

CONDICIÓN POSCOLONIAL Y RACIALIZACIÓN

Una propuesta colectiva,
transdisciplinaria y situada



Laura Catelli / Manuela Rodríguez
Patricio Lepe-Carrión
(compiladores)

CONDICIÓN POSCOLONIAL Y RACIALIZACIÓN

una propuesta colectiva,
transdisciplinaria y situada

Laura Catelli
Manuela Rodríguez
Patricio Lepe-Carrión
compiladores

Carlos Aguirre Aguirre
Mariana Alvarado / Julia Broguet
Laura Catelli / María Laura Corvalán / Alejandro De Oto
Manuel Fontenla / José Guadalupe Gandarilla Salgado
Ezequiel Gatto / Patricio Lepe-Carrión / Leticia Rigat
Manuela Rodríguez / María Beatriz Schiffino
Fabiana Serviddio

Qellqasqa
Mendoza, 2021

Condición poscolonial y racialización : una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada / Laura Catelli... [et al.] ; compilado por Laura Catelli ; Manuela Rodríguez ; Patricio Lepe-Carrión ; editado por Gerardo Patricio Tovar. – 1a ed. – Guaymallén : Qellqasqa, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4026-45-3

1. Colonialismo. 2. Neocolonialismo. 3. Racismo. I. Catelli, Laura, comp. II. Rodríguez, Manuela, comp. III. Lepe-Carrión, Patricio, comp. IV. Tovar, Gerardo Patricio, ed.

CDD 306.09

CONDICIÓN POSCOLONIAL Y RACIALIZACIÓN


una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada

Laura Catelli / Manuela Rodríguez / Patricio Lepe-Carrión (compiladores)

Esta obra atravesó una evaluación por pares en formato doble ciego durante la etapa de compilación.

La obra compilada fue evaluada en formato abierto y recomendada su edición por:

Adriana María Arpini  <https://orcid.org/0000-0002-5459-0363>

Claudia Salomón Tarquini  <https://orcid.org/0000-0002-5578-2826>

Eduardo Restrepo  <https://orcid.org/0000-0002-5634-465X>

Alejandro Médici  <https://orcid.org/0000-0002-9409-8744>

Editado por Gerardo Tovar en [Qellqasqa.com.ar](https://qellqasqa.com.ar)

 ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9367-6111>

Imagen de tapa: derechos de uso cedidos por Emilio Torti

<https://www.facebook.com/EmilioTorti>

Los contenidos son ofrecidos bajo Licencia

Creative Commons (CC BY-NC-SA 2.5 AR)

(Atribución-No Comercial-CompartirIguual 2.5 Argentina)

Usted es libre de:

Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

ISBN 978-987-4026-45-3

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA

Los ensayos que integran este volumen se enmarcan en los siguientes proyectos de investigación:

PIP CONICET 11220150100075CO01 "Interpelaciones latinoamericanas transdisciplinares a la teoría poscolonial y el giro decolonial: artefactos, archivos, subjetivaciones".

Proyecto de Extensión Universitaria (FCPyRRII-UNR): "Y vos, ¿de dónde sos? Dispositivo comunicacional y pedagógico para el abordaje del racismo estructural en ámbitos escolares".

Proyecto FONDECYT Regular n°1211312, "Análisis histórico político de las nuevas formas de resistencia y subjetivación étnica, en el marco de los programas de desarrollo económico y social en contextos de reivindicación territorial y autonómica Mapuche en Wallmapu (1989–2018)"

Proyecto FONDECYT Regular n°1190286, "Tecnopolítica mapuche. Redes de comunicación, interculturalidad y heteronomía desde el Wallmapu".

Proyecto DI19–0063 (UFRO), "Educación, racismo y dispositivos de seguridad nacional: función del discurso pedagógico intercultural en contextos de violencia y resistencia territorial en la Región de la Araucanía".

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
Laura Catelli, Manuela Rodríguez & Patricio Lepe-Carrión	9
TODAS LAS CICATRICES: HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LO COLONIAL EN FRANTZ FANON	
José Guadalupe Gandarilla Salgado	23
FANON, CRÍTICA POSCOLONIAL Y TEORÍA. NOTAS EN CONTEXTOS LATINOAMERICANOS	
Alejandro De Oto	61
LO RACIAL COMO DISPOSITIVO Y FORMACIÓN IMAGINARIA RELACIONAL	
Laura Catelli	91
PROBLEMATIZACIÓN DE LA EDUCACIÓN INTERCULTURAL Y SU JUEGO DE DEPENDENCIA EXTRADISCURSIVA: RACISMO, TERRORISMO Y CRIMINALIZACIÓN SECUNDARIA	
Patricio Lepe-Carrión	131
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS “AFRO” EN ROSARIO, ARGENTINA: PERFORMANCES “NEGRAS” EN CONTEXTOS “BLANCOS”	
Julia Broguet, María Laura Corvalán & Manuela Rodríguez	159
“TODO NO SIGNIFICA NADA SI NO ES LA COSA QUE VOS QUERÉS” LA INCIDENCIA DEL SOUL Y FUNK EN LA CONFIGURACIÓN DE NUEVAS RELACIONES ENTRE MERCADO DE CONSUMO Y NEGRITUD. ESTADOS UNIDOS, 1966-1980	
Ezequiel Gatto	201
LA MULTIDIMENSIONALIDAD DE LAS EXPERIENCIAS DE MUJERES DESDE LA YUXTAPOSICIÓN DE OPRESIONES EN UN CUERPO QUE COGE	
Mariana Alvarado	245
JOSÉ INGENIEROS Y MANUEL UGARTE: ¿VISIONES EN PUGNA SOBRE LA RAZA ARGENTINA?	
María Beatriz Schiffino	285
MULTIETNICIDAD, AMBIVALENCIA E IDENTIDADES ESTRATÉGICAS. NOTAS PARA UNA CRÍTICA POSCOLONIAL DEL MESTIZAJE	
Manuel Fontenla	323
IMÁGENES DE LA NEGRITUD	
Carlos Aguirre Aguirre	363
NUEVOS ÁLBUMES: REGISTRO, INTERVENCIÓN Y CRÍTICA EN LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA ACTUAL	
Leticia Rigat	393
RACIALIZACIÓN DE LOS INTERCAMBIOS CULTURALES: LA CREACIÓN DE LA COLECCIÓN LATINOAMERICANA DEL MOMA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA	
Fabiana Serviddio	425
NOTICIA DE LOS AUTORES	449

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS “AFRO” EN ROSARIO, ARGENTINA: PERFORMANCES “NEGRAS” EN CONTEXTOS “BLANCOS”

Julia Broguet

 ORCID ID <http://orcid.org/0000-0001-8246-1203>

María Laura Corvalán

<https://bdp.academia.edu/LaliCorval%C3%A1n>

Manuela Rodríguez

<https://rosario.academia.edu/ManuelaRodriguez>

Introducción

Entre 2014 y 2017 realizamos una investigación colectiva¹ sobre el desarrollo de prácticas artísticas “afro”²

1 PID–UNR: “Prácticas artísticas de matriz africana en Rosario: cuerpo y subjetividad en tiempos de crisis”, radicado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario. El proyecto fue dirigido por Susana Splendiani y co-dirigido por Paula Drenkard. Contó con tres docentes investigadoras –quienes organizan el presente texto– y ocho auxiliares de investigación, de diversas disciplinas: Yanina Mennelli, Norma Ambrosini, Gianina Moisés, Fernando Herrera, Paula Lagraña, Manuela Parra, Manuel Hazán y Marco Bortolotti. El proyecto fue desarrollado mediante el análisis, por subgrupos, de cada práctica abordada (capoeira angola, danzas de *orixás*, danzas y toques de África del oeste y candombe afrouruguayo), que luego se discutieron comparativamente en encuentros generales.

2 El uso de las comillas en el texto responde a dos situaciones: por un lado, encomillamos palabras como “afro”, “negro” y “blanco” pues son categorías que estarán en discusión a lo largo del texto y ameritan ser desarrolladas en su complejidad semántica. Por otro lado, el uso

en la ciudad de Rosario, en el contexto de crisis social y política que vivió la Argentina, más conocida como “crisis del 2001”³. El trabajo buscaba estudiar la manera en que la apropiación de prácticas pertenecientes a grupos étnico-raciales específicos, por determinados sectores sociales ajenos a sus contextos de origen, ponía en tensión identificaciones e imaginarios raciales, de clase y sexo-genéricos propios del nuevo contexto nacional/regional en donde estas prácticas se insertaban. Presentamos aquí los resultados de ese proyecto, focalizando en las apropiaciones y resignificaciones de tres de las prácticas estudiadas: danzas de *orixás*⁴, capoeira angola y candombe afrouruguayo⁵. El análisis que realizamos está centrado en la experiencia práctica, porque buscamos explorar, especialmente, los cambios experimentados en las subjetividades de sus practicantes, en sus relaciones intersubjetivas y en sus dinámicas de trabajo

de comillas enmarca frases que extrajimos del trabajo de campo, mediante entrevistas, charlas informales y contextos de práctica.

3 Esta expresión, también referida como el Cacerolazo o el Argentinazo, señala la profunda crisis política, económica, social e institucional, que culminó con una revuelta popular generalizada bajo el lema “¡Que se vayan todos!”. Fue un período de inestabilidad política, económica y social, resultado de una década de consolidación del capitalismo neoliberal. Como plantea Bleichmar (2004), por esos años se produjo en la Argentina un cambio en la subjetividad efecto de la desocupación, la marginalidad y la cosificación. En este contexto situamos la apropiación y el desarrollo de estas prácticas, como alternativas de sociabilidad y acción política/artística.

4 Divinidades del panteón yoruba, veneradas en las religiones afrobrasileras.

5 Dejaremos para otra oportunidad el tratamiento de las danzas y toques de África del oeste, que corresponden, en su desarrollo en la ciudad, a un período histórico algo posterior a las prácticas que aquí tomaremos.

colectivas. Para ello, describimos las prácticas analizando la interrelación entre sus diversos lenguajes expresivos (música, danza, canto), los usos del movimiento corporal y de las percepciones sensoriales involucradas. Analizamos los procesos de socialización en las técnicas de movimiento, así como las representaciones que circulan entre lxs ejecutantes, pues nos proponemos examinar el lugar que ocuparían en la reformulación de sus subjetividades a partir de una transformación de sus hábitos previos. Finalmente, nos detenemos en una reflexión sobre la conveniencia de la expresión “matriz afro” para definir estas prácticas como pertenecientes a un tronco estético y cosmovisional común. La apelación a esta expresión fue recurrente entre nuestrxs interlocutorxs durante el trabajo de campo, por ello resolvimos ubicarla como un punto de partida para nuestros interrogantes de investigación. En este sentido, discutimos las concepciones esencialistas que podrían derivarse de una noción identitaria de África idealizada, como cuna de estas prácticas. Al poner el foco en el desarrollo histórico y regional, en la apropiación práctica y en la transformación, tanto de las performances como de lxs performers, buscamos matizar esa referencia y comprender el carácter situado y cambiante de los procesos de racialización, siempre dependientes de múltiples articulaciones (institucionales, subjetivas, regionales, y, también, interseccionales).

La elección del análisis comparativo de estas tres prácticas se debe a que responden a ciertas características en común: arribaron al país a través de una transnacionalización “desde abajo” (Frigerio, 2002), a partir de la llegada de migrantes brasileñxs y uruguayxs socializadxs desde

temprana edad en estas expresiones y que encontraron en ellas una alternativa para insertarse al mundo laboral como “trabajadorxs culturales”. Además, fueron apropiadas, principalmente, por sectores de clases medias y medias altas, y recreadas mayormente en circuitos privados. Las prácticas aquí abordadas se introdujeron al país, con escasos años de diferencia entre sí, a partir de la década de 1980, atravesadas por problemáticas similares vinculadas a los procesos de globalización y a políticas multiculturalistas fomentadas por los Estados nacionales (Citro *et. al.*, 2008). Asimismo, estos procesos se vieron atravesados por un aumento de las migraciones transnacionales por motivos políticos, económicos y/o culturales. En este sentido, Frigerio señaló que es posible observar diferentes tipos de transnacionalizaciones de prácticas culturales: “desde abajo”, lo que implica la “creación de un nuevo espacio social [...] fundamentalmente basado en las vidas diarias, actividades y relaciones sociales de actores cotidianos” y la designada como “desde arriba” que “generalmente involucra las actividades de elites poderosas, que controlan corporaciones, medios o finanzas multinacionales” (2002, p. 128). Las que aquí analizamos, corresponderían fundamentalmente al primer tipo⁶.

El desarrollo pormenorizado de la llegada y expansión de estas prácticas a Rosario lo hemos expuesto en trabajos

6 En un primer momento nos propusimos también abordar la práctica del hip hop. Punto sobre el cual luego resolvimos no avanzar pues presentaba particularidades que no podrían ser abordadas en un trabajo comparativo, como el hecho de corresponder a una transnacionalización “desde arriba”, vinculada a la industria musical, y el haberse difundido, especialmente, entre sectores socioeconómicos bajos o medios-bajos.

previos (Broguet, Picech, Rodríguez, 2014; Broguet, 2012, 2014 y 2019; Corvalán, 2007, Rodríguez 2012a y b). Sólo señalaremos aquí que el *candombe* afrouruguayo fue el primero en llegar a la región del Litoral argentino, a través de migrantes uruguayxs y de jóvenes argentinxs que viajaron a Montevideo para introducirse en su contexto de origen. Por su parte, las danzas de *orixás* y la *capoeira* angola son prácticas afrobrasileras que arribaron al país de la mano de inmigrantes afrodescendientes. Inicialmente, se difundieron en Buenos Aires y, luego del 2000, se extendieron hacia Rosario. En otro trabajo hemos desarrollado las particularidades del contexto socioeconómico en el cual fueron apropiadas tales prácticas (Broguet, Picech, Rodríguez, 2014). Éste fue un momento de profunda crisis social que llevó a muchxs jóvenes a buscar nuevas estrategias de ruptura y protesta contra el orden establecido. En ese contexto, las prácticas “afro” se convirtieron en un recurso apropiado para componer nuevas formas de manifestarse y transformar las relaciones sociales. En gran medida, esta posibilidad fue otorgada por características que son propias de estas expresiones estéticas, lo cual nos llevó a analizar en profundidad aspectos de orden práctico y fenomenológico. Nos encontramos, entonces, con determinados procesos de desestabilización de adscripciones étnico/raciales, de sexo/género y de clase social, producidos a partir de la experiencia misma y el hacer práctico. En este sentido, nos preguntamos por el potencial micropolítico que tuvieron (o no) estas experiencias para transformar aspectos de orden subjetivo en un contexto de profundo cuestionamiento político, social y cultural. Cuestionamiento que no sólo

apuntaba hacia la estructura macrosocial heredada, sino, también, hacia los vínculos intersubjetivos propuestos por un capitalismo neoliberal centrado en el individualismo y la competencia de mercado como únicas experiencias posibles. Así, en los apartados que siguen, desarrollaremos las particularidades de cada una de estas técnicas corporales, profundizaremos en los procesos de enseñanza y aprendizaje, para, finalmente, realizar un análisis comparativo que señale los puntos en común y las diferencias entre las mismas.



Seminario de danzas a cargo de Tania Bispo, docente afrobahiana. Fuente: Archivo Personal.

Danzas de *orixás*

La danza de *orixás* es una manifestación artística que toma los elementos estéticos del contexto religioso del candomblé bahiano; en especial, los patrones de movimiento de los *orixás*. Estas divinidades del panteón yoruba fueron traídas por lxs esclavizadxs y se expresaron en el ámbito

del culto mediante danzas, gestos, vestimentas, objetos, comidas, bebidas y toques de percusión. Además, para la cosmovisión de estos grupos, cada una de estas divinidades está vinculada a un elemento y a fenómenos de la naturaleza, como agua, fuego, aire, tierra, mar, rayo, tormenta, cascadas, etc. En la práctica artística va a ser retomada esta multiplicidad de elementos asociados, así como las características arquetípicas de cada entidad que se encuentran presentes en su mitología. Esto hace que esta danza tenga una fuerte carga gestual y que el elemento dramático cobre gran relevancia.

Como práctica artística, esta danza llega a Rosario en 2004, traída por la bailarina y docente afrobahiana Isa Soares, residente en Buenos Aires desde los años '80. En ese momento, María Laura Corvalán la convoca para dar seminarios mensuales en la ciudad, y así se conforma el grupo *Iró Baradé* que retoma sus enseñanzas y se propone una investigación activa sobre las mismas. En la actualidad, el formato principal de su desarrollo en la ciudad es el de las clases de enseñanza que organizan integrantes de *Iró Baradé*. Estas suelen tener dos horas de duración, son impartidas semanalmente por una coordinadora y suelen ser acompañadas por un percusionista. Sus referentes específicos, tomados como maestros, son afrobrasileños que residen en Argentina o que vienen a impartir seminarios. De ellos se adquieren las técnicas de movimiento específicas, así como sentidos históricos vinculados al desarrollo de esta danza en sus contextos de origen. Además de los espacios de formación, el grupo *Iró Baradé* realiza espectáculos e intervenciones callejeras, en el marco de diferentes

manifestaciones sociales y políticas. Para ello, se conforma un relato basado en un *orixá*, a partir de las formas de apropiación local que realicen las performers, que organiza las secuencias de movimiento, cantos, toques de percusión, vestuarios y accesorios específicos.



Participación de Iró Baradé en la marcha del 24 de marzo. Fuente: Archivo Personal.

A esta danza se acercan preferentemente mujeres jóvenes y adultas, de sectores medios, con profesiones vinculadas al arte y a las ciencias sociales. Los espacios en los cuales se enseñan se encuentran en el centro de la ciudad y son en su mayoría privados y vinculados al circuito del arte considerado “alternativo” y “autogestivo”. La propuesta de las clases se basa en un trabajo corporal que integra la danza, el gesto, el canto, los ritmos, así como el uso de accesorios para explorar los distintos elementos de la naturaleza y los arquetipos que representa cada *orixá*. Esto se realiza de forma interrelacionada, en base a la mitología que los sustenta, ya que el propósito manifiesto

es encontrar en el espacio de la danza “las energías que predominan en cada uno de los participantes”, en palabras de una de sus docentes, utilizando los arquetipos de cada *orixá* y sus mitos para “contar” la historia propia y actual.

La clase comienza en ronda, calentando los centros de movimiento que rigen a estas danzas (pelvis o pecho), según el *orixá* que se trabaje. También se puede comenzar con algún ejercicio más introspectivo, ligado a la sensor-percepción, o a imágenes precisas (el movimiento del mar, del río, la actitud expectante de un cazador, etc.) y puede ser individual, en parejas, o grupal. Se busca registrar alguna parte del cuerpo, alguna calidad de movimiento, focalizar en alguno de los sentidos, explorar formas de contacto con el espacio o con un/x compañerx, y otras características más ligadas a experiencias fenomenológicas de percepción de unx mismx y de lxs otrxs. Luego se puede ingresar a los movimientos asociados a cada *orixá*, ya sea desde la copia mimética de lxs alumnxs a la profesora, desde la improvisación a partir de algún relato relacionado con su mitología, desde la clave de percusión característica de los toques de ese *orixá*, o desde el canto. Generalmente hay un momento de “pasadas”, de repetición grupal, en hileras, por todo el salón, realizando el paso coreográfico. A veces se hace más hincapié en la forma, otras veces en la calidad del movimiento. El último momento de la clase resulta fundamental para la propuesta, ya que se destina un tiempo para la exploración e improvisación, grupal o individual, a partir de los elementos trabajados: las imágenes que fueron saliendo, los registros perceptivos, la coreografía específica del *orixá*. Esta producción, muchas veces, suele ser compartida al

resto de la clase que se dispone en círculo para registrarla y si lo desea hacer alguna devolución. Finalmente, hay un momento para la relajación, y se concluye la clase con el saludo (en lengua yoruba) al *orixá* que se trabajó ese día.

Si bien durante muchos años la música de las clases era reproducida por dispositivos electrónicos, en la actualidad suele haber uno o más percusionistas acompañando la danza con los toques específicos⁷. Puede ser también que se busque integrar canciones del folklore argentino como forma de acercar esta tradición a experiencias más conocidas, así como de mostrar líneas de continuidad existentes con una tradición afroargentina aún presente. El canto se hace en lengua yoruba, y en el caso en que exista la traducción se la lee. Si no es el caso, solo se canta con la intención de incorporar otras formas de acentuación y de construcción melódica, propias de esta tradición, y que la mayoría de las veces es vivenciada por lxs alumnxs como una imposibilidad. También se enseñan las distintas claves de percusión, pertenecientes a los distintos tipos de toque de tambor, haciendo hincapié en el registro del tiempo (o tempo), que suele aparecer como muy distinto al de las músicas conocidas.

En el proceso de aprendizaje, los movimientos y danzas de cada *orixá* suelen percibirse como “incomprensibles”, y muchas veces requieren de una traducción a un lenguaje más conocido. Para ello, suelen llevarse los

⁷ Los mismos son realizados por tres atabaques (tambores), llamados: *rum* (el más grave), *rumpi* (medio) y *lé* (el más agudo), también son utilizados el *agogó* (una campana doble de metal) y el *afoxé* (una calabaza recubierta con una red engarzada con mostacillas).

movimientos a un plano más cotidiano: una fuerza ligada a fenómenos de la naturaleza (viento, trueno, oleaje, barro), o una reacción emotiva o actitud (tristeza, alegría, temor, timidez, audacia, indiferencia); estas técnicas son utilizadas para lograr el “ingreso” a la energía o calidad de movimiento. Las sensaciones que más se registran en los primeros contactos con estas danzas son: extrañeza, torpeza, duda, imposibilidad, vergüenza y ridiculez, o tosquedad del propio cuerpo habitando estos movimientos “extraños”. Rara vez se oye decir que los primeros contactos fueron de comodidad o facilidad al realizar los movimientos. Hay una fuerte sensación de ajenidad, que con el tiempo se va apaciguando y “ablandando”. El tránsito por diferentes calidades de energías, y por distintas representaciones, suele vivirse, a veces, contradictoriamente: por un lado, como expresiones de “todo lo que soy” en referencia a las distintas posibilidades que el propio cuerpo tiene de expresarse; y, por otro, como la necesidad de encontrar, a pesar de esa variabilidad, algo que “una todo lo que soy”, para encontrar “lo propio”, como algo esencial. Así, multiplicidad y unidad suelen vivirse como dos caras de un mismo proceso. Por último, es muy importante en este tránsito la grupalidad, el compartir la experiencia, ser parte del proceso de lxs otrxs, comparar los procesos y encontrar en el/la otrx ciertas resoluciones prácticas (formas de moverse, asociaciones) que faciliten el propio recorrido.

Es interesante remarcar que en el imaginario de sus practicantes juega un rol fundamental la asociación con “lo primitivo”, “el origen” o “la raíz”; en la idea, también, de “África” como la cuna de la humanidad. El “contacto

con la naturaleza”, y, en cierta medida, el imaginario sobre “el buen salvaje” aparece como un sentido cargado de fuerte emocionalidad. Lo cual predispone a lxs que se acercan a estas danzas a buscar “simpleza” o “pureza” en los movimientos; o a buscar que esta técnica lxs “despoje” del cotidiano hacia movimientos más “originarios” o “de fusión” con una naturaleza, concebida como lo opuesto a la civilización. Sin embargo, el encuentro con la dificultad, con movimientos codificados, complejos y de poca sencillez, suele ir revirtiendo estas primeras ideas. De todos modos, esta tensión no desaparece. La complejidad de aunar canto, danza y percusión pone en crisis/diluye/contradice la idea de sencillez, a la vez que remite a un momento “pre-moderno”, de fusión expresiva y emotiva vivida como “otra cosa”, como ajeno y lejano, para lo cual la categoría de “ancestral” llega a ocupar un lugar relevante que explica esa ajenidad.

Capoeira angola

Según describen lxs practicantes locales, la capoeira representa “una lucha que realizaban las mujeres y los hombres esclavizadx en Brasil como herramienta de insurrección contra los portugueses”. Se estima que, en la primera mitad del siglo XX, esta práctica se transformó en una modalidad de juego, en el marco del proceso de modernización del Estado brasileño. En ese proceso se desarrollaron dos modalidades diferentes de capoeira: la regional y la angola. Cada una se vincula, por un lado, a la definición de diferentes proyectos político-identitarios

por parte de grupos afrodescendientes, y, por otro, forman parte de un proceso de transformación de símbolos étnicos en nacionales (Fry, 1982)⁸.

En 2004, existían dos grupos de capoeira regional en Rosario, pero aún no se había conformado un grupo abocado exclusivamente a la práctica de la capoeira angola. Esta última arriba a la ciudad de la mano de Juan Pablo Cruciani, formado en Buenos Aires con el *Mestre* Pedrinho de Caxias, del grupo Terreiro Mandinga de Angola (TMA), quien actualmente reside en la localidad de Bayonne (Francia). En cada grupo de capoeira, la figura del/la *Mestre* es central, cumple la función de guía en los procesos de enseñar y aprender capoeira, transmitiendo a su vez los conocimientos que le fueron legados por quien fuera su maestrx. A través de esta figura, cada grupo define su inscripción específica en los denominados “linajes” de la capoeira, una especie de árbol genealógico que hunde sus raíces en el pasado y legitima la práctica en el presente.

“Cipó” es el *apelido* (sobrenombre) por el cual se lo conoce a Juan Pablo en el ámbito de la capoeira⁹. La

8 En el desarrollo de estas dos modalidades se produjeron narrativas dominantes acerca del “origen” y las características de cada una, que se debatieron cuan “africano” y/o cuan “brasileiro” era este arte. Cuando fueron difundidas en nuevos contextos nacionales, estas modalidades perdieron cierto contacto con las dinámicas sociales y reformulaciones que siguieron dándose en su contexto de surgimiento, en parte cristalizándose (Broguet, 2014).

9 Teniendo en cuenta que en países donde se relocalizó la capoeira está muy extendido el hábito de mantener las palabras del portugués para designar elementos claves de su práctica (prescindiendo de su traducción al idioma local), a lo largo del texto alternaremos el uso de estos términos en español y portugués.

tradicción de renombrar a lxs capoeiristas se remonta al contexto de aguda persecución y prohibición de la capoeira que caracterizó a las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En aquel momento, la costumbre de colocar un *apelido* se vinculó a la necesidad de disfrazar las identidades de lxs capoeiristas. En la actualidad, esta tradición se mantiene, aunque su sentido aparece más ligado a un reconocimiento de la trayectoria de la persona en la práctica de la capoeira. Tal es así que quien legitima el *apelido* de un/a capoeirista siempre es una persona con mayor recorrido o “jerarquía” dentro del grupo al cual estx pertenece¹⁰. En general, el sobrenombre suele definir características físicas, del carácter o *jogo* (juego) del/a capoeirista¹¹.

Cipó comenzó dictando un taller anual, de dos veces por semana, para practicar capoeira angola, lo cual derivó paulatinamente en la conformación de una sede del TMA en el ámbito local, que quedó a su cargo. Las clases, también llamadas *treinos* (entrenamientos), son aproximadamente de dos horas de duración e incluyen aprendizajes de movimientos corporales y musicales. En general, las clases tienen un primer momento de preparación o “calentamiento” del cuerpo donde el grupo se dispone frente al profesor,

10 Excede los propósitos de este trabajo profundizar en los sentidos y debates que se producen en torno a la problemática de la “jerarquía” en la capoeira. Aunque amerita señalar que es un concepto con alta carga simbólica y práctica.

11 *Cipó* fue el sobrenombre que Mestre Pedrinho le otorgó a Juan Pablo. El término refiere simultáneamente a un tipo de liana y a una serpiente, aspectos que definen características físicas y subjetivas de este capoeirista.

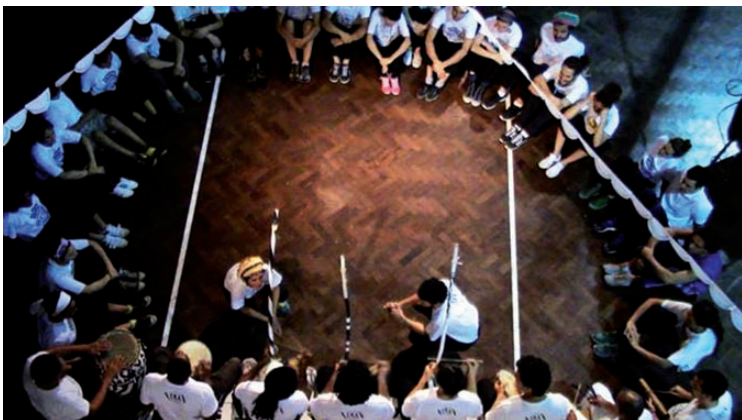
quien propone diferentes estilos de *gingas*¹². En un segundo momento, se transmiten secuencias de movimientos que lxs integrantes del grupo repiten individualmente. Y en un tercer momento, esas secuencias se combinan y se entrenan junto a otra persona. Quienes participan de las clases de capoeira suelen ser jóvenes adultxs entre 20 y 40 años de ambos sexos, pertenecientes a sectores medios, mayormente estudiantes universitarixs de carreras humanísticas o que mantienen una relación previa con alguna disciplina artística.

Con los años, y la formación de un grupo de capoeiristas locales capaces de reproducir aprendizajes básicos necesarios para sostener una *roda* de capoeira, se incorporó un tercer día de práctica: “la *roda*”. Éste es el momento donde se ponen a prueba los aprendizajes adquiridos durante el *treino* semanal. Para su realización se requiere que las personas estén imbuidas en un conjunto de códigos muy específicos. En principio, se dispone la batería de instrumentos musicales¹³. Luego, usualmente, la persona que

12 *Ginga* es un término que deriva del verbo *gingar*, el cual se traduce como bambolearse. Es un movimiento elemental en la capoeira, a partir del cual el *performer* define en buena medida su estilo personal de juego.

13 El término refiere al ensamble de instrumentos que componen la música de la capoeira. Esta puede variar de acuerdo a las tradiciones y legados que sostiene cada grupo de capoeira angola. En el caso rosarino, la batería usualmente está compuesta por un *agogô* (una campana doble de metal), un *reco-reco* (una caña calada que es raspada con una baqueta), dos *pandeiros* o panderetas, un *atabaque* o tambor y tres *berimbaos* (arco musical hecho con una vara de madera flexible, alambre y una calabaza como caja de resonancia, el cual es percutido con una baqueta). De más grave a más agudo, los nombres de estos berimbaos son *gunga*, *meio* y *viola*.

toca el *berimbau gunga* (sobre quien descansa la responsabilidad de velar por la “energía” de la *roda*), comienza a ejecutar una *ladainha*¹⁴, canto que da inicio al ritual que se repite cada semana.



Roda de capoeira. Fuente: Archivo personal.

En general, antes de iniciar este canto, dos *jogadores* (jugadorxs) ya se encuentran al pie del *berimbau gunga*. Cuando la *ladainha* y la *chula* o *louvação*¹⁵ concluyen, ambxs piden permiso para iniciar el *jogo* a través de algún gesto corporal. Este permiso es concedido, o no, por quien ocupa el *berimbau gunga*. Al comenzar los *corridos*,

14 La *ladainha* es un canto solista, más largo que el resto de los cantos usuales en una *roda* de capoeira angola como las *chulas* o *corridos*. Se canta para abrir y, si hay alguna interrupción en la *roda*, puede cantarse para retomar el ritual. En general, las *ladainhas* cuentan una historia o transmiten un mensaje, al invocar ideas, sentimientos o valores que quien canta considera importante transmitir a quienes participan de la *roda*.

15 La *chula* o *louvação* es un canto que sucede a la *ladainha* y al cual se incorpora por primera vez el coro, quien luego responderá al solista que ejecute los cantos “*corridos*”.

lxs *jogadores* entran al centro del espacio formado por el resto de lxs participantes dispuestos en círculo. Lxs *jogadores* deben estar muy atentxs al ritmo que va marcando la batería para moverse en sintonía con su velocidad/intensidad. Las letras de estos cantos recogen poéticamente conocimientos de la capoeira y el solista los va definiendo en función de incentivar una intensidad particular en el *jogo*, afectar los estados de ánimo de lxs jugadorxs, “florear” el juego (volverlo más desafiante o pícaro). Esta dinámica se repite hasta la finalización de la *roda*, momento en el cual el tocador a cargo del *berimbau gunga* comienza a cantar *corridos* que anuncian su pronto cierre.



Saludo al pie del berimbau. Fuente: Archivo personal.

En las experiencias de lxs entrevistadxs aparece una constante: la comparación con la capoeira regional. El hecho de que esta última se desarrollase primero en Argentina, marca un antecedente ineludible. Si bien lxs performers no mencionan un momento de inicio de la capoeira angola, todxs coinciden en que fue un acontecimiento posterior.

Uno de los aspectos destacados como diferenciales entre ambas prácticas está relacionado a la existencia de una lógica o filosofía distinta e intrínseca a cada una de ellas. Dicha lógica comprende, dentro de la capoeira regional, una instancia de evaluación en la que lxs practicantes deben memorizar una secuencia de movimientos para poder, de esa manera, acceder a “cordeles” (cinturones), que señalan, mediante colores, las diversas jerarquías. Tal evaluación es uno de los aspectos que lxs entrevistadxs cuestionan, por enfatizar la competencia. Así también, en la capoeira angola, los movimientos son caracterizados como “más expresivos”, “funcionales” y/o “cooperativos”. Uno de los entrevistados explica que se trata de “un estilo de movimiento más funcional al diálogo entre los ejecutantes”, es decir, que sea coherente con aquello que se está tratando de comunicar; y cooperativo para que pueda establecerse una escucha y respuesta constante. Esto tiene que ver con la relevancia que adquiere en el *jogo* de angola, la necesidad de profundizar el diálogo corporal y la dinámica de pregunta–respuesta que involucra el momento de la *roda*. De esta manera, lo expresivo, lo gestual y la mirada cobran vital importancia. En contraposición, en la modalidad regional estas dimensiones se encuentran menos enfatizadas, en especial, respecto al valor que se le otorga a las destrezas acrobáticas.

Un elemento clave del *jogo* de capoeira angola es la denominada *mandinga*. Este término refiere a la maña o picardía que tiene una persona de hacer creer al compañerx con quien *joga* la veracidad de un movimiento corporal que finalmente podrá (o no) acontecer, de acuerdo

a intenciones que nunca son develadas abiertamente, sino disfrazadas a fin de distraer al compañerx del propósito final. Es común escuchar entre lxs practicantes que refieren un buen juego como un “*jogo mandingado*”. Por ello, afirman que lo importante no es ejecutar una destreza física a la perfección, sino ejecutarla en el momento oportuno para que no interrumpa la comunicación entre lxs jugadores.

El TMA de Rosario se presenta con *rodas* de capoeira en distintos eventos sociales y políticos (desde fiestas, peñas culturales o en marchas o manifestaciones callejeras) buscando transmitir un mensaje que articula “ancestralidad afro” con “resistencia” y “liberación”. Este posicionamiento político se explicitó en la organización de la conmemoración del Día de la Conciencia Negra. Cada 20 de noviembre, desde el año 2007, el grupo organiza un evento en homenaje a Zumbi dos Palmares, un líder negro del Quilombo dos Palmares asesinado en esa fecha en 1695. En Brasil, y en muchas otras partes del mundo, se conmemora esta fecha como un símbolo de resistencia, recuperando a los quilombos como aquellos refugios para africanx e indígenas que huían del sistema esclavista y en los cuales se conformaban comunidades autónomas con una importante organización religiosa, económica y cultural. Desde esta concepción de “conciencia negra” el grupo logra tejer puentes con el resto de la sociedad para contar otras historias también invisibilizadas y abrir debates sobre temas sociopolíticos actuales.

Candombe afrouguayo

El candombe, como un elemento rítmico incluido en un repertorio musical popular latinoamericano, se escuchaba y ejecutaba en Rosario en formato canción al menos desde la década de 1980 (en géneros afines al folclore o al rock). Lo que hacia fines del siglo XX aparece como algo distinto y desafiante para lxs practicantes rosarinxs fue la práctica del candombe “con tambor colgado”. Estos modos plantean maneras distintas de hacer candombe: como práctica exclusivamente musical, por un lado, y como performance que incluye un ejercicio comunitario, sonidos, movimientos, historia, ocupación de lugares públicos y diálogos entre todas estas dimensiones, por otro. El arribo de tambores que podían “caminarse” (pues a diferencia de otros tambores diseñados para ejecutarse sentados, podían colgarse) fue un elemento central para la ocupación del espacio público *en movimiento y junto a otrxs*¹⁶. Precisamente, al recordar sus primeros acercamientos, lxs practicantes locales aluden a la escasez de tambores adecuados y de referentes afrouguayos. También refieren a la dificultad para decodificar la poca información circulante por entonces. Asimismo, rememoran la sorpresa que les generó haber desconocido hasta entonces un fenómeno cultural tan cercano geográficamente. Frases como “no entendía nada”, sensaciones de extrañeza provocadas por una sonoridad novedosa, términos como

16 Para la realización del candombe como performance es imprescindible la presencia de tres tambores que se denominan, de más agudo a más grave, “chico”, “repique” y “piano”.

“precariedad”, “irregularidad”, “dificultad” vinculados a los desafíos de incorporar los múltiples diálogos que componen la performance del candombe, pero también “encuentro” y “placer”, en parte dan cuenta de los retos que se les plantearon a muchxs de ellxs en los inicios.



Encuentro semanal en la vía pública en barrio Refinería, Rosario. Autor: Tato Datti.

Los primeros aprendizajes del candombe desafiaron a practicantes locales a crear espacios de transmisión de conocimientos por fuera de instituciones educativas (escuelas o institutos artísticos) y/o talleres privados. Es poco usual que su práctica acontezca en sitios socialmente convenidos para las representaciones artísticas, como teatros o salas. En general discurre en situaciones de representación que no están marcadamente diferenciadas de las de la vida cotidiana y sin una separación rígida entre performers y público. Lxs practicantes referencian como significativos aquellos aprendizajes que giran, por un lado, en torno a

incorporar formas de comunicación y sociabilidad grupal e interpersonal ligadas a modos sonoros y kinésicos de habitar el espacio urbano. Por otro, señalan cómo estos aprendizajes involucran un paulatino acercamiento a las experiencias históricas vividas por la población africana esclavizada y sus descendientes en el Río de la Plata y al presente afroargentino, profundamente entramadas en los *modos de hacer* candombe (de bailar, de tocar, en los vestuarios, en la organización espacial, entre otros aspectos).

De esta manera, en su práctica se actúa y gestualiza una corporalidad que está marcada por una historia ligada a la trata esclavista. Lxs practicantes locales no son ajenos a estas dimensiones en la medida en que incorporarlas es parte de los aprendizajes necesarios para “hacer candombe”. Actuar ese repertorio y esas memorias culturales que se inscriben en gestualidades y en modos de mover o usar el cuerpo muchas veces fue produciendo percepciones renovadas de la propia corporalidad. Además, existen diferentes experiencias ligadas a la práctica, así como términos y categorías de pertenencia que son propios del universo del candombe argentino como barrio, familia, negritud, tradiciones, transmisión, memoria, resistencia. Ellas se rearticulan entre sí y recogen otros sentidos anudados a los contextos locales, permitiendo a sus practicantes, a partir de sus propias trayectorias vitales, relocalizar el candombe en el espacio rosarino.

El formato en que se desarrolla mayormente el candombe es el de grupos de tamborerxs y bailarinxs que se reúnen regularmente en espacios públicos de la ciudad. De esta manera, en el ámbito local, la transmisión de

los conocimientos del candombe se produce sobre todo entre pares generacionales, en ausencia de referentes afrouruguayxs, en general tomando alguno de ellos la iniciativa al haber alcanzado un mayor desarrollo de los diferentes aspectos de su práctica. Aunque referentes de este candombe (de toques y bailes) han venido ocasionalmente a dar clases a la ciudad –o bien lxs jóvenes rosarinxs han viajado a Montevideo y, en menor medida, a Buenos Aires, a tomar clases con ellxs–, y aunque practicantes locales han abierto talleres donde se transmiten dimensiones de su práctica, ni su transmisión ni su sostenimiento dependen de estos espacios privados. Los momentos de encuentro suelen ser al aire libre, en plazas, parques o en la cuadra de algún barrio, sobre todo los fines de semana.

En Rosario hay grupos que se han constituido como “comparsas”. Sin embargo, algunas agrupaciones prefieren no designarse como tales, pues entienden que no reúnen, o, incluso, no aspiran a cumplir con los requisitos que comprende la formación de una comparsa tradicional en Uruguay¹⁷. En general, estos grupos eligen un nombre de fantasía que los agrupa y que define, retomando las palabras de una practicante, cierta “identidad” de sus integrantes (el estilo de candombe que ejecutan, el modo de organización, el espacio urbano que ocupan, la afinidad con ciertos referentes o comparsas de Uruguay, entre otros aspectos).

En los comienzos, al candombe se acercaron hombres

17 Por lo cual, evitaremos el uso del término. Por su menor carga simbólica emplearemos el término “agrupaciones” de candombe afrouruguayo para referirnos a las grupalidades que sostienen su práctica en Rosario.

jóvenes de sectores medios. De manera paulatina fueron haciendo lo propio algunas mujeres, sobre todo al espacio del baile y luego a la ejecución de los tambores. Hoy podría decirse que los tambores están bastante repartidos entre unas y otros¹⁸. No así el baile, que además de haber tenido un menor desarrollo en los inicios, algo que en los últimos años ha ido cambiando, sigue siendo protagonizado por mujeres.

Durante los encuentros, algunos grupos encienden un pequeño fuego con materiales de desecho (papeles de diario, restos de maderas, ramas de árboles) y reúnen los tambores a su alrededor. En términos operativos este momento sirve para el “templado” de algunos tambores que tienen el parche de cuero “clavado”. Pero, en general, excede este propósito, ya que este tipo de tambores son cada vez menos usuales –son más comunes los tambores con tensores que permiten ajustar manualmente el parche–, y suele realizarse como una forma de “comuni3n”, de “ritual” que da apertura o continuidad al encuentro. El hecho de hacer fuego en la vía p3blica –que, volvemos a subrayar, es muy peque1o– m3s de una vez ha generado situaciones de conflicto entre practicantes de candombe y personal policial. De igual modo, estos grupos han recibido denuncias

18 Sin embargo, aunque en general las personas que se acercan al candombe se inician en el tambor “chico”, y circula el supuesto de que luego de un tiempo de tocarlo pueden introducirse al “piano” y al “repique” –que son tambores que realizan frases percutivas m3s largas e improvisan, adem3s de ser m3s grandes y pesados para el traslado–, este traspaso, por varios motivos que por cuesti3n de espacio no podremos desarrollar, es m3s frecuente entre varones y no as3 entre las mujeres.



Comparsa “Candombe Hormiga” de Rosario. Fuente: Archivo personal.

por “ruidos molestos” de parte de vecinos. Situación que los ha llevado a algunas de sus primeras interlocuciones con funcionarios del Estado municipal, a fin de gestionar permisos que habiliten la práctica en la vía pública.

Contrapuntos entre las diferentes prácticas

El trabajo de comparación entre las prácticas seleccionadas lo planteamos, por un lado, en términos formales, para analizar aquellas similitudes estético–expresivas que podían hallarse. Por otro, en base a tres ejes que consideramos son centrales para pensar en las reformulaciones subjetivas experimentadas por los practicantes: aspectos de clase, étnico/raciales y de sexo/género.

Sobre el primer punto comenzamos señalando algunas diferencias claves. Primero, la dinámica diferencial de los

espacios de práctica y escenificación: la *roda* para capoeira; el desplazamiento por la calle para la comparsa de candombe; y el espacio de la clase, así como la actuación en escenario o en la calle, para la danza de *orixás*. Cada uno de estos espacios genera dinámicas de vinculación entre practicantes, y entre éstos y el público, diferentes. Por otro lado, es similar el lugar otorgado a los referentes de las prácticas con mayor conocimiento, siendo el candombe el único que no cuenta con la figura de “maestro”, lo que permite cierto grado de horizontalidad mayor en el aprendizaje y en la organización.

Por su parte, la *roda* de capoeira angola suele generar cierto grado de intimidad, que no se da de igual manera en las otras manifestaciones. Esto queda explicitado en las numerosas apreciaciones realizadas por personas que las han presenciado, quienes indican recurrentemente la sensación de “quedar afuera” de los complejos códigos que permiten interpretar lo que va aconteciendo¹⁹. En contraposición, en el caso del candombe, el vínculo con la mirada externa es fundante, lo cual le da un sentido de comunicación y de apertura hacia afuera mucho mayor. Lo mismo ocurre en el caso de las danzas cuando son expuestas por fuera de las clases. Otro punto importante es la presencia de los tambores en vivo, eje de la práctica del candombe afroargentino, presente en la capoeira (junto a otros instrumentos), y necesaria en las danzas de *orixás* –aunque en la

19 Resulta necesario situar esta descripción, ya que no es lo mismo cuando una *roda* se realiza en un espacio público y/o acontecimiento artístico que cuando se lleva a cabo como parte de un ritual semanal en el espacio de entrenamiento del grupo local. En este caso, nos referimos al espacio de la *roda* semanal.

apropiación local estas puedan prescindir de ellos con el uso de equipos de sonido—. La presencia del tambor cobra un lugar importante dentro de estas prácticas, fundamentalmente reforzando un sentido ritual, vinculado al ritmo y al volumen, ya que genera una experiencia sensoperceptiva amplificadora, intensa, la cual se articula a sentimientos y afectos placenteros y compartidos.

Otra diferencia sustancial es la presencia de distintas lenguas: yoruba para las danzas de *orixás*, portugués para capoeira angola, castellano para el candombe afrouruguayo. Esta diferencia tiene efectos en términos de la ajenidad y accesibilidad que producen las distintas prácticas, así como en el grado de exotización y ahistorización que se produce a medida que nos alejamos geográfica e idiomáticamente. Es decir, encontramos que el vínculo con África y la lengua yoruba en el caso de las danzas produce un efecto de extrañamiento que lleva, en muchos casos, a la exotización de ese contexto sociocultural desconocido; en el caso de la capoeira y el candombe, Brasil y Uruguay se convierten en referentes nacionales desde los cuales comparar los procesos sociales y políticos argentinos, si bien puede incluir cierto grado de ajenidad y de romantización, es más sencilla la vinculación con el propio contexto.

Respecto de las similitudes, encontramos aspectos que se repiten, en especial:

- a) una relación cuerpo–palabra en donde la explicación verbal está subordinada a la experiencia corporal;
- b) se favorece una experiencia corporal compartida, que si bien posee un referente de conocimiento experto individual, hace de lo grupal también un ámbito de

- intercambio, en el cual lo que le sucede a otrxs es considerado como experiencia válida de conocimiento (o al menos de ingreso al conocimiento);
- c) la constitución de un lugar para el espectador, que deja al sujeto de la práctica en el centro de la atención, focalizándose así su experiencia;
 - d) el cuerpo como soporte de distintas expresividades (gestos, personajes, arquetipos, que poseen sentidos, imágenes y materialidades diferentes);
 - e) el concepto de “ancestralidad” como justificador de las vivencias que allí se generan, y el lugar ocupado por el significante “negro” asociado a esta ancestralidad, como una práctica “ajena”, “de otros”;
 - f) el uso de recursos comunicativos multidimensionales: música, toques de tambores, canto, danza, expresión dramática, mitologías.

Algunos de estos aspectos están resumidos en un trabajo de Alejandro Frigerio (1992) en el cual buscó sintetizar los patrones comunes o principios subyacentes que caracterizarían a muchas performances afroamericanas. Si bien esto no puede generalizarse, sí es cierto que están presentes en una gran cantidad de casos, y claramente pueden hallarse en los que aquí abordamos. Según este autor, estos patrones forman parte de reglas sociales que regirían su producción y el desempeño de los participantes en la misma. Las seis cualidades propuestas no serían tanto rasgos concretos como reglas, estructuras, principios o valores subyacentes en la mayoría de las prácticas por él analizadas. En resumen, éstas serían: la multidimensionalidad (la mezcla de géneros expresivos como lucha,

juego, danza, música, canto, ritual, teatro y mímica); la participación (no hay distinción nítida entre performers y público, y no se produce mayormente en situaciones de representación, sino en contexto festivos, recreativos o rituales); la ubicuidad en la vida cotidiana (no existe una separación muy marcada entre situación de representación y vida cotidiana, cada sujeto es un performer en potencia); la conversacionalidad (predominan situaciones de diálogo entre distintas artes expresivas, entre solista–coro, entre tambores, entre bailarín–músico, performers–público); la capacidad de resaltar el estilo individual de cada participante (se valora la creatividad y la improvisación); y su rol en nítidas funciones sociales (a través de estas performances se construyen alianzas, conflictos, y éstas actúan como principal elemento socializador y aglutinador).

Desde esta perspectiva, entonces, podríamos establecer la conveniencia de la categoría “matriz” para definir las como pertenecientes a un tronco estético y cosmovisional común, pues encontramos en cada una de estas prácticas la presencia de los rasgos señalados. Sin embargo, quisiéramos hacer aquí una crítica que va en otra dirección, y que plantea la pregunta sobre la conveniencia de la categoría “afro”, además de la de matriz. Pues lo que está en juego aquí, creemos, es la posibilidad de aislar determinados rasgos que puedan dar cuenta de una “identidad” delimitada geográficamente. África, en este sentido, y retomando una crítica pos y decolonial, es una construcción discursiva eurooccidental con fuertes efectos exotizantes y homogeneizantes que descontextualiza prácticas, pueblos y epistemes (Said, 2001; Quijano, 2000; Restrepo, 2007).

Por lo cual, hablar de “matriz africana” implica una reducción y una simplificación que no logra dar cuenta de los procesos históricos concretos mediante los cuales las prácticas se desarrollaron en nuevos espacios, en diálogo con esos contextos y se transformaron, tomando de ellos rasgos claves. Por este motivo, nos parece más conveniente denominar a estas prácticas como pertenecientes a un circuito “afro”, dando lugar así al reconocimiento de cómo ellas son *concebidas* y *ejecutadas* en el contexto rosarino. En este contexto, el prefijo “afro”, entre comillas, denota un sentido *emic* referido al proceso americano de prácticas producidas por las mujeres y los hombres africanxs esclavizadxs en distintas regiones. Esto permite hacer una articulación con procesos históricos propios, vinculados a resistencias locales, como parte de una lucha compartida. Pero, además, hablar de “circuito” y no de “matriz” se ajusta mejor a la idea de circulación (por espacios específicamente artísticos) y se aleja de la idea de “origen” (geográfico, cultural, identitario). Asimismo, describe lo que es una dinámica muy frecuente entre lxs jóvenes que ingresan a tal circuito: quienes realizan alguna de estas prácticas usualmente también participan o se interesan por otras. Quizás no con la misma intensidad, pero sí como parte de un tránsito que abona al propio recorrido.

Otro punto que reúne a las prácticas que integran este circuito “afro” es que algunas características de sus trayectorias, en nuestro contexto, se descalzan de la definición estricta de disciplinas artísticas, equiparables a otras de amplia circulación en la ciudad (música, teatro y/o danza). Las prácticas “afro” no se inscriben *estrictamente*

en ninguno de los campos canonizados del arte –como la plástica, la música, el teatro o la danza–: nunca debieron romper lazos con la institución “Arte” porque en nuestro contexto no estuvieron formalizadas; sus practicantes no siempre tienen –o lo tienen de forma conflictiva– un recorrido ligado a lo que podría identificarse como un campo del arte local –probablemente las disciplinas academizadas con las que más dialogaron son la música y, a veces, la danza–; y los aprendizajes requieren especialmente de un involucramiento grupal, más que de destrezas individuales. Este proceso, propio del contexto rosarino, ha provocado una exclusión de estas prácticas de los espacios institucionales ligados a las disciplinas artísticas, pese a que dieron pie a nuevos circuitos culturales y a experiencias estéticas inéditas en la ciudad (Broguet, 2018).

De esta manera, también, por diferenciarse de las disciplinas artísticas convencionales y convocar una multiplicidad de técnicas y expresiones es que pueden ser denominadas, de forma más ajustada, como performances. Las performances, en el campo artístico, pero también en el campo social (Turner, 1974, Schechner, 2000), se caracterizan por incluir el cruce de lenguajes expresivos como un modo de generar experiencias multisensoriales que actúan no sólo para el espectador, sino, fundamentalmente, para los mismos participantes. En ellas se reproducen técnicas, así como sentidos y valores, pero también se transforman, convirtiéndose en procesos de reflexividad social e individual (Turner, 1982).

Desestabilizaciones étnico/raciales, de sexo/género y clase social

Una característica general de estas performances es que fueron aprendidas por personas que no fueron socializadas en ellas desde temprana edad. Esto quiere decir que tuvieron que aprender todo un “saber hacer” que se expresa en: el desarrollo de nuevos códigos comunicacionales; formas alternativas de percepción del otro, de la propia experiencia corporal, y del diálogo sonoro; una comprensión multidimensional del hecho performático que incluye facetas socio-históricas, afectivas, éticas y estéticas, en buena medida ajenas a esos sujetos que lo encarnan. En resumen, la inmersión en estas prácticas usualmente implica resocializarse en una técnica que interrumpió y modificó hábitos previos. Identificamos que estos hábitos, como estructuralmente condicionados y condicionantes –o *habitus*, en palabras de Bourdieu (1991)–, conforman un conjunto de comportamientos, afectos y sentidos asociados, al menos, a tres prácticas de marcación y diferenciación social que se reiteran en la experiencia de la mayoría de sus ejecutantes locales. Ellas son:

- 1) marcaciones de clase, pues lxs practicantes locales, pertenecientes a sectores medios, señalan que la incorporación de estas manifestaciones involucra el acercamiento y comprensión de su papel como parte de la “cultura popular” de otros contextos nacionales (uruguayo, brasileño);
- 2) de género, pues se interrogan roles establecidos, reproduciéndose, en algunos casos, la lógica binaria y heteronormada, y cuestionándose en otros; y

3) marcaciones raciales, pues de cara a estas prácticas consideradas “negras”, la blanquedad como ideal constituyente de la narrativa dominante de la argentinidad, se ve interrogada como premisa naturalizada. Estas prácticas de marcación y diferenciación social aparecen en un primer plano con la inmersión corporal en estas prácticas y entran en fricción (o se reafirman) respecto a las trayectorias previas de los practicantes y a las formas locales de hacer propias estas experiencias.

En relación con la clase social, entendemos que, aunque se ven interrogadas ciertas experiencias de clase, y existe un fuerte interés por lo popular, este circuito permanece bastante restringido a un público de sectores medios. Si bien se han producido proyectos que implicaron llevar estas prácticas “al barrio”, y experiencias que se propusieron cruzar ciertos lenguajes expresivos (en especial con manifestaciones ligadas a un repertorio folclórico argentino), en el desarrollo y sostenimiento de las prácticas, sus mentores y ejecutores siguen siendo jóvenes de sectores medios. Entendemos que este aspecto en parte se debe a cierta idealización que dificulta cruzar la frontera de lo “afro” hacia lo “mestizo”. Con esto queremos decir que en ocasiones perdura una caracterización exotizante que define a las prácticas como algo “totalmente diferente” a lo actual, a lo que se vive en el cotidiano. Y que se asocia, frecuentemente, a lo “pre-moderno”, el “origen”, lo “verdadero”, lo “puro”, lo “incontaminado”, lo cual abriría vías de escape para encontrar otras formas de vida, de vínculos y de sociabilidad. Si bien, en parte, esto ocurre, pues la experiencia colectiva

genera comunidad y redes de solidaridad concretas, raramente estas cruzan las fronteras de clase.

En términos étnico/raciales aparecen tensiones subjetivas respecto a cómo posicionarse; lo cual lleva, en algunos casos, a una búsqueda por la propia procedencia étnico/racial. Así, la blanquedad se ve interrogada y se convierte, en algunos casos, en una militancia por la causa afroargentina. En particular, la incorporación de estos jóvenes, socialmente blancos (Ferreira Makl, 2008), a una práctica racializada negra, ha provocado que se vean en la necesidad de desarrollar narrativas de pertenencia (Frigerio y Lamborghini, 2012) en torno a las categorías de raza y nación. De allí que la disputa principal se centre en torno al proceso racializado de construcción identitaria de la nación argentina. Aquí se pone en juego la invisibilidad de un pasado negro, que ha dejado su impronta en la actualidad, y que debe ser recuperado para comprender cabalmente aquello que nos constituye como argentinos. Una cuestión particular al caso rosarino es que no existen colectivos específicos de africanxs, afrouuguayxs o afrobrasileñxs con los cuales disputar el sentido étnico/racial de la práctica, por ello, esta politización de la misma se da más por la vía de un cuestionamiento a aquello que puede ser asociado con “lo negro” en términos de la propia experiencia racial y de clase. Así, las experiencias y sentidos que más se racializan están vinculados al *hacer*, a la experiencia práctica derivada de estas performances. En especial, esta racialización se produce mediante una cadena significativa que se repite y que vincula: lo afro con lo negro; lo negro con lo comunitario/grupal y con la resistencia a través

de la alegría; y esta resistencia alegre con un vínculo inseparable entre arte y vida. De esta manera, la propia práctica artística, así racializada, se convierte en una forma de lo político, que incluye creatividad, experticia y comunicabilidad estética, junto a crítica social, resistencia al orden establecido y proyectos de intervención política sobre el presente y sobre el cotidiano. Lo afro, por la vía de lo negro, es un significante, especialmente práctico, que articula arte-vida y política.

En relación con los aspectos sexo-genéricos, encontramos una diferenciación pronunciada en la asociación del tambor a un elemento masculino y la danza a una dimensión femenina. En especial en el *candombe*, pero también en las danzas de *orixás*. Tal vez donde puede hallarse cierta transgresión a esta diferenciación de roles es en la *capoeira*, en la cual todos tocan y *jogan*. En este sentido, el vestuario uniforme colabora hacia este proceso más andrógino. En general, estas prácticas suelen reproducir y exaltar una heteronormatividad que está vinculada a un imaginario racial (la sensualidad femenina, la rudeza masculina negra). Sin embargo, observamos una dinámica en la cual esto es permanentemente puesto en cuestión, de maneras más o menos explícitas, por quienes participan de cada una de estas prácticas.

La realización de la dimensión estético-expresiva de las tres prácticas trabajadas supone la ejecución de instrumentos mayormente percutivos y movimientos bailados. En los tres casos, en sus contextos de surgimientos, las funciones estuvieron mayormente divididas según género, con escasas posibilidades de tránsito entre una y otra.

Sin embargo, en las últimas décadas, y como parte de la difusión de estas prácticas entre nuevos grupos sociales y en nuevos contextos, el espacio de la percusión empezó a ser disputado por mujeres, no así a la inversa. La disputa se produce en torno a los espacios masculinizados. De allí que, si el tránsito de las mujeres hacia los instrumentos de percusión es más factible, e incluso celebrado por quienes son afines a las reivindicaciones del feminismo que en los últimos años se extendieron también a estas prácticas, el de los hombres al baile es bastante menos recurrente.

Es decir, en el contraste entre estas prácticas notamos que el espacio del baile está fuertemente feminizado en el *candombe* y en la realización artística de las danzas de *orixás*. Y, solo excepcionalmente, los hombres lo disputan, asumiendo el riesgo de que su sexualidad heteronormada sea puesta “en duda”. En el caso de la *capoeira*, ésta ha sido históricamente una práctica masculinizada, en la cual las mujeres fueron tan excepcionales que pasaron a estar incluidas en un “panteón heroico” de mujeres *capoeiristas* de las primeras décadas del siglo XX, mayormente afrobrasileras²⁰. De allí que el movimiento bailado, en la *capoeira*, sea también un objeto de disputa por parte de las mujeres *rosarinas* que la ejecutan, pues su gestualidad, los estilos de movimientos y las destrezas físicas que requiere están fuertemente marcadas por la imagen de un cuerpo negro heterosexual.

20 Como *Maria Doze Homem* o *Angelica Endiabrada*, sus apodosos dejan entrever el lugar de la mujer y las características personales que debían esgrimir para destacarse en ese contexto brasileros de conformación de la práctica.

Palabras de cierre

En este trabajo buscamos describir y analizar los aspectos prácticos y la experiencia suscitada a partir del aprendizaje y la ejecución de tres prácticas del circuito afro rosarino: danza de *orixás*, capoeira angola y candombe afrouruguayo. Avanzamos sobre una hipótesis que sostiene que estas prácticas poseen códigos estéticos y performativos comunes, provenientes de su historia afroamericana, que contrastan, de algún modo, con los hábitos ciudadanos de los practicantes argentinos; y que es este contraste lo que habilita ciertas reformulaciones subjetivas en sus adscripciones étnico/raciales, de sexo/género y de clase.

Como primer punto, vimos que su caracterización como prácticas de “matriz africana” reproduce un estereotipo colonial que deshistoriza y exotiza una diversidad cultural en aras de su homogeneización y simplificación. Para evadir esta lógica de categorización que reproduce la “diferencia colonial” (Bhabha, 2001), buscamos situar el proceso, registrar las particularidades locales en las cuales estas prácticas se desarrollan. Así, elegimos la expresión “circuito afro” para dar cuenta de aquellas experiencias que los sujetos con los cuales trabajamos aúnan como parte de un conjunto de prácticas artísticas propias de los pueblos afroamericanos. En este sentido, la reapropiación local de las mismas prioriza su origen afroamericano; en especial, el vínculo entre arte y vida que estas prácticas conjugarían en su mismo devenir histórico regional.

Asimismo, nos detuvimos en aquellas *movilizaciones* que se producen en términos étnico/raciales, sexo/genéricos

y de clase social cuando los practicantes se introducen y aprehenden un saber-hacer diferente y, en algunos casos, contrapuesto a sus hábitos cotidianos. Podríamos resumir diciendo que aquellas adscripciones que más se movilizan son las vinculadas a una percepción étnico/racial de la propia historia y de la historia nacional, produciendo un interrogante que, en algunos casos, canaliza hacia propuestas políticas y de protesta social (como la organización del Día de la Consciencia Negra, la participación de los grupos de danza de *orixás* y de *candombe* en diferentes marchas, como las del 24 de marzo contra la última dictadura cívico militar, las del 8 de marzo en reivindicación del día de la mujer, o las marchas del Ni Una Menos contra la violencia machista). En el caso de los cuestionamientos a la heteronormatividad y al binarismo de género como principios organizadores de estas prácticas en sus lugares de origen, vemos que existe una resistencia mayor hacia su movilidad o transformación, aunque no dejan de ser interrogadas, en especial por las mujeres que participan de ellas²¹. Y, por último, vimos cómo estas prácticas circulan mayormente entre un público de sectores medios, en especial con estudios superiores, el cual, si bien reconoce el origen popular de las mismas, sólo en algunas ocasiones cruza la barrera de clase insertándose en otros espacios sociales.

21 Como expusimos en trabajos previos (Broguet, 2019), los cuestionamientos a la heteronormatividad y al binarismo de género como principios organizadores de las prácticas culturales afro en sus lugares de origen, vienen siendo aspectos cuestionados por diferentes personas y grupos ya desde hace varias décadas.

Para concluir, fue nuestra intención ahondar en estos aspectos de orden fenomenológico y práctico para analizar con mayor detenimiento las micropolíticas que actúan en las prácticas culturales, tanto para reforzar como para desestabilizar lo instituido. En el caso de estas prácticas “afro” recreadas en Rosario, su capacidad para transformar las subjetividades de sus practicantes depende no sólo de la fuerza de las normas e instituciones sociales en la conformación de los *habitus* (de clase, de sexualidad y género, y de pertenencia étnico/racial), sino, también, de los recursos prácticos y de sentido que otorgan estas performances para abrir una brecha, para afectar y provocar una reflexividad (sensible y afectiva) sobre lo dado. Sobre estas micropolíticas nos parece necesario detenerse, para registrar de forma precisa, no sólo los dispositivos de normalización, sino, en especial, las estrategias que los propios sujetos se dan, en las elecciones prácticas que realizan, para cuestionar y transformar sus devenires sociohistóricos.

Bibliografía

- Bourdieu, P. [1980] (1991). *El sentido práctico*. Madrid, España: Taurus.
- Bleichmar, S. (2004). Límites y excesos del concepto de subjetividad en psicoanálisis. *Revista Topía*, XIV(40). Recuperado de <https://www.topia.com.ar/articulos/l%C3%ADmites-y-excesos-del-concepto-de-subjetividad-en-psicoan%C3%A1lisis>
- Broguet, J. (2012). –Saberes incorporados– Apropiaciones y resignificaciones de las danzas religiosas de orixás en un ámbito artístico. En S. Alucín, S. y S. Biasatti (comps.) *Cruce de tesis*. Rosario, Argentina: UNR Editora
- Broguet, J. (2014). “¿Cómo crece acá una palmera de dendé...?” Apropiaciones

- y resignificaciones de la capoeira en Rosario (Argentina). *Revista ACENO*, 1(2), 59–79.
- Broguet, J. (2018). Itinerarios del candombe en el sur del Litoral argentino. En J.B. Lucca y L. Di Lorenzo, *Memoria e Identidad en las Artes Escénicas de Rosario* (pp. 127–170). Rosario, Argentina: Glosa.
- Broguet, J. (2019). “Salir de la blanquitud”: candombe afroargentino y categorías étnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines siglo XX a 2015). Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.
- Broguet, J.; Picech, M.C. y Rodríguez, M. (2014). “...Argentina tiene un gran problema de identidad...”: Resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino. En C. Di Bennardis (comp.), *Experiencias de la diversidad* (pp. 350–364). Rosario, Argentina: UNR Editora.
- Citro, S., Aschieri, P., Mennelli, Y. y equipos UBACYT F821 y PICT 00273. (2008). Límites y dilemas del multiculturalismo. La enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario. *XIX Congreso Argentino de Antropología Social*, Universidad Nacional de Misiones, Argentina.
- Corvalán, M. L. (2007). *Cuerpo y comunicación en la danza de los orixás*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Ferreira Makl, L. (2008). *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, CEA–UNC, Centro de Estudios Avanzados–Universidad Nacional de Córdoba.
- Frigerio, A. [1992] (2000). Artes Negras: Una perspectiva afrocéntrica. En: *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto* (pp. 143–171). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- Frigerio, A. (2002). Expansión de religiones afrobrasileñas en Argentina: Representaciones conflictivas de Cultura, Raza y Nación en un contexto

- de Integración Regional. *Archives de Sciences Sociales des Religions* 117, 127–150.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. (2010). Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política. En R. Mercado, R. Y G. Catterberg (coords.), *Afrodescendientes y Africanos en Argentina* (pp. 2–45). Buenos Aires, Argentina: PNUD.
- Fry, P. (1982). *Para Inglês Ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122–151). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Restrepo, E. (2007). Antropología y colonialidad. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Ed.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 289–304). Bogotá, Colombia: Siglo Del Hombre Editores.
- Rodríguez, M. (2012a). “Cuerpos femeninos” en la Danza del candombe montevideano. En S. Alucín, S. y S. Biasatti, S. (comps), *Cruce de tesis*. Rosario: UNR Editora.
- Rodríguez, M. (2012b). Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana. En P. Ascheri, P. y S. Citro, S. (comp.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (pp. 235–252). Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos. Colección Culturalia.
- Said, E. (2001). *Orientalismo*. Barcelona, España: de Bolsillo
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Turner, V. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Turner, V. (1982). *The anthropology of performance*. Nueva York, Estados Unidos: PAJ Publications.