dominante acerca de la desaparición de todo rastro cultural afro en nuestra identidad.

Otro fragmento que presentamos a continuación, nos acerca en cambio, la idea de *“africanía”*. Ésta refiere a la *“reconstrucción de la memoria que tuvo lugar en América a partir de recuerdos de africanidad”* (Arocha, 2002 en Ferreira, 2008), *“producto de procesos locales de agencia social, relacionada localmente con las formas de subjetividad racializada”* (Palmié, 2006 en Ferreira, 2008: 238). En este sentido, Luis Ferreira insiste en hablar de *“africanidades”* en plural porque debemos reconocer simultáneamente tanto los aspectos de unidad como los de diversidad en las continuidades locales del legado afro. Pues, si estudiamos cómo dichas africanidades –significaciones y prácticas– son apropiadas por el grupo dominante blanco, debemos comprenderlas inmersas en una historia de resistencia y dominación peculiar a cada grupo situado.

*“Bailar, informarse sobre lo que hacemos... creo que también aporta para el que le interese y para el que quiera saber más. **Acá hubo mucho porcentaje***

*de población negra (...) ¿Cuánto sabemos de eso? Nada. Y ¿Por qué? me parece que el abrir estos espacio, investigar esta cultura también da lugar a la conciencia de que uno diga: –¿y por qué está sucediendo esto? y yo también me lo pregunto: **¿Por qué cuando bailo me pasa lo que me pasa? ¿Por qué tengo tanta conexión?** Tiene que ver con algo de nuestros antepasados que quizá no sepamos tanto. **Sirve mucho hablar con tus abuelos, con tus bisabuelos sobre tus antepasados también. Mi hermano descubrió que nosotros tenemos un pariente que fue esclavo (...)** pero digo (silencio) no es casual que nos pase lo que nos pase cuando bailamos esa danza, hay algo muy interno, que creo que está en un lugar muy inconsciente y creo que está en la sangre y creo que si uno es consciente de eso, se mueve investiga, se hace cargo, se lo apropia, ¿Entendés? (Mi énfasis. Alumna de Marcela Gayoso. CABA, 2013).*

La entrevistada apunta a que asistir a los festivales que reivindican la cultura y raíz negra es provechoso para informarse, por ejemplo, de la afrodescendencia en Argentina. Ella establece no sólo una conexión entre la danza de Orixás y los afrodescendientes en Argentina, sino que además, agrega una nueva reflexión referida a la propia identidad. Recordemos que en algunas entrevistas que cité anteriormente, las personas nombran a ese grupo como “otros”, al cual ellas no pertenecen. En este caso, la practicante de danza de Orixás sí se identifica con este grupo, en primer término, porque siente una “conexión” al bailar esta danza y de hecho, afirma que informarse sobre la misma puede ser útil para poder reflexionar sobre cuestiones “más internas” relacionadas con su identidad o su historia. Asimismo relata que a partir de haber conversado con sus abuelos descubrió que tiene en su linaje, un familiar que fue esclavizado. Con esta revelación además de justificar su gusto y conexión intrínseca con la danza –al decir “está en la sangre”–, construye un vínculo entre su pasado y la práctica actual. Retomando idea de africanía, es una noción útil para explicar en este caso, cómo una práctica –producto del legado afro y de transformaciones en las

Américas—, apropiada por un grupo blanco, sirve para reconstruir una memoria y una identidad. Esta sugerencia realizada por Espinosa (2012) para los candombes del noroeste argentino, resulta sustancial en nuestro caso. Porque si bien, la danza de Orixás es practicada por blancas porteñas de clase media, despierta en ciertas ocasiones, indagaciones sobre historias, presentes y pasadas, nacionales y personales, a la vez que cuestionamientos acerca de la narrativa dominante que instituyó una nación cimentada con la ausencia de los afrodescendientes. Por ejemplo, es interesante cómo enfatiza que “*acá [en Argentina] hubo mucho porcentaje de población negra*”, y continúa relatando que sobre “eso” no sabemos “nada”. Pues, la entrevistada refiere a un “olvido” de la historia acerca de la población afrodescendiente en nuestra sociedad, cuyo resultado es en el presente un lugar “hueco” (Losonczy, 1996 en Monkevicius, 2012), que puede convertirse en una posibilidad para revertir aquella imagen hegemónica que niega la contribución y presencia afro durante la formación del Estado argentino. Esta posibilidad, de acuerdo a la bailarina, se abre en tanto uno “se mueve” e “investiga” acerca del tema. En su caso, la práctica de la danza de Orixás, la orientó a contrariar y redefinir aquél mito legado sobre la construcción y aporte de las poblaciones negras a la Nación. Siguiendo a Smith, las “*generaciones sucesivas de miembros de la comunidad nacional reinterpretan y reconstruyen constantemente el legado recibido de la nación en que han nacido o a la que se unen por emigración*” (Smith, 1998: 63). De modo que dichas generaciones de una comunidad son la fuente a partir de la cual se constata el “cambio” de las identidades nacionales. Las generaciones sucesivas pueden, en posiciones subalternas reproducir los mitos y valores hegemónicos o discutir con ellos mediante prácticas desafiantes, al reinterpretar sentidos del pasado y exponer memorias alternativas por diversos canales. En este caso se manifiesta que la danza, si bien posee un origen brasileño y parte de fundamentos y aspectos, tanto dancísticos como musicales, específicos de las religiones afrobrasileñas, da lugar a reflexionar sobre memorias y/o genealogías locales.

En contraposición a esa idea, otras bailarinas reproducen los mitos y valores dominantes en nuestro país:

“A los afros no se los permitió perdurar como para que ellos continúen con su cultura, se los amasijó no hubo una continuación de su cultura, en lo que hace a la religión y eso digo. Sí que hay umbanda y de todo acá [en Argentina], pero es lo de allá [de Brasil], se trajo. No es algo que haya llegado directamente de África a Argentina y haya hecho su evolución acá”
(Alumna de Julieta Eskenaki. CABA, 2012)

– ¿Qué sabés de los afrodescendientes en Argentina?

– Y sé que había muchos, que... o sea bueno la mayoría sabemos que murieron en la guerra del Paraguay que los mandaron a pelear a todos, a todos los negros los mandaron a pelear y lamentablemente murieron todos, o sea la mayoría. Y la gente que es afrodescendiente, yo tengo amigos afrodescendientes; hay mucha gente que no sabe que es. Vos te das cuenta, y que en los censos dicen: –no sé. Por eso no sale tampoco el porcentaje real, pero...hay afrodescendientes en Argentina pero no sé, no saben. Y están mucho en San Telmo (Alumna de Julieta Eskenaki. CABA, 2012).

La idea de que no hay afrodescendientes en Argentina está presente en los discursos dominantes y son escuchados y reproducidos en los relatos de algunas personas. En ambas citas los relatos afirman la ausencia –en la primera– y la escasez – en la segunda– de la presencia afrodescendiente. Asimismo, se pone de manifiesto cómo esos discursos dominantes tan poderosos hacen eco e impactan en las narraciones de los sujetos. “Los mandaron a pelear y murieron en la guerra del Paraguay”, es un acontecimiento o punto de referencia temporal que forma parte de una corriente de pensamiento y experiencia, que si bien la persona no lo vivió, “lo

recuerda”, e incorpora entonces a su memoria (Halwachs, 1949), tornándose un acontecimiento “vivido indirectamente” por el grupo al cual la persona siente pertenecer. En otras palabras, habitualmente los sujetos mediante una socialización política e histórica obedecen a un sentimiento de proyección con un pasado que no vivieron pero que aparece como “heredado” (Pollak, 2006: 34). Ese pasado “heredado” puede estar conformado por acontecimientos nacionales y discursos que circulan en el sentido común, contruidos a través de mecanismos hegemónicos. Por ejemplo la invención de un pasado en el que los afrodescendientes vivieron en el territorio rioplatense aunque en el pasado.

Aun así, volviendo a la entrevista, se presenta la idea que la presencia cultural afro existe en nuestro país, aunque es “importada” desde Brasil, lugar donde sí “sobrevivieron” las personas al proceso de esclavitud. Si bien tanto la sociedad argentina como la brasileña fueron constituidas por población negra debido al proceso de esclavitud; la segunda, a diferencia de la primera, “reconoce” o “admite” la preponderancia del mestizaje y la interpenetración de la cultura afrobrasileña en las elites blancas (Segato, 2007).

En suma, los fragmentos expuestos revelan la multiplicidad de voces y significaciones asociadas a las danzas de Orixás y a la afrodescendencia en Buenos Aires existentes entre las practicantes de danza de Orixás. El examen tuvo dos intenciones; la primera vinculada a reflexionar cómo es resignificada esta danza en la actualidad y en Buenos Aires, y la segunda, ligada a exponer qué representaciones poseen las bailarinas acerca de los afrodescendientes en vínculo a una memoria nacional hegemónica que ha invisibilizado la presencia negra en la sociedad.

En cuanto al primer apartado, hemos manifestado cómo las aprendices otorgan a estas danzas características vinculadas a una acción terapéutica, tal como ocurre en muchas ocasiones con otras prácticas de danzas o uso corporal. No obstante, la particularidad que posee esta práctica es la obligatoriedad de atravesar con el cuerpo a los diferentes arquetipos, conocidos como los Orixás. Esto se asemeja a una terapia,

que involucra fundamentalmente al cuerpo –físico y emocional–, y que produciría experiencias de sanación en las vidas personales de las bailarinas. Algunas de ellas, de hecho, hicieron hincapié en que trabajar durante las clases con las diversas personalidades y mitos de cada Orixá, invitan a una fuerte identificación –o no– con ellos.

Por otra parte, también propuse que habría una elaboración de un conocimiento corporizado que es internalizado por las practicantes y que entonces se utiliza como “marco” para recordar experiencias pasadas. En esta línea, expuse fragmentos de entrevistas a partir de las cuales las personas relatan vivencias pasadas o recuerdos, atravesados por las personalidades de los Orixás y/o los elementos de la naturaleza que éstos representan. Estimo que, la identificación de las bailarinas con las divinidades, producto de trabajar y relacionar durante las clases las características de aquellas con sus vidas cotidianas, provoca una interiorización de las actitudes y naturalezas de los Orixás, provocando “marcos” que ayudan a pensarse en relación al mundo. En ese caso, vimos cómo las vivencias son evocadas “desde” las energías de los Orixás.

A continuación me referí directamente a las representaciones que poseen las bailarinas, de un nivel intermedio–avanzado, en relación a la afrodescendencia en la actualidad y en Buenos Aires, considerando que practican una danza con raíces negras, y asisten a los festivales que abordan la temática afro desde diversos aspectos.

En la introducción de la tesis señalé justamente como objetivo, poder pensar por qué las porteñas que bailan danza de Orixás construyen un vínculo tan fuerte con la práctica considerando que a lo largo del tiempo los sectores hegemónicos configuraron mecanismos o dispositivos de negación de la presencia cultural e identitaria afro el país. Por cierto, mis preguntas durante las entrevistas se refirieron a esta temática, induciendo a que las bailarinas reflexionasen sobre aquello. Hemos podido repasar cómo algunas citas discuten con el discurso dominante que niega la contribución afro en la formación de la nación, mientras que otras lo reproducen. En este sentido, las reflexiones de las personas *“a pesar de estar basada en sus propias experiencias, no*

escapa a la influencia de discursos estatales (...) Ello ocurre en un proceso en el que la gente internaliza narrativas hegemónicas, las reformula y al mismo tiempo construye memorias críticas de ellas” (Gordillo, 2006). En efecto, es notable cómo algunas bailarinas revelan que bailar danza afro es una manera de “restablecer” una cultura afro “olvidada”, en pos de que los afrodescendientes “vuelvan” a valorizarla. Mientras que otra entrevistada asocia la afrodescendencia a Brasil y no a Argentina. Sin embargo, hemos repasado también cómo una bailarina constituyó, a través de practicar esta danza, un puente entre un pasado que desconoce pero que puede reconstruir, y un presente en el que la danza de Orixás y su conexión con ésta, la ayuda a apropiarse de una historia de antepasados negros que ha sido “silenciada”.

Capítulo 4: La calle como escenario: exhibiciones a partir del lenguaje de los Orixás



Grupo de Danza afro de Marcela Gayoso. Llamada de candombe de 2009.

Al principio de esta tesis determiné en la propuesta teórico–metodológica que utilizaré los conceptos de “actuación” y “actuación cultural”, proveniente de las nuevas perspectivas del folklore desarrolladas en Estados Unidos en la década de 1970. Dentro de estas perspectivas, retomo la conceptualización de la “actuación” de Richard Bauman, quien lo define como un particular evento comunicativo marcado estéticamente y puesto en exhibición para una audiencia que evaluará la competencia comunicativa (Bauman, 1992). Esto supone la importancia de considerar en su análisis no simplemente la literalidad de lo dicho y expuesto sino la estética, los recursos poético expresivos que dan sentido al mensaje que se quiere transmitir

El objetivo de este capítulo es analizar dos eventos que corresponden a “actuaciones culturales” diferentes en los cuales se elige y recontextualiza el lenguaje de los Orixás para comunicar un mensaje en un nuevo escenario. Singer (1972) define a las actuaciones culturales como eventos discretos y complejos, caracterizados por estar previamente programados: se desarrollan en un momento determinado, bajo un programa de actividad, intérpretes, audiencia y lugar específico para su puesta en escena. En estos eventos el grupo se centra en algún tema especial y expresa sus valores y significaciones, para ellos mismos y para los demás (Singer, 1972 en Bauman, 1992); aunque también en estos eventos se despliegan y mezclan mitos e historias, memorias y luchas que disputan y/o reproducen las memorias oficiales. Estos eventos tienen como característica ser “metaculturales”, esto es, se trata de la puesta en escena de una reflexión sobre la propia cultura, los valores y tradiciones del grupo (Stoeltje y Bauman, 1988).

Elegí en primer lugar, la actuación de los bailarines de danza afro durante la Marcha del 24 de marzo de 2010, y en segundo lugar, la *performance* de otro grupo que desfiló en la llamada de *candombe* transcurrida en 2012. Ambos eventos tienen como escenario las calles de la ciudad de Buenos Aires, se realizan con una frecuencia anual y suelen ser muy esperados por los *performers* que asisten cada año debido a la previa preparación de la actividad y porque allí se ponen en juego valores, denuncias y sentimientos tales como alegría y broncas, a la vez que se discuten y reformulan memorias y saberes hegemónicos.

El primer evento, es conocido por la mayoría de todos los ciudadanos argentinos debido a la importancia de la fecha y la inmensidad de sentimientos que despliega la rememoración de los hechos acontecidos durante la última dictadura militar de 1976 que atravesó el país. Cada año en la ciudad de Buenos Aires el 24 de marzo se congregan grupos políticos y personas que asisten de manera independiente a marchar con diversos intereses hacia la Plaza de Mayo. En este evento analizo una *performance* de danza de Orixás realizada específicamente el 24 de marzo de 2010 en la marcha por los 34 años del golpe militar, por un grupo de baile conducido por

Oduduwa, cuya particularidad reside en haber procedido durante la marcha bailando una coreografía estipulada. *Oduduwa*⁴⁴ es un grupo formado por bailarines y algunos profesores de danza afro. Si bien fueron variando los integrantes desde su inicio, desde 2001 hasta el presente el grupo participa en la marcha del 24 de marzo invitado por la Organización de Derechos Humanos en la marcha por la Memoria, Verdad y Justicia. Desde 2005 comenzaron a abrir la convocatoria a “quien estuviese interesado en bailar” durante la marcha. Usualmente, este grupo realiza un mes antes una amplia invitación a “quien quiera” bailar y “poner el cuerpo” durante la marcha. La *performance* que examino se conformó por la interpretación de dos *Orixás*, *Nana* y *Ossanha*, cuyas asociaciones del orden de lo simbólico se trasladan al contexto social y político de la actuación y en consecuencia, adquiere un sentido significativo únicamente en Argentina en el marco de la marcha.

El segundo evento se trata del desfile de La Llamada de Candombe realizado en 2012 y focalizo en un grupo de bailarinas de danza de *Orixás* que acompaña a la comparsa argentina de candombe uruguayo Kumbabantú. Este evento se realiza desde hace nueve años en San Telmo con un trayecto establecido por la calle Defensa; saliendo de la esquina ubicada en Avenida Independencia y Defensa, y finalizando en el Anfiteatro de Parque Lezama.

A través de la observación participante, presté particular atención a los significados y códigos en el contexto local, el tiempo, el espacio físico en donde se desarrolló, la preparación del evento, los comportamientos e interacciones entre los *performers* y el público, las vestimentas, la música y la danza. Todos estos elementos y lenguajes *performáticos* hacen a la construcción del mensaje expresado por las bailarinas. El sistema semiótico de actuación presente en el relato del evento, convierte a éste en un vehículo de comunicación que manifiesta experiencia, trascendencia, ruptura, reflexión y/o ideología, en un acto simbólico de relevancia para un grupo en particular (Bauman y Stoeltje, 1987).

⁴⁴ Lo conforman actualmente: María Balmaceda, Cecilia Benavidez, Julieta Eskenazi, Wanda Migelson, Victoria Pagani y Alejandra Vassallo.

El objetivo de este capítulo es reflexionar cómo en ambas *performances*, –el grupo de bailarines en la marcha, como el desfile durante La llamada de Candombe en San Telmo– se despliega un discurso visual y corporal que condensa y discute diversos saberes, tradiciones y memorias, y que se expresa utilizando el lenguaje de los Orixás. En él, prestaré atención a la *entextualización*; es decir a cómo en estas actuaciones culturales se contextualizan “textos anteriores” que tradicionalizan la *performance*, a la vez que se utilizan “textos nuevos” para construir el mensaje que se quiere comunicar. En tal sentido, me pregunto qué aspectos tradicionales o innovadores son los enfatizados por los sujetos y qué aspectos son los disputados para imponer diversas visiones identitarias.

4.1. Las *performances* de Oduduwa en las Marchas del 24 de marzo

Durante 1976 y hasta 1983 Argentina sufrió un proceso dictatorial que fue denominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Durante esta etapa se implementó una fuerte represión física y política por parte de las fuerzas armadas que tenían una fuerte ideología autoritaria y conservadora. Este golpe de Estado que derrocó a Isabel Martínez de Perón, se caracterizó por la desaparición y torturas, robos de recién nacidos, muertes a miles de personas y violación total de los derechos humanos. Creando como consecuencia un escenario de enorme violencia tanto política como física en el cual se buscó controlar, “disciplinar”, detener y asesinar a aquellos que se consideraban “subversivos” del orden impuesto: personas que tuviesen cualquier tipo de acercamiento a la militancia y la acción político-social en distintas esferas de sociedad. Simultáneamente, se instalaron una serie de políticas económicas de corte neoliberal, que junto a las consecuencias psicológicas-sociales producto de la violencia, afectaron drásticamente a la sociedad durante los años posteriores.

En ese contexto de terror y miedo, en abril de 1977, alrededor de catorce mujeres manifestaron públicamente la “desaparición forzada” de sus hijos. A partir de allí comenzaron a asistir todos los jueves a la Pirámide de Mayo, en la plaza situada

frente a la casa de gobierno, y a marchar a su alrededor con el grito de “*Con vida los llevaron, con vida los queremos*”, “*Aparición con vida*” (Sitio web de la Asociación Madres de Mayo⁴⁵ fundadoras: <http://www.madresfundadoras.org.ar/pagina/quinessomos/13>); haciendo referencia a los miles de desaparecidos, muchos de ellos, sus hijos y nietos. Comenzaron a ser conocidas como “Madres de Plaza de Mayo” debido a la reiterabilidad de juntarse a marchar alrededor de la pirámide y por cubrirse el cabello con un pañal de tela blanco con los nombres de sus hijos para quitarlos del anonimato.

Con la apertura a la democracia en 1983 y durante los años posteriores, algunas personas afectadas por la dictadura militar y asociaciones no gubernamentales, comenzaron a convocar a marchar los días 24 de marzo en reclamo por los desaparecidos. Durante los años siguientes, aumentó el número de personas que adhería al reclamo y presenciaba la peregrinación desde el Congreso hacia Plaza de Mayo. Más aún, cuando en 2006, se sancionó un artículo de la Ley 26.085 que decretaba al 24 de marzo como “Feriado Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia”. Familiares o amigos de los desaparecidos y otros ciudadanos, buscaron apoyar la denuncia de las torturas, asesinatos y el pedido de judicialización de los responsables de las torturas, muertes y desapariciones de las treinta mil víctimas que habían dejado trunco las políticas de gobierno previas.

La palabra “marcha” indica “*un desplazamiento con un fin determinado*”⁴⁶, es decir, un traslado colectivo de personas con un trayecto específico en un momento concreto que se desplazan en búsqueda de algo. El imaginario social de una marcha en nuestra sociedad está asociado particularmente al universo de lo político y de la protesta conjunta; se vincula con una multitud de personas que, o bien reclaman mejores condiciones salariales o condiciones laborales, o piden justicia por algún hecho que no se ha resuelto en conformidad para ellos. Las marchas son maneras de hacer

⁴⁵ Las Madres de Plaza de Mayo es una asociación formada durante la dictadura militar en 1976 con el fin de recuperar con vida a los detenidos y desaparecidos, y establecer quiénes fueron los responsables de los [crímenes de lesa humanidad](#) con el fin de promover su enjuiciamiento.

⁴⁶ Fuente: Real Academia Española.

visible un reclamo en el espacio público. Como medio de protesta, se convirtió en una acción muy importante, convocante y masiva durante los últimos años en la Capital Federal, sobre todo durante la década de 1990, cuyas políticas aplicadas por el gobierno de turno, ocasionaron la pauperización de las condiciones de vida de la sociedad (Cotarelo, 2000). En este período se generalizaron las asociaciones piqueteras, (grupo de desocupados que cortan las calles con el fin de reclamar por trabajo) que ocupaban el espacio público –en su mayoría calles y rutas– muchas veces debido a los desempleos masivos.

En Capital federal el recorrido que se realiza durante las marchas tiene como puntos de partida y llegada, lugares claves que se relacionan con las instituciones políticas principales: el Congreso, la Casa de Gobierno, etc. Las marchas del 24 de marzo⁴⁷ representan cada año el ritual en el que se actualizan y refuerzan las consecuencias de la dictadura de 1976 en la Argentina. Se reúnen en un mismo espacio muchas asociaciones y partidos que, aun con diferencias ideológicas importantes, comparten el interés, preocupación y motivo por el cual estar presentes aquél día dando lugar a un espacio socialmente construido en constante lucha por imponer sus ideales, sus signos y emblemas que los identifican. De esta forma, el espacio público durante la marcha es un lugar de lucha permanente para hegemonizarlo y para hacerse ver por sobre los demás grupos y actores políticos. En este escenario encontramos muchas organizaciones políticas, sumado a la gente que participa de manera independiente.

En 1998, bailarinas de danza afro conformaron el grupo llamado “Oduduwa Danza Afroamericana”. Las integrantes son además de bailarinas, investigadores sociales y/o profesores de danza afro. Si bien, algunas de ellas han ido dejando el grupo e iniciando proyectos personales, en la actualidad al grupo lo conforman: María Balmaceda, Cecilia Benavídez, Julieta Eskenazi, Wanda Migelson, Victoria Pagani y Alejandra Vassallo. Unos años más tarde, comenzaron a bailar durante la marcha de los 24 de marzo en Capital Federal y en 2005, el grupo tomó la iniciativa de convocar de

⁴⁷ Las marchas del 24 de marzo se realizan todos los años en distintos puntos del país. En este trabajo me refiero a las de Capital Federal.

manera abierta a quien quiera bailar una coreografía (armada previamente por los bailarines) *“con el lenguaje de la danza de Orixás como espacio de construcción colectiva y de resistencia social”*. De manera, que la propuesta ha sido, *“salir a la calle, intervenir y recuperar el espacio público y el propio cuerpo para exigir justicia, para la reconstrucción de una identidad colectiva”* (Sitio web <http://www.nosdigital.com.ar/2011/12/el-baile-de-la-memoria/>).

Pues, el grupo *Oduduwa*, tiene una manera de construir memoria que no se ajusta con el imaginario social de una marcha a Plaza de Mayo en el centro histórico porteño. Realiza una selección de hechos del pasado de acuerdo a lo que quieren contar y lo relatan con un lenguaje visual y a través de dos arquetipos o divinidades de los Orixás. En el próximo apartado pasaré a describir y analizar la *performance* convocada por *Oduduwa* el 24 de marzo de 2010.

4.1.1. Reinterpretación de la memoria a partir de su ausencia: “El cuerpo habla de eso”.

La marcha del 24 de marzo supone un espacio y momento definido de inicio y final: comienza en la plaza que se localiza frente al Congreso Nacional y termina en la plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno. En el caso de los bailarines de *Oduduwa*, esta vez la cita fue en Piedras y Av. de Mayo, punto donde se reunieron todos los participantes ya con sus vestimentas para comenzar el trayecto juntos y unirse en Avenida de Mayo al resto de los marchistas. El grupo de bailarines, en su mayoría mujeres, aunque había uno o dos hombres, fue acompañado por la agrupación H.I.J.O.S.⁴⁸ y el grupo de percusión La Chilinga⁴⁹ –vestidos de rojo–, con una bandera

⁴⁸ H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) *“es una agrupación creada en 1995, a partir la necesidad de juntarnos, reivindicar la lucha de nuestros padres y sus compañeros, buscar a nuestros hermanos apropiados, luchar contra la impunidad. A más de 15 años, seguimos luchando por la cárcel común, perpetua y efectiva para todos los genocidas de la última dictadura militar, sus cómplices, instigadores y beneficiarios.”* www.hijos-capital.org.ar

⁴⁹ La Chilinga *“es una escuela popular de percusión que nace en el año 1995 y se dedica al estudio, investigación y ejecución de diferentes ritmos afro americanos, como el Candombe Uruguayo y*

que decía “*La lucha continúa, no a la impunidad de ayer y de hoy*”. Los bailarines, por elección del grupo *Oduduwa* y como requisito, debieron vestirse con una vestimenta de color violeta, identificativo del Orixá *Naná*. Los participantes llevaban puesto prendas muy variadas a pesar de respetar el color: vestidos de muchos modelos, hebillas, vinchas, polleras largas o cortas, calzas y pantalones anchos (ver foto 4). Algunos se estamparon con un *esténcil* en la remera con un logotipo que llevaba la frase: “*juicio y castigo*”, mientras que otros se ataron al brazo un pañuelo que llevaba escrita la misma leyenda. Y por último se pintaron en las palmas de las manos un ojo de color negro que mostraron al público en varios momentos de la actuación (ver foto 2).

Alrededor del grupo de bailarines se concentraron personas que estaban en la marcha como independientes; de forma tal que el público lo conformaban familiares, amigos y conocidos de los bailarines, otras personas que danzaron años anteriores, y fotógrafos y curiosos que miraban con atención el despliegue corporal de los bailarines. Además había algunos vendedores ambulantes que circulaban un poco más alejados. Del público, algunos miraban, otros saludaban, a veces comentaban entre sí sobre la actuación y otros observaban concentrados los movimientos y acciones que realizan los *performers*.

A medida que los bailarines avanzaban por el trayecto, el tiempo ya no era el tradicional, sino el que marcaban los tambores del grupo “*La Chilinga*”, quienes dirigían y daban la señal a las seis chicas organizadoras del grupo *Oduduwa*, para que transmitiesen con señales al grupo entero qué movimientos se debía hacer, si se avanzaba o si se frenaba. El grupo tenía preparada una coreografía que se repetía en varios momentos. En la misma, se representaba como ya mencioné, a dos *Orixás*: *Nana*, de energía femenina, y *Osanha*, de energía masculina. Los *Orixás* a representar en la marcha cada año son elegidos por las integrantes del grupo *Oduduwa*, con el fin de contextualizar la marcha danzada y que adquiriera significado local. Una de mis informantes declaró que:

Argentino, Samba Reggae Brasileño, Murga y Marcha Camión Rioplatenses y toques de Makuta, Bembé, Rumba, Columbia, Abakua, Son, Candomblé y otros ritmos compuestos y creados en la propia Escuela.”
www.chilinga.com.ar

“Lo que deciden las Oduduwa bailar tiene que ver con algo que pasó tiempo antes de la marcha (...) por ejemplo hubo una año que encontraron el cuerpo de los restos de Azucena Villaflor⁵⁰ en el mar y ahí me acuerdo que bailamos lemanyá” (Entrevista a bailarina. CABA, 2010).

Para esta ocasión, 24 de marzo de 2010, fue elegido el *Orixá Naná*. Repasando sus características es a quien que le pertenece la lluvia, las aguas pantanosas, se relaciona con la muerte y con las enfermedades y es responsable de los portales de entrada y salida. Su arquetipo es una anciana y abuela. De acuerdo a una integrante del grupo *Oduduwa*, *“tuvo que ver con hacer un homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo”* (Entrevista a bailarina. CABA, 2011). Éstas últimas son concebidas como heroínas por su larga lucha y por sus históricos reclamos. El hecho de adaptar una deidad de religiones afrobrasileñas a un contexto sociopolítico local es semejante al caso demostrado por Carozzi, quien relata cómo se producen desplazamientos, contagios y coincidencias en los modos de concebir a figuras políticas y religiosas (Carozzi, 2006)⁵¹. En el caso expuesto aquí, la interpretación de *Naná*, es decir, todo el contenido que rodea la *performance* como las vestimentas y los ojos pintados en las palmas, simula la presencia de los desaparecidos, quienes se hacen sentir a través del accionar de las Abuelas. De forma tal que, si bien aquellos no están físicamente, sí están presentes simbólicamente. La representación del arquetipo de la abuela, a través del *Orixá*, es una presencia alegórica de soporte emocional que da cuenta del apoyo que prestan todos los partícipes hacia las Abuelas de la Plaza Mayo, concebidas como dije anteriormente, como las heroínas.

⁵⁰ Azucena Villaflor fue una de las fundadoras de la organización de Madres de Plaza de Mayo y desaparecida el 10 de diciembre de 1977. En 2005 reconocieron sus restos y fueron enterrados al pie de la Pirámide de Plaza de Mayo.

⁵¹ En un ejemplo de investigación de la autora, militantes y devotos del Gauchito Gil, asignan sus características milagrosas a aliados actores o políticos como el Che Guevara y Evita Perón (Carozzi, 2006).

Uno de los bailarines de Oduduwa relata lo siguiente acerca de la representación del arquetipo de “la abuela”:

“Nosotras encontramos en el lenguaje gestual y corporal de las Madres y Abuelas un eco por momentos increíble de la energía y la corporalidad de los arquetipos de la danza de Orixás. Desde ahí las asociaciones, y por lo tanto los relatos, se hacen infinitos y siempre se renuevan” (Entrevista a una bailarina de Oduduwa, en Revista Quilombo, Arte y cultura afro desde Argentina. Nº 46).

Aparece aquí, una asociación entre el lenguaje de las Madres y Abuelas y el Orixá Naná. La bailarina construye una autoridad a través de la cual descontextualiza relatos correspondientes a las divinidades, y selecciona algunas partes con el fin de “entextualizarlas” en un texto nuevo en relación al contexto político, dando como resultado un nuevo significado. En cuanto al público, si bien éste no conoce a Naná, tiene competencia para interpretar el significado de los ojos pintados en las manos de cada bailarina, porque conocen y comparten la memoria acerca de la gran cantidad de víctimas cuyos cuerpos jamás se hallaron. Los ojos denotan “presencia” en un contexto de “ausencia”.

El segundo *Orixá* elegido para danzar es *Ossanha*. Como expuse en el capítulo 1, éste representa el conocimiento de las plantas medicinales y es el arquetipo del médico, conocedor de los secretos de la naturaleza. Uno de los movimientos de este *Orixá* realizado por los bailarines durante la marcha tenía que ver con el poder de manipulación de la naturaleza para la obtención de resultados medicinales. Esta energía fue elegida para significar los últimos avances sobre los conocimientos del ADN en tanto favorecen las búsquedas y encuentros de identidades.

En cuanto al orden de la performance, una de los bailarines me relató:

“Hay diferentes momentos en la marcha: momentos de avance: pasos del Orixá, había como dos o tres, tres distintos muy simples y cambiando de frente. Momentos para parar: hay señales que ellas [las integrantes de Oduduwa] dan. Momentos de Stop. Momento de abamunha⁵²: organizar y acomodar. Lo que se hacía dependía de la marcha, si estábamos parados hacíamos una cosa, si se avanzaba, otra” (Entrevista a bailarina. CABA, 2010).

Otra bailarina me explicó que la parte de avance es como un bloque: primero el *abamunha*, después los pasos de *Naná* y luego pasos de *Ossanha*. Entonces el conjunto de pasos elegidos de acuerdo a los *Orixás* se complementaba, por un lado *Naná*, quien representa a la abuela y se encarga de cuidar y arrullar a los muertos, y por el otro lado, la figura del médico, *Ossanha*, y la simbolización de las nuevas tecnologías que hacen posible los conocimientos sobre genética. En ciertos momentos señalizados, el bloque de bailarines se tomaba de las manos y se extendía desde la posición de pie al máximo estiramiento corporal conformando simbólicamente una red (ver foto 4). De acuerdo a algunos informantes, la misma vendría a representar la enorme cantidad de gente que colabora y apoya a las Abuelas y Madres. En esta posición de “red” se mantenían unos segundos quietos y en silencio, momento ante el cual, el público aplaudía. Luego esta posición se desarmaba y se volvía a la formación inicial.

⁵² El *abamunha* es una coreografía específica utilizada en los terreiros y en el ámbito artístico que involucra a todos los *Orixás* y se utiliza en general para abrir o cerrar una ceremonia.



Foto 1. Autor: Emilio J. Delgado



Foto 2. Autor: Emilio J. Delgado



Foto 3. Autor: Emilio J. Delgado



Foto 4. Autor: Emilio J. Delgado

La parte del final comenzó cuando se llegó al destino, es decir la Plaza de Mayo, antes de que el acto haya tenido lugar. Una vez arribadas las madres y abuelas con la bandera de las fotografías y nombres de todos los desaparecidos, los bailarines, ubicados detrás de ellas, levantaron sus brazos y mostraron el ojo pintado de la palma hacia la dirección de la bandera (ver foto 2). Una entrevistada describió el cierre de la actuación de esta manera:

“Vamos a otro lado para cerrar y ahí...nos agarramos todos de las manos. alguna de las chicas dice algunas palabras en relación, se hace un silencio hermoso... y termina, cada uno después se va a donde quiere” (Entrevista a bailarina. CABA, 2010).

Si bien la conformación heterogénea de la audiencia por un lado y los bailarines por el otro, conforman dos grupos separados, cada una de las personas en uno u otro grupo parecen ser parte de un estado de comunión. Ser convocados por un mismo hecho hace creciente el sentimiento de ser igual al otro y de solidarizarse con el otro, formando una *communitas espontánea* (Turner, 1969); como modalidad de relacionarse manifestada en la actuación de cuerpos que se afectan, se entrelazan y se movilizan de tal forma que establecen lazos de confraternidad y de compañerismo hacia el grupo mismo y para con las Abuelas de Plaza de Mayo. La *performance* acata la atención del público quien observaba atónito el despliegue espacial de personas y la modalidad no tradicional de bailar durante la marcha.

Bauman y Briggs (1996) elaboraron el concepto de “brecha intertextual” refiriéndose a la distancia de cada actuación con versiones anteriores u “originales”. En este sentido, es posible entrever cómo pueden transferirse los géneros de su contexto primario de uso, a otros eventos de habla teniendo en cuenta las maneras y el grado en los que un género está enraizado en o se desprende de algún evento (Bauman y Briggs, 1990, 1996). Los sujetos utilizan diversas estrategias si desean que esté más o menos cerca de aquellas versiones, generándose nuevos significados y recreando los géneros

artísticos. Cuando los *performers* minimizan la distancia entre su actuación y versiones predecesoras manifiestan un interés por conservar la tradición. Por el contrario la ampliación de la brecha intertextual nos orienta a pensar en un interés de alejamiento de las versiones anteriores y en la construcción de una autoridad a través de la innovación, como estrategia entonces de dar a conocer, en este caso, que hay otras maneras de “marchar” y “construir memoria” a través de expresiones visuales y corporales que incluso también refieren a sectores que han sido invisibilizados en nuestro país.

El grupo de bailarines desfiló detrás de un grupo político por la calle de forma habitual, conservando entonces la tradición y reduciendo la brecha intertextual. Sin embargo, el hecho de bailar y fusionar otros lenguajes artísticos como la danza de Orixás en la marcha, es una forma de “alejarse” de las versiones usuales e innovar en estas actuaciones.

En cuanto a las personas presentes del público con las cuales pude conversar, asociaban instantáneamente la cantidad de personas de sexo femenino con la lucha y fuerza de las mujeres; algunos me dieron el ejemplo de las Abuelas de Plaza de Mayo. De modo tal que el público tiene competencia para descifrar el mensaje, porque entiende el objetivo de la marcha del 24 de marzo y porque conoce sobre los hechos de la dictadura; y, aunque no puede explícitamente reconocer a los Orixás porque ignora estas divinidades, sí logra interpretar el apoyo que despliegan los *performers* hacia las Abuelas.

Enfocándome en el relato que cuentan los bailarines, se compone en primer lugar de una selección del pasado que incluye, en particular, el recuerdo de los desaparecidos cuya presencia nos avisan los ojos pintados en las manos de los *performers*. Nuevamente este hecho “achica” la brecha intertextual porque el mensaje que transmiten está contextualizado con la protesta de la marcha y la búsqueda de justicia y apoyo a las Abuelas. Por el contrario, se intercalan fragmentos de “textos corporales y visuales” de la simbología de los Orixás, conformando un vínculo entre aquél pasado perturbador y un presente optimista o favorable que representan a

través de ciertos movimientos de Ossanha, el cual se asocia al dominio de la naturaleza y su consiguiente utilización medicinal.

Por otra parte, la actuación lleva a cabo una reinterpretación de la memoria a través de personas que no vivieron en esa etapa, que no habían nacido aún. Tal como relató una bailarina:

“Un modo más constructivo de reinterpretar toda la memoria, una memoria que yo no tengo. Yo, asumí, digamos yo no viví en dictadura, yo nací en el ‘83. Y me parece un modo creativo y más sano de poder interpretar todo”
(Entrevista a una bailarina. Video “Lo dicen, lo piden los cuerpos” 2009).

El filósofo Halbwachs (1950) destacó en una época muy temprana, durante la primera mitad del siglo XX, que no existe estrictamente una memoria individual y otra colectiva; en efecto, la primera siempre está atravesada por la sociedad a la que pertenece el individuo, quien está envuelto por relaciones de poder que se despliegan en esa sociedad. Pues, como no existe individuo que no lleve el peso de su propia memoria sin que esté atravesada por la sociedad a la que pertenece, los recuerdos se articulan con los de otras personas (Candau, 2002). La bailarina afirma en la entrevista que los Orixás son símbolos fértiles para interpretar la memoria y relatar hechos que ella no vivió.

De esta forma, entiendo que durante la actuación misma los bailarines construyen y transmiten ciertas memorias que fueron subalternizadas, negadas o invisibilizadas en algunos períodos: La de los desaparecidos durante la dictadura militar y la de los afrodescendientes. Pues la exhibición de la danza de Orixás, un saber ancestral y subalternizado, correspondiente a la cultura afro (la cual ha sido históricamente invisibilizada en nuestro país), provoca y se utiliza con el fin de transmitir otra memoria subalternizada, la de los desaparecidos.

Asimismo, a partir de entextualizar las divinidades de los Orixás en ese relato, los *performers* construyen un mensaje que habla no solo del pasado, sino también del presente y de un futuro anhelado: el de las Abuelas que buscan a sus nietos, de las

nuevas posibilidades de encontrarlos y de la cantidad enorme de gente que continúa con la búsqueda y con el apoyo hacia ellas.

“Porque es la forma que tengo de expresar que no haya olvido, es la forma que tengo de expresar la necesidad de justicia y el cuerpo habla de eso” (Entrevista a una bailarina. Video “Lo dicen, lo piden los cuerpos” 2009).

“Es una forma constructiva de ir a la marcha, es más vivencial... es otra la sensación (...) además ir con tanta gente, algunas las conocés, te encontrás con algunas que no vas a ver nunca más, pero es el momento de compartir algo, no militando (...) me gusta participar, es para decir algo...” (Entrevista a bailarina. CABA, 2010).

La participación en la marcha con la modalidad de bailar, es para muchos bailarines una mejor forma de estar presente en el reclamo y apoyo a los organismos que buscan a los desaparecidos, en vez de asistir con una agrupación política. De acuerdo a las entrevistas, bailar despierta un sentimiento de pensarse “activo” y “unidos”, a diferencia de sentirse “pasivo” detrás de una bandera política.

En suma, este grupo de bailarines utilizan el espacio y el momento tradicional de la marcha del 24 para hacerse presentes. Sin embargo, para el mensaje que cuentan extraen fragmentos de otro contexto –en este caso de la danza de Orixás– y los trasladan en un espacio de protesta en donde adquieren nuevos sentidos. Estos dos Orixás seleccionados, Naná y Ossanha, se los recontextualiza con un significado, despertando en algunos *performers* una reflexión acerca de lo que hacen. Eligen el aspecto tradicional de protesta, la marcha y la calle, aunque el estilo de marchar difiera del habitual porque el grupo da protagonismo a los cuerpos y símbolos no verbales. Además, la propuesta de la marcha del grupo Oduduwa apela a la creatividad, como señalé, a través de resignificar las divinidades. Podríamos proponer como hipótesis que

esta manera de marchar sostiene la idea de entender al arte como herramienta de transformación social.

4.2. Candombe Uruguayo en Buenos Aires

El término candombe se refiere al conjunto de prácticas musicales y dancísticas que manifestaban los esclavizados y sus descendientes a partir del siglo XVI en el territorio denominado rioplatense (Frigerio, 1993; Ferreira, 1999 y Cirio, 2007). Estas prácticas fueron adquiriendo diferencias de acuerdo a la región y por lo tanto produciendo diversos estilos tanto en Buenos Aires como en Uruguay. En ambas regiones se continuó practicando el candombe, sin embargo desde cierto período en la ciudad porteña, aquél fue reservado por los afrodescendientes al ámbito privado (Cirio, 2009); a diferencia de Uruguay en donde creció el número de personas que se dedicaron a enseñar, transmitir y continuar tocando candombe. Aquí me referiré particularmente al candombe uruguayo y al surgimiento de las “Llamadas en San Telmo”.

Tal como expliqué en el capítulo 1, durante la década de 1980 comenzaron a llegar hacia Argentina una gran cantidad de migrantes uruguayos, bolivianos, peruanos, caribeños y brasileños, muchos de ellos afrodescendientes. De este grupo, algunos afrouruguayos se incorporaron al mercado de trabajo enseñando esta práctica, durante un proceso por el cual se ha ido trascendiendo la barrera étnico-racial oriental para que el candombe pueda ser enseñado a los blancos porteños (Frigerio y Lamborghini, 2012).

Si bien algunos pocos afrouruguayos a partir de la década de 1980 y durante los años posteriores se juntaban en las plazas a tocar y ensayar candombe, recién el evento de 1998 en el que desfiló la comparsa llamada Kalakán Güe (López, 2002 y Frigerio, 2003), marcó un punto de inflexión de la práctica en Buenos Aires. En parte porque el candombe comenzó a tener gran convocatoria y a ganar la calle, y por otro

lado por la toma de conciencia sobre qué significado tenía la continuidad de la práctica y la presencia de los afrodescendientes en la ciudad. La comparsa Kalakán Güe fue conformada por el afrouruguayo Ángel Acosta para el proyecto “Homenaje a la Memoria” con el fin de recordar la tortura y asesinato de su hermano y la visibilización de los afrodescendientes en un espacio público, por primera vez. Su hermano, Delfín Acosta Martínez fue reprimido violentamente por la policía en el intento de defender a un grupo de afrodescendientes quienes estaban siendo arrestados de forma ilegal a la salida de un bar. El proyecto de homenaje fue en 1997 y tuvo como protagonista el desfile en 1998 de la comparsa Kalakán Güe. Al finalizar ésta, Ángel Acosta Martínez dio un discurso en el que denunciaba el asesinato de su hermano. De esta forma quedaba configurado un esquema en el que al candombe se le daba un significado de protesta y reivindicación de los derechos de los negros. Además, durante este año Ángel Acosta Martínez abrió un espacio en el Centro Cultural Rojas para enseñar el candombe entre otras danzas de origen afrobrasileño (López, 2002). Este hecho fue una novedad porque marca el comienzo de transmisión de una práctica negra hacia los porteños blancos.

Desde 2000 el candombe se difundió masivamente y *“comenzó a ser practicado y apropiado por distintos segmentos de la población porteña”* (Frigerio y Lamborghini, 2009: 9) dando como resultado una expansión territorial del candombe de San Telmo hacia otros barrios de la Ciudad, y la consecuente conformación de comparsas con porteños blancos y de clase media. El inicio de juntarse a ensayar y a tocar todos los domingos fue el paso hacia el establecimiento de una regularidad de la práctica.

Finalmente, Frigerio y Lamborghini destacan que, la característica del candombe durante las últimas décadas es de una *espectacularización “en la medida en que comienzan a realizarse “llamadas” organizadas formalmente y con una frecuencia anual. Estos desfiles son organizados con el auspicio de instituciones oficiales de promoción social o cultural del barrio que logran el apoyo —más o menos entusiasta— del gobierno de turno, y su realización atrae el interés de los medios de comunicación”* (Frigerio y Lamborghini, 2009: 10).

En cuanto a esta cita, me interesa relatar una disputa que se hizo presente a partir de 2006, momento en el que las comparsas de Candombe desfilaban por Avenida de Mayo, hasta que en diciembre de ese mismo año, comenzaron a ocupar el espacio que históricamente habían usado: las calles de San Telmo. En este mismo año la llamada fue promocionada como un evento “Organizado por el Gobierno de la Ciudad”, aunque había una falta de compromiso para garantizar las condiciones básicas para el funcionamiento del desfile: cortes parciales de las calles, una escasa difusión y solo en algunas ocasiones micros para el traslado de los *performers*, refrigerios y la instalación de baños químicos (La Radio Rebelde 2011). *“Corrieron por cuenta de las agrupaciones los gastos de agua, refrigerios, micros, alojamiento para las comparsas del interior y de Uruguay, sin mencionar los gastos de vestuario, maquillaje, estandartes, etc. que cada comparsa costó a fuerza de rifas, fiestas y aportes de cada integrante”* (Revista Quilombo N° 54 y N° 55)

En 2009, varias comparsas se agruparon y conversaron sobre la inclusión de alguien externo para la organización del desfile, ¿Para qué es necesario que se mencione como organizador al Gobierno de la Ciudad si no cumple con los puntos básicos exigidos para el buen desarrollo del desfile? De esta forma luego de reiterados encuentros entre representantes de las comparsas, discusiones y reuniones con funcionarios, que esquivaron los reclamos y manifestaron la completa falta de compromiso, se creó “Lindo Quilombo”: La primer “Llamada” independiente. El grupo de comparsas que decidió llevar este proyecto adelante fueron *“La Chilinga, El Puente, Los Tambores No Callan, Candombe Vecinal de La Boca y especialmente Guariló, Kan Kalakán, Bombelé, Escuela de Candombe del Movimiento Afrocultural, Candombe del Callejón e Iyá Kereré se pusieron la tarea al hombro y en menos de un mes y sin demasiados recursos ni apoyo, llevaron adelante una Llamada que se abrió paso con orgullo y alegría”* (La Radio Rebelde 2011). Los organizadores de Lindo Quilombo declararon: *“el candombe, entendido como expresión de un sentir popular, propone y construye nuevos espacios para ejercer nuevas libertades: la de ser con otros, la de hacer con otros. Poniendo en juego y estimulando la creatividad, el pensamiento*

constructivo, los ideales comunitarios y el respeto, por sobre todas las cosas" (Revista Quilombo N°65).

En 2010, la Llamada independiente contó con el apoyo de espacios culturales, medios de comunicación comunitarios, organizaciones de trabajadores, de derechos humanos y de cultura afro. En 2011, *"con una continuidad de trabajo anual, en conjunto con las agrupaciones de todo el país, y este año incluyendo a algunas comparsas de Montevideo, el colectivo Lindo Quilombo (ahora integrado por candomberos y candomberas sin distinción de comparsas) organizaron la 3ª Llamada de Candombe Independiente en el tradicional barrio de San Telmo"* (Revista Quilombo N°65). Este colectivo a través de un integrante se posiciona frente al Gobierno de la Ciudad *"No querer trabajar en conjunto cuando decidió sin nosotros poner requisitos para participar de la llamada 2008, pretendiendo dejar de lado a muchos grupos en formación, tampoco se respetó nuestra experiencia como organizadores y protagonistas cuando se adjudicó exclusivamente la organización de las llamadas, y para coronar las hostilidades, el año pasado logró dividir a las comparsas llamando personalmente a algunos directores, incentivando a escondidas intereses particulares en contra de toda integración"* (Revista Quilombo N°65).

Es síntesis, a partir de que la Llamada de candombe comenzó a ser parte de un espectáculo difundido por La Dirección General de Promoción Cultural y del Programa Cultural en Barrios, organizado y avalado por el Gobierno, se han generado posiciones y visiones políticas opuestas entre los participantes, sin llegar a un consenso entre éstos. Luego de la conformación de Lindo Quilombo, sus integrantes comenzaron a discutir sobre sus derechos como artistas y la inclusión o incidencia del Gobierno de la Ciudad en estos eventos. El resultado fue la conformación de dos fechas para la realización de la Llamada de Candombe: "La oficial" y la "independiente" o "Lindo Quilombo".

4.2.1. Exú, entre el tango y el candombe

Cuando se acerca La Llamada de Candombe de fin de año, para los que alguna vez participamos, sabemos que es un evento festivo muy esperado, que condensa el trabajo desarrollado durante el año: coreografías, organización, ensayos, confección de la vestimenta y práctica. Unos días antes del evento, que en general se programa para el primer sábado de diciembre, se sortea el orden de las Comparsas; con el fin de que el desfile se desarrolle de forma organizada, ya que cada comparsa se luce alrededor de una hora y media actuando de forma continuada durante las diez cuadras que dura el desfile por las calles de piedra de San Telmo. Las dos o tres comparsas que deben desfilar en primer lugar, emprenden los preparativos (vestirse y maquillarse) desde muy temprano, pues el evento se inicia a las 15 horas. Varias cuadras antes de llegar al lugar del desfile, uno comienza a sentir el olor a madera quemada y a ver el humo del mismo fuego con el que los tambores fueron concentrados de forma circular por los músicos para templar sus parches de cuero. Las creativas y llamativas vestimentas, junto con los coloridos sombreros que conforman los trajes de los integrantes de las comparsas, atrapan las miradas atentas del público, quienes observan deslumbrados. A la vestimenta se le dedica un enorme tiempo de preparación, puesto que forma parte de la identidad de grupo como comparsa, siendo luego elogiada la que logre captar la mayor cantidad de aplausos y miradas de la audiencia.

Desde 2006, el director de la Comparsa porteña de candombe uruguayo, Kumbabantú⁵³, en ese entonces Andrés “Cocoa” Rosello, le propuso a Marcela Gayoso, profesora de danza de Orixás del Ile Cultural y del Programa Cultural en Barrios de la

⁵³ Esta comparsa fue creada por Andrés Roselló en 2005, con el objetivo de transmitir y extender la música de su país, para preservar la cultura afro-uruguaya. Somos un grupo de percusionistas formado por alumnos egresados de nuestros talleres y amigos que se sumaron al proyecto. Poco a poco se fueron sumando nuevos integrantes, desde tamborileros, hasta personajes y bailarines, logrando un gran crecimiento año a año. Kumbabantú continúa ensayando y dictando talleres como es su costumbre, cada sábado en el Parque Chacabuco. Realizó numerosas presentaciones y participó de importantes llamadas dentro y fuera del país (Extraído del blog: http://candombekumbabantu.blogspot.com.ar/2013/10/blog-post_15.html).

Ciudad, participar con sus alumnas en las Llamadas de Candombe de San Telmo. Marcela me explicó en una entrevista cuál fue la propuesta:

-¿Cómo te empezaste a involucrar en la Llamada de Candombe? ¿Hubo alguna propuesta?

-Me llamó "Cocoa" que es Andrés... ¿cómo era el apellido? Buen, no importa. Y en esa comparsa bailaba Maia y Migue. Migue tocaba eh, el hermano de Mauro. Y me llamó creo que en el 2005 la primera vez. Salí, medio improvisado pero salimos, con la gente del Centro Cultural y de mis clases, igual que ahora

-¿Por qué aceptaste? ¿Por qué te gustó la idea?

-Porque me pareció una oportunidad bárbara para... en ese momento yo la verdad mucho no pensé. Era salir a bailar... este...estaba genial para salir a bailar (...) fue porque Cocoa quería hacer un "corte"⁵⁴ afro". En ese sentido nos juntamos dos personas que nos gustan las cosas diferentes. Entonces por eso fue que me convocó y yo salí y después a partir de allí salimos todos los años y en función de la música que ellos [Kumbabantú] proponían. Siempre en función del corte que ellos iban a hacer, iban a proponer. Y a partir de eso estuvo muy bueno porque empecé a incorporar el candombe en los Centros Culturales y en las clases y yo no lo hacía por una cuestión... en realidad porque no era mi especialidad el candombe ¿viste?

En este fragmento, observamos cómo la propuesta de involucrar la práctica de la danza de Orixás en la Llamada de Candombe de San Telmo, fue impulsada por el director de Kumbabantú, conocido como "Cocoa", quien conoció a Marcela Gayoso a través de algunos integrantes de la comparsa que pertenecen a su familia (en la

⁵⁴ Se refiere a un ritmo corto y sencillo, en este caso, dentro del ritmo principal de candombe uruguayo.

entrevista, las referencias a Mauro, Migue y Maia se refieren a familiares cercanos de la maestra). Además, Marcela relata que no tiene muy claro por qué aceptó, pero que la idea era simplemente “salir a bailar”, y que tanto a ella como al director de la comparsa son personas que les gustaban las “cosas diferentes”. En ese sentido, “lo diferente” se manifiesta en (y modifica) ambas partes. Desde el lado de Marcela, ella varió la tradicional enseñanza de danza de Orixás, agregando la enseñanza de candombe a sus alumnas. Por el lado de la comparsa, se añadió la particularidad de agregar bailarines, movimientos de Orixás y otros ritmos afro al evento de la Llamada. Justamente, una de las particularidades de Kumbabantú es que además de tocar candombe uruguayo como el resto de las comparsas, introducen otro ritmo. Cada año, el director de la comparsa le cuenta a Marcela, el “toque” o el ritmo que van a hacer para el desfile en San Telmo y a partir de allí se “ajusta” para crear la coreografía y la incorporación o fusión entre ambos grupos.

De forma que, aproximadamente desde septiembre, los grupos que aprenden con Marcela, comienzan a ensayar y armar una coreografía particular –diferente a la de las bailarinas de candombe– con movimientos de danza de Orixás. Asimismo se confecciona una vestimenta y varios sábados previos a la Llamada, ensaya con la comparsa Kumbabantú en el Parque Chacabuco, lugar de reunión y ensayo de esta última, los días domingos.

Como expliqué antes, la Llamada de Lindo Quilombo se realiza en noviembre, y la oficial en diciembre. Si bien Kumbabantú y el grupo de danza de Orixás participan en ambas convocatorias, el estudio que hago aquí trata sobre la Llamada de Candombe auspiciada por el Gobierno de la Ciudad que se realizó el sábado 1 de diciembre de 2012 y focalicé en el mensaje que construyeron las bailarinas del grupo de danza de Orixás que acompaña habitualmente a Kumbabantú en el desfile.

Para ese año, el toque tenía un “milongón”⁵⁵ y la decisión por parte de Marcela fue introducir movimientos del Orixá Exú y del género artístico tango, en concordancia

⁵⁵ Si bien la milonga y el tango son género artísticos diferentes, y el primero posee un ritmo más acelerado que el segundo, se considera a ambos dentro de un mismo grupo porque están emparentados entre ellos, con el candombe y la habanera.

con el ritmo. Haré unas aclaraciones antes de continuar con el análisis referidas a los géneros artísticos nombrados, que serán útiles para la interpretación del mensaje expuesto por el grupo durante la *performance*. En cuanto al candombe uruguayo, ya ha sido explicado en el apartado anterior. Exú⁵⁶, es un Orixá de energía masculina, se lo reconoce por sus vestimentas rojas y negras y el garabato (bastón) que lleva en una de sus manos como símbolo del poder masculino. Éste último se lo suele asociar con la manifestación del falo. En sus danzas folklóricas da vueltas por el espacio, juega, molesta al público, lo observa mostrando su dentadura, riéndose a carcajadas y mostrando algunas veces sus grandes ojos desorbitados. Exú posee el poder de “contactar y ligar”; pues se lo asocia con las puertas y se halla en las intersecciones de caminos, y en lugares de movimiento y concentración de personas, como las calles y mercados. El “milongón”, es un género musical que en Montevideo, Uruguay, se lo reconoce por la gran influencia del candombe en su ritmo. Se emparenta tanto con el tango como con la milonga. En el caso del tango, es un género *performático* complejo de la cultura popular rioplatense –aunque reconocido a nivel internacional– que incluye música, rítmica, baile, poética y teatralización, con una fuerte impronta sexualizada de la relación entre los géneros femenino y masculino. Actualmente en Buenos Aires, “*ha cobrado un renovado valor en tanto práctica local, del mismo modo que se ha convertido en un poderoso recurso para la promoción económica y el desarrollo turístico de la ciudad*” (Morel, 2012)⁵⁷.

Hechas estas aclaraciones acerca de los géneros artísticos, continuamos con el relato del desfile de Kumbabantú y el bloque de bailarinas de danza, que estaba programado para salir alrededor de las 20:00 horas, aunque todo el grupo se encontró varias horas antes en el Centro Cultural Fortunato Lacámara para alistarse. Alrededor

⁵⁶ En la santería cubana esta divinidad se denomina Eleggua.

⁵⁷ De forma tal que algunas personas hablan de un “resurgimiento” del tango desde la década de 1980. A fines de la década siguiente, se establecieron diversas iniciativas políticas y acciones culturales por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires “*vinculadas a la preservación patrimonial y la promoción del tango*” (Morel, 2013). Además, esta danza ha sido declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2009.

de las 20:30 horas llegó el turno de Kumbabantú y de las chicas de danza de Orixás. El orden del grupo completo formaba: en la cabecera una persona de Kumbabantú, portadora de la bandera con el nombre de la comparsa, seguido las bailarinas de Danza de Orixás, después las bailarinas de candombe y a lo último los músicos con los tambores. Conformando un numeroso equipo de alrededor de ochenta personas que llegaba a ocupar en varias ocasiones una cuadra de largo; provocando en ciertos momentos que las bailarinas adelante, tuviesen dificultades para oír los tambores atrás, debido a la gran distancia entre ambos extremos de la comparsa. La vestimenta de las bailarinas de danza de Orixás constaba de sombreros blancos con una cinta roja y colocados sobre el cabello recogido; un chaleco negro confeccionado con materiales reciclables como *sachés* de leche y bolsas de radiografías, un pantalón rojo y encima una pollera corta blanca con detalles de pintura y unas uñas largas hechas con papel de revistas de colores. La espalda quedaba mitad al descubierto y allí tenían pintada una boca roja con dientes de gran tamaño (ver foto 8). Los ojos resaltaban con el maquillaje, al igual que los labios rojos. La vestimenta completa refería a una mezcla entre Exú y el tango, me indicaron algunas bailarinas (ver foto 7). El siguiente fragmento de una entrevista enfatiza la complejidad del vestuario:

“Fue uno de los vestuarios más complejos (...). Pero al estar confeccionado con materiales reciclables (suspiro) había que buscar técnicas para que durara... o sea se laboró con plástico y papel, entonces había también que buscar técnicas para que ese vestuario con la transpiración, con todo, no se haga bosta” (Entrevista a bailarina. CABA, 2013).

En cuanto a la confección de los chalecos (ver foto 5):

“Eran unas bolsas donde se guardaban las radiografías. Aparentemente esas bolsas ya no se usaban más. Eran plateadas por fuera y negras por dentro, nosotros las cortábamos, es decir las abríamos de un lateral y colocábamos el molde de la espalda o de los lados derecho o izquierdo del

chaleco, había tres talles, y cortábamos las bolsas. En mi caso las cosí con aguja e hilo negro a mano, ya que con la máquina de coser se rompía la bolsa. El asunto de los sachets de leche era más complicado. Abrir los saches por un lateral y fondo de modo que quedara un rectángulo. Lavarlos con detergente y agua caliente. Secarlos con repasador. Luego unirlos por termo fusión, poniendo los extremos de los laterales de dos sachets y un papel calco grueso por debajo, y otro por encima, se apoyaba la plancha caliente, pero no mucho si no se arrugaba mucho el plástico. El calor produce que el plástico se derrita un poco y se unieran entre sí... de todos modos algunos se despegaban un poco (risas). Por eso terminábamos emparchando con cinta negra...” (Entrevista a bailarina. CABA, 2013).



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8. Autor: Facundo Dieguez



Foto 9. Autor: Lucia Prieto

Mientras los tambores sonaban y avanzaban lentamente por las calles, las bailarinas danzaban candombe e intercalaban movimientos del Orixá Exú. Por ejemplo, en el caso de este último eran notorios los dientes a la vista, las bocas abiertas de forma exagerada, lenguas hacia afuera, ojos desorbitados y bien despiertos, movimientos corporales de oposiciones, idas y venidas, uñas que arañaban, arrancaban y Todos estos movimientos y características son identificatorias del Orixá Exú en el ámbito artístico. Por otra parte, además aparecían “pasos” del género artístico tango que incluían ochos y bailes en parejas. En ciertos momentos, cuando los tambores marcaban una señal, el grupo entero se detenía para que las bailarinas se lucieran alrededor de tres minutos. En ese tiempo, mostraban una coreografía estipulada que comprendía pasos de Exú y del tango.

“Los pasos eran de Exú, se jugaba con los frentes, se jugaba entre nosotros, en un momento se armaban parejas y se hacían pasos de tango, se hacían ochos, se hacía unas pasaditas con los sombreros. Ahí estaba fusionado a full Exú con el tango, el candombe y la calle...creo que [Exú] estaba en su salsa” (risas) (Entrevista a bailarina. CABA, 2013).

Por un lado, el candombe uruguayo predominaba en el desfile porque se trataba de la “Llamada de candombe” y porque en general las comparsas organizadas en Buenos Aires intentan reproducir el despliegue de las comparsas uruguayas. Además observamos que el espacio del evento marca una fuerte influencia en el mensaje (Bauman y Stoelje, 1988) que quiere comunicar el grupo. El escenario aquí es la calle y no cualquier sitio, es el barrio de San Telmo, también llamado “barrio del tambor” en donde habitaron una gran parte de los esclavizados africanos. De modo que se percibían elementos y prácticas que intentaban acortar la brecha intertextual con el fin de tradicionalizar al evento: los personajes de la Mamá vieja, el gramillero, el bastonero, típicos del candombe uruguayo, los movimientos de los músicos y la formación del grupo, entre otras cosas.

Por otro lado, consideramos que hay una ampliación de la brecha intertextual respecto a las “Llamadas de Candombe” anteriores porque aparecen y se mezclan prácticas y elementos de otros contextos diferentes a los tradicionales. En esta dirección, se lleva a cabo un proceso de *entextualización* por el cual se incorporan fragmentos de textos artísticos del Orixá Exú –proveniente de un contexto religioso afrobrasileño– y del tango. Fundamentalmente los ritmos y movimientos de la milonga, el Orixá Exú y las vestimentas, que no concordaban con las demás comparsas. Esta propuesta “innovadora” de selección de un pasado que rescata aspectos tradicionales y se fusiona con nuevas prácticas de raíz afro, da cuenta de una construcción de autoridad como estrategia entonces de buscar fusiones y relaciones entre los géneros candombe, danza de Orixás y tango. Sin embargo, manifiesta además tensiones con otras comparsas, al poner en evidencia quiénes tienen poder para modificar o intervenir en la práctica tradicional. Una de las bailarinas de la comparsa y de Danza de Orixás, cuenta su experiencia sobre la propuesta de bailar en la Llamada.

-Esto de fusionarnos con una comparsa... y ¿Por qué en otras comparsas no sucede? porque creo que también muchas comparsas tratan de copiar un estándar de la comparsa de Uruguay que tienen que estar las bailarinas de candombe. O sea que la comparsa es copiar. Me parece que está bueno incluir la danza de Orixás en la comparsa de Candombe porque sigue contando la misma historia.

-¿Cuál es la historia?

-La cultura africana, la cultura afrodescendiente, no son los tambores, las bailarinas de candombe y el gramillero, que está buenísimo, y la mamá vieja; sino que hay mucho más, hay mucho más (énfasis). Y creo que también hay una falta de comunicación y hay mucho ego en las comparsas de candombe y se arman como comunidad muy cerrada, entonces al haber estado en Kumbabantú, te puedo decir que es un grupo de personas muy abierto que les interesa interactuar con otras, y fusionar y crecer y

compartir, intercambiar. Es una cuestión de interés, kumbabantú es una de las pocas comparsas que abre y que genera espacios y es por eso que pasa esto” (Entrevista a bailarina. CABA, 2013).

La bailarina apunta a una tensión que existe entre las comparsas porteñas que retoman e intentan reproducir la comparsa de candombe uruguayo, incorporando todos sus elementos tradicionales, y la comparsa Kumbabantú que introduce en sus *performances* nuevas prácticas, a la vez que se interesa por “abrir espacios” e “intercambiar”. De acuerdo a la entrevistada, habría muy pocos grupos que están dispuestos a introducir cambios en la comparsa y a invitar y/o establecer contactos con otros grupos artísticos que reivindiquen las prácticas culturales afro. Ella establece un límite entre las “otras” comparsas y Kumbabantú. Desde su punto de vista, es legítima la fusión entre el bloque de danza de Orixás y el grupo de candombe uruguayo porque ambos, conforman partes de una misma raíz afro y pretenden mostrar cómo ésta se mantiene viva en la actualidad. No obstante, se hace evidente que hay diferencias de intereses entre las comparsas y podríamos pensar que algunas como Kumbabantú desean separarse de la práctica de imitar a las Llamadas de candombe uruguayo.

Frente a la maximización de la brecha intertextual, estimamos que la mayor parte del público, por su desconocimiento de la propuesta no tenía competencia para interpretar el mensaje. Sin embargo, el hecho de recurrir a fragmentos de mensajes corporales que remiten a una identidad estereotipada como porteña y argentina, en este caso, las vestimentas y los movimientos típicos del género tango, interpelan a un número muy grande de personas del público –incluso a los extranjeros– quienes tienen competencia para descifrar el mensaje o al menos reconocer rasgos del género musical. Por ejemplo, el ritmo de milonga, el paso del ocho, el movimiento elegante de tomar el sombrero, de bailar en pareja y la vestimenta del chaleco. De modo que la *performance* ha dado espacio a que la audiencia reflexione en tanto se interpeló a su memoria y conocimiento para la interpretación del mensaje. Éste comunica y resalta el vínculo entre el tango y el candombe uruguayo, ambos con raíz negra (aunque esto no

sea reconocido en el medio tanguero porteño); y propone equiparar y reconocer al candombe como parte de la identidad nacional, al igual que el tango. El Orixá Exú es el nexo, quien liga –porque como aclaramos, simbólicamente tiene la función de “unir”– a ambas prácticas negras y a las dos orillas.

En síntesis, en este capítulo analicé dos eventos culturales con el objetivo de ver cómo algunos sujetos se apropian del lenguaje de los Orixás en exhibiciones públicas y lo recontextualizan, creando nuevos significados emergentes para estas divinidades, acorde al mensaje que quieren transmitir los mismos *performers*. Desarrollé la manera por la cual construyen ese mensaje a partir del concepto de actuación de Richard Bauman (1992), poniendo el énfasis en el proceso de ejecución o puesta en escena del evento que despliegan los bailarines; tomando en cuenta el espacio, el momento, la interpretación de la audiencia que lo evalúa y los ya nombrados elementos contextuales (Bauman y Stoelje, 1998).

Ambas *performances* pueden ser entendidas como canales reflexivos de expresión cultural a través del cual los sujetos resignifican su mundo social (Bauman, 1992), se definen, se posicionan políticamente, hacen visibles sus intereses, socializan conocimientos, interpelan al público y tradicionalizan prácticas. Además, bailar les permitió a los sujetos, constituirse como grupo legítimo y construir un pasado desde una interpretación presente, mediante la asociación de las figuras de los Orixás con personas y eventos históricos. En el caso de La Marcha del 24 de marzo, a través de la actuación discuten con las voces hegemónicas que borraron los rastros de los cuerpos desaparecidos y desafían la manera tradicional de marchar mediante la danza. Además, esta *performance* intenta garantizar y mantener “viva” memorias negadas e invisibilizadas en algunos períodos como el de la dictadura militar de 1976; y también, transmitir las a las generaciones más jóvenes. Por último, esta marcha-danza es una manera de reclamar justicia y concientizar a la sociedad para que los crímenes cometidos durante la dictadura, no vuelvan a repetirse.

El marco teórico, sobre todo el concepto de “entextualización” me permitió revelar cómo en estas actuaciones culturales, se contextualizan tanto fragmentos de

“textos anteriores” que tradicionalizan la *performance*, como “textos nuevos” que enfatiza aspectos innovadores, con el objetivo de crear el mensaje. En tal sentido, por medio del evento de la Llamada de Candombe, los sujetos tradicionalizan esta práctica cultural y la activan, innovando a partir de la fusión con otros géneros afroamericanos. De forma que conectan al candombe con el pasado, y manifiestan su continuidad en el presente. No obstante, quedó manifiesto a través del trabajo de campo, que no todas las comparsas están de acuerdo con los grupos que se animan a innovar. En el caso del grupo Oduduwa, su propuesta creativa de marchar bailando y convocar abiertamente a un público heterogéneo (no sólo participan personas que se dedican profesionalmente a la danza), es una manera de enlazar la protesta política con el arte; este último desde un lugar activo y como un medio de “transformación social”. Los dos eventos culturales analizados expresan mediante sus *performances*, valores, memorias y significaciones propias de la cultura a la que pertenece el grupo. Esas actuaciones que dan predominancia al lenguaje visual y corporal, están atravesadas por historias acerca de la presencia cultural afro, y redefinen y enfrentan a las memorias oficiales. Asimismo, la predominancia de la simbología de los Orixás demuestra una manera de resignificación de este lenguaje a nivel local, en Buenos Aires.

E. Reflexiones Finales

El final de este trabajo implica remitirnos al comienzo, a la motivación por escribirlo, a los objetivos, a la teoría y metodología propuesta, a los obstáculos y desafíos atravesados, y a la antropología misma como ciencia. En principio creo que practicar danza de Orixás, asistir a variados eventos y espectáculos relacionados con la temática afro ha sido un estímulo para escribir esta tesis. No pude pasar por alto que año tras año se han ido multiplicando los espacios de enseñanza de esta práctica, y de otras artes afro, a la vez que se incrementó la cantidad de porteños que se interesan en ellas. Asimismo, un contexto de festivales con la propuesta de reivindicar las raíces y la cultura afro, donde intelectuales, colectivos y organizaciones de militantes y activistas afro son invitados para participar de las mesas debate, favoreció ampliamente la visibilidad de “los afro” en Buenos Aires. Estos eventos abren la discusión una y otra vez sobre la presencia afrodescendiente en Argentina. No obstante la “nueva visibilización” de la afrodescendencia en la esfera pública, no hay garantía del cumplimiento de sus derechos como ciudadanos. Si bien esta tesis se abocó a la recontextualización local, aprendizaje, transmisión y exhibición de las danzas de Orixás, las cuestiones recientemente remarcadas han sido algunos puntos de partida para pensar el problema de investigación y vincularlas con los sujetos aprendices de esta danza.

La entrada de los Orixás a Buenos Aires y la visibilización de “lo y los afro”

Hemos examinado a lo largo de la tesis, el proceso de introducción de la danza afrobrasileña en Argentina, y con ella de los Orixás, por la bailarina Isa Soares en la década de 1980. Fue sin embargo mucho antes que la comunidad afroargentina realizaba ceremonias de danzas de Orixás en el país. En efecto, el último registro

escrito que se posee es el que corresponde a una ceremonia, denominada “bailar el santo”, que describe José Ingenieros en su libro en 1893. No obstante, se cree que las prácticas continuaron efectuándose. Si nos referimos a la presencia actual de las religiones de matriz africana, éstas (re) ingresaron a Buenos Aires durante la segunda mitad de la década de 1960, desde Brasil y Uruguay (Frigerio, 2001). De manera que podemos afirmar que los Orixás ya habían hecho su ingreso en el país tiempo atrás.

Durante este trabajo nos referimos a otra vía de entrada de estas divinidades vinculada con la oleada migratoria de brasileños hacia Argentina en las décadas de 1980 y 1990. Como bien remarcamos, la bailarina y coreógrafa Isa Soares ha sido específicamente la iniciadora de la transmisión de la danza de Orixás en espacios artísticos de la ciudad, que junto a otros artistas afrodescendientes se encargaron de difundir las artes afro a nivel local, aunque en ningún momento se los ha reconocido como artistas, protagonistas en el desarrollo de esas artes. Esta afluencia de migrantes afrodescendientes tuvo una implicancia mayor sin proponérselo: favoreció la visibilidad de “los afro” en Argentina (Frigerio y Lamborghini, 2010), beneficiada por un lado, por la organización y las movilizaciones de incipientes agrupaciones de colectivos de afrodescendientes y afroargentinos. Por otro lado, también se vio favorecida esa visibilidad gracias a “una estructura de oportunidades políticas” (McAdam, 1982 en Frigerio y Lamborghini, 2010) en un contexto político local de apertura democrática y de desarrollo de políticas multiculturalistas y proyectos de reconocimiento de la diversidad cultural; y, en un nivel internacional, por el apoyo a las distintas poblaciones étnicas por parte de algunos organismos multilaterales de financiamiento (como el Banco Interamericano de Desarrollo y el Banco Mundial). Si bien, esas políticas se presentaron con la intención de atender las demandas de los tantos movimientos sociales –como los colectivos de afrodescendientes– que reclamaban por el reconocimiento de sus derechos, esta “inclusión” de sus demandas junto a los proyectos de reconocimiento de la diversidad cultural, han sido “funcionales” mientras no obstaculizaron el desarrollo del mercado (Hale, 2004).

En ese escenario, dos centros culturales le abrieron sus puertas a esta “Otreidad”. Fueron el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Danzario Americano, tal como desarrollé en el capítulo uno. En la actualidad, el Área de Culturas Afroamericanas del Centro Cultural Ricardo Rojas no existe, aunque algunos de los talleres que formaban parte de ella y otros nuevos, continúan dictándose y se agrupan bajo la denominación “danzas étnicas”. Si bien ambos centros difundieron prácticas artísticas afro, su éxito se debió a la aceptación por parte del público local; asunto en el que no nos detuvimos en este estudio. En cuanto a la danza de Orixás, ha sido Isa Soares la que “formó”, enseñó e inició la conformación de grupos de alumnos interesados en esta danza. Actualmente, algunas de esos alumnos, que definieron sus vocaciones como profesoras, conforman lo que podríamos denominar una “segunda generación de profesores” que se dedican a dictar clases de danza afro en Buenos Aires. Hecho que confirma una continuidad y reproducción del campo de la danza de Orixás.

Adquisición, acumulación y disputa del capital cultural y simbólico en el campo de la danza de Orixás

Esta investigación en lo que se refiere a los espacios de enseñanza, reveló la variedad de “estilos” de danza de Orixás coexistentes. Las diferencias entre los profesores que enseñan en cada espacio se vinculan a las incorporaciones de otras técnicas –o en la cual se hace especial énfasis– además de la danza de Orixás –por ejemplo, expresión corporal, contemporánea, ritmos brasileños–; y, la aproximación o el distanciamiento durante la enseñanza de elementos y prácticas específicas del culto religioso afrobrasileño. Propuse como hipótesis que estas diferencias enfatizadas por los profesores, son una manera de aumentar su capital simbólico y construir legitimidad al interior del campo cultural, en el cual desarrollan su actividad laboral. Sin embargo, el capital cultural que despliega Isa Soares es diferente al que posee la

segunda generación de profesores (que en su mayoría se formaron y aprendieron con ella).

Isa Soares se formó en diversas danzas y prácticas artísticas como *soul*, capoeira y jazz entre otras. Además de coordinar y dictar varios talleres y cursos de danza afro-yoruba en distintos puntos del país y en Uruguay, realiza puestas en escena vinculadas con la danza de Orixás. Asimismo, la artista ha sido invitada en varias ocasiones, a participar como panelista y bailarina, y junto a sus alumnas, en jornadas y festivales vinculados con la reivindicación afro en Argentina. El estilo de enseñanza de danza de Orixás que desarrolla actualmente Isa Soares responde a sus valores ideológicos como transmisora de un legado, y a un conjunto de variantes propias de sus “vivencias” en su ciudad natal, Bahia. Ella asistió de pequeña a los terreiros y tomó esa información de primera mano trasladándola a espacios artísticos. La construcción de su autoridad y legitimidad en esa transmisión, es fundamentada en sus conocimientos y experiencias adquiridas en los terreiros de los candomblés de Brasil, sus vivencias en las fiestas populares realizadas en las calles de su ciudad natal, y al destacar su ascendencia afrobrasileña; aspectos que conforman su capital cultural y simbólico en Buenos Aires. Es necesario aclarar que en esta instancia me encontré con un problema metodológico: la imposibilidad de tener una entrevista en profundidad con Isa Soares. No obstante, la etnografía me permitió utilizar otros métodos para reconstruir algunos contextos importantes, aunque esos recursos no reemplazaron la instancia de la entrevista.

A lo largo de la tesis demostré que Isa Soares pone en práctica su capital cultural para marcar su estilo de enseñanza, y propone en esa transmisión un acortamiento de la brecha intertextual (Bauman y Briggs, 1996) entre las prácticas y lenguajes de contextos religiosos y contextos artísticos. Señalamos cómo ella da continuidad a varias instancias, movimientos, órdenes y jerarquías, vestimentas, canciones y ritmos, específicos del culto religioso candomblé. Si bien algunos maestros de la segunda generación eligen continuar con esa línea; por el contrario, otros deciden apartarse de ese estilo de enseñanza de acuerdo a sus propios intereses y

conocimientos. Pues, este hecho señala tanto una reproducción del campo cultural, como su reformulación.

Ahora bien, todo este conocimiento y competencia de Isa Soares en la enseñanza de la danza de Orixás conforma su capital cultural y también simbólico (que le otorga validez y reconocimiento en Buenos Aires). En el capítulo 2 explicamos justamente que los profesores actuales que se formaron con Isa Soares construyeron de distintas maneras su propio capital cultural y simbólico: mediante el perfeccionamiento de la técnica y acumulación de distintas clases de danzas de matriz africana y con varios maestros, tanto en Salvador de Bahia como en Cuba; y/o estableciendo contactos e invitando a profesores bahianos para que dicten clases en Buenos Aires. En otras palabras, la diversificación de estilos de enseñanza en esa segunda generación de maestros, junto a la difusión actual de esta práctica artística, acompañada del uso de las redes sociales para propagar clases y seminarios, además del creciente intercambio entre bailarines porteños y bahianos, ha dado lugar a una competencia al interior del campo impulsada por la disputa en posicionarse y adquirir capital cultural para enseñar danza de Orixás.

En suma, encontramos que Isa Soares llega a esta ciudad poniendo en circulación un capital cultural con el cual accede a un capital simbólico, gracias a la legitimidad que le otorga su origen afrobrasileño, sus vivencias y experiencias en los terreiros y en la ciudad de Bahia y su formación como bailarina. Por el contrario, la segunda generación de profesores de danza de Orixás, cuando se independiza, debe construir su propio capital cultural. Al ponerse en juego éste, es posible obtener capital simbólico necesario en el contexto actual debido a la competitividad entre los sujetos que se dedican a la enseñanza de esta práctica.

La improvisación en los espacios de aprendizaje: como estrategia didáctica y como función terapéutica

Uno de los objetivos principales de esta tesis fue examinar la recontextualización de la práctica como un proceso mediante el cual se expande y transmite en Buenos Aires, tanto en espacios privados de aprendizaje como en ámbitos públicos –en donde se exhibe para un público más amplio–. En cuanto a los primeros, indicamos dos conflictos que encuentran los maestros a la hora de enseñar esta danza de origen afrobrasileño y que involucra el trabajo con los Orixás.

Actualmente he notado que las maestras bahianas de danzas afro, durante los seminarios que imparten en Buenos Aires, enfatizan o resaltan para el público porteño que estas danzas en contextos artísticos son recreaciones, variaciones y resignificaciones de las danzas de Orixás que se practican en los *terreiros*. La simbología de estas divinidades de la naturaleza, son las que se aprovechan para atribuirles nuevos sentidos. Este énfasis colocado en “separar” o distanciar sentidos religiosos de los artísticos se conecta con la dificultad que encuentran los maestros, aquí en Buenos Aires, de explicarles a algunas personas que asisten a aprender esta danza que no van a “atravesar” o experimentar prácticas religiosas. El conflicto y desafío en nuestra sociedad radica en poder pensar a la danza de Orixás separada de las religiones afrobrasileñas. Pues, en el capítulo 2 repasamos cómo una maestra frente a la dificultad de modificar ese “marco interpretativo” que asocia Orixás únicamente con cultos afrobrasileños, decide no hablar de estas divinidades a sus alumnos principiantes.

Por otra parte, un nuevo conflicto aparece para los maestros vinculado al trabajo de “traducción” de las divinidades a los alumnos argentinos. Frente a esto, los primeros tuvieron la necesidad de crear estrategias en sus clases para acercar los Orixás, a los aprendices. Por ejemplo la técnica de la improvisación, el énfasis en

comprender a esta práctica como “integral” involucrando el canto, la percusión y la danza, además de otros ejercicios lúdicos apelados de manera recurrente.

De estos recursos me interesa resaltar la improvisación. Esta técnica es un recurso didáctico que se lleva a cabo por los aprendices, mediante la guía del maestro quien intenta y promueve que sus alumnos se acerquen o comprendan las características y la energía de la naturaleza correspondiente al Orixá que se esté trabajando. Para ello, es necesario que previamente el profesor explique con palabras algunas características del Orixá con el objetivo de que los aprendices puedan “llevarlas” al movimiento de manera creativa, utilizando el cuerpo y su imaginación. Asimismo, en algunas ocasiones antes de la improvisación, el profesor muestra una serie de pasos o movimientos vinculados al Orixá. Con esa información, conformada por experiencias, cualidades, ideas, vivencias y movimientos específicos, los aprendices durante la improvisación deben realizar la acción de transportar todo eso –que bien expresaron en palabras– a una secuencia de movimientos, utilizando todas las partes del cuerpo que crean conveniente. Como señalé en los capítulos 2 y 3, los ejercicios de improvisación generan momentos “liminoides” (Turner, 1969) porque son espacios para la experimentación. Además, es útil como método didáctico porque facilita la creación y exploración del Orixá durante la clase a través del armado de una conexión entre la vida cotidiana, vivencias, recuerdos y emociones de los aprendices con la energía de la naturaleza que proponga el Orixá. El resultado de esta práctica in-corporada, es la construcción de un “conocimiento corporizado” compuesto por un material simbólico originado a través de los saberes que se van adquiriendo sobre los Orixás, experiencias durante la clase surgidas de las interacciones con otros cuerpos, vivencias personales, reflexiones sobre lo trabajo y nuevos usos y registros de movimientos del cuerpo físico. Este conocimiento corporizado es un material simbólico que brinda a los aprendices “marcos” para la reconstrucción de experiencias y representaciones sobre sus cuerpos en la danza.

Asimismo, desde la perspectiva de los aprendices dichos ejercicios de improvisación emergen con un sentido *terapéutico*: una actividad que “hace bien” y

que transforma algunas maneras rígidas de ver la vida. De ahí la caracterización “destrabadora” y “sanadora” que utilizan para esta danza. El trabajo con las personalidades y calidades de energía de los Orixás les permite a los aprendices atravesar distintas identidades con las que se sienten más o menos cómodos. En tal sentido, esta experiencia en los espacios de aprendizaje es aunque sin proponérselo, similar al funcionamiento de los *terreiros* de candomblé. En las casas de culto afrobrasileño, la música, los cantos y las danzas expresan las personalidades de los Orixás, sus virtudes y defectos a través de los mitos, sirviendo como ejemplos para los seres humanos (Lühning, 1990). En otras palabras, el trabajo con las diferentes personalidades de los Orixás –que representan variadas conductas humanas–, resulta para las bailarinas que aprenden una forma de trabajar con sus propias identidades, limitaciones e individualidades. Esta práctica de llevar diferentes calidades de energías al cuerpo, permite destrabar y liberar obstáculos en los aprendices. Para ellos, es además una vía para explorar sus propios cuerpos en un nivel físico y emocional, y cambiar la relación con aquél. Acerca de esta cuestión, fue enfatizado tanto por los maestros como por sus alumnos, la particularidad de que esta danza “es para todos” ya que cualquier persona, sin interesar su género o edad, puede bailar a los Orixás. De modo que una danza que propone modelos y rutinas o cintas de conducta (Schechner, 2000) de carácter colectivo y potencialmente universal, son llevadas a la práctica personal e individual mediante recursos como juegos e improvisaciones para lograr su in-corporación y promover un estado de bien-estar y plenitud.

La misma idea y asociación de esta danza con un sentido terapéutico, fueron remarcadas por Isa Soares, quien señaló que sus clases han presentado un aspecto de “sanación” para los aprendices durante los primeros años de democracia en Argentina, luego de 1983, a causa de la desarticulación social y emocional vivida. Este aspecto es también señalado por Isa para caracterizar las clases en la actualidad, aunque explica que se trata de “sanar” otras cuestiones que se vinculan más al *stress* cotidiano que se vive actualmente en los grandes centros urbanos. Su identificación como “sanadora” y

“liberadora” ha sido observada no sólo específicamente en las alumnas de Isa Soares, sino en alumnas de otros centros culturales.

María Balmaceda (2006) se interroga acerca de los prejuicios que existen para esta danza y no para otras como la árabe o el flamenco, y propone como hipótesis que la danza afro no se considera como “algo propio” en nuestra sociedad. Esta reflexión nos parece sustancial para poder pensar la misión de los profesores argentinos de tener que “hacer propia” esta práctica. En este sentido ellos apelan a una estrategia didáctica que consiste en desarrollar ejercicios de improvisación en sus clases –entre otros ejercicios corporales–, con el objetivo de acercar las divinidades de matriz africana a los porteños. Estos ejercicios de improvisación, como instancia grupal fundamental para el aprendizaje, provocan en un grado más personal para los aprendices porteños, nuevos significados asociados a esta danza. Ellos resignifican la práctica asignándole un sentido terapéutico de bien-estar y utilizando el conocimiento corporizado adquirido para reflexionar acerca de sus experiencias de vida. Las entrevistas con alumnas revelaron que las divinidades son activadas como “canales” no sólo para reflexionar sobre sus experiencias de vida, sino también para reconstruir memorias personales.

Memorias silenciadas que emergen durante las actuaciones culturales

En el capítulo 3 repasamos cómo las bailarinas que en su mayoría no se han socializado en un marco cultural de raíz afro, se identifican y establecen un estrecho lazo con esta práctica cuyo fundamento contiene a divinidades de la cosmovisión afrobrasileña. Vimos como en un nivel más grupal y en ámbitos privados como las clases, las danzas de Orixás funcionan como *performances* que proponen un trabajo de “sanación” y “liberación” del propio cuerpo enajenado por el stress de los quehaceres cotidianos y de la vida en una ciudad. Desde la exploración interior se producen

cambios corporales pero también perceptivos que cambian la manera de estar en el mundo y habilitan el deseo de saber. En ámbitos públicos, las danzas de Orixás son activadas sobre todo como canales de reflexión y reivindicación acerca de cuestiones de otra índole y alcance. En este sentido, el concepto de “actuación cultural” ha sido muy enriquecedor para analizar los eventos que presenté en el capítulo 4 porque me permitió comprender cómo el uso de distintos lenguajes, códigos visuales y verbales, seleccionados por los sujetos, son elementos que interactúan en determinado escenario y con el fin de expresar un mensaje que apela al público para descifrarlo. Asimismo, repasamos cómo las actuaciones culturales son también reflexivas porque proponen examinar no sólo los elementos formales del sistema comunicativo, –como movimientos, gestos y tono de la voz– y las reglas básicas de interacción social –como las estrategias de actuación, los criterios para su interpretación y evaluación– sino también, evaluar los significados de la propia cultura (Bauman y Stoelje, 1988). En esta línea, examinamos que algunas prácticas y elementos seleccionados por los sujetos durante las *performances* son activados como fragmentos de un pasado y resignificados en el presente, con el fin de manifestar memorias que han sido históricamente silenciadas.

Respecto del análisis de la actuación de la Llamada de Candombe, la estrategia del entrecruzamiento de los tres géneros artísticos afro a la que me referí (candombe, tango, danza de Orixás), tuvo que ver con una propuesta innovadora por manifestar la presencia y vigencia de la cultura afro en la ciudad y de desafiar el estilo tradicional de las comparsas. Asimismo, en el caso de la maestra que organiza y lleva adelante la *performance* de danza de Orixás en las Llamadas de candombe uruguayo, ella introduce en sus clases movimientos de candombe uruguayo y bailes afrocubanos, manifestando una asociación entre todos estos ritmos y danzas para conectarlos con la presencia de la cultura afro en Buenos Aires que ha sido reiteradamente negada.

En el caso del evento de la Marcha del 24 de marzo, las *performances* de danzas de Orixás permiten construir memorias y expresar acontecimientos dolorosos acerca del contexto de la última dictadura militar. Allí, “danzar” junto con otras personas en

vez de marchar como es habitual en un evento político, resulta eficaz para los *performers* como forma de “hacer memoria”. Justamente, el mensaje de la actuación cultural incluye no solo “recuerdos evocados”, sino también los acontecimientos del pasado que han sido “olvidados” y “silenciados”, manifestando una memoria contra-hegemónica. De hecho, los sujetos seleccionan “fragmentos de textos” que dan cuenta de sus posiciones políticas e identitarias. El concepto teórico de “brechas intertextuales” de los autores Bauman y Briggs (1996) me permitió explicar cómo en las *performances* es posible detectar esas “marcas” o fragmentos que evidencian conexiones con otros géneros y prácticas sociales. La apropiación y utilización –descontextualizando y recontextualizando–, por parte de los sujetos de esas “marcas” o fragmentos, nos permitió vislumbrar posiciones sociales e identidades, además de intentos por modificar o legitimar prácticas tradicionales. Éstas, al seleccionarse provocan un “puente” o enlace entre un pasado y un presente al cual se desea oponer, transformar o validar.

En cuanto a la hipótesis acerca de que las apropiaciones del lenguaje de la danza de Orixás, tanto en espacios de enseñanza como en exhibiciones, suscita una revisión de la memoria hegemónica sobre el mito de la Nación argentina blanca, analizamos que en el caso de algunas aprendices, su práctica –en los espacios de aprendizaje– no da lugar a reflexionar sobre ese tema, si bien despierta curiosidad y deseos de saber. Algunas bailarinas que asisten regularmente, además de las clases, a otros eventos y festivales que tienen como propósito visibilizar la cultura afro, se interesan y se informan sobre las preocupaciones que conciernen a los colectivos afro. En otros casos, la práctica de la danza genera la necesidad de búsqueda y reconstrucción de historias personales olvidadas, vinculadas a antepasados afrodescendientes en sus familias.

Acerca de los espacios de exhibición, constatamos que las dos *performances* analizadas proponen prácticas innovadoras que generan redefiniciones de las memorias oficiales. Si bien en ambos eventos las artes afro se hacen presentes, los mensajes contruidos poseen como objetivo transmitir memorias negadas en el

pasado, discutiendo con la historia hegemónica sobre el mito de la Nación argentina blanca. Además, en esos mensajes aparecen reflexiones acerca de las identidades de los sujetos que participan, de su propia cultura y de sus posiciones políticas. Estas *performances* centradas en la idea del arte para la transformación social, despliegan en eventos públicos estas artes de raíz afro como herramienta de intervención social y política para la ampliación de derechos culturales (Dagnino, 2004).

Si bien considero que el estudio que realicé en esta tesis es una aproximación inicial hacia un tema poco analizado desde las ciencias sociales, son varios los aspectos que quedaron sin tratar en este trabajo, además de otros tantos que ameritan una profundización un tanto mayor. Un punto que no ha quedado totalmente develado en la presente investigación se vincula con la aceptación que tiene actualmente la danza de Orixás. Variables como el género y la heterogeneidad del grupo que asiste a aprender -los grupos de edades-, la variedad de espacios artísticos de enseñanza y los canales de difusión de esta danza quedan pendientes de profundización, y se abren como interrogantes para seguir indagando. Otra línea de análisis que no he abordado en el capítulo 3 y que resulta interesante refiere a los espacios de discusiones internos (cuando los hay) entre las bailarinas en los momentos en los que deciden y debaten participar en eventos artísticos que implican la reivindicación de la cultura afro, la presencia afrodescendiente y la identidad latinoamericana. Si bien presencié varios de los festivales, no tomé en cuenta la arista de con qué criterios resuelven presentarse a dichos eventos. Por último, tampoco he examinado qué lugar y/o reconocimiento le asigna las políticas a la danza afro en las academias de arte en Buenos Aires. En este sentido, me pregunto si hay petitorios o sujetos interesados en incluir esta práctica en la currícula de las academias de danza o en otros espacios artísticos en los que actualmente no está presente, como teatros prestigiosos o reconocidos de la ciudad.

En síntesis, este estudio pretendió aportar algunos análisis y explicaciones a una historia que apenas tiene algunos registros escritos académicos. La práctica cultural trabajada en esta investigación e importada desde Brasil, activó en una primera etapa en Buenos Aires, la inserción al mercado laboral de los afrodescendientes; y un amplio

consumo de una nueva práctica cultural aceptada, sobre todo, por las mujeres porteñas. Asimismo, desde mitad de la década de 1990 y hacia la actualidad, este hecho tuvo una significancia mayor: habilitó una nueva visibilización de “lo y los afro” en Buenos Aires, impulsada y acompañada por el contexto de políticas multiculturalistas y por la emergencia de festivales, eventos y nuevas organizaciones de colectivos afrodescendientes que reivindican a diario su presencia en esta sociedad.

Bibliografía

ANDERSON, Perry (2003), "Neoliberalismo: un balance provisorio". En: *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. Emir Sader (comp.) y Pablo Gentili (comp.). 2ª. Ed.. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. ISBN 950-23-0995-2

ANDREWS, George Reid (1989), *Los afroargentinos en Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

ANNECCHIARICO, Milena y Alicia MARTÍN (Eds.) (2012), *Afropolíticas en América del Sur y el Caribe*. Buenos Aires: Puentes del Sur Ediciones.

ASCHIERI, Patricia y CITRO, Silvia (coordinadoras) (2012), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Ed. Biblos, Buenos Aires.

BAJTÍN, Mijail (1985), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.

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.

BATALLÁN, Graciela y GARCÍA, José Fernando (1992), "Antropología y participación. Contribución al debate metodológico", en: *Antropología y Ciencias Sociales*, año 1, No 1, pp.79,89.

BAUMAN, Richard (1972), *Identidades diferenciales y base social del folklore*. Serie de Folklore Nº 7: 27-46. Universidad de Buenos Aires.

----- [1991 (1975)], "El arte verbal como actuación". *Serie de Folklore Nº 14*: 3-56. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires.

----- (1992), "Performance". En: *Folklore, Performance, and Popular Entertainments A Communications-Centered Handbook*. New York Oxford, Oxford University Press.

BAUMAN, Richard y STOELJE, Beverly J. (1988), "The Semiotics of Folklore Performance". En *The Semiotic Web*, Thomas Sebeok y Jean Umiker-Sebeok editores, Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton de Gruyter. Traducción de Carolina Crespo y Julieta Infantino.

BAUMAN, Richard y BRIGGS, Charles (1990), "Poetics and *Performance* as critical perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

----- (1996), "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folclóricas* 11, Buenos Aires: 78-108.

BORUCKI, Alex (2009), "Las rutas brasileñas del tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata, 1777-1812". 4º Encuentro sobre Esclavitud y Libertad en Brasil Meridional. Del 13 al 15 de mayo de 2009. Curitiba, Brasil. Disponible en: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos4/alexborucki.pdf>

BOURDIEU, P. y WACQUANT, L. (1995), "La práctica de la antropología reflexiva". En: *Respuestas por una antropología reflexiva*. México. Grijalbo. Segunda parte. Capítulos 1 a 5.

BOURDIEU, P. (1991), *El Sentido Práctico*. Madrid, Taurus Humanidades.

----- (1987), *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

----- (1983), *Campo del Poder y Campo intelectual*. Buenos Aires, Folios

BRIGGS; Charles: "Aprendiendo cómo preguntar. Un enfoque sociolingüístico del rol de la entrevista en las investigaciones en ciencias sociales. Cap. III, En: *Learning how to ask*. Cambridge. University Press, 1986. (Traducción de Silvina Otegui y Verónica Fernández Battaglia, revisión técnica de Corina Curtis. Cátedra profesora Lucía Goluscio).

BROGUET, Julia (2012), *1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas.

BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós.

CALZON FLORES, Natalia (Recopiladora) (2009), *25 años del Rojas*, Libros del Rojas, Editorial de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

CANDAU, Joël (2002), *Antropología de la Memoria*, París.

CAROZZI, María Julia (2006), "Otras religiones, otras políticas: algunas relaciones entre movimientos sociales y religiones sin organización central". En *Ciencias Sociales y Religión / Ciências Sociais e Religião*, 8: 11-29.

CIDO DE ÓSUN EYIN, Pai (2008), *Candomblé a panela do segredo*. San Pablo. Saraiva.

CIRIO, Norberto Pablo (2007), "Del sueño de la Argentina blanca europea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical". Ponencia leída en la 6ta edición del *Festival Panafrican de Musique (FESPAM)*.

----- (2009), "De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz afro". Revista *Silabario n°12*. Córdoba.

CITRO, Silvia, GRECO, Lucrecia y RODRÍGUEZ, Manuela (2008), "Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina", *Revista Claroscuro*. Universidad Nacional de Rosario.

CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia y MENELLI, Yanina y equipo UBACYT (2008), "Límites y dilemas del multiculturalismo: la enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario". Ponencia presentada en *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Posadas, Misiones.

COTARELO, María (2000), "La protesta en la Argentina de los años '90". Revista Herramienta Nº12. Movimientos Sociales. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-12/la-protesta-en-la-argentina-de-los-90>. Consultado en octubre de 2014.

CRESPO, Carolina (2009), "La memoria como política y las políticas de la memoria" en *El territorio en perspectiva. Política pública y memoria social en Villa Tráful*. Analía García y Lara Bersten editoras. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de 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.

DAGNINO, Evelina (2004), "Confluência perversa, deslocamentos de sentido, crise discursiva", en: *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Alejandro Grimson (comp.), Buenos Aires, Clacso, pp. 195-216.

DA SILVA JÚNIOR, Paula melgaço (2007), "Mercedes Baptista A criação da identidade Negra da dança". Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal das Culturas.

De CASTRO Pessoa (2001), *Falares africanos na Bahia*. Topbooks. Río de Janeiro.

DEL MÁRMOL, Mariana y SÁEZ, Mariana (2011), "¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales?". Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/download/1058/1050

DOMINGUEZ, María Eugenia (2001), *Inmigrantes brasileños en Buenos Aires: los trabajadores culturales*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas Orientación Sociocultural. Universidad de Buenos Aires.

----- (2008), "Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires". En *Trans. Revista Transcultural de Música*, número 12.

ESPINOSA, M. Cecilia (2012), "Prácticas Artísticas como Lugares de Memoria: El papel de los "candombes" en el Noroeste Argentino". Ponencia presentada en *2º Jornadas de investigadores en formación*. 14, 15 y 16 de noviembre de 2012. Disponible en: <http://giif.ides.org.ar/files/2012/11/MEMORIA-Espinosa.pdf>. Consultado el 3 de marzo de 2014.

FERRAZ DE OLIVEIRA, Débora (2008), *A construção da identidade negra através da dança Afro Brasileira: A História de Mestre King*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa Fundação Biblioteca Nacional - MinC. Ministério da Cultura.

FERREIRA NUNES, Evelise Sales. (2007), *O que a conta conta*. Buenos Aires.

FERREIRA, Luis (1997), *Los tambores del Candombe*. Montevideo. Ediciones Colihue-Sepé.

FRIGERIO, Alejandro (1997), "Batalhar a vida no exterior: brasilidad y movilidad social en los inmigrantes brasileiros en Buenos Aires". *XXI Encontro Anual da ANPOCS*, MG - 21-25 de Outubro de 1997. Disponible en: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=5231&Itemid=360

----- (2000), "Artes negras: una perspectiva afrocéntrica". En *Cultura negra en el cono sur: Representaciones en conflicto*. Ediciones de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad Católica Argentina.

----- (2001), "Cómo los porteños conocieron a los Orixás : La expansión de las religiones afrobrasileñas en Buenos Aires". En *El negro en Argentina: Presencia y negación*. Dina Picotti, ed. Págs. 301-318. Buenos Aires, Editores de América Latina.

----- (2006), “Negros y Blancos en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías raciales”. En *Buenos Aires negra*. Identidad y Cultura, Temas de Patrimonio Cultural Nº 16, Leticia Maronese compiladora, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la ciudad de Buenos Aires: 77-98.

----- (2007), “Repensando el monopolio religioso del catolicismo en la Argentina”. En: Carozzi, María Julia y César Ceriani Cernadas (Eds.), *Ciencias sociales y religión en América Latina: Perspectivas en Debate*. Buenos Aires: Biblos/ACSRM. Pp. 87-118.

FRIGERIO, Alejandro Y HANSENBALG, Carlos (1997), La comunidad brasileña en Argentina: un perfil socio-demográfico. Ponencia presentada en las *Jornadas Procesos Migratorios en países del MERCOSUR*, CEMLA/FUNCEB, Buenos Aires 19 y 20 de Junio.

FRIGERIO, Alejandro y LAMBORGHINI, Eva (2006), “El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad `blanca`”. *Cuadernos de antropología social*. Nº30 Buenos Aires sept./dic.

----- (2010), “Quebrando la invisibilidad: una evaluación de los avances y las limitaciones del activismo negro en Argentina. En *ILSA Actualidad de la luchas y debates de los afrodescendientes a una década de Durban*. Experiencias en América Latina y el Caribe. No. 41 (Mayo, 2010) Disponible en: <http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/od/elotrdr041/od41-quebrando.pdf>. Consultado el 4 de marzo de 2014.

----- (2012), “Encontrarse, compartir, resistir: Una `nueva construcción` del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires”. En *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*. 10: 95-113.

GAYOSO, Marcela (2006), “Danza Afro en Buenos Aires: introducción, desarrollo y transformación”. En Leticia Maronese (comp.) *Temas de Patrimonio Cultural* nº16. Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura, Buenos Aires

GEERTZ, Clifford (1987), *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

GOFFMAN, Erving (2001), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu.

GORDILLO, Gastón (2006), “Recordando a los antiguos”. En: *En el Gran Chaco. Antropologías e historias*. Buenos Aires, Prometeo.

GUBER, Rosana (1991), *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología Posmoderna*. Buenos Aires, Legasa. Cap.10 y 11; pp 205-253.

GUTIÉRREZ, Alicia (1995), *Pierre Bourdieu, las prácticas sociales*. Dirección Nacional de Publicaciones Universidad Nacional de Córdoba y Editorial Universitaria de Misiones.

HALE, Charles R. (2004), "El protagonismo indígena, las políticas estatales y el nuevo racismo en la época del 'indio permitido'". Ponencia para la conferencia, "Construyendo la paz: Guatemala desde un enfoque comparado," organizado por la Misión de Verificación de las Naciones Unidas en Guatemala (MINUGUA), 27-29 de octubre. Universidad de Texas en Austin.

HALL, Stuart (2003), "¿Quién necesita 'identidad'?", en Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.

HALBWACHS, Maurice [2004 (1949)], *Los marcos sociales de la memoria*, Trad. M. A. Baeza y M. Mujica, Anthropos, Barcelona.

JAMESON. F. y ZIZEK, S. (1998), *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires.

LIMA, Nelson (1995), *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Rio de Janeiro.

LINS RIBEIRO, Gustavo (1998), "O que faz o Brazil. Jogos identitarios em San Francisco". En *Serie Antropología de la Universidad de Brasilia*. Brasilia.

LÓPEZ, Laura Cecilia (2002), *Candombe y Negritud en Buenos Aires. Una aproximación desde el Folklore*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----- (2006), "De transnacionalizaciones y censos. Los 'afrodescendientes' en Argentina". En *Revista de Antropología Iberoamericana*, Ed. Electrónica Vol 1. Núm. 2. Marzo-Julio.

LÜHNING, Angela (1990), *Música: coração do candomblé*. En Revista USR Nº7. Págs. 115 a 119.

MAFFIA, Marta y TAMAGNO, Liliana (2011), "Lo afro y lo indígena en argentina. Aportes desde la antropología social al análisis de las formas de la visibilidad en el nuevo milenio". En *Boletín Americanista*, Año LXI. 2, n.º 63. pp. 121-141. Barcelona.

MALINOWSKI, B. [1961 (1922)], *Argonauts of the Western Pacific*. New York: E.P.Dutton.

MARTÍN, Alicia (Comp.) (2005), *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

MARTIN BARBERO, J. y OCHOA GAUTIER, Ana M. (2005), "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular". En: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato comp. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pág. 181-197.

MONKEVIUS, Paola (2012), "No tenía que haber negros": memorias subalternas y visibilización entre afrodescendientes e inmigrantes africanos en argentina". En: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/publicar/article/viewFile/1564/3005>. Consultado el 28/02/2014.

MONTEIRO, Mariana (2005), "Dança Afro: uma dança moderna brasileira". En *A Associação Cultural Cachuera!* Disponible en <http://www.cachuera.org.br>.

MOREL, Hernán (2012), "Vuelve el tango: `Tango argentino´ y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires". En *Revista del Museo de Antropología* 5: 77-88. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/antropologia>

OCORÓ LOANGO, Anny (2010), *Afroargentinidad y memoria histórica: La negritud en los actos escolares del 25 de mayo*. Tesis. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Maestría en Ciencias Sociales con Orientación en Educación. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/2997/4/04.%20Capitulo%202.pdf>

ORÁCIO DE AGUIAR, Gilberto (2010), "Cuerpo, negritud y ciudadanía: una reflexión a partir de Marcel Mauss. Ciberteología" En *Revista de Teología & Cultura* - Año VI, n. 27 19. Disponible en: <http://ciberteologia.paulinas.org.br/ciberteologiaes/wp-content/uploads/2010/01/01-Corpo-negritude-e-cidadania.pdf>. Consultado el 13 de junio de 2014.

PICOTTI, Dina (1998), *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires. Ediciones Del Sol.

----- comp. (2001), *El negro en la Argentina. Presencia y negación*. Buenos Aires, Editores de América Latina.

PIZARRO, Cynthia (2006), "Tras las huellas de la identidad en los relatos locales sobre el pasado" en *Cuadernos de antropología social*. N°24 Buenos Aires jul/dic.

POLLAK, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio*. Editorial Al Margen. La Plata.

PRANDI, Reginaldo (1996), "As religies negras do Brasil. Para uma sociología dos cultos afro-brasileiros". *Revista Universidad de San Pablo*, São Paulo. Pp. 64 - 83.

ROCKWELL, Elsie (1980), *Antropología y Participación. Problemas del concepto de cultura*. México.

----- (2009), "Reflexiones sobre el trabajo etnográfico" en *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires, Paidós. Pp. 41-99.

RODRÍGUEZ, Manuela (2009), "Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe". *Avá. Revista de Antropología*, núm. 14, julio, 2009. Universidad Nacional de Misiones. Argentina. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169013838008>

----- (2010), "Cuerpo y género en las religiones afrobrasileñas en Argentina: avance de investigación". Ponencia presentada en las *Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA*, Instituto Ravnani, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 29 y 30 de septiembre.

ROSAL, Á. Miguel (2011), "Africanos esclavizados llegados al Plata durante el lapso tardo colonial" En *Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas desde América Latina y el Caribe*". Disponible en: <http://www.cinu.mx/noticias/AFRODESCENDENCIA.pdf>

SCHECHNER, Richard (2000), *Performance*. Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA.

SEGATO, Rita (2007), *La Nación y sus Otros*. Prometeo Libros, Argentina.

----- (2007), "A faccionalização da república e da paisagem religiosa como índice de uma nova territorialidade" en *Horizontes Antropológicos* 13(27): 99-143

SMITH, Anthony D. (1998), "Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas, recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales" en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 60, No. 1. pp. 61-80.

TAYLOR, Charles (1993), *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*, México, FCE.

TAYLOR, Diana (2001), "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política" en *E-misférica*, New York: New York University. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>

------(2003), *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press. United States of America.

TOZZINI, María Alma (2004), *Del límite natural a la frontera social. Tierras, linajes y memoria en Lago Puelo*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas Orientación Sociocultural. Universidad de Buenos Aires.

TROULLIOT, Michel –Rolph (1995), "The Three Faces of Sans Souci. Glory and Silence in the Haitian Revolution" y "An unthinkable History". En: *Silencing the Past. Power and the production of History*. Boston: Beacon Press.

TURNER, V.W. [1988 (1969)], *El Proceso ritual*. Madrid. Taurus, Capítulos 3 y 4.

------(1980), *La Selva de los Símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

-----[2002 (1985)], "La antropología de la *performance*". En: *Antropología del Ritual*. I.N.A.H. – E.N.A.H. .México D.F.

VERGER, Pierre (1981), *Orixás: Deuses Iorubás na Africa e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

------(1993), *Orixás: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio.

WILLIAMS, Raymond (1977), "'La hegemonía' y 'tradiciones', formaciones, instituciones" En *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península 129-149

ZENICOLA, Denise M (2001), *Dança das Iabás no xirê: Ritual e Performance*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.