

# EL PLACER DEL MOVIMIENTO – CUERPOS Y DANZAS POPULARES AMEFRICANOS EN ARGENTINA\*

---

*The joy of movement. Bodies and Amefrican popular dances in Argentina*

*O prazer do movimento. Corpos e danças populares amefricanos na Argentina*

---

## Grit Kirstin Koeltzsch

Antropóloga, Magister en Teoría y Metodología de las Ciencias Sociales, Candidata a doctora en Ciencias Sociales (tesis doctoral en proceso de evaluación), UE-CISOR/CONICET, Universidad Nacional de Jujuy.

E-mail: [kirstinkoeltzsch@gmail.com](mailto:kirstinkoeltzsch@gmail.com)

## Enrique Normando Cruz

Doctor por la Universidad de Sevilla. Profesor adjunto ordinario de la Universidad Nacional de Jujuy, profesor interino del IES N° 5 “J.E. Tello”, e investigador adjunto del CONICET.

E-mail: [profecruz@yahoo.com.ar](mailto:profecruz@yahoo.com.ar)

---

## Resumo

Esta pesquisa enfatiza a articulação da dança, elementos culturais ameríndios e africanos que marcam a dinâmica “Amefricana” na sociedade atual. O objetivo é conectar a perspectiva teórico-prática de Katherine Dunham com as expressões da dança na Argentina, a fim de mostrar que os bailarinos populares entendem a dança como uma articulação da alegria, sensualidade, sexualidade e dramatização da vida social.

**Palavras-chave:** Dança. Corpo. Amefricanidade. Popular. Argentina.

## Abstract

This research emphasizes the dance articulation, Amerindian, and African cultural elements that underline the “Amefrican” dynamics within today’s society. The purpose is to link Katherine Dunham’s theoretical-practical perspective with dance expressions in Argentina, in order to show that popular dancers understand dance as an articulation of joy, sensuality, sexuality and dramatization of social life.

**Keywords:** Dance. Body. Amefricanidade. Popular. Argentina.

## Resumen

Esta investigación hace hincapié en la articulación dancística y en los elementos culturales ameríndios y africanos que subrayan las dinámicas amefricanas dentro de la sociedad actual. El propósito es vincular la perspectiva teórica-práctica de Katherine Dunham con las expresiones dancísticas en la Argentina, con el fin de mostrar que los danzantes populares entienden el baile como articulación de placer, sensualidad, sexualidad y dramatización de la vida social.

**Palabras-clave:** Danza. Cuerpo. Amefricanidade. Popular. Argentina.

\* El trabajo fue apoyado por la beca “Travel to Collections - Research Scholar in the George A. Smathers Libraries” en la Universidad de Florida (UF) en octubre de 2019. La beca fue otorgada a la autora Grit Kirstin Koeltzsch.

❖ Artigo recebido em 13 de setembro de 2020 e aceito para publicação em 28 de dezembro de 2020.

## Introdução

El movimiento corporal y la danza son un complejo sistema de símbolos que forman parte de la práctica social en la cotidianidad de todos los pueblos, y así también en el Noroeste Argentino (NOA). No es solo una forma de interacción con los demás, sino también una manera de expresión personal y de comunicación corporal de nosotros mismos hacia el mundo (Merleau Ponty, 1975). El enfoque principal de esta investigación se centra en el movimiento y la práctica de las danzas brasileñas y (afro)bolivianas como articulación social en un espacio mestizo y de tradición indígena de la Argentina (provincia de Salta), teniendo en cuenta las particularidades del lugar, la composición demográfica y el contexto socio-cultural.

A partir de la identificación de diversas prácticas dancísticas actuales y las percepciones corporales, buscaremos respuestas a las preguntas sobre corporalidades y las performances culturales en el Noroeste Argentino, una región en la que se evidencian diferentes procesos históricos y sociales a partir de movimientos migratorios, tanto desde regiones andinas, americanas como europeas, entre otras. Es un hecho que se refleja en la composición demográfica, la realidad social y cultural. Todo esto se articula en la cotidianidad, sobre todo en el comportamiento social: la interacción de clase, la discriminación y exclusión social del sector popular de donde provienen la mayoría de los cuerpos danzantes aquí en cuestión. Son preocupaciones que se escenifican a través de la performance (Schechner, 2011). La investigación propone indagar sobre el impacto de los movimientos dancísticos en los actores sociales, cómo ellos mismos se expresan a través de los bailes populares y cómo los movimientos afrolatinoamericanos permiten un empoderamiento desde los cuerpos; coincidiendo con Bernand (2010, p. 114), que el cuerpo mestizo americano busca liberarse del bagaje cristiano y pagano, y así de “la rigidez de las convenciones sociales”.

Esta investigación etnográfica se lleva a cabo desde una perspectiva holística y transdisciplinaria, aplicando un enfoque cualitativo y etnometodológico (Garfinkel, 2006) como marco teórico general, y

entendiendo la etnografía como una práctica social reflexiva, con el fin de explicar la danza como práctica y experiencia significativa. Además, rescatamos los conceptos teóricos de Katherine Dunham, quien hizo hincapié en la importancia de la comprensión de las danzas populares desde una antropología de la danza, tratando de superar la dicotomía de baile erudito-popular, y considerando la danza como expresión del placer, pero también como instrumento de lucha social.

Metodológicamente, combinamos diversas técnicas cualitativas, que incluyen la obtención de datos de fuentes primarias documentales<sup>1</sup> sobre el trabajo antropológico-artístico-educativo de Dunham. Los datos empíricos se relevaron mediante entrevistas personales, la participación observante durante la práctica dancística y en performances en diversas localidades de la provincia de Salta (Argentina). Con el fin de alcanzar una mejor comprensión corporal, la autora Grit Koeltzsch tomó clases en “Técnica Dunham” en 2019 en Nueva York con el discípulo, bailarín y profesor Ned Williams Jr. Esto le permitió obtener una visión más profunda del trabajo corporal-artístico de Dunham en toda su dimensión. Esto y por la propia situación de ser danzante popular se hizo inevitable reconocer el componente autoetnográfico y autorreflexivo que a la vez constituye una estrategia metodológica. Partimos de la hipótesis de que los actores sociales en América del Sur se articulan a través de los movimientos corporales y la danza significa una comunicación no verbal. En este contexto, especialmente las mujeres eligen los movimientos afrolatinoamericanos para potenciar y articular deseos, emociones, así como conflictos y preocupaciones, reflejando la situación social de su sociedad.

### **I. La danza como experiencia humana universal. El enfoque antropológico de Katherine Dunham**

Queremos brevemente resumir los aportes de Katherine Dunham a la antropología de la danza destacando su rol pionero y por su enfoque aplicado y autorreflexivo que permite vincular la danza popular y escénica. Al tomar el rumbo académico en la Universidad de Chicago en 1928, Dunham

---

<sup>1</sup> UF Florida, George A. Smathers Library, Belknap Collection, 34/G/6, K. Dunham, cajas 1-3.

se encontró en un mundo de discursos y prácticas antropológicas racializadas y dominadas por el género masculino (García, 2017, p. 54). Fundamental es tener en claro que siempre ha trabajado como artista, investigadora y educadora desde su propia experiencia diaspórica como mujer afroamericana, pero también desde una filosofía humanista. Esto se refleja tanto en sus obras artísticas como en las investigaciones académicas con la búsqueda de repensar la articulación del movimiento y del cuerpo moderno en las Américas.

Debido a la propia experiencia con la danza desde muy joven, para ella misma fue normal bailar en diferentes situaciones de la vida. Al empezar a observar y estudiar las danzas de otros grupos, tenía presente esta “normalidad” de expresarse bailando, por lo tanto, no quiso enfocarse en que el comportamiento de otros fuera algo exótico (Dunham, 2005, p. 216). Metodológicamente tuvo presente este aspecto a partir de su autorreflexión. En su trabajo teórico, su tesis *“The dances of Haiti”* (Dunham, 1947), apunta a explicar la danza en relación a diferentes funciones, formas, su organización y los aspectos materiales. Establece que la danza es una noción rítmica individual o en grupo para cualquiera de los siguientes propósitos: 1) Jugar, o sea, bailar sin otra razón que divertirse. 2) Liberación y creación de tensión emocional y física, por ejemplo, danzas sagradas, danzas funerarias y danzas de guerra. 3) Establecimiento de cohesión social o de solidaridad, por ejemplo, el carnaval. 4) Exhibición de habilidad (individual o grupal), demostración de espontaneidad amateur o virtuosismo profesional (Dunham, 2005, p. 510). Considerando el espacio argentino estudiado, para todos estos propósitos podemos encontrar ejemplos de los actores que bailan en sus casas para divertirse, en las fiestas religiosas como la de la Virgen de Copacabana o de Urkupiña, en el importante evento anual del carnaval,<sup>2</sup> y en actuaciones en escenarios populares.

En relación a lo que es la danza en espacios populares y la danza escénica, Dunham compara ambas formas y llega a la conclusión que: “Así como en la comunidad primitiva ciertos patrones de movimientos específicos

---

<sup>2</sup> Como habitantes del pueblo de La Silleta (Valle de Lerma, Salta) participamos anualmente en dichos eventos. Durante enero, febrero y marzo se celebra el carnaval, y en agosto se realizan las fiestas de la Virgen de Copacabana y Urkupiña.

<sup>3</sup> Estos comentarios se encuentran en muchos artículos de diarios sobre el trabajo de Katherine Dunham. Fuente: UF Florida, George A. Smathers Library, Belknap Collection, 34/G/6, K.

podrían estar relacionados con ciertas funciones, así en el teatro moderno habría una correlación entre un movimiento de danza y la función de esa danza dentro del marco del teatro” (Dunham, 2005, p. 513, traducción de Koeltzsch). Con este enfoque aplicado, se entiende que las danzas populares pueden suceder en la misma manera, tanto en la comunidad como en un escenario, se pretende superar ciertas ambigüedades, posicionar la danza entre “ciencia y arte” o “exposición y entretenimiento”. Este conflicto no surge en las “sociedades primitivas”, ya que se acepta la danza como elemento funcional, tanto a nivel personal como a nivel de la comunidad (Dunham, 2005, p. 515).

Cabe mencionar que lo largo de su carrera, Dunham tuvo que enfrentar constantes críticas, cuestionando si su trabajo fuera legítimo, si es ciencia o arte, si su danza es “sexy” o “científica”, y si es legítimo combinar “ritmos calientes” y “ciencia fría”.<sup>3</sup> En muchas sociedades posmodernas podemos observar que la danza se ha reducido para ocasiones especiales,<sup>4</sup> o directamente se separa entre los que bailan en un escenario y el público no-participante llamado a quietud y silencio como en los teatros, con el fin de apreciar “el arte”. Con sus actuaciones en el escenario utilizando una gran variedad de elementos étnicos, trata de centrar el conocimiento popular como enfoque importante y la danza como una práctica significativa.

Analizando su obra artística, ha de destacar que hizo el esfuerzo de aprender danzas de diferentes lugares de Las Américas, además aquellos de África y Asia. Esto le sirvió teóricamente y artísticamente, pero también como herramienta educativa para fomentar cierta comunicación intercultural. Su método y sus performances han sido cuestionadas, sobre todo por personas que pusieron la lente de “arte” evaluando sus performances en este sentido. Desde las propias experiencias como investigadora y bailarina,<sup>5</sup> conseguimos comprender que el enfoque de Dunham apunta hacia un ser humano danzante, no desde la perspectiva racial sino emocional. Por lo tanto declara que: “No veo ningún color en lo que hacemos. Veo emociones humanas” (entrevista con Elias, 1956, p. 17).

<sup>4</sup> Por ejemplo, ir a una clase de danza en un ambiente determinado (academia de danzas, una discoteca autorizada), bailar ciertas danzas en cierta situación (el Vals “obligatorio” en un casamiento, etc.).

<sup>5</sup> La autora Grit Koeltzsch.

## 2. Danzas populares en el Noroeste Argentino (NOA)<sup>6</sup>

Para esta investigación hemos considerado el caso de la ciudad de Salta y de pueblos en el Valle de Lerma en la provincia homónima, que se encuentran en el Noroeste Argentino. Es una región que tiene una composición demográfica y cultural heterogénea en la actualidad del siglo XXI, pero presenta cierta homogeneidad al reconocer una tradición histórica y cultural común con prevalencia del componente indígena nativo; en el que además, y según lo han determinado estudios históricos-culturales (Guzmán, 2012; Delgado, 2004; Cruz, 2013), biodemográficos y antropogenéticos (Acreche, Albeza, Caro, 2011 y Di Fabio Rocca et al., 2016), también existió, y no poca, presencia de población negra y afroestiza.

Aclaremos que las danzas aquí analizadas corresponden a la práctica cotidiana, o sea, el recorte se hizo para señalar la diversidad, mostrar cuáles son las prácticas dancísticas en la actualidad que efectivamente suceden en la clase popular y qué rol juegan los ritmos que podemos denominar (afro)latinoamericanos. Sin embargo, en relación a la danza y el espacio, queda claro que, en los procesos de construcción étnica-nacional los bailes jugaron un papel importante, tanto en Argentina, como Brasil y Bolivia. Esto llevó a ciertas elecciones para decidir qué incluir o no en esta construcción de identidades e identificaciones nacionales. Como es el caso de las danzas folklóricas criollas que jugaron un rol importante en la construcción de la identidad del pueblo-Estado-Nación Argentino durante la etapa de consolidación del Estado-Nación de los siglos XIX y XX (Blache, 1992, p. 69). Configurando, por ejemplo, el gaucho argentino en torno a un arquetipo que oblitera el componente afroestizo en las danzas. Sin embargo, ante la situación de un mundo globalizado, los actores sociales frecuentemente eligen articulaciones diferentes, apropiándose o recordando bailes ajenos al folklor perfilado para la construcción de la identidad nacional, así configurando la diversidad dentro de una unidad y con

---

<sup>6</sup> El Noroeste Argentino (NOA) es una región de la República Argentina que en la actualidad comprende las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero. El espacio histórico y cultural se constituye desde el siglo XVI por población nativa de tradición andina, esclavos negros en tránsito al Perú e hispanos europeos.

herramientas de su elección. Por ende, esta performance cultural también permite a los danzantes visibilizar su situación socio-cultural y darle sentido al proceso social (Alexander, 2011).

En relación con las danzas denominadas “brasileñas”,<sup>7</sup> la práctica en Salta se dio sobre todo a partir de la llegada de un inmigrante afrodescendiente de Brasil hace más de 20 años. Que empezó a compartir su conocimiento y saber corporal con la población local, mayormente mujeres de la clase popular, para incluir el baile de los ritmos *samba*, *axé* y *funk carioca* como práctica social. Sin lugar a dudas, los bailes populares de Brasil tienen múltiples influencias, o sea, africanas, amerindias, europeas, y también contemporáneas como lo reflejan los estilos urbanos. En el sentido de Mintz y Price (2012), para un análisis no es suficiente buscar e identificar la proporción de rasgos africanos, europeos o americanos, sino también se debe hacer hincapié en el uso cultural, en este caso las danzas como herramienta de expresión no verbal de la clase popular. Se trata de danzas lúdicas, las coreografías siempre dejan libertad para la improvisación, ya que no corresponden a ningún patrón obligatorio, además permiten la creatividad de los bailarines cuyos movimientos depende de ellos mismos.

Los danzantes del Valle de Lerma y el público local en general, a menudo consideran la música y el baile de samba como principal manifestación de la cultura popular brasileña. Las que fueron el resultado de una construcción como identificador nacional en un proceso de invención de una tradición en la búsqueda de una unidad nacional por parte del Estado brasileño. Esta construcción se llevó a cabo a partir de los años de 1930 creando un universo simbólico que se materializó en la música y la danza de la *samba* (de Castilho Gomes, 2014, p. 29). Más allá de esto, y en relación a la expresión dancística, tratamos de hacer especial hincapié en la experiencia corporal y su potencial de narración independientemente de la descendencia de la persona que interpreta. Además, proponemos una lectura histórica en el sentido de Browning (1995), que la samba es un tipo de narración de la historia a partir del contacto entre africanos, europeos y la población indígena de Brasil. De esta manera se expresa la memoria corporal

<sup>7</sup> Aclaremos que es la denominación local para los diversos ritmos que provienen de Brasil y que se bailan en esta región.

reconociendo la danza y el cuerpo como una posible forma de registro histórico.

Ahora bien, acerca de los bailes (afro)bolivianos aquí en cuestión, cabe destacar que están muy presentes en la práctica cotidiana local y regional del NOA, debido a la cultura (andina) compartida por gran parte de la población, que cuenta con muchos inmigrantes bolivianos o se trata de familias mixtas, descendientes en segunda o tercera generación. Actualmente, los bailes más populares en este sentido son saya-caporal y tinku.

Acerca de los rasgos, estas dos danzas son de tipo folklórico, sin embargo, tienen sus adaptaciones, por lo que podemos llamarlas “mestizo-urbanas” (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. XV). Cuando se habla del baile caporal mayormente se relaciona con la saya, o popularmente aquí se usa la denominación “saya-caporal”. En sus inicios de la creación, esta danza fue pensada como una “glorificación del capataz o caporal negro de Yungas, ideada y personificada por jóvenes del sector popular de Ch'ijini (La Paz)” (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 33), o sea, es una danza urbana. Coincide de alguna manera con las ideas de buscar una identidad nacional, que en Bolivia se dará a partir de la Reforma Agraria en 1953, cuando se empezó a procurar un sincretismo cultural entre diversos elementos de la población indígena y afrodescendiente. No obstante, a partir de la década de los ochenta del siglo XX cambia este panorama, y se vuelve a reivindicar las comunidades por separado, sobre todo en relación a la cultura afroboliviana, por ejemplo con el “Movimiento Cultural Saya-Afroboliviano” (Medina, 2004, p. 121). Como consecuencia, se inicia un proceso de reconocer la saya como danza afroboliviana.

En cuanto a la danza de los caporales, se considera a la familia Estrada Pacheco como su creadora en 1969. La idea era fusionar diversos elementos, sobre todo los que corresponden a las danzas de los negritos/tundiquis, con el protagonismo del capataz afro-yungeño, por lo que algunos consideran la Saya como “madre” de los caporales (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, pp. 33-36). Por el otro lado está la influencia de la música del altiplano para dar lugar a una danza de estilo urbano utilizando la música popular remixada, en performances festivas religiosas (por ejemplo de la Virgen de Copacabana y Virgen de Urkupiña) y carnestolendas.

En relación a las interpretaciones performáticas realizadas en Salta, no se aprecia la dicotomía hombre-macho/mujer-bonita, por lo que no se puede compartir la visión que el baile de los caporales fomenta

“comportamientos sexistas” (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 43). Sobre todo porque los actores sociales, especialmente las mujeres, participan activamente en la construcción de las danzas, y hasta inclusive adquieren nuevos roles, por ejemplo, en la actualidad podemos notar que muchas chicas también protagonizan la parte “masculina” de los Caporales. En un contexto en el que la performance saya-caporal implica que el grupo imite al capataz con pasos enérgicos, ágiles y saltos, y las mujeres/chicas en particular realizan movimientos pélvicos, elegantes y sensuales.

Respecto a lo que hoy se denomina tinku, es una danza folklórica que nace en el Carnaval de Oruro en 1981 con la actuación de “Tinkus Tollkas” con el creador Demetri Llanque. Está basada en un ritual festivo norpotosino que inspiró a crear esta danza (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 280). Por eso es que en el baile se simulan los encuentros de las mitades comunitarias (ayllus) en que se organizaba la vida en el norte de Potosí (Platt, 1996, pp. 70-71), dando lugar a una danza lúdica en la que participan hombres y mujeres con pasos ágiles y acompasados. Por estos motivos es actualmente una danza dinámica muy popular entre hombres y mujeres en el Noroeste Argentino, y como performance festiva-divertida, se puede incluir en los bailes “mestizo-urbanos” que se encuentran en constantes adaptaciones.

Estos ejemplos de diversas expresiones dancísticas demuestran que los bailes fueron parte de las seculares dinámicas mestizas surgidas con la conquista occidental (Gruzinski, 2007, pp. 124-125), y no son solamente fruto de nacionalidades que apenas tienen cien o doscientos años. A veces son utilizados para ciertos fines de crear una identidad nacional o reivindicar una identidad racial, como es el caso de la saya en Bolivia, pero antes que nada, son articulaciones humanas que se han formado en los distintos espacios americanos, pero justamente por la diversidad de culturas y grupos humanos que se han entrelazado entre sí. Por lo tanto, cada vez que suceden estas performances culturales dancísticas se re-inventan las identidades. Los movimientos nunca son estáticos y nunca son iguales, en el sentido de Schechner y la teoría de la performance que plantea que es una conducta restaurada (2011, p. 35).

Cabe mencionar que todo esto no significa dejar de lado las cuestiones de racismo latente en todas estas regiones. La noción de “*amefricanidade*” de Lélia González (1988) puede ayudar en relación a la visibilización de la historia o ser utilizada como mecanismo estratégico de

resistencia. No obstante, no queremos dicotomizar, por ejemplo, entre la mujer negra-indígena-americana vs. la mujer blanca-europea. Haciendo esto, no estaríamos reconociendo el ennegrecimiento y berberización de la Andalucía peninsular Ibérica de los siglos XV y XVI; y de que durante toda la Baja Edad Media, el tráfico desde el Mar Negro y de los Balcanes fue mayormente de mujeres “blancas” eslavas de Europa del Este, traficadas a través del Mar Mediterráneo (Martínez, 2012; Barcia Zequeira et al., 2020). Por lo tanto, de alguna manera, andaluces y eslavas también dejaron su huella en los y las que colonizaron América, diluyéndose, por superficial y no histórica, la supuesta homogeneidad blanca-libre-europea-occidental.

### 3. La danza como articulación de placer y sexualidad

Al analizar las danzas es necesario tener en cuenta los puntos de vista tanto de bailarines, como de otros actores sociales o artistas, además de que históricamente encontramos indicios de la expresión del placer y de sexualidad a través de las danzas. Así Kandinsky articuló que “el origen de la danza es puramente sexual” (2003, p. 95), esto por su capacidad de liberar energía, y porque toda danza se caracteriza por movimientos e infinitas posibilidades de expresión que permiten configurar múltiples visiones de belleza y estética, así como existen diversas sexualidades (Koeltzsch, 2019). Katherine Dunham también reflexionó sobre esto estableciendo una relación transhistórica entre danza y sexo (citado en Dee Das, 2017, p. 60).

Estos aspectos reconocen los/las danzantes que, por ejemplo, eligen bailar los ritmos brasileños en la vida cotidiana. En una encuesta<sup>8</sup> entre personas que bailan ritmos brasileños cotidianamente, el 46%, o sea, casi la mitad, mencionó las palabras “sensual”, “erótico” y “sexy” para caracterizar su expresión dancística. Varios participantes resaltaron los movimientos pélvicos, el uso del cuerpo en su totalidad y la liberación de energías como su descripción. Reconocen corporalmente lo que explica Dunham “el

movimiento africano es un movimiento pélvico” (citado en Haskins, 1990, p. 101).

Por otro lado, ha de destacarse que los espacios de baile en el Valle de Lerma se han cristalizado como lugares que habita el cuerpo femenino, donde se sienten cómodas, tal vez como reacción a lo que sucede en su entorno y en la sociedad. No toda articulación sensual, sexual o de “ligera” vestimenta corresponde a la sexualización en el capitalismo, o fomentan “comportamientos sexistas” como lo destacan Sigl y Mendoza Salazar acerca de la práctica de los Caporales (2012, p. 43). Es al revés, es la reacción de la clase popular a la constante negación de sus prácticas culturales, a las restricciones corporales por cuestiones de norma y moral, y a la necesidad de expresar su ser femenino. Buscan a través del baile su forma de expresar y “tener mi momento”,<sup>9</sup> en una vida cotidiana marcada por problemas económicos, problemáticas relaciones de género, o ser reducida a un rol de procreadora y trabajadora doméstica. Así también reconocen que: “¡La mujer tiene su libertad! La mujer no es solamente para criar un hijo y estar en la casa, ella también tiene que salir, un momento, aunque sea bailar sanamente, no disponiendo su vida al riesgo de todo”.<sup>10</sup>

Ahora bien, se plantean interrogantes acerca del gusto de bailar estos ritmos. La danzante Mabel dice: “Me gustan los ritmos brasileños, ritmos andinos y la zamba argentina porque son ritmos para expresar sensualidad [...], continúa: expresar el carisma de la mujer, la sensualidad de la mujer, esto es lo que busco expresar en el baile”.<sup>11</sup> Mabel baila diferentes ritmos y ha participado en los corsos<sup>12</sup> populares en su adolescencia en un grupo de sayacaporal. Encuentra su expresión a partir de la articulación corporal dentro y fuera del escenario, ya que los corsos son performances de desfile que se preparan con mucho esfuerzo y dedicación, pero la misma mujer baila en las otras circunstancias, en los bailes cotidianos y en las fiestas del pueblo. De alguna manera reconoce cuestiones de la memoria corporal “amefricana”, estima que en su vida anterior haya sido “brasileña” y resume: “Es inexplicable, pero me sale algo de adentro, aunque soy argentina, salteña nata, tengo familiares que son de Bolivia [...] cuando bailo los ritmos

<sup>8</sup> Encuesta realizada en 2014 y 2018 en el Valle de Lerma (Salta), con 45 personas entre 17 y 64 años de edad.

<sup>9</sup> Entrevista con Carla, 30 años, en la localidad de La Merced, 17 de octubre de 2014.

<sup>10</sup> Entrevista con Fabiana, 31 años, en la localidad de Cerrillos, 28 de octubre de 2014.

<sup>11</sup> Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019.

<sup>12</sup> “Corso” es la denominación local del desfile carnestolendo público en que realiza performances artísticas y bailables que se habilitan la participación de los espectadores.

brasileros o saya-caporal me sale de adentro”.<sup>13</sup> No sorprende que se guíe en los enunciados por las cuestiones nacionales, ya que en el sistema educativo se hace hincapié en estas construcciones, y no se considera el cuerpo histórico y su potencial como poderoso cuerpo afro-latino-americano. Por otro lado, las respuestas demuestran que los saberes africanos están presentes en muchos movimientos de diversas danzas populares latinoamericanas y son apropiados y (re)producidos por los actores sociales y ellos sí los reconocen.<sup>14</sup> Así también se dan cuenta como Katherine Dunham que la sensualidad y la sexualidad están vinculadas con el baile y forman parte de nuestra vida.

#### **4. La performance de la feminidad afrolatinoamericana**

En la danza los cuerpos se expresan y constituyen simbólicamente el espacio. Sin lugar a dudas, en la performance dancística se visualizan las emociones, los deseos sexuales y se articulan las masculinidades y feminidades. En el mundo actual contemporáneo seguimos aplicando construcciones de moral y de una sexualidad controlada, restringida, sobre todo en relación a lo femenino. Entra en el debate la hipersexualización del cuerpo “latino” o “negro”, o sea, la “sexualización de la raza” y la “racialización del sexo” (Viveros Vigoya, 2008, p. 169). No podemos dejar de lado que esto resulta históricamente conjugando el poder, la dominación y la política (Foucault, 2002). A partir de mecanismos de control y la sujeción se establecen las normas, un orden de moral y los discursos para regular los placeres y sexualidades. Así la represión constituye “el modo fundamental de relación entre poder, saber y sexualidad” (Foucault, 2002, p. 11). La sexualidad se encierra en la casa, el matrimonio la institución legítima para la procreación y se convierte en el único espacio reconocido para el sexo y blanqueado por el discurso (ibídem).

Ahora bien, ante esta situación, ¿Podríamos hacer una lectura de las mujeres danzantes acerca de una transgresión de las leyes con intención a restituir el placer femenino? De esta manera, no mirándolas como pasivos objetos sexualizados por la sociedad moderna capitalista. A partir de la

interpretación de los datos tratamos de hacer una lectura sobre la temática, reconociendo que nos sometemos a categorías subjetivas, ya que la sexualidad, el erotismo y el placer también lo son. En relación a las cuestiones de raza/etnicidad no es tan simple, ya que estamos ante grupos con múltiples etnicidades que más bien pueden ser considerados amefricanas. Sin embargo, las danzantes con su presencia sensual afirman sus cuerpos, y así indirectamente afirman una conciencia de clase que tampoco queda totalmente desvinculada de lo étnico, por los estilos de baile aquí en cuestión. Esta presencia corporal significa que a la vez no quedan afuera las conflictivas relaciones de dominación y poder. En relación al género considero la capacidad performativa (Butler, 1988) en cuanto a la danza y la expresión de género. No podemos evitar que en aquellas danzas existan componentes que se refieren a la sensualidad y al placer, lo que no significa que las mujeres quieren reproducir la polarización entre lo masculino y lo femenino, pero tampoco coincide con la visión de la mujer oprimida bajo “comportamientos sexistas”. Reiteramos que se trata de una actuación con el cuerpo y el género no es una constante, sino que es una identidad instituida mediante la repetición de actos y gestos (Butler, 1988, p. 519). Las mujeres danzantes aquí expresan sus deseos, reivindican que también tienen el derecho de ser sensuales y sexuales. Lo interpretamos como una forma de hacer y ser femenino en el mundo popular.

#### **Conclusión**

Para la clase popular, la danza siempre ha sido y es una herramienta para expresar sus sentimientos, emociones alegrías y sufrimientos. Así también la articulación de “placer” “sensualidad” y “sexualidad” forma parte de la vida, atravesando categorías raciales en relación al ser humano, además toda la vida social y la articulación cultural incluye expresiones no-verbales como la danza. Si hoy analizamos las danzas populares en Las Américas tenemos que reconocer que se trata de movimientos atlánticos en el sentido de Gilroy (1993), porque se han incorporado elementos de culturas africanas, americanas (amerindias), europeas y caribeñas. En relación a las expresiones

---

<sup>13</sup> Entrevista con Mabel, 33 años, en la localidad de La Silleta, 22 de febrero de 2019.

<sup>14</sup> Ibídem. Supo reconocer que tanto la samba como la saya tienen una historia en común por los esclavos negros en América.

de las mujeres del NOA, eligen diversas danzas con cierto erotismo mostrando sus cuerpos. Es lo erótico que constituye la fuente del poder performativo dentro o fuera de un escenario, así como lo entendió Katherine Dunham quien bailó múltiples ritmos, tanto en los clubes nocturnos como en los escenarios de casas de ópera. Su forma de bailar desafió todas las nociones de la pureza de raza y cultura, construyendo a través de las danzas afrolatinoamericanas y del Caribe una conciencia diaspórica y un instrumento de lucha social (Dee Das, 2017). Tratamos de mostrar que los bailes son dinámicos y no lógicos, en el sentido que plantea Grusinski (2007, p. 124), al incluir emociones y sus constantes cambios a través del tiempo y espacio.

Con el estudio abogamos por una lectura de diversas historias corporales que en sus contradicciones aportan la clave para la comprensión. Sin duda, nos inclinamos por el reconocimiento de las experiencias corporales a través de la danza, desideologizar e historizar el cuerpo, además darles agencia a los actores sociales populares. Incluyéndome a mí<sup>15</sup> como participante en todos estos bailes, mostramos las piernas, nalgas y el culo, ¡Sí! Porque: “La verdadera riqueza y la abundancia no residen en la esfera superior o mediana, sino únicamente en la zona inferior” (Bajtín, 1987, p. 333).

En síntesis, afirmamos que poner nuestro cuerpo es conectarnos con el mundo. ¿Sentir vergüenza? ¡No! “El trasero es 'el revés del rostro', 'el rostro al revés'.” (Bajtín, 1987, p. 336). Estando en acuerdo con Negrón-Muntaner quien sostiene: “la vergüenza se expresa en la cara”; Jennifer López muestra el culo “como señal de orgullo” y es una forma de “venganza contra una mirada cultural hostil” (2006, p. 138), justamente esto como respuesta a la discriminación de la mujer latina.

Finalmente, la investigación contribuye a una línea de no usar categorías esquematizadas (blanco, negro, mestizo, indio, mulato, etc.), sino corresponde a reconocer la interacción entre categorías y comunidades de personas (Wade, 2018, p. 148). Es el caso de aquellas mujeres que eligen la diversidad de las danzas afrolatinoamericanas, usan su cuerpo en un contexto local de control, violencia y dominación. El cuerpo en movimiento es la

herramienta, un poder que no se puede controlar o dominar, ni social, estatal e históricamente: en el pasado en los Trópicos se castigaron con azotes los “bailes de negros con tambores” (Cruz, 2019), en el presente en el NOA, al reggaetón, funk carioca o saya-caporal se los azota con la diatriba de que son vulgares, bailes de clase baja, o de “gente de Bolivia”.<sup>16</sup> Sin embargo, seguimos BAILANDO.

## Referencias

- Acreche, N.; Albeza, M.V. y Caro, F. (2011). Biodemografía en la Ciudad de Salta: Su población a mediados del siglo XIX. *Andes*. 22, 277-292.
- Alexander, Jeffrey C. (2011). *Performance and Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barcia Zequeira, M. et al. (2020). Slavery in the Hispanic World. En C. Naranjo Orovio, M. D. González-Ripoll Navarro y M. Ruiz del Árbol Moro (Eds.) *The Caribbean, Origin of Modern World* (pp. 75-86). Madrid: **Doce Calles**.
- Bernand, Carmen (2010). “Los nuevos cuerpos mestizos de la América Colonial”. En M. Gutiérrez Estévez y P Pitarch (Eds.), *Retóricas del cuerpo amerindio* (pp. 87-116). Madrid: Iberoamericana.
- Blache, Martha (1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina: Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre XX*, (20)1, 69-89.
- Browning, B. (1995). *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press.

<sup>15</sup> La autora Grit Koeltzsch.

<sup>16</sup> Actualmente “bolita” y “boliviano” son insultos que se da a los pobladores del NOA. Por eso es que el 17 de febrero de 2020 en una radio de Argentina se dijo: “Jujuy es Bolivia, chicos,

alguien lo tiene que decir”, “Pensé que ahí se daban cuenta que no eran argentinos”. Y el cartel del barrio en el que vivimos en Salta, se cambió con aerosol la “L” como “B” para que en vez de “Villa Lola” se leyera “Villa Bola”.

- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Cruz, E. N. (2013). Esclavos españoles, indios y negros: notas para el estudio de las relaciones interétnicas en las cofradías religiosas del norte del Virreinato del Río de la Plata. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 8(2), 113-128.
- \_\_\_\_\_. (2019). Los bailes en las cofradías e irmandades de negros, mulatos y pardos allende y aquende los Trópicos. *Revista Destiempos*, 62, 141-161.
- de Castilho Gomes, A. (2014). *A (Re)Configuração do Discurso do Samba*. Curitiba: CRV
- Dee Das, Joanna (2017). *Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora*. New York: Oxford University Press.
- Delgado, Fanny (2004). Análisis sobre los estudios de la población africana y afroandina en el noroeste argentino. El caso de la jurisdicción de Jujuy. Un estado de la cuestión y líneas temáticas que se perfilan. En *Los afroandinos de los siglos XVI al XX* (pp. 160-175). Perú: UNESCO.
- Di Fabio Rocca, F. et al. (2016) Historia poblacional y análisis antropogenético de la ciudad de Salta. *Andes*, 27(2), 1-27. <https://www.redalyc.org/pdf/127/12749260013.pdf>.
- Dunham, Katherine (1947). *The dances of Haiti*. México.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Elias, Albert J. (1956). Conversation with Katherine Dunham. *Dance Magazine*.
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- García, David F. (2017). *Listening for Africa. Freedom, Modernity and the Logic of Black Music's African Origins*. Durham: Duke University Press.
- Garfinkel, H. (2006) *Estudios en etnometodología*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- González, L. (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, 92/93, 69-82.
- Gruzinski, Serge. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Guzmán, Florencia (2012). Afrodescendientes y Afroindígenas en el Noroeste Argentino. Un repaso histórico sobre las identidades, las clasificaciones y las diferencias. En *Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas de América Latina y el Caribe* (pp. 16-22). México: ONU.
- Haskins, J. (1990). *Black Dance in America. A history through its people*. NY: HarperCollins.
- Kandinsky, Vasilli (2003). *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós SAICF.
- Koeltzsch, Grit K. (2019). Cuerpo y Belleza en la danza. Influencias externas e internas sobre el cuerpo danzante. En N. Cinelli (Coord.), *Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías*, Volumen 3 (pp.125-148). Santiago de Chile: RIL Editores.
- Martínez, I. A. (2012). Ritmos y dinámicas de un mercado de esclavos (1301-1516). En F. P. Guillén, & S. Trabelsi (Eds.), *Les esclavages en Méditerranée: Espaces et dynamiques économiques* (pp. 101-117). <http://books.openedition.org/cvz/1128>.

- Medina, Jorge (2004). La situación de la comunidad afro en Bolivia. En *Los afroandinos de los siglos XVI al XX* (pp. 120-137) San Borja, Perú: UNESCO.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Mintz, Sidney y Price, Richard (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: CIESAS, UNAM y Universidad Iberoamericana.
- Negrón-Muntaner, F. (2006). El trasero de Jennifer López. *Nueva Sociedad*, 201, 129-144.
- Platt, Tristán (1996). *Los guerreros de Cristo. Cofradía, misa solar y guerra regenerativa en una doctrina Macha (siglos XVIII-XX)*. La Paz: ASUR-Plural.
- Schechner, Richard (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50). México: Fondo de Cultura Económica.
- Sigl, E. y Mendoza Salazar, D. (2012). *No se baila así no más... Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*, Tomo II. La Paz, Bolivia.
- Viveros Vigoya, Maya (2008). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. En G. Careaga, *Memorias del primer encuentro latinoamericano y del Caribe. La sexualidad frente a la sociedad* (pp. 168-198). México.
- Wade, Peter (2018). Interacciones, relaciones y comparaciones afroindígena. En A. de la Fuente y G. R. Andrews (Eds.), *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción* (pp. 117-160). Buenos Aires: CLACSO.