

Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina

Silvia Citro*, Lucrecia Greco**
y Manuela Rodríguez***

Resumen

En el contexto de una investigación sobre los usos y representaciones del cuerpo en técnicas corporales y danzas vinculadas a tradiciones *performativas* orientales, afro y amerindias, este trabajo se enfoca en una danza de tradición afrobrasileña, denominada danza de *orixás*. Analizamos comparativamente dos grupos de formación y actuación de esta danza en contextos artísticos, uno en la ciudad de Rosario (Argentina) y otro en Santa María (Brasil). Nuestro objetivo es examinar los procesos de apropiación, reelaboración y legitimación de esta danza, efectuados por sus *performers* o ejecutantes en cada contexto. Especialmente, nos centramos en examinar las consecuencias que la práctica de la danza hoy posee en la corporalidad-subjetividad de los *performers*, al promover redefiniciones de sus identidades de género, clase y raza.

Palabras claves: multiculturalismo-performance-cuerpo-danza de *orixás*

Abstract

Thinking about the uses and representations of the body in bodily techniques and dances linked to Oriental, Afro and Amerindian performative traditions, this paper focuses in the AfroBrazilian traditional dance called "danza de *orixás*" (*orixás's* dance). We analyze here comparatively two groups of training and performance of this dance in an artistic context: one of them is in the city of Rosario

* Dra. en Antropología, Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente CONICET.

** Prof. de Antropología, Universidad de Buenos Aires.

*** Lic. en Antropología, Universidad Nacional de Rosario. Becaria Doctoral CONICET. E-mail: hartomanuela@yahoo.es

(Argentina), and the other is in Santa María (Brazil). Our aim here is to examine the process of appropriation, reelaboration and legitimacy of this dance, making by its performers on each context. At the same time, we take especial attention examining the consequences that the practice of this dance have today in the subjectivity and bodily issues of the performers, when it promotes redefinitions in Gender, Class and Race identity.

Key words: multiculturalism-performance-body-*orixás's* dance.

1. Introducción

En los últimos 20 años, el campo de las técnicas corporales y danzas se ha visto ampliado y diversificado, a partir de la creciente difusión de prácticas provenientes de distintas tradiciones histórico-culturales, orientales, afro y amerindias. En el contexto de los actuales procesos de globalización e intensificación del multiculturalismo, la oferta y demanda de este tipo de bienes culturales de orígenes diversos involucra un segmento de la población en constante incremento, especialmente en sectores de clase media y media alta de las grandes ciudades. A partir de un proyecto de investigación iniciado en 2006 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con la colaboración del área de Antropología del Cuerpo de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, emprendimos un estudio socio-antropológico de las prácticas de formación y entrenamiento en diferentes técnicas corporales y danzas pertenecientes a tradiciones *performativas* no-occidentales. Nuestro objetivo es analizar las formas en que tanto estas tradiciones *performativas* como sus mismos ejecutantes, incluyendo sus corporalidades, son transformadas en estos procesos de circulación de bienes culturales, teniendo en cuenta: por un lado, aquellos actores y expresiones que son erigidos en referentes originarios de cada tradición y, por otro, las prácticas de apropiación, reelaboración y legitimación de dichas expresiones que son efectuadas actualmente por diferentes agentes culturales en las ciudades de Buenos Aires y Rosario.

En este artículo nos centraremos en una de estas prácticas, las danzas afrobrasileras (de tradición yoruba) y, especialmente, la denominada danza de *orixás*. En primer lugar, realizaremos una breve genealogía de la trayectoria de esta danza, a partir del pasaje de su lugar de origen, Brasil, a Argentina, y de contextos religiosos a artísticos. En segundo lugar, efectuaremos un análisis de las principales características de esta danza y de las consecuencias que su práctica hoy posee en la corporalidad-subjetividad de los *performers* y, finalmente, en la redefinición de sus identidades colectivas, atendiendo especialmente a las variables de raza, clase y género. Para ello, analizaremos comparativamente dos grupos de formación y actuación en danzas de *orixás* en contextos artísticos de Brasil y Argentina, con los cuales hemos realizado nuestro trabajo etnográfico¹. Por un lado, el grupo *Ewa Dandaras* de Santa María (Río Grande do Sul, Brasil), iniciado a mediados de los '90 y compuesto por 20 personas afro-descendientes, en su mayoría estudiantes secundarias o trabajadoras provenientes de clases medias bajas de las periferias de la ciudad. Por otro lado, el grupo *Iró Bàradé* de Rosario (Santa Fe, Argentina), iniciado en 2003 y compuesto por 12 personas no afro-descendientes, en su mayoría estudiantes universitarias provenientes de las clases medias de esa ciudad. A pesar de las diferencias entre ambos grupos, éstos poseen dos elementos en común: son los únicos que actualmente practican esta danza en sus respectivas ciudades y, en su mayoría, están compuestos por mujeres jóvenes². El nombre *Ewa Dandaras* es traducido por las inte-

¹ Dos de las autoras de este trabajo han realizado trabajos de campo etnográficos con estos grupos y, además, han participado de los entrenamientos en esta danza, L. Greco en Santa María y M. Rodríguez en Rosario.

² En el caso de Rosario, se trata de mujeres de entre 25 y 35 años, aproximadamente. Su coordinadora, María Laura Corvalán, es Profesora de Educación Física y Licenciada en Comunicación Social, de la Universidad Nacional de Rosario. En el caso de Santa María, las bailarinas son un poco más jóvenes (hasta 24 años) y también funciona un sub-

grantes como “mujeres guerreras”. En cuanto a *Iró Bàradé*, según Corvalán³, coordinadora del grupo: “*IRÓ* significa ‘Sonido. Ruido que hacen dos cuerpos cuando coalicionan. Relato. Noticia’ y *BÀRADÉ* ‘combinar con la naturaleza del otro’”.

En lo que refiere al marco teórico-metodológico de este estudio, entendemos a esta danza como un *género performativo* que posee un conjunto de rasgos estilísticos identificables, una estructuración más o menos definida y una serie de percepciones, emociones y significaciones prototípicas asociadas⁴. Es importante aclarar que no se plantea la categoría de género a la manera de las perspectivas tradicionales que afirmaban “la existencia de rasgos inmanentes y la presencia de invariantes integradas en sistemas genéricos de gran consistencia interna y mutuamente excluyentes”; por el contrario, se enfatiza en que este conjunto de elementos nucleares o prototípicos difícilmente permanezcan fijos y además, que suelen ser utilizados por los actores de manera diversa⁵. Nos interesa destacar que todo

grupo de niñas de 5 a 12 años. La directora del grupo, Jamaica, posee formación universitaria en Educación Física y actualmente realiza un postgrado en Bahía, sobre temáticas de educación y negritud.

³ Las citas están tomadas de: CORVALÁN, María Laura, “Cuerpo y comunicación en la danza de orixás. Iró Bàradé, combinar con la naturaleza del otro”, *Tesis de Licenciatura en Comunicación Social*, Universidad Nacional de Rosario, 2007, p:1. Agradecemos a la autora la posibilidad de acceder a su trabajo.

⁴ En otros trabajos (CITRO, Silvia, “Cuerpos festivo-rituales: Aportes para una discusión teórica y metodológica”, *Actas del V Congreso Argentino de Antropología Social*, La Plata, 1997a, Parte 3, pp. 218-223; CITRO, Silvia, “Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock”, *Tesis de Licenciatura*, Departamento de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997b; CITRO, Silvia, “Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik”, *Tesis de Doctorado en Antropología*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003), y en otra presentación en este mismo grupo de trabajo, efectuamos una caracterización de nuestra metodología de abordaje de los *géneros performativos*.

⁵ BAUMAN, Richard y BRIGGS, Charles, “Género, intertextualidad y

género se construye con relación a otros, recurriendo a diversos grados de maximización o minimización de estos vínculos, y remarcar la capacidad de un género para descontextualizarse y re-contextualizarse en otro. Así, en los géneros de las artes *performativas* es posible detectar ciertas marcas que evidencian conexiones con otros géneros y, por lo tanto, con otras prácticas histórico-sociales y es precisamente en las formas que los sujetos se apropian de estas marcas, donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también las estrategias para intentar modificarlos. Finalmente, retomando a autores como Schechner⁶, nos interesa analizar a las *performances* como procesos de “transformación” que abarcan todos sus niveles: el del drama, los actores y el público, como “modos de experimentar, actuar y ratificar el cambio.” En lo que respecta específicamente al cuerpo y sus técnicas de movimiento, consideramos que éstos no pueden ser entendidos como objetos pasivos de las prácticas y representaciones socioculturales que los modelan sino que también involucran una dimensión productora de sentidos, que puede jugar un rol activo y transformador en la praxis sociocultural⁷. A partir de la perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty⁸ y de su reapropiación en la teoría antropológica, el “embodiment” o corporización es entendido como “una condición existencial” en la cual el cuerpo “es el fundamento intersubjetivo de la experiencia cultural”⁹. En otros trabajos, hemos desarrollado esta perspectiva a través del concepto

poder social”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108, 1996, p. 103.

⁶ SCHECHNER, Richard, *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

⁷ Ver: JACKSON, Michael, “Knowledge of the body”, *Man*, 1983, N° 18, pp. 327- 345.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1984.

⁹ CSORDAS, Thomas, “Somatic Modes of Attention”, *Cultural Anthropology*, 1993, N° 8, pp. 135-156; CSORDAS, Thomas, “Embodiment and Cultural Phenomenology”, En: Gail Weiss and Honi

de "cuerpos significantes"¹⁰, para destacar así el entrelazamiento de las dimensiones sensoriales, kinésicas, emocionales y significantes de la corporalidad, como un elemento constitutivo de la praxis socio-cultural. Sostenemos entonces que en las *performances* que involucran el uso de movimientos y percepciones corporales como uno de los más importantes medios de expresión (como en danzas, dramas y otras técnicas corporales), esta dimensión productiva de la corporalidad es remarcada. Las personas que participan activamente en estas *performances* pueden experimentar procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos kinésicos y perceptuales, y estos cambios corporales pueden ser una fuente para promover nuevos significados culturales, reformular identidades personales y sociales, o aún, para reestructurar ciertas relaciones de poder.

En suma, nuestra hipótesis es que los entrenamientos en estos *géneros performativos* y concretamente en la danza de los *orixás*, promueven procesos de transformación en las identidades subjetivas y colectivas de los *performers*, los cuales involucran las tensiones entre, por un lado: las propias historias corporizadas en los *performers* o *habitus*¹¹ y, por otro, las posibilidades abiertas por la práctica de movimientos que difieren de su vida cotidiana y que conllevan sus propios sentidos, sensaciones y emociones. Se trataría de una tensión que involucra la posibilidad de crear nuevas experiencias vitales a partir de la práctica de expresiones corporales diversas.

Fern Haber (ed), *Perspectives on Embodiment*, Routledge, New York, 1999, pp. 143-162.

¹⁰ CITRO, Silvia, "Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik", *Tesis de Doctorado en Antropología*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003

¹¹ BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.

2. Las trayectorias: entre Brasil y Argentina, entre el ritual y la práctica artística

La "danza de *orixás*" proviene de la tradición religiosa yoruba, con influencias de la cultura dahomeana, que la incluye como parte fundamental de su *performance* ritual. En Brasil, esta tradición se fue transformando y, como señala Alejandro Frigerio, se fue subdividiendo de acuerdo a variantes regionales, principalmente *Candomblé* en Bahía, *Batuque* en Porto Alegre, *Omolocó* en Río de Janeiro¹². La liturgia religiosa del *Candomblé* está basada en música, cantos y danzas y, para autores como Barbara¹³, se trataría de un lenguaje no-verbal fundamentado en la suposición de que el alma y los sentimientos solamente pueden ser alcanzados a través del arte. En el proceso de conversión a las religiones afrobrasileñas las personas pasan por distintas etapas: "consultante", "médium", "hijo de religión", "hijo de un *orixá*"¹⁴. Cuando a algún consultante se le diagnostica su condición de médium y pasa a formar parte de "la gente de blanco", suma la capacidad de recibir y transmitir energía espiritual "incorporando entidades", es decir, entrando en estados de trance de posesión en los cuales "incorpora su *orixá*". Según Zenicola: "La danza en el ritual representa un elemento determinante del proceso, porque es por intermedio de ésta que acontece la corporificación de la entidad; el cuerpo, al danzar, intermedia el mundo sagrado con el profano"¹⁵. Así, en este proceso, es indispensable el aprendizaje

¹² FRIGERIO, Alejandro, "El rol de la 'escuela uruguaya' en la expansión de las religiones afrobrasileñas en Argentina", En: Pi Hugarte, Renzo (ed), *Los Cultos de posesión en Uruguay: Antropología e Historia*, Banda Oriental, Montevideo, 1998, pp. 75-98.

¹³ BARBARA, Rosamaria, "Dança das Aíabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé", Tese de Doutorado na Usp (São Paulo), editada em www.teses.usp.br, 2002.

¹⁴ FRIGERIO, Op. Cit., pp. 9-10.

¹⁵ ZENICOLA, Denise Mancebo, *Dança das iabás no xirê: Ritual e Performance*, Universidade do Rio de Janeiro, 2001, p. 86.

de ciertos movimientos corporales que están asociados a cada *orixá* junto con una compleja distribución de cantos, colores, atributos personales, órganos y partes del cuerpo, fenómenos naturales y acciones rituales específicas¹⁶. En su estudio fenomenológico sobre la experiencia corporal de las mujeres en un *Candomblé* de Bahía (Brasil), Barbara sostiene que la danza no es una simple repetición automática de gestos o coreografías, sino que es una nueva experiencia del cuerpo vivida en el proceso ritual, que abre otras posibilidades de conocimiento y de conciencia¹⁷. Además, como señala Frigerio¹⁸, en las *performances* de origen africano se mezclan géneros que para una concepción occidental serían diferentes y separados, como lucha, juego, danza, música, canto, ritual, teatro y mímica. De esta manera, se forma un complejo multidimensional que ocurre en varios niveles a la vez y que se presenta de forma codificada ante los otros; según Zenicola todo lo que el grupo es y representa se muestra para un otro, para un público externo, se trata así de un ritual que “es espectacular, porque acontece para ser visto”¹⁹.

La danza de los *orixás* comenzó a desarrollarse como práctica artística por fuera de su contexto religioso, primero en el norte de Brasil y, posteriormente, en las grandes ciudades tanto del resto de Brasil como del exterior, especialmente a través de migrantes que difundieron su técnica. En el caso de la ciudad de Santa María, se empieza a enseñar por fuera de lo religioso por iniciativa de *performers* locales que a mediados de los '90 crearon el grupo *Ewa Dandaras*, a partir del *Museu Treze de Maio*, una asociación de afrodescendientes de Santa María. Antes de ello, las bailarinas interesadas en la danza afro como expresión artística

¹⁶ FRIGERIO, *Op. Cit.*

¹⁷ BARBARA, *Op. Cit.*, pp. 9 y 50.

¹⁸ FRIGERIO, Alejandro, *Cultura negra en el cono sur: representaciones en conflictos*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2000.

¹⁹ ZENICOLA, *Op. Cit.*, pp. 54 – 57.

debían acercarse a centros urbanos mayores, como Porto Alegre o Florianópolis. Cabe aclarar que Río Grande do Sul, en general, y Santa María, en particular, son regiones de Brasil en las cuales la proporción de población afrodescendiente es menor que en las zonas centro-nordestinas. Actualmente, en el grupo de Santa María, las prácticas de danza afro ligadas al *candomblé* nordestino suelen ser percibidas como la fuente legítima de la tradición afro, en contraste con el *batuque* portoalegrense, que habría recibido influencias de otras danzas. Jamaica, la profesora y coreógrafa del grupo que también estudió en Bahía, nos explicaba:

“... E foi muito importante esse contato que eu tive com Salvador; com a Bahia, aquela coisa de beber da fonte mesmo. A questão do ritmo da musica, o que nos temos aqui enquanto nação que é o batuque, lá é o candomblé, os movimentos que a gente tem aqui da dança afro mais trabalhado com a questão da dança moderna contemporânea, lá nos já temos um lance tribal então e uma coisa muito diferente...”

En el caso de Argentina, encontramos que las tradiciones religiosas afrobrasileñas llegan al país a fines de la década del '60 y principios del '70, especialmente a través de escuelas religiosas de Brasil y Uruguay²⁰. A partir de mediados de 1980, comienza a difundirse la enseñanza de la “danza de *orixás*” como práctica artística en la ciudad de Buenos Aires, también a través de migrantes brasileños que la enseñan. Isa Soares fue una de las pioneras en esta tarea, recreando las danzas de *orixás* que trajo de su lugar de origen, Salvador de Bahía, con el objetivo de poder transmitir lo que para ella era un nuevo lenguaje corporal. El Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, también cumplió un importante rol en esta difusión, en tanto fue una de las primeras instituciones oficiales que impartió cursos de danzas y otras prácticas afro, continuando hasta el presente con esta tarea.

²⁰ FRIGERIO, Alejandro, “El rol de la ‘escuela uruguaya’”. *Op. Cit.*

Durante el año 2007, nuestro grupo de investigación realizó un relevamiento de las prácticas de formación y entrenamiento en las diferentes danzas y técnicas corporales afro, orientales y amerindias existentes en las ciudades de Buenos Aires y Rosario, tanto en el ámbito público como en el privado, abarcando los distintos centros culturales, grupos independientes y otras instituciones educativas. El porcentaje de prácticas provenientes de tradiciones afro relevadas (capoeira, danzas afro-brasileras, afro-peruanas, afro-cubanas, afro-bolivianas), representa, para la Ciudad de Buenos Aires, un 19,8 % del total, en tanto que en la ciudad de Rosario es de un 5,8 %²¹. Respecto de las danzas afro-brasileras de tradición yoruba, encontramos: en Buenos Aires, 25 cursos y talleres impartidos en el ámbito privado y 11 en el estatal, mientras que en Rosario, como ya adelantamos, existía un solo taller en el ámbito privado. Si bien los talleres suelen tener diferentes denominaciones particulares —como “Danzas Africanas”, “Danzas Afroamericanas”, “Danzas Afrolatinoamericanas”, “Danzas Afrobrasileras”, “Introducción al Movimiento Afro”—, la categoría “Danzas Afro” es la que aparece con mayor frecuencia.

El grupo de danza afro de Rosario surgió a partir del contacto con grupos de Buenos Aires y especialmente con Isa Soares, quien fue invitada a dictar seminarios mensuales durante tres años consecutivos. Como puede apreciarse, se daría un esquema de difusión desde los centros a las periferias, similar al observado en Brasil, ya que esta danza de origen

²¹ Estos resultados fueron obtenidos de una encuesta realizada a 375 docentes que dictaban cursos o talleres de prácticas vinculadas a tradiciones performativas orientales, afro y amerindias, entre setiembre de 2006 y setiembre de 2007 en Buenos Aires y Rosario. Este cuestionario fue realizado tanto en el ámbito público como en el privado. Los resultados generales y su análisis fueron presentados recientemente en la ponencia “Límites y dilemas del multiculturalismo. La enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario”, presentada en el IX Congreso Argentino de Antropología Social: “Fronteras de la Antropología”, realizado en la Universidad Nacional de Misiones, del 5 al 8 de agosto de 2008.

religioso pasa a constituirse en un tipo de expresión artística a partir de su práctica en las grandes ciudades, para luego difundirse en centros urbanos más reducidos del interior. Si bien estos conjuntos artísticos no están enmarcados dentro de una práctica socio-religiosa, no dejan de reconocer el vínculo de estas danzas con el marco cosmovisional que involucran, sumando al aprendizaje de las técnicas de movimiento propias de la danza, el conocimiento de los mitos y narrativas que describen a los *orixás* del panteón *yoruba*. Otro hecho novedoso y reciente que hemos podido constatar, es que desde el 2006 algunos fieles religiosos de Buenos Aires también han comenzado a tomar clases con profesores de danzas afro, para perfeccionar las técnicas de movimiento características de los bailes de cada *orixá*²².

En conclusión, a través de este breve análisis de la trayectoria de la danza de los *orixás* como *género performativo* se pueden identificar dos tendencias paralelas, las cuales parecen reforzarse entre sí. Por un lado, que en su proceso de desterritorialización y reterritorialización, esta danza abarca un radio geográfico cada vez mayor, incorporándose nuevos grupos socioculturales en su práctica; por otro, se establecen mayores vínculos entre contextos religiosos y profanos, como espacios interrelacionados y no necesariamente opuestos entre sí. Consideramos que, en términos generales, ambas tendencias estarían favorecidas por el creciente multiculturalismo de las ciudades contemporáneas, vinculado a los procesos de globalización, así como por los fenómenos de descoleccionamiento e hibridación²³ característicos de las estéticas post-modernas. Como señala Appadurai²⁴, junto con el crecimen-

²² Este hecho podría estar enmarcado, como sostiene Frigerio en “El rol de la ‘escuela uruguaya’” (*Op. Cit.*, pp. 17-18), en la necesidad inicial que tuvieron los fieles de esta religión en nuestro país de convocar religiosos brasileños y uruguayos que pudieran transmitirles las técnicas propias de la danza y de los rezos.

²³ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.

²⁴ APPADURAI, Arjun, “Global Ethnoscapes: notes and queries for a

to del intercambio de mercancías, también los contingentes humanos y los bienes culturales se transnacionalizan, a la manera de bandas o franjas de paisaje que atraviesan las fronteras nacionales, estableciendo nexos globales donde antes no existían. Asimismo, las posturas multiculturalistas, junto con la internacionalización de las ideas de “ciudadanía” y “derechos humanos”, comienzan a extenderse ampliamente en la década de 1980 como parte del ideario democrático de los estados-nación, favoreciendo la emergencia de pueblos, grupos y/o expresiones culturales antes invisibilizados. No obstante, en el caso de Brasil, veremos que el surgimiento de la práctica de la danza afro como fenómeno artístico también se arraiga en facetas particulares de su conformación histórica como estado-nación, concretamente, en las luchas de los afrodescendientes por reivindicar sus propios espacios culturales y por integrarse a la dinámica nacional brasileña.

3. Técnicas de movimiento y concepciones del cuerpo

Pasaremos a analizar algunos aspectos del estilo de movimiento propio de esta danza y las consecuencias que el entrenamiento posee en la corporalidad-subjetividad de los distintos grupos de *performers*.

Un elemento característico es la postura de base desde la cual parten la mayoría de los movimientos. Se trabaja principalmente con una postura que involucra fuerza en las piernas, que se mantienen constantemente flexionadas, y fuerza abdominal y de glúteos, pues la columna está levemente inclinada hacia delante soportando su propio peso. En términos de Barba²⁵, podríamos definir a esta postura de base como

transnational anthropology”. En: Richard Fox (org.). *Recapturing Anthropology: Working in the present*, pp. 191-210. School of American Research Press, Santa Fe, Nuevo Mexico, 1991.

²⁵ BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola (Comp.). *Anatomía del Actor*. Gaceta/ International School of Theatre Anthropology, México, 1988.

la de un “cuerpo extracotidiano”, en tanto involucra un uso mayor de energía corporal, así como una alteración del equilibrio (al trasladarse el eje hacia delante) respecto de las técnicas corporales cotidianas. De ahí que esta postura pueda resultar incómoda al principio del entrenamiento y necesite de un trabajo físico constante. Otro elemento que Barba postula como característico del cuerpo extracotidiano en situación de representación, es el juego de las oposiciones dentro del propio cuerpo. Justamente, uno de los principios base que se maneja en esta danza es el de la oposición: movimientos disímiles que se realizan con los lados izquierdo y derecho del cuerpo, momentos de velocidad y giros opuestos a los de quietud, posturas de equilibrio y de desequilibrio, contraposición entre movimientos que se realizan hacia delante y otros hacia atrás así como alternando cada lado. Un caso podría ser el de la oposición entre partes del cuerpo que permanecen con un tono muscular mayor, mientras otras utilizan un tono menor, como por ejemplo en la danza de *Yemanyá*, en la que el torso y los miembros superiores deben “fluir”, con una sensación de liviandad, mientras las piernas utilizan un tono muscular mayor, proveyendo de sostén al cuerpo. También son características las oposiciones entre principios femeninos y masculinos. Representativo de ello es uno de los *orixás*, *Logunedé*, quien según la mitología heredó de su padre *Oxossi* la fuerza, y de su madre *Oxum* la belleza, por eso, durante 6 meses en el año vive en los bosques, cazando hábilmente como su padre, mientras que los otros 6 meses vive en las aguas dulces en forma femenina, alimentándose de los peces. Esta bisexualidad es representada en la danza mediante la utilización del cuerpo dividido en dos, el lado derecho representa *Oxossi*, con movimientos que le son propios como el sostén de una lanza para cazar, mientras el lado izquierdo hace los gestos propios de *Oxum*, como sostener un espejo o arreglarse el cabello. Se debe mantener constantemente este juego de oposiciones, intercambiando los movimientos en función del *corimba* (la voz principal en los cantos) y el coro de su canción. Así, este *orixá* representa en sí mismo la dualidad.

Otro rasgo de la danza de los *orixás* es que los movimientos parten de diferentes centros del cuerpo, como el pecho y los omóplatos, el centro de la pelvis, el de la cabeza. En tanto estos centros suelen estar inmóviles en el uso cotidiano del cuerpo, comenzar a utilizarlos implica una confrontación con los propios *habitus* corporales. Finalmente, el uso de la voz también suele involucrar una confrontación con las prácticas estéticas hegemónicas de Occidente, en las que movimiento y voz tienden a separarse en artes diferenciales (danza y canto o teatro). Al ser danzas que involucran el canto, pues cada *orixá* tiene el propio, se trabaja desde la concepción de que el cuerpo es también voz y no puede ser escindido en movimiento, música, canto, sino que son dimensiones integradoras de una misma práctica. En el grupo de Rosario, por ejemplo, notamos que especialmente al inicio del entrenamiento, esta forma de ejercitación suele constituirse en una dificultad, pues incorporar la voz al movimiento es percibido como una inhibición mayor incluso a la de mover el cuerpo. Para la mayoría de los practicantes —excepcionalmente aquellos que provienen de un entrenamiento específico en el uso de la voz, como los cantantes o actores—, la voz se utiliza solamente, y con limitados recursos, “para hablar”, y resulta difícil incorporarla al propio movimiento.

En el caso del grupo de danza de Santa María, la mayoría de las participantes son *filhas de santo* o tienen experiencia en *terreiros de candomblé*, lo cual da cuenta de los vínculos entre prácticas rituales y artísticas, y también muchas participan del carnaval. En este sentido, perciben su entrenamiento en esta danza como un proceso en continuidad con las técnicas corporales y conocimientos incorporados en aquellas prácticas rituales y festivas. Preta, una de las integrantes del grupo, nos decía:

“...as meninas conhecem os orixas, não faz falta explicar eles, tem muitas meninas envolvidas na religião. Muitas vezes elas mesmas explicam os orixás pra as outras na aula...”

A pesar de estas continuidades, el aprendizaje de la técnica

ca corporal específica de la danza siempre incluye nuevos desafíos para los propios *habitus* corporales. Un ejemplo que nos contaba otra de las integrantes es que si bien el movimiento de las caderas le resultaba más fácil por ser característico del *samba*, sostener la flexión de las rodillas le resultaba más dificultoso:

Lucrecia: “Por que achas que foi tão fácil

Giselle: Sei lá, porque os segredos da dança eu peguei, eu peguei ligeiro, eh. E foi a traves dos segredos da dança que eu consegui dançar

L: Me diz a mim quais que são os segredos ?

G: Ahhh mexer o quadril, flexionar o joelho!!!

L: E você já mexia o quadril e flexionava o joelho o foram nos primeiros dias

E: nos primeiros dias

L: mas você já chegou flexionando o quadril e mexendo o joelho, já chegou fazendo isso?

E: mexer o quadril, mexer o quadril sim, mas flexionar o joelho não

L: E de onde é que você sabia mexer o quadril

E: Ahhh, a traves do samba, carnaval, sambava. A traves disso”

La profesora del grupo, también reflexionaba sobre estos usos no-cotidianos del cuerpo:

Jamaica: “Se for so como vivencia basta que o corpo esteja afim de sentir um ritmo que é completamente diferente, de aceitar movimentos que são completamente diferentes das danças e das atividades usuais. Prova é que não tem quem não fique com uma dor no abdômen, no ombro, no pescoço, porque ele trabalha grupos musculares que não são desafiados no nosso cotidiano. Mas isso tudo com muito cuidado, e sempre preservando ate que ponto as pessoas podem chegar, pela sua experiencia com atividade física, ate mesmo com a dança, até que ponto pode dar movimentos e exercicios de condicionamento para crianças, para meninas, pra quem nunca dançou, para quem já dançou. Então, o professor, ele tem que ter essa sacação e tem que saber que tipo de movimento ele pode estar usando com algumas pessoas e outras não”.

Es interesante destacar que para las bailarinas de este grupo, la experiencia con otras danzas aparece como más distante de sus *habitus* corporales. La mayoría prefiere bailar afro porque “tiene más que ver” con ellas. Incluso dan cuenta de experiencias de mayor dificultad o frustración al aprender otras danzas, como las clásicas o las del folklore gaúcho. En este sentido, suelen caracterizar la danza afro como más “abierta” a recibir personas con otros entrenamientos corporales, siendo esta apertura una marca de la “corporalidad negra” que las diferencia de las tradiciones de danza “europeas”, que perciben como más cerradas:

Jamaica: “...E eu tive uma experiência muito frustrada porque eu fiz quinze dias de ballet e minha mãe comprou ropinha e todo com muita dificuldade, sapatilha e todo, porque exige, né? Tu tem que ter todo o material ali. E eu... daí a minha professora me chamou, chamou a minha professora da aula e disse que eu não poderia porque eu não me encaixava no ballet, porque eu me mexia de mais, e ela não conseguia entender porque é que o meu corpo não assimilava o que era parado e o que era mexendo e aí eu. Mas que bom!, que bom, porque eu acho que eu não me identificaria com o tempo porque o processo da minha vida me permitia outras vivências que era sambar na quadra da escola de samba, e depois jogar capoeira e brincar na rua e essas coisas da nossa corporalidade, da corporalidade negra, muito diferente dessa questão européia. Então acho que eu acabaria me frustrando mais se eu continuasse. Mas para toda criança tem coisas que marcam na vida e na infância, né? E eu nunca esqueci isso assim que eu... Ela disse que eu não tinha nascido para o ballet imagina!... E daí eu achei uma, hoje eu penso assim, que é uma falta de bom senso tu negar um aprendizado para uma criança porque ela tem vivências corporais diferentes. E a capoeira e a dança afro elas fazem um contraponto a isso, né. Elas permitem que tu seja oriundo de outras danças e que também adquirisses conhecimento, ou que tu seja oriundo de dança nenhuma e que adquira esse conhecimento. Então ela tem uma plasticidade maior. Eu diria”

Si bien las *Dandaras* viven un acceso más abierto a la corporalidad de la danza de *orixás* en virtud de su socialización afrobrasileña, el grupo elige mostrar una danza para la escena, que se distinga de la danza ritual. En términos de Jamaica, eligen “preservar algo” que solo se da en la experiencia religiosa. Esta situación se invierte en el grupo rosarino, como veremos más abajo.

En el caso del grupo de Rosario, se puede constatar una actitud similar respecto a la percepción de la danza afro como una danza que permite “alojar” otros cuerpos. Muchas de las practicantes de *Iró Bàradé* no vienen del campo de las danzas, incluso algunas manifiestan que es “la primera vez” que ponen su cuerpo en movimiento. Es una característica del grupo el estar compuesto mayormente por mujeres que se acercan porque necesitan “liberar” el cuerpo de ciertas “trabas” o porque de alguna manera han sido rechazadas de otras danzas. Esto nos conduce a otra importante característica del entrenamiento en danza afro en el grupo de Rosario y en otros de Buenos Aires. El aprendizaje no se basa tanto en la copia de una forma que debe repetirse lo más fielmente posible a un modelo legitimado, sino más bien en la exploración en el propio cuerpo de las calidades de movimientos y de las energías utilizadas, los *performers* tienen entonces una posibilidad mayor de ingresar a la práctica desde sus propios recursos corporales. Ello permite que, por ejemplo, aquellas personas que se han sentido frustradas en intentos anteriores de “bailar”, a través de esta técnica se sientan con la capacidad para hacerlo. No obstante, y a diferencia de lo que acontece en el grupo de Santa María, el hecho de que la danza “afro” no pueda ser captada como algo “propio”, hace que ésta sea planteada como una herramienta que, precisamente por ser “ajena”, permite explorar posibilidades de uso del cuerpo no usuales, que tienden a ser percibidas como “liberadoras”.

Otra de las diferencias claves en el entrenamiento del grupo de Santa María y de Rosario, es que en este último, a falta de una socialización previa en las tradiciones yorubas,

es necesario efectuar una investigación de cada uno de los *orixás*, recurriendo por ejemplo a diversos materiales bibliográficos para explorar sus elementos naturales, sus danzas, toques de percusión, cantos y mitologías. El objetivo no es involucrarse con la religión, sino intentar tomar los *orixás* como “metáforas”, a través de sus danzas, “para reconocer las energías que nos componen, explorarnos en los arquetipos humanos universales y así ampliar nuestras posibilidades de relacionarnos con los otros, y con el mundo”²⁶. Cada *orixá* posee patrones de movimientos que les son propios, una mitología, un elemento de la naturaleza que lo representa, el ritmo de los tambores y el canto correspondiente. De esta manera son abordados en las clases, encontrando cada uno de los *performers* las dificultades y las habilidades para bailar a cada *orixá*. Un ejemplo de cómo la falta de un marco de interpretación previo puede afectar el aprendizaje de esta danza, lo encontramos en el siguiente relato de una de las participantes:

*“Yo quería entender qué era lo que estábamos bailando, por qué lo estábamos bailando, de dónde venía, cuál era la historia. O sea, me costaba no darle un marco racional a lo que estábamos haciendo. Creo que cuando me dejé, empecé a entender un montón de cosas. O me empezaron a entrar por otro lugar, por el cuerpo. El entendimiento del cuerpo. Pero, en principio, fue como una resistencia. No sé... es raro, porque fueron las dos cosas, o sea, por un lado exigirle una forma y una explicación, y por otro era querer vivenciar eso otro que me costaba más... a los movimientos del cuerpo no enmarcarlos tanto en una forma... me acuerdo como un caos, al principio. Un caos, no terminar de entender qué era lo que estábamos haciendo... distinto recorrido, distinto... no sé, era super caótico, para mí”.*²⁷

²⁶ CORVALÁN, María Laura, “Cuerpo y comunicación en la danza de orixás. Iró Bâradé, combinar con la naturaleza del otro”, *Tesis de Licenciatura en Comunicación Social*, Universidad Nacional de Rosario, 2007, p. 15.

²⁷ Citado en CORVALÁN (*Idem.*, p:35)

El hecho de que la danza sea, en alguna forma, sacada de su contexto religioso, trae aparejadas ciertas dificultades para el grupo rosarino. Esto se aprecia en la preocupación, expresada por su coordinadora, de realizar una cuidadosa apropiación de la danza que permita no despojarla totalmente de su aspecto religioso, “manteniendo viva su esencia”. En este sentido se diferencia del grupo de Santa María que, como decimos arriba, decide “preservar” lo religioso y dedicarse al aspecto “artístico”.

Comenta la coordinadora del grupo rosarino:

*“Un trabajo que requiere de mucha precisión y atención, para no banalizar los movimiento y convertirlos en mera forma. Es decir, no despojarla de su energía, de su cosa sagrada. Hay mucho cuidado en cada paso, en cada movimiento, en cada palabra que se dice al respecto. Hay toda una preparación previa a entrar específicamente en las danzas de los orixás, para poder acceder a ellas desde los elementos de la naturaleza, y desde su energía particular. La danza engloba todo eso y permeabiliza su energía, deja que entre y salga. Algunos necesitarán primero de la forma y de a poco dejarán que ingrese la energía (o no), otros necesitarán primero sentir la energía en un trabajo de mucha introspección y luego irán ubicando la forma. Lo importante es poder reconocer el camino de ingreso más fácil que tiene cada uno para acceder a la danza”*²⁸.

Como puede apreciarse, una de las formas de ingresar a esta danza, además del aprendizaje de los movimientos propios de cada *orixá*, de su “forma”, es a través de la búsqueda en el propio cuerpo de los elementos de la naturaleza y de su energía particular.

“Podemos decir que los orixás son un medio para reencontrarnos con esa parte que nos habita, que negamos o desconocemos, o que no prestamos demasiada atención. Esa parte que es anterior al lenguaje, y por qué no

²⁸ CORVALÁN, *Op. Cit.*, p: 21.

anterior a la propia existencia individual. Hay una energía, una naturaleza del ser que existía en este mundo antes de ser concientes de ello (...) y que es posible reconocer a medida que vemos nuestro cuerpo acercarse a los arquetipos”²⁹.

“Reconocer la naturaleza en nuestro cuerpo, más allá de los mecanismos fisiológicos; nos ayuda a pensar que los elementos de la naturaleza ‘están’ en nuestro cuerpo, en los movimientos del cuerpo, y en la calidad de esos movimientos. (...) Así ingresamos por los cuatro elementos principales: la tierra, el cuerpo material, su peso y su estatura, la piel, los huesos y los músculos, así como la energía de mi tierra: forma de moverme, de pararme, de sentarme, de comer, de acomodar mi tierra en y frente al mundo; el aire, que está en la respiración, conectando el interior del cuerpo con el exterior; el fuego, que es el impulso que nos motoriza, nos excita y nos acelera; el agua salada, cuando lloramos, cuando transpiramos; y el agua dulce que es el único elemento que no tenemos dentro de nuestro cuerpo y que por eso debemos buscarlo afuera. (...) Para encontrar más fácilmente las energías de estos elementos naturales en el cuerpo, la danza iorubá tiene un sistema kinésico, un código corporal que nos va llevando desde los centros energéticos del cuerpo hacia los canales por donde circula cada energía particular.”³⁰.

En estos párrafos, puede observarse una concepción holista que postula una continuidad entre cuerpo y naturaleza de carácter arquetípica. Así, en el grupo rosarino, se aprecia una búsqueda que profundiza en “el interior” de cada sujeto, una exploración más subjetiva, de “autoconocimiento”, en donde poder rastrear las capacidades individuales y las dificultades que cada persona trae consigo en función de su historia personal y de sus aprendizajes previos.

En el caso del grupo de Santa María, las concepciones holistas que vinculan cuerpo-naturaleza también están presentes:

²⁹ *Idem.*, p. 15, 16.

³⁰ *Idem.*, p. 21, 22.

Jamaica: “... na relidade a dança afro ela tem uma relação muito forte com os movimentos dos orixás, com a questão do candomblé. E ela tem movimentos fortes, movimentos muito parecidos com os dos animais porque o candomblé tem uma relação direta com a natureza, ela não tem esse compromisso com o bom ruim, com o divino e o que é o pecado, com a terra e o céu, isso não é uma construção nossa negra, o candomblé significa relação direta com a natureza com o conhecimento anteriormente construído, ou seja com a nossa ancestralidade, então esta muito relacionado com os orixás da água, da terra, do fogo, do mar, do vento, dos fenômenos da natureza”.

No obstante, un elemento que nos interesa destacar, es que estas concepciones aparecen fuertemente ligadas a una construcción de lo “tribal” y de la referencia a los “ancestros” como elemento característico de la identidad negra. En el punto siguiente profundizaremos entonces en el papel de la *performance* en la construcción y legitimación de las identidades personales y colectivas.

4. Danza de los orixás e identidades

En el caso del grupo de Santa María, el vínculo con la naturaleza —por ejemplo en los movimientos más “fuertes y pesados”, “más próximos a los de los animales”— es percibido como el elemento “más tribal” y “salvaje” de la danza afro, que representaría su “verdadera historia” engendrada en Bahía:

Jamaica: “...hoje trouxe varios movimentos mais fortes e mais pesados que as meninas sentem na aula, que é, esse afro da Bahia mesmo, essa coisa mais tribal, mais jogo de quadril, mais flexão de joelho. Mais pesado, não?, mais selvagem, mais próximo dos movimentos dos animais e dessa coisa que é bem diferente do aquilo que a gente aprende aqui no sul. Essa é a verdadeira história da dança afro e dos movimentos afro, é o que é a dança afro, na realidade ela é uma entrega. Uma entrega para o desconhecido eu diria, já que no sul a gente não conhece

muito sobre religiao afro, sobre as questoes da matriz africana, mas ela è uma entrega que seduz, e quando a gente toca os instrumentos ao vivo isso fica muito mais palpable, mais perceptible ne, a partir do corpo, a partir do barulho dos tambores, ninguem consegu ficar indifferente..."

Este prototipo de la "matriz africana" como experiencia ancestral y próxima a la naturaleza, es en parte heredero del discurso colonial que construyó la otredad cultural de lo "afro", exotizando las diferencias con el mundo occidental en un contexto de desigualdad. No obstante, la legitimación de lo tribal en esta danza es uno de los casos que muestra cómo los sujetos pueden reapropiarse e instrumentalizar estos discursos de herencia colonial en función de sus propias estrategias político-identitarias actuales. En este sentido, para el grupo de Santa María practicar esta danza se constituye en un dispositivo de valorización de sus identidades culturales como "afrodescendientes" o personas "negras"³¹. Ya que, si bien puede decirse que la nacionalidad brasileña se constituye a partir de la interrelación entre diversos sectores —afro, indígena, europeo— existe una innegable experiencia de apartheid social en la cual la condición de afrodescendiente y la pertenencia a clases populares se cruzan³².

En el caso del grupo de Rosario, si bien las bailarinas blancas retoman esta idea de vínculo con lo afro en tanto elemento ancestral, el mismo es reconfigurado no en pos de una

³¹ Siguiendo a Segato, planteamos el uso de este término en tanto la marca racial es un fuerte basamento para identidades políticas en Brasil, pues la marca fenotípica opera efectivamente como significante: "...O que tento enfatizar com esses exemplos e que raça é signo, e, como tal, depende de contextos definidos e delimitados para obter significação definido como aquilo que é socialmente relevante. Estes contextos são relocalizados e profundamente afetados por processos historicos de cada nação...". SEGATO, Rita, "Raca e signo", *Serie Antropología*, Universidade Federal de Brasília, 2005, vol 372, p. 6

³² Segato, Rita L. "Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global", *Anuario Antropológico* 97, 1999, p. 178.

identidad cultural específica, sino como parte de una búsqueda personal de aquella humanidad compartida que nos ligaría a la naturaleza, a todos por igual. Como decía una de las bailarinas: "es una necesidad de buscar en lo arquetípico, en lo que tenemos de ancestral, lo que nos liga con la naturaleza y nos despoja de la desigualdad social".

Otro elemento a destacar es la manera en que estas danzas se vinculan con la construcción de las identidades de género. Diferentes autores han remarcado la peculiar construcción de lo femenino y lo masculino involucrada en las religiones afrobrasileñas³³. Según Segato, esta religión realiza un esfuerzo sistemático por liberar las categorías de parentesco, personalidad, género y sexualidad de las determinaciones biológicas y biogenéticas con las cuales están ligadas en la cosmovisión dominante en Occidente. Esta indeterminación biogenética, así como la reconfiguración de la concepción de familia y matrimonio, se ilustran en la vida social y en la mitología del grupo, así como en sus danzas. La autora sostiene que los miembros del *candomblé* han reformulado las categorías cognitivas relativas al género y la sexualidad y, en consecuencia, a la concepción del yo y de la identidad de los participantes. El esquema cognitivo de género no desaparece pero sí se libera de las asociaciones obligatorias que Occidente plantea, entre datos de la naturaleza, roles sociales, personalidad y sexualidad, lográndose así que la identidad personal posea cierta "movilidad de género"³⁴. Asimismo, Segato agrega que esta maleabilidad del género propia del universo *yoruba* tuvo un papel crucial en la relocalización de la cosmología y práctica de esta cultura en el Nuevo Mundo³⁵. Una religión en donde, como nos dice Barbara³⁶, el ser

³³ Ver: SEGATO, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2003; BIRMAN, Patricia, *Fazer estilo criando gênero*, Relume Dumará, Río de Janeiro, 1995.

³⁴ SEGATO, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2003, p. 217.

³⁵ *Idem.*, p. 240.

³⁶ BARBARA, *Op. Cit.*, p. 185.

humano no es percibido como algo fijo, sino como un proceso y un diálogo de varias partes que se entrecruzan en un juego dinámico.

Pese a la confrontación que el *candomblé* plantea con las categorías de género dominantes, encontramos que tanto en el grupo de Santa María como en el de Rosario uno de los géneros es el que predomina en la práctica de la danza: las mujeres. En el grupo *Ewa Dandaras* hay solo dos varones bailarines, los cuales adscriben a identidades femeninas. Como vimos, el nombre del grupo es interpretado como “mujeres guerreras”, y a menudo son reconocidas como “las” *Dandaras*, en femenino. Si bien en Santa María los hombres suelen participar del *candomblé* religioso, no lo hacen como bailarines en la práctica estética de la danza afro, y solo intervienen en el grupo como percusionistas. En este sentido, la profesora del grupo señala, una vez más, la diferencia entre el nordeste y el sur de Brasil: en el sur “los hombres danzan mucho menos” pues allí la danza afro ha sido asociada con la “sensualidad” y la sensualidad suele ponerse del lado de lo “femenino” en las concepciones de género hegemónicas occidentales. Respondiendo a la pregunta de por qué cree que son menos los hombres, Jamaica nos decía:

Jamaica: “... Eu acredito que é a questão do culto ao corpo mesmo ainda, né?. No Rio Grande do Sul, porque no nordeste a gente já vê o mesmo número de homens e mulheres, mas no Rio Grande do Sul nós temos uma cultura que não permite aos homens dançar e explorar seu corpo, sempre dança moderna, contemporânea, ballet, ou seja os estilos mais variados de dança que já pegaram aqui no Rio Grande do Sul, são mais frequentados por mulheres, né?, porque, e muito mais na dança afro que são movimentos que as pessoas já dizem, né? confundem com sensualidade, né?, e na realidade não são, né?, eles são movimentos de corpo inteiro. Eu acho que por isso os homens não se seduzem, por uma questão da nossa sociedade machista, com todos os istas aí, né?, que não permite aos homens, não que não tenham vontade, mas que não permite uma liberação tamanha que eles venham

para uma aula de dança afro a mexer quadril para compreender como o corpo se move, como o corpo reage, ao som de um atabaque, ao som de um instrumento musical. Eu acredito que o limitante aí, é uma questão cultural muito forte ainda. Mais ampla do que o problema da dança afro. Com certeza, dança afro não seria o problema, muito embora seja, né? uma dança que tem uma relação com a matriz africana e que a mulher, aquela questão da sensibilidade consegue assimilar mais isso com uma certa naturalidade do que o homem, né?, o homem existe uma negação dele ainda. Eu diria que por uma questão cultural mesmo, o sistema capitalista que diz que o homem tem um espaço e que existem coisas que são de homens e que coisas que são de mulheres. E eu acho que a dança está muito mais ligada à mulher por isso, não por uma coisa que a gente já concebeu em quanto cultural, nosso, e que não é, que uma coisa historicamente construída e que a gente está aí com o papel de desconstruir, e fazer outra coisa diferente...”

En el caso de Rosario, también la participación de los hombres ha sido reducida y en la actualidad se suele circunscribir a la percusión. A pesar de que concientemente se lleven adelante cuestionamientos y discusiones sobre este tema en el grupo, en la práctica, la percusión sigue asociada a lo masculino y la danza a lo femenino.

En suma, a pesar de que la danza afro pone particularmente de relieve el tránsito por los principios femeninos y masculinos, con los movimientos y energías asociados a cada uno, parecen ser las mujeres quienes dentro de un contexto artístico se atreven o se sienten más legitimadas para explorar la circulación y tránsito por estos principios, sin quedar confinadas en uno u otro.

4. Reflexiones Finales

Una de las conclusiones que extraemos de nuestro análisis es que en el proceso de desterritorialización y reterritorialización de esta danza, si bien ciertos elementos ca-

racterísticos siguen presentes —como es la concepción holista de la relación cuerpo-naturaleza— la significación y la utilización que los *performers* realizan de estas concepciones se transforma. En el caso de Santa María, estas concepciones se utilizan para conformar, legitimar y movilizar políticamente una determinada identidad colectiva de raza y género, atravesada por la pertenencia de clase: la de “mujeres guerreras” —como se autodenominan— afrodescendientes de clases medias bajas, en un contexto urbano de mayoría blanca. Este uso de la danza se arraiga también en una tradición nacional que atiende a la educación corporal y que pone un énfasis creciente en las políticas culturales que, dirigidas a sectores medios-bajos, buscan revalorizar las “culturas populares”³⁷.

En el caso de Rosario, en cambio, estas concepciones y prácticas parecen ser parte de búsquedas individuales e intersubjetivas de mujeres universitarias de clase media que, a través de las mismas, intentan transformar sus propias corporalidades-subjetividades y sus modos de relacionarse con el otro. Como sostiene la coordinadora, al explicar el significado del nombre del grupo:

*“Iró Bàradé ocurre cuando cada una logra ubicarse desde sus propios sonidos, en el impulso de combinar con el otro, deviniendo en otro estado, que permita despertar un cuerpo con calidades diferentes a las de nuestro cotidiano”*³⁸

Asimismo, también apreciamos que si bien la danza de *orixás* en su contexto ritual original favorecería cierta experiencia de movilidad de género, al insertarse en el campo de “la danza” como práctica artística, tendería a asociarse ma-

yormente con lo femenino, perdiendo así parte de esta capacidad movilizadora. Es decir, al ingresar en estos circuitos de formación artística, incorporaría ciertos códigos imperantes en el mercado de bienes culturales, que tienden a legitimar determinadas prácticas estéticas corporales para determinados géneros: las danzas artísticas, especialmente las individuales o colectivas, como prácticas preponderantes femeninas, mientras que para los hombres se reservan prácticas vinculadas a las artes marciales (en tanto la “fuerza” del cuerpo masculino se tiende a oponer a la “gracia” o “seducción” del cuerpo femenino) o, en el caso de las danzas, a aquellas danzas de pareja que permiten diferenciar claramente los roles de género, como el folklore *gaúcho* en Brasil o el tango y las danzas folklóricas en Argentina.

Finalmente, consideramos que el análisis de este caso nos permite confrontar una de las hipótesis de nuestro proyecto de investigación más general que mencionáramos al comienzo del trabajo, acerca de las tensiones que atraviesan los cuerpos de los *performers* que se forman y entrenan en aquellas antiguas tradiciones de *performance* no-occidentales que hoy son recreadas en los contextos urbanos. Por un lado, los *performers* tienden a redefinir sus experiencias cuerpo-mundo, en el caso de Rosario, al re-socializarse en usos del cuerpo ligados a los rituales religiosos afrobrasileños, mientras que en el caso de Santa María, al re-socializarse en una práctica que las legitima como “artistas”. De una u otra manera, fortalecen y legitiman usos del cuerpo y cosmovisiones generalmente holísticas que, en mayor o menor medida, difieren de sus *habitus* cotidianos y de las concepciones del cuerpo-objeto prevalecientes en el capitalismo.

Por otro lado, y paralelamente a este proceso, en sus vidas cotidianas los *performers* también siguen subordinados a las prácticas de disciplinamiento corporal y normalización, promovidas por las instituciones de la modernidad y por ciertas políticas de consumo postmoderno. En el caso analizado, es la matriz hegemónica de género, con su imperativo heterosexual, y la de raza, con sus interpelaciones que desta-

³⁷ Las políticas culturales recientes del gobierno brasileño han institucionalizado acciones tendientes a la valorización y práctica dinámica de manifestaciones de las culturas populares. Un ejemplo puede encontrarse en el documento: “Seminario Nacional de Políticas Públicas para las Culturas Populares”, Ministerio de Cultura. Brasilia. 2005.

³⁸ CORVALÁN, Op. Cit., p. 1.

can o exotizan la diferencia racial, las que parecen reiterarse como regímenes reguladores de los cuerpos³⁹, oponiendo la fijeza y perdurabilidad de sus significantes, a las posibilidades prácticas de circulación por las posiciones de géneros y por los símbolos culturales de la tradición yoruba que la danza de los *orixás* provee. Creemos que es en el espacio "entre" estas tensiones, y seguramente entre algunas otras que futuras investigaciones nos develen, que los cuerpos de estas mujeres hoy se mueven y danzan, intentando transformarse a sí mismas y a los mundos que las rodean.

³⁹ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 41.

Las clasificaciones escolares y la conformación de subjetividades diferentes y desiguales

*María Magdalena Tosoni**

Resumen

La segmentación del sistema educativo argentino posibilita recorridos educativos desiguales según el origen social de los niños y jóvenes. La Educación Especial aparece como "un circuito flotante" para los alumnos considerados "ineducables." Muchos alumnos llegan a las escuelas de Educación Especial después de transitar por varias escuelas de EGB 1 y 2 y dicen que "no aprendieron nada." Sin embargo en este trabajo sostendré que "algo aprendieron," aprendieron a percibirse como diferentes y desiguales a otros chicos. A partir de entrevistas grupales a estudiantes de una escuela de Educación Especial del Gran Mendoza describo las representaciones que tienen de sí mismos y cómo estas categorías de autopercepción se han ido configurando durante su trayectoria educativa.

Palabras claves: clasificaciones escolares – desigualdad social – educación especial

Abstract

The differences of educational system offer inequality educative trayectories for students come from different social clases. The Special Education apears how "floating trayectory" for students that are considered ineducated. Many children come to school of Special Education before to pass for many schools and they said "we couldn't learn anything". But in this work I affirm that they learned something, they leaned to recognize different to another childrens. Based in group interviews to estudents of special education school in Gran Mendoza I describe their representation and how their perception categories were built during their educational trayectories.

* Licenciada en Sociología. Magister en Ciencias Sociales. Profesora Adjunta Sociología de la Educación Facultad de Educación Elemental y Especial, Universidad Nacional de Cuyo. E-mail: <magdalenatosoni@yahoo.com.ar>