

Cuerpos ritmados: las *andaduras* de una danza rosarina

Autora: Julia Broguet - lajuliche@hotmail.com

Licenciada en Antropología. Doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires, becaria del CONICET.

Rhythmic bodies: the *andaduras* of a rosarian dance.

Resumen: En este trabajo me interrogo sobre las danzas afrobrasileras de *orixás*, en el contexto argentino, como modo político de organizar el tiempo y el espacio, que supone disposiciones corporales particulares para crearlos, transitarlos y habitarlos. Asimismo, en tanto práctica racializada, describiré como esas apropiaciones y resignificaciones se supeditan a la noción hegemónica de raza en Argentina, señalando la eficacia de esta categoría para estructurar sensibilidades sociales y organizar temporo-espacialmente las relaciones, manteniendo así la imagen de un país “blanco y europeo”.

Palabras claves: danzas de *orixás* – *andaduras* – raza – tiempo/espacio

Abstract: The purpose of this work is to question the Afro-Brazilian *orixá's* dances in the Argentine context, as a political way of organizing time and space presenting specific corporeal dispositions to transit, inhabit and create them. Also, while racialized practice, I will describe how these appropriations and reinterpretations are subordinated to the hegemonic notion of race in Argentina, indicating the effectiveness of this category to configure social sensibilities and temporal-spatially organize relations, maintaining the image of a "white and european" country.

Keys words: *orixa's* dances – *andaduras* – race – time/space

Introducción

¿Cómo pensar categorías, prácticas, estrategias que, sin denegar la constitución política de los cuerpos, nos permitan imaginar y articular nuevos dominios de autonomía y de subjetivación, tanto como modos alternativos de relación con lo vivo?
(Giorgi y Fernández, 2007: pp 11-12)

En estas páginas quisiera bosquejar algunos pensamientos en torno al baile y a lo rítmico, poniendo en diálogo las reflexiones de algunos autores y mis propias experiencias como *performer* de danzas afro-brasileras de *orixás* y parte del grupo *Iró*

*Baradé*¹, surgido en Rosario (Argentina) en el 2004². En un campo en el que la comunicación intersubjetiva pasa ocasionalmente por la verbalización y mucho por lo sensorial y/o mimético, entiendo que la articulación de estas dos fuentes puede atenuar el problema de si es o no posible (y deseable) la representación de las experiencias musicales y dancísticas en el orden discursivo/verbal³. Consideraré a las danzas de *orixás* como un modo que reúne en un mismo acontecimiento lo estético y lo político, en tanto propone una organización particular del tiempo y el espacio y, en ese sentido, asumiré que el cuerpo que las encarna se transforma en una posible línea “de desfiguración, de anomalía y de resistencia contra las producciones normativas de subjetividad y comunidad” (Giorgi y Fernández, 2007: 10). De este modo, partiendo del análisis de su reterritorialización argentina, y de las apropiaciones y resignificaciones que aquí realizamos sus *performers*, me propongo mostrar cómo a través de esta tradición afrobrasileña, que configura una particular distribución y organización del tiempo, el espacio y las acciones de los sujetos, interrogamos el imaginario hegemónico de una Argentina que ha privilegiado lo “blanco y europeo”, por sobre las influencias que las prácticas y los saberes negros tuvieron en la producción de sus tradiciones culturales. Sugiero que esto se produce al menos por dos vías: por medio de la práctica misma de sus *andaduras*⁴ y de la creación de nuevas, y por medio de la revisión de cómo se conformaron los repertorios folclóricos argentinos. Es decir, como *performers* de danzas de *orixás* hemos discutido, política y estéticamente, este “blanqueamiento” como parte de un proyecto más amplio de las elites nacionales, que logró configurar una cierta *división de lo sensible*, esto es, “una distribución y redistribución de tiempos y espacios, lugares e identidades” (Ranciere, 2003) que organizó *lo visible y lo invisible: ocultó* a la población negra y *reveló* a la Argentina como un país “blanco y europeo”.

Interrogantes iniciales, itinerarios tentativos

¹ *Iró* significa `sonido o ruido que hacen dos cuerpos cuando coalicionan`, así como `relato o noticia`; *Bàradé* significa `combinar con la naturaleza de otro`. Los significados de los términos yorubas fueron extraídos del *Diccionario yoruba (nagó) – portugués* de Fonseca, Junior Eduardo. Editora Borrelli, 2006.

² Esta definición implica también ir “encarnando” durante el texto, en primera persona y como integrante del proceso grupal de *Iró Baradé*, las propuestas de análisis que aquí realizo.

³ Aunque no tratare esta cuestión aquí, considero necesario mencionarla, sobre todo teniendo en cuenta que, en el caso de las prácticas culturales afroamericanas, la centralidad para sus comunidades de la performance musical y danzaria conforman verdaderas “epistemologías subalternizadas por la modernidad” (Ferreira, 1999).

⁴ Noción que integra la conceptualización del *ritornelo* hecha por Deleuze y Guattari (1998). El *ritornelo* es un agenciamiento territorial que siempre conlleva una relación con lo Natal, tiene como concomitante una tierra (Deleuze y Guattari, 1998). Más adelante ahondaré en la recreación que hago de ella.

Si existe algo en común entre todas las artes en todos los lugares (...) reside en el hecho de que (...) demuestran que las ideas son visibles, audibles, y (...) tangibles y pueden imprimirse en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, pueden reflexivamente interpelarlas (Geertz en Segato, 2005b: 350).

Como modos de organizar el tiempo y el espacio, a través de la disposición de las formas y las acciones, el baile y lo rítmico enlazan dimensiones sociales, políticas e históricas. Entonces: ¿Cómo estas configuraciones posibilitan la crítica y redefinición de una cierta distribución de las cosas? Retomo a Ranciere llamando la atención sobre lo que denomina la “división de lo sensible”, es decir, un

...sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas (...) fija[ndo] al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división (Ranciere, 2009: 9)

Agrega, mas adelante, que es a eso mismo que la política refiere, a los modos de delimitar tiempos y espacios, de ubicar lo visible y lo invisible, la palabra y el ruido, resaltando especialmente que en esas modalidades de distribución no todos tienen las mismas posibilidades de intervenir así como ocupan, como resultado de las mismas, diferentes posiciones mas o menos veladas, escuchadas, sentidas, en fin, percibidas. Así indica que “La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Ranciere, 2009: 10). De este modo sugiere que esta es inherente a las formas y, por lo tanto, existe una vinculación histórica estrecha entre estética y política. Así, avanza sobre la relación entre política y arte sugiriendo que “Las prácticas artísticas son “*maneras de hacer*” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (op.cit.: 10-11). Es a partir de este vínculo entonces que es posible cuestionar y proponer modos de ser/estar *en* y percibir *el* mundo. Retomo la pregunta inicial sugerida para desplegar algunos interrogantes que recorrerán el trabajo: si la danza es una “manera de hacer” que hace a lo político en tanto propone modos de organizar el tiempo y el espacio ¿Cuál es el modo de organizar estas dimensiones

propuesto por las danzas de *orixás*? Al mismo tiempo ¿Cómo se produce? ¿Son ciertos ritmos y bailes quienes organizan los cuerpos o es este un proceso de mutua afectación? Si analizarlo en una sola dirección sugiere oposiciones porosas difíciles de sostener, dirigiré la atención hacia las posibilidades del cuerpo, en tanto materialidad sensorial que encarna la historia y las relaciones sociales, para establecer y/o restablecer esos tiempos y espacios en un proceso que es siempre, y al mismo tiempo, productivo y reproductivo.

Descripciones del espacio/tiempo de las danzas de *orixás*

Describiré a sobrevuelo algunos recorridos históricos de las danzas, así como ciertas características formales que hacen a su *performance*, teniendo en cuenta que ambos elementos configuran su modalidad de experiencia del espacio-tiempo. Si como sugiere Quijano (2000) “La “corporalidad” es el nivel decisivo de las relaciones de poder”(380), entonces toda *performance* pone en escena esas relaciones y “hace carne” esa tensión. En este sentido, las danzas de *orixás*, en sus sinuosas trayectorias históricas iniciadas en África y reorientadas a diferentes regiones de América Latina, descubren tanto la experiencia de lo heterogéneo, como “los trastoques dramáticos que los desplazamientos espaciales representaron y representan en las formas de experimentar el tiempo” (Quintero Rivera, 2001:214). Esta manifestación surge en tierras brasileras como uno de los elementos que conforman la liturgia de las religiones de *orixás*, desarrolladas a raíz de la llegada al continente americano (desde el siglo XVI hasta el XIX aproximadamente) de africanos de diferentes etnias, esclavizados forzosamente. Ya en el siglo XIX, y a partir de la década del '30, comienza a darse un proceso de reconocimiento de la herencia africana como constitutiva de la Nación, atravesado por la construcción del Estado moderno brasiler y las políticas del nacionalismo cultural de Getulio Vargas. Sin embargo, como sugiere Segato:

(...) la alegoría modernista de la antropofagia, que por digestión dará origen a un pueblo nuevo, mestizo, cruzado, olvida decir cuál es el organismo que procesa a todos los otros en su digestión violenta. El mestizaje, en la versión de las elites, es, así, un camino unitario de la nación hacia su blanqueamiento y modernización eurocéntrica (2010: 36)

Es decir, si bajo ciertas modalidades, las manifestaciones afrobrasileras continuaban siendo estigmatizadas y perseguidas, al mismo tiempo comenzaba a producirse un proceso de adaptación y legitimación de algunas de ellas –conflictivo y

criticado por diversos sectores– al insertarse en nuevos escenarios y ser ejecutadas por otros sectores sociales, fundamentalmente blancos. Específicamente con las danzas de *orixás*, a partir de las acciones generadas por diferentes artistas, religiosos, organizaciones sociales y estatales, comienza a producirse su aparición, relativamente desvinculada de la liturgia religiosa, como práctica artística ejecutada en teatros, academias o carnavales. En el caso argentino, estas danzas (junto a sus cantos y toques) ingresan inicialmente desde Brasil recién en el siglo XX –más específicamente a Buenos Aires–. Se introducen en dos momentos históricos diferentes, tanto como elemento de la práctica religiosa⁵, aproximadamente en los `60, así como de la práctica artística, en los `80. Bajo esta última modalidad, llegan en el 2003 a Rosario, por iniciativa de un grupo de *performers* que ya veníamos explorando algunas otras manifestaciones afroamericanas, como candombe o folclore afroperuano. Como vemos, a lo largo de sus recorridos en tiempo-espacio estas danzas se ajustaron a diferentes realidades, abriéndose a nuevos públicos y ejecutándose en variados entornos.

Sin embargo, algunos elementos en sus estructuras estéticas formales permanecen, acercándolas a otras manifestaciones afroamericanas que enfrentan, en tanto epistemologías alternativas (Ferreira, 1999), las ideas dualistas y evolucionistas que forjaron el eurocentrismo como perspectiva hegemónica de conocimiento (Quijano, 2000). Esta pugna entre dos diferentes modos de conocer se devela en el propio cuerpo en tanto corporalidades y/o sonoridades afroamericanas que conmueven aspectos del “fundamento sensorial y las jerarquías del “cuerpo” formado, instituido, por cierto tipo de historia ilustrada o moderna del pensamiento” (Ramos, 2010). Retomaré algunas descripciones realizadas por Quintero Rivera (2001) para avanzar sobre este punto. Este autor sugiere algunas particularidades de esas estructuras estéticas formales que hacen a una determinada concepción temporo-espacial. Una de ellas es el polirritmo, elemento que manifiesta la simultaneidad y heterogeneidad de diversas temporalidades en un mismo evento, tanto como un trabajo con la multiplicidad de voces, sonidos y movimientos. Resalta también una racionalidad inseparable de lo corporal y, por tanto, de la espacialización del tiempo en el baile, así como el “ordenamiento métrico sobre la base de unidades temporales no equivalentes –las claves –, que cuestionan la visión temporal lineal de `progreso` de la modernidad `occidental`” (Quintero Rivera, 2001:

⁵ No habrá oportunidad en este trabajo de ahondar en como la aparente separación entre lo artístico y lo religioso no es tan abismal ni dicotómica. Así, un entendimiento más flexible de como dialogan estos campos permite una mejor comprensión del fenómeno. Sobre este tema profundice en otro trabajo (Broguet, 2012).

220). Así, esta concepción implicaría una comprensión del cambio que enfrenta al evolucionismo en su visión de la transformación social como una totalidad históricamente homogénea en otra equivalente en tanto, como recuerda Quijano (2000), en la experiencia real americana el cambio afecta de modo heterogéneo, discontinuo, a los componentes de un campo histórico de relaciones sociales (355). Asimismo, subraya la síncopa como otro elemento característico, en tanto acento irregular ejecutado no solo *musical* sino, agregaría yo, *corporalmente* en el baile, que discute la escucha regular y/o armónica valorada desde una mirada eurocéntrica. Indica también que las expresiones afroamericanas reúnen dimensiones históricamente escindidas en Occidente (el canto y el baile, la composición y la improvisación) señalando el carácter colectivo que hace que la expresión individual se encuentre supeditada a la intercomunicación comunal. Como veremos entonces, estas prácticas espaciales y temporales proponen, desde su misma estructuración, un cierto modo de habitar el mundo que cuestiona el mencionado fundamento sensorial que hegemonizó el pensamiento occidental moderno.

Andaduras: territorializando temporalidades

¿Cuáles han sido las modificaciones, continuidades y/o reinterpretaciones que han experimentado estas danzas a partir de los diálogos entablados con los *performers* rosarinos? La comprensión de que es un *orixá* representa inicialmente un gran desafío para muchos de quienes comenzamos la práctica de esta *performance*⁶. Segato destaca que las danzas son “*la hora por excelencia de la revelación*” de la “*idea multifacetada*” (2005b:167) de cada *orixá*, la cual se modela y transmite a partir de lenguajes musicales, coreográficos y verbales. En su ejecución rosarina he observado una tendencia inicial a estereotipar los movimientos, entendiéndolos como “bloques” que parecen no tener continuidad entre sí y no como flujos de movimientos, lo que devela la confrontación de modos diferentes de experimentar tiempo y espacio. En ese sentido, la recreación que propongo de la idea de *andaduras* me ha sido útil para entender este proceso de (re)producción. Así, describiré dos modos complementarios en que, al mismo tiempo que con *Iró Baradé* reforzamos inicialmente ciertos estereotipos

⁶ En principio, el *orixá* es un ancestral divinizado, hombre o mujer que por sus acciones extraordinarias fue convertido en divinidad. Cada *orixá* tiene sus propios alimentos, ornamentaciones, colores y está vinculado a diferentes funciones sociales, fenómenos de la naturaleza y trazos de personalidad, por lo que su incorporación como experiencia sinestésica implica un tránsito por colores, olores, texturas (Paiva, 2009) que, al mismo tiempo, participan de su percepción y cognición.

ligado a “lo negro” en Argentina en tanto signo⁷ de lo “exótico” y, simultáneamente, de lo “imperceptible”, fuimos también cuestionándolos, a partir de la creación de un espacio crítico en la danza de la Argentina “blanca y europea”. El primer modo refiere a la acción reflexiva que promueve la misma ejecución de las *andaduras*, por eso partiré de su definición. Las *andaduras* refieren a dos niveles mutuamente implicados. En una dimensión motriz, aluden a los diferentes modos de desplazarse y estilos de movimiento de los miembros inferiores y superiores, a las velocidades, fuerzas, intensidades y cambios en el contacto del cuerpo con la superficie, más específicamente, en las secuencias de apoyo de los pies que varían de acuerdo a las danzas de cada *orixá*. Estos patrones básicos de desplazamiento espacial actúan sobre la reducción o ampliación del sostén corporal, variando las condiciones de equilibrio físico/emocional del cuerpo. De esta manera pretendo describir como en esta dimensión nuestros propios hábitos y marcas corporales, en el cotejo entre los cuerpos (negros) que imaginábamos para esas danzas, y nuestros propios cuerpos, se vieron confrontados y transformados. En una dimensión simbólica, esas *andaduras*, como acervo corporal donde se inscriben y se producen conocimientos y memorias afro-brasileras, llevan en su misma traza los pasos andados de generaciones actuales y pasadas. El contenido está imbricado en la forma que es registrada por un cuerpo que la modifica y se ve asimismo modificado. Así, por un lado, las *andaduras* informan a los cuerpos sobre la historia que transitaron: sus alteraciones, desviaciones o continuidades en el presente. Por otro, ponen en juego, como mostraré en algunos de los ejemplos que iré mencionando, las representaciones e imaginarios de los *performers* argentinos en torno a “lo negro” principalmente de dos maneras ya citadas: como rasgo *imperceptible* (la *invisibilización* sufrida por los afroargentinos) y como rasgo *exótico* (producto en parte de la operación anterior pero también, en un contexto multicultural, del tratamiento que el discurso colonial ha hecho de la otredad). Finalmente, en la mutua afectación entre ambas dimensiones, las *andaduras* operan como *desplazamientos rítmicos repetitivos* (Deleuze y Guattari, 1998). Es decir, como espacio/tiempo frágil, aunque estable, y principio de orden (rítmico y emocional), que posibilita la improvisación a través del baile de nuevos espacios y tiempos. Lo rítmico se vuelve así impulso primero de todo tipo de

⁷ Segato (2005a) propone que la raza es un signo, en tanto “significante producido en el seno de una estructura donde el estado, y los grupos que con él se identifican, producen y reproducen sus procesos de legitimación, en detrimento y a expensas de los otros que este mismo proceso de emergencia justamente, secreta y simultáneamente, segrega”(10).

movimiento, desarrollando un sentido particular para lo percutivo como matriz temporal/territorial sobre la que operan estas danzas. Espacio y tiempo son concebidos, es decir, creados y comprendidos, por medio de esas *andaduras*, como flujos de movimientos o territorios y efectos sonoros intensos; pero sobre todo son medios creados individual, y aun mas grupalmente, para delinear un espacio compartido y un modo de transitarlo.

Un segundo punto se vincula a nuestro interés como *performers* por los posibles vínculos que pudieran delinearse con otras *andaduras*, por ejemplo las de las danzas folclóricas argentinas, hecho que nos llevó a realizar nuevas trazas en el espacio y a conjugar rítmicas que, aunque en algunos aspectos disímiles histórica y culturalmente, podían dialogar. Así, ciertas danzas o ritmos del folclore argentino por ejemplo el chamamé, la vidala o el tango, se mezclaron con movimientos de *orixás*. Muchas de estas danzas del “repertorio folclórico argentino” han sido, por un lado, muy influenciadas por aportes de las poblaciones negras de la región, al mismo tiempo que objeto de las invisibilizaciones en los registros de los folclorólogos argentinos mas destacados de mediados del siglo XX, quienes conformaron ese repertorio privilegiando los rasgos europeos por sobre los indígenas y africanos (Solari, Menelli y Podhajcer, 2012). Ha sido entonces en estas “zonas de promiscuidad”, en las que se trenzan y se trastornan identificaciones sociales rígidas, donde hemos descubierto un cuerpo que escapa a las precisiones normativas que les son exigidas por las políticas corporales imperantes en las grandes ciudades. Es decir, esas *andaduras*, y quizás aun más los diálogos heteróclitos que se establecen entre *andaduras* de procedencias e historias diferentes, se transforman en modos de *moverse aprendiendo*, no solo los saberes específicos relativos al universo de los *orixás*, sino nuevas concepciones del tiempo y el espacio que han subvertido nuestros modos habituales de experimentar el cotidiano.

Raza: entre el exotismo y lo imperceptible

*Percibir*⁸ la raza del continente, nombrarla, es una estrategia de lucha esencial en el camino de la descolonización (Segato, 2010:20).

⁸ El resaltado es propio.

Como he venido desarrollando es, simultáneamente, *en y desde* la materialidad sensorial que se van sedimentando los patrones que han hegemonizado el sensorio⁹ común y donde, al mismo tiempo, se produce el *locus* de su deconstrucción. En ese sentido, la raza, en tanto marca corporal que deja la historia, logra ser o no percibida de acuerdo a como las luchas y tensiones que han gestado cada nación produjeron modos propios de distribución de lo sensible que ubicaron desigualmente a los sujetos definiendo quienes serían más, o menos, visibles. Así, en este caso, la práctica de danzas que han sido racializadas¹⁰ ha permitido justamente a sus *performers* interrogarse sobre la ausencia de “lo negro” en el relato “blanqueado” de la nación argentina. Este relato fue especialmente promovido por la generación del ’80, una élite de políticos, militares, intelectuales que defendió una filosofía centrada en una mirada eurocentrista de la realidad social de América Latina (Quijano, 1993). El montaje de una auto-percepción dominante por parte de estos diversos agentes sociales y políticos, veló ciertas marcas corporales en función de apagar los signos de las diferencias étnicas y raciales internas. Ese pensamiento argentino de la “blanquedad” tendió o bien a ignorar la “negritud” o bien a instalarla en tiempos de la esclavitud colonial, lo cual distintas políticas migratorias, estadísticas-censales y educativas ayudaron a reforzar (Broguet, 2012). Una de las operaciones fundamentales que favoreció la construcción de esa “blanquedad” argentina, según Reid Andrews (1989), fue la de los mecanismos estadísticos-censales, en tanto formas de ordenar la diferencia que definieron y privilegiaron categorías de análisis que contribuyeron a crear una imagen de la nación que resaltó como elemento constitutivo al segmento blanco, invisibilizando a negros e indígenas e instalando así un predominio naturalizado de la “blanquedad”, proceso acompañado por la idea (negadora) de una Argentina sin prejuicio racial. Fue entonces en la confrontación entre esta historia y la que visibilizaban las danzas, sobre la presencia negra en América, y en el marco de la crisis del modelo eurocentrado que implicaron los sucesos del 2001, que surgió para los integrantes de *Iró Baradé* una pregunta antes no formulada: ¿Qué había pasado con la negritud¹¹ en Argentina?

⁹ Retomo en esta noción cuestiones sugeridas por Walter Benjamín (1936) en su trabajo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

¹⁰ La racialización se hace efectiva por medio de un proceso clasificatorio y jerárquico que selecciona un conjunto de marcas en los cuerpos de los sujetos a partir de los acontecimientos de cada historia nacional. Retomando las reflexiones de Segato (2010) entiendo lo racial como el resultado de una selección de signos realizada en determinados contextos, que sirve a la “definición de la no-europeidad, de la no-blancura, en el sentido estricto del no-poder”.

¹¹ Según Restrepo (2012) la marcación racial de negritud depende de cada contexto, en tanto “los cuerpos racializados existen dentro de regímenes de corporalidad situados” (195).

Deconstruyendo lo “mestizo”: las andaduras rosarinas

Como mencioné en otro apartado, el mestizaje ha sido una ideología política empleada por las elites latinoamericanas para “suprimir memorias y cancelar genealogías originarias” (Segato, 2010:20). Así fue denunciado por diferentes grupos sociales como estrategia de “emblanquecimiento” que, a largo plazo, sometía a los grupos subalternizados a los valores y prácticas culturales hegemónicas. Sin embargo, Segato (2010) señala a ese rostro mestizo como el indicio de la no-blancura latinoamericana y agrega que, si ese signo corporal puede ser leído como cierta posición en la historia, pertenencia a un paisaje y a un territorio, se despliega, a contrapelo de su versión etnocida, como posibilidad de visibilizar y hacer carne las trayectorias de los pueblos negados, sometidos o diezmados a lo largo de la historia latinoamericana. Esta última propuesta es la que tomaré para delinear algunos itinerarios que estas danzas han abierto en el contexto rosarino.

Propongo describir como a partir de este interjuego¹² de corporalidades que he venido mencionando comenzamos, desde *Iró Baradé*, a cuestionar una versión esencializada y rígida de la identidad argentina “blanca y europea” para visualizar la acción “blanqueadora y europeizante” de los proyectos que han dominado la escena política nacional. Esto se produjo en ocasiones, paradójicamente, a partir de reafirmar ciertos estereotipos para luego estallarlos; en otras, como vimos en el apartado anterior, a través del diálogo y comparación con géneros performáticos diferentes que permiten romper la aparente “pureza” de ciertas manifestaciones culturales. Así, las danzas operaron para nosotras¹³ como un nexo a través del cual producir pasajes de *lo desconocido a lo conocido*, y al mismo tiempo de *lo conocido a lo desconocido*, en tanto fases de un mismo ejercicio reflexivo de apropiación que resquebraja las divisiones tajantes entre “propio” y “ajeno”. Detallaré un poco más. Este primer pasaje que va de *lo desconocido a lo conocido*, suele producirse cuando el signo aparentemente “extranjero” (la danza afro como práctica racializada) es significado y anudado *en y al* nuevo contexto histórico-cultural donde esta siendo danzado. Es decir, si para muchas de nosotras el acercamiento al taller se dio por verse atraídas por el signo “exótico”,

¹² Como parte de este proceso se despliegan procesos intuitivos, imaginativos, perceptivos y sensoriales que intervienen directamente en el cuestionamiento a estos modos hegemónicos de distribuir lo sensible que han velado la negritud.

¹³ Teniendo en cuenta que la presencia de hombres *performers* fue excepcional y esporádica, me referiré a “las” *performers*.

asociado a lo negro en Argentina –y que por lo tanto también le otorgamos a las danzas de *orixás*– en la práctica produjimos un *rodeo* que hizo estallar esa distancia. A través de este desplazamiento errante y esquivo, descubrimos como la gestualidad, los movimientos y la simbología de las danzas iban produciendo enlaces y conexiones con movimientos e historias cotidianas que no eran nuevas para nosotras y que nos confirmaban como en Argentina, al mismo tiempo, se había *invisibilizado* y *extranjerizado* al signo negro. Estas danzas nos conducían a revolver zonas difusas y pasajes omitidos de la historia nacional y personal, en este caso especialmente los vinculados a la población negra argentina. Estos movimientos abarcaban desde reconsiderar los relatos oficiales de algunos momentos históricos claves e indagar en las historias locales acerca de la presencia afro, hasta desnaturalizar escenas de actos escolares y de la propia historia personal. El pasaje inverso, *de lo conocido a lo desconocido*, implica un proceso de desnaturalización, es decir, un punto de partida desde un lugar que se supone conocido y que se devela incierto tras un juego metafórico¹⁴ y de extrañamiento. Supone entonces partir de un bagaje familiar, como es por ejemplo el brindado por las danzas folclóricas argentinas, que pueda trabar nexos históricos, formales o significantes con las danzas de *orixás*, operando como recurso para ingresar a estas últimas. Sin embargo, lo más atractivo en ambos pasajes, es que el camino no es tan lineal, pues en el recorrido esas posiciones iniciales que aparentaban transparencia, comienzan a opacarse provocando que aquello que era *conocido* se extrañe, así como lo *desconocido* se apropie. Como se observa en este relato:

Me quedo pensando en éste recorrido, como a partir de lo menos conocido, uno comienza a redescubrir lo más conocido. Y también algo que pasa con la danza y que permite integrar, y entonces las “fronteras” entre lo propio y lo extraño dejan de ser tales y uno comienza a disfrutar de la mezcla, esto es distinto a la idea [de] “hay que tolerar a lo diferente” y que desde mi punto de vista no tiene nada que ver con integrar, sino de que lo diferente es algo que está allí afuera y que tengo que “soportar”. En los talleres “con lo diferente se produce”, uno se la pasa tratando de combinar lo nuevo y lo diferente entre lo ajeno que está en mí y lo distinto que hay en el otro... (Encuesta n°4, bailarina, Rosario 2009)

Estos pasajes se producen en tanto procesos que se reeditan en cada cuerpo bailando, como subversión de categorías raciales fijas sometidas a nuestras sospechas como *performers*, frente a circunstancias que las ponen de relieve. Así, aunque muchos de nosotros comenzábamos manifestando una cierta incomodidad entre el “color de la piel” y algunas características de la práctica misma, fue bailando que se estableció un

¹⁴ Turner (1974) plantea la metáfora como forma de cognición en la que las cualidades identificatorias de una cosa se transfieren a otra que, por su lejanía o complejidad, es desconocida para nosotros.

diálogo en el cual identificar particularidades y zonas de contacto, y es allí también que, al mismo tiempo, se reconocieron, transgredieron y permearon las fronteras nacionales. Así como estas nociones de raza se ven conmovidas en el ejercicio de apropiación corporal de la danza, observo cómo se ven cuestionadas concepciones que imponen un modelo de “lo nacional” homogéneo y unitario, que invisibiliza sus líneas de fractura, marcadas por las experiencias de diferentes grupos sociales históricamente subalternizados, como ha sido la comunidad afroargentina.

He querido exponer las zonas de ambivalencia del cuerpo en tanto “sede y fundamento del individuo disciplinado” y al mismo tiempo “dimensión de búsquedas y experimentos incesantes” (Giorgi y Rodríguez, 2007:10). Concebir la vida como instancia de permanente lucha, intervención y politización me ha permitido mantener abierta la posibilidad de pensar la práctica de las danzas de *orixás* en el contexto argentino como un modo alternativo de práctica política, así como de experiencia ética y estética. Entonces: ¿Será posible que a partir de este cuerpo híbrido que danza, surgido de los roces y amalgamas entre tradiciones de diversa índole, se configure, como anhela Segato (2010), un “cuerpo mestizo en desconstrucción, como conjunto de claves para su localización en un paisaje, que es geografía e historia al mismo tiempo” (36)? ¿Será posible que esa heterogeneidad de claves brindadas en la danza nos vislumbren un mundo en el que podamos recorrer y experimentar tiempos y espacios diferentes y accedamos a comprender la humanidad del Otro?

Bibliografía

- BROGUET, Julia (2012) -Saberes incorporados- Apropiaciones y resignificaciones de las danzas religiosas de *orixás* en un ámbito artístico. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1998) *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Paidós, Barcelona.
- FERREIRA, Luis (1999) ‘Negros-Viejos’ y ‘Guerreros Africanos’ en ‘los tambores’ Afro-Uruguayos: un caso de liminaridad entre performance musical y religión. En: IX Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina, Rio de Janeiro.
- GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ, Fermín (2007) *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires, Paidós.
- QUIJANO, Aníbal (1993) ‘Raza’, ‘etnia’ y ‘nación’ en Mariátegui: cuestiones abiertas. En Forgues, Roland (ed.) José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento, Ed. Amauta, Lima.
- (2000a) *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of World-System Research. (2): 342-386.

- (2000b) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- QUINTERO RIVERA, Ángel (2001) *El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional*. En: Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2, CLACSO, Editorial/Editor, Buenos Aires.
- RANCIERE, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, Santiago.
- RAMOS, Julio (2010) *Descarga acústica*. En: Papel Máquina, II, 4, agosto, Santiago de Chile.
- REID ANDREWS (1989) *Los afroargentinos de Buenos Aires, 1800-1900*. Ed. De la Flor, Buenos Aires.
- RESTREPO, Eduardo (2012) *Intervenciones en teoría cultural*. Editorial Universidad del Cauca, Colombia.
- SEGATO, Rita Laura (2005a) *Raça é signo*. Série antropologia 372, Brasília.
- (2005b) *Santos e daimones: o politeísmo afrobrasileiro e a tradição arquetipal*. Editora Universidade de Brasília, Brasília.
- (2010) *Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje*. En: CRÍTICA y EMANCIPACIÓN Revista latinoamericana de ciencias sociales, Año II N° 3, Primer semestre pp11-45.
- SOLARI, Silvia; MENELLI, Yanina y PODHAJECER, Adil (2012) "Cuando las danzas construyen la nación" *Los repertorios de danzas folclóricas en Argentina, Bolivia y Perú*. En: Cuerpos en movimiento, Ed Biblos, Buenos Aires.
- TURNER, Victor (1974) *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Nueva York.