

Burry, Sofía

Producción de femineidades en torno a la danza afro, una aproximación etnográfica

Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en Sociología

Director: Iuliano, Rodolfo Martín

CITA SUGERIDA:

Burry, S. (2013). Producción de femineidades en torno a la danza afro, una aproximación etnográfica [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.838/te.838.pdf>

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA**

LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA

TESINA

*Producción de femineidades en torno a la danza afro,
una aproximación etnográfica*

Alumna: Burry, Sofía

Legajo: 89389/3

Correo electrónico: sofya_burry@hotmail.com

Director: Iuliano, Rodolfo

Codirectora: Boix, Ornela

Fecha: 26 de Junio de 2013

Índice

Abstract

El presente trabajo es una investigación etnográfica sobre un grupo de mujeres que practican danza *de raíz afro* en la ciudad de La Plata. A lo largo de un extenso trabajo de campo procuré reconstruir los sentidos nativos que se ponen en juego en torno a la práctica de la danza; así como las relaciones sociales que a través de ella se establecen, entre las personas implicadas en la misma. Y, a partir de esto, voy a interrogarme sobre las formas en que se configuran dimensiones subjetivas a partir de la práctica de danza de *raíz afro*, tomando en cuenta especialmente la dimensión de la femineidad.

La investigación se centra en un solo grupo en profundidad, tomado como espacio de sociabilidad y productor de prácticas y representaciones, con el objetivo de poder acceder, en primer lugar, a los sentidos de la danza y de la vida que allí se producen. Esto permite, en un segundo lugar, poder hablar de problemas sociológicos más amplios que se preguntan sobre la danza y su incidencia en la construcción de subjetividad de las personas, y sobre la construcción de femineidades en torno a una práctica en particular. De esta forma, llegaré a reflexionar sobre el vínculo que se establece entre los individuos, la música, la danza y la configuración de subjetividades.

Palabras claves

Subjetividad – femineidades – danza afro – etnografía – mujer - espiritualidad

Introducción

El presente trabajo es una investigación etnográfica sobre un grupo de mujeres que practican danza *de raíz afro*¹ en la ciudad de La Plata. A lo largo de un extenso trabajo de campo procuré reconstruir los sentidos nativos que se ponen en juego en torno a la práctica de la danza; así como las relaciones sociales que a través de ella se establecen, entre las personas implicadas en la misma. Y, a partir de esto, voy a interrogarme sobre las formas en que se configuran dimensiones subjetivas a partir de la práctica de danza de *raíz afro*, tomando en cuenta especialmente la dimensión de la femineidad.

La presente investigación comenzó en la segunda mitad del año 2010 en el marco de un Seminario de grado de la Carrera de Licenciatura en Sociología, y consistió en múltiples observaciones a diversos grupos de danza y percusión africana de La Plata y Capital Federal, tanto en sus clases como en sus presentaciones al público, así como entrevistas a integrantes de dichos grupos. Dado que algunos de sus participantes se presentaban como portadores de una “cultura afroargentina”, y el significado de “lo afro” en el campo parecía suscitar cierta controversia, la preocupación inicial de investigación estaba orientada a la reconstrucción de los sentidos y proyectos que se activaban en torno a esas controversias.

En la instancia académica de llevar a cabo la Tesina de Grado, realicé un corte en el enfoque de abordaje, que se desplazó hacia un abordaje de tipo etnográfico enfocado en las actividades de un grupo en particular. Esta decisión metodológica fue realizada en función de llevar a cabo una investigación en profundidad sobre un grupo, tomado como espacio de sociabilidad y productor de prácticas y representaciones. Desarrollé mi trabajo de campo en torno a un grupo al que había observado en múltiples oportunidades, porque su composición y actividades resultaban muy significativos para la elaboración de mi objeto de investigación:

¹ De aquí en adelante pondré en cursiva las palabras nativas.

un grupo que además de las clases de danza y presentaciones al público realizaban y participaban de muchas otras actividades, y estaba compuesto en su totalidad por mujeres.

De esta manera y con el correr de la investigación, descubrí que este grupo y sus integrantes otorgaban múltiples sentidos a sus prácticas, más allá de los que inicialmente me planteé en torno a los diversos significados de *lo afro*, y estos me propuse descubrir. Procuré poner en discusión mis anteriores compromisos teóricos y orienté mi trabajo empírico en torno a una intensa interacción con el campo, para llegar así a encontrarme ante un espacio creador de subjetividades no sólo en torno al cuerpo y la danza, sino en cuanto a sus representaciones sobre la categoría de mujer.

Asimismo, a partir de la selección del grupo de estudio y de su definición como un colectivo de mujeres cuya actividad principal es la danza, se fueron abriendo muchos otros campos, ya que estas mujeres forman parte de redes de sociabilidad más amplias en las que se desarrollan muchas otras actividades, siempre en relación con la danza afro y con lo que ésta significa para ellas. De esta manera, los registros que fui elaborando habilitaron muchos caminos de exploración, que serán abordados de la forma más clara pero sintética que sea posible, para dar lugar a lo que considero de especial relevancia en el campo, que es la producción de representaciones, experiencias y subjetividades acerca de lo femenino, en torno a un grupo de bailarinas de danza afro.

A continuación realizaré un breve recorrido por el contenido de la tesis. En primer lugar, en el apartado “Reflexiones metodológicas”, presentaré los principios que guiaron a la investigación, y cómo estos fueron tomando forma a partir de la experiencia particular en el campo, y las necesidades metodológicas requeridas para un mejor y más profundo acercamiento al universo empírico estudiado.

En segundo lugar, y para introducir al lector en el campo de estudio, presentaré al grupo de danza y las trayectorias personales de algunas de sus integrantes. De esta forma, se

podrá observar cómo las características generales del grupo actúan de manera diferencial en cada una de sus integrantes, y cómo el grupo fue adquiriendo sus rasgos principales tomando información de distintas fuentes, que también serán presentadas a partir de un breve recorrido por su historia. Una de estas fuentes principales es un evento al que el grupo concurre todos los años, llamado “Encuentro de Mujeres por la Sanación”, y resulta muy significativo por su relación con la producción de ideas sobre la mujer y la femineidad que tiene lugar en el grupo. A continuación, describiré las clases que brindan y a las participantes de las mismas, así como las motivaciones personales que orientan a las alumnas para concurrir y permanecer en el espacio de aprendizaje. Asimismo, se describirán los sentidos que algunas integrantes del grupo (las profesoras) le otorgan a cada actividad que se despliega en los encuentros, desde los pies descalzos hasta la meditación final. Por otro lado, se presentarán las redes de sociabilidad más amplias que el grupo integra, en su relación con sus elecciones culturales y su estilo de vida.

En el siguiente apartado -“Sentidos de la danza y autodefiniciones”- realizaré un análisis de los sentidos nativos otorgados a la práctica de la danza, que he definido como “la búsqueda interior”, “el disfrute y la liberación”, y “la danza como terapia”; sentidos que son comprendidos y llevados a la práctica a través de la grupalidad, y solo gracias a ella. Asimismo, se desarrollará cómo las integrantes del grupo se definen a sí mismas y cómo definen la práctica que realizan, estableciendo parámetros de comparación con otros grupos y tipos de danza, y fundamentando sus elecciones de nominación.

Finalmente, desarrollo un análisis procurando articular los diferentes elementos que fueron elaborándose a lo largo de las descripciones, y que me permiten hablar de una producción de representaciones acerca del ser mujer y lo femenino en el campo. Como podremos observar, su representación acerca de lo femenino no se limita a una construcción de un rol particular, sino a una composición de elementos que para ellas definen a la mujer y

que deben ser descubiertos, reivindicados y transmitidos, llegando a conformarse una *causa* en torno a este proyecto.

Espero poder interesar al lector en este escrito, tanto como me atrapó a mí realizar esta investigación. Lo apasionante fue la sorpresa de descubrir un mundo de subjetividades inimaginado, muy complejo y novedoso. El campo me obligó a redefinir mi objeto de estudio una y otra vez, dado que me sorprendía en cada observación y en cada entrevista con un nuevo sentido otorgado a su práctica. Lo que en un comienzo fue una investigación sobre las significaciones de *lo afro*, pasó a ser un abordaje sobre los sentidos del cuerpo y de la danza, para terminar siendo una investigación sobre la producción de representaciones femeninas en torno a la práctica de la danza afro.

Reflexiones metodológicas

La investigación que guió el desarrollo de esta tesis fue realizada desde una perspectiva etnográfica, utilizando como principales técnicas de producción de datos la observación participante y la entrevista, siguiendo a Guber (2011) y a Peirano (2004). El trabajo de campo comenzó en la segunda mitad del año 2010, aunque con cierta intermitencia, y fue en el año 2012 que se intensificó y las observaciones comenzaron a ser más continuas -semanales- desde el mes de Junio hasta Diciembre. Como se dijo en la introducción, en sus inicios observé a múltiples grupos que practicaban danza y percusión de origen africana, para luego concentrarme en solo uno que decía llevar a cabo *danza de raíz afro*. En un principio observé sus presentaciones al público, para luego comenzar a asistir a una clase semanal dictada por sus integrantes, destinada a las alumnas y alumnos interesados, espacio que se transformó en la instancia principal de registro de datos etnográficos.

Como otra instancia de observación etnográfica asistí a otra clase semanal dictada por las mismas mujeres integrantes del grupo de estudio, pero a la que asiste otro grupo de alumnos, a las ferias de artesanías que organizan una vez por mes y a sus presentaciones en público. Asimismo, abordé etnográficamente diversos materiales documentales, tales como videos y libros que me eran proporcionados o recomendados por las informantes, y que estuvieron al servicio de la descripción densa del grupo de estudio y de comprender con mayor profundidad las subjetividades creadas por el mismo.

Dadas las particularidades del campo para ser abordado y las transformaciones que sufrió el tipo de acercamiento al grupo de estudio, considero que la metodología utilizada merece un desarrollo reflexivo que trataré a continuación.

Como método de abordaje para llevar adelante este trabajo tomé a la etnografía como enfoque, siguiendo a Guber (2011), quien dice que es una concepción y práctica de

conocimiento que busca comprender las perspectivas y experiencias del grupo foco de análisis en sus propios términos y en los contextos de uso en que estos términos se ponen en juego, a partir del desarrollo del trabajo de campo. En este sentido, son los actores los privilegiados para expresar en palabras y en prácticas el sentido de su vida, y no el investigador, quien debe correrse de una posición central para convertirse en un sujeto cognoscente. De esta forma, partiendo de mi des-conocimiento, me acerqué al campo para realizar el trabajo de re-conocimiento de los sentidos puestos en juego en la práctica de los sujetos de estudio. Tal como dice Guber, la única manera de conocer o interpretar las formas en que los sujetos de estudio producen e interpretan su realidad, es participando en las situaciones de interacción en que su subjetividad es producida y puesta en juego; cuidando de no creer que la presencia del investigador es exterior a estas situaciones de interacción, y comprendiendo de esta manera que el investigador se convierte en el principal instrumento de investigación y producción de conocimientos.

La técnica de producción de datos principalmente utilizada fue la observación participante, que merece explicar cómo se desarrolló, dadas las particularidades de la práctica que se buscaba investigar: la danza. El método de observación participante puede ser llevado a cabo de formas muy diversas, dependiendo de cómo el investigador relacione sus dos componentes fundamentales: la observación de los acontecimientos y la participación en las actividades de la población.

En mi experiencia de campo, el abordaje se fue transformando según las necesidades de acercamiento y según fui comprendiendo las particularidades de los sujetos de estudio y sus mecanismos de producción de subjetividad. En un comienzo, me acerqué desde una posición de observadora totalmente externa, concurriendo a las presentaciones al público del grupo como una persona más. Con la intención de lograr un mayor acercamiento, contacté a una de las profesoras y pedí permiso para concurrir a una de sus clases, ya que con el solo

presenciar sus presentaciones no llegaba a comprender los sentidos que se desplegaban con su danza ni lo que intentaban transmitir con su lenguaje corporal, y mucho menos lo que entendían sobre la danza afro y sobre ellas mismas como bailarinas de dicha danza. En un primer momento, mi participación en la clase se limitó a ser una observadora externa, y lo único que pude extraer de esa experiencia fue que de esa forma no iba a poder desentrañar ningún sentido nativo. No comprendía lo que hacían, no escuchaba la voz de la profesora ni de las alumnas que quedaban tapadas por el sonido de la percusión, y peor aún, no conseguía compartir la experiencia corporal que allí se configuraba. Incluso fui blanco de un reproche al final de la clase, cuando uno de los percusionistas presentes me dijo en tono sorprendido y casi recriminatorio: “¿por qué no bailaste?”.

A partir de aquí, comencé a concurrir a las clases como alumna, aunque habiéndome presentado previamente a las profesoras, explicitando mi intención de realizar un trabajo de investigación etnográfico sobre su grupo. Resulta significativo que esta forma de acercamiento fue sugerida por una de mis informantes, quien me dijo que podía concurrir a las clases pero que “pase por el cuerpo esa observación”.

Como tipos puros, se puede definir a la participación, siguiendo a Guber, como el involucrarse y desempeñarse tal como lo hacen los nativos, realizando sus actividades y comportándose como uno más, lo que pone el énfasis en la experiencia vivida del investigador; y a la observación como el llevar a cabo un registro detallado descriptivo de lo que el investigador ve y escucha, lo que lo ubica a este último en una posición fuera del grupo que espera comprender. Involucrarme en las clases me permitió comprender empíricamente la crítica al positivismo subyacente en la pretensión de separar tanto lógicamente como temporalmente el momento de la observación y el de la participación. Si es cierto que el investigador no puede ser “uno más” entre los nativos, tampoco su presencia puede ser tan externa como para no afectar en ninguna forma la experiencia que se encuentra estudiando.

Siguiendo a Guber (2011), lo que se pone en cuestión es cómo se articulan estos dos componentes, que pueden ser encarados como: participar para observar, u observar para participar.

El primer enfoque –participar para observar– implicaría, en su definición pura, el hecho de asumir la observación como la técnica principal, y la participación como una consecuencia necesaria, pero intentando reducirla al mínimo necesario. El segundo enfoque –observar para participar–, plantea que el único medio para acceder a los significados que los sujetos producen es la vivencia propia de esos sentidos, ya que “una cultura se aprende viviéndola” (Guber, 2011: 55). De esta manera, se plantea que la participación es la condición necesaria del conocimiento sociocultural, dando lugar la inversión del nombre de la técnica en: “participación observante” (Becker y Geer, 1982; Tonkin, 1984; citados en Guber, 2011). Y, tal como dice Guber: “las herramientas son la experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad que, lejos de empañar, acercan al objeto de estudio” (2011: 55).

La línea entre estos tipos ideales de la observación y la participación, es una línea ficcional que se transita según las especificidades del campo y las decisiones metodológicas del investigador, tal como sucedió en mi experiencia de investigación.

Por otro lado, el hecho de “poner el cuerpo” en la investigación presentó nuevos interrogantes a mi posición como investigadora: ¿es posible extraer conocimiento de mi propia experiencia corporal?, ¿cómo posicionarme en el campo?, ¿cómo especificar la particularidad de mis sensaciones y emociones en torno a las clases, en relación con las relatadas por las informantes?, ¿cómo distanciarme de mi propia experiencia para realizar un trabajo analítico sobre la práctica?, ¿cómo traducir lo aprendido con mi cuerpo al lenguaje académico?

Entre otros aspectos que iré desarrollando a lo largo de la tesis, la experiencia corporizada me permitió comprender aspectos que me eran relatados verbalmente por las

informantes, pero que eran experiencias del orden de lo corporal -tal como la noción de *creación de energía* a través de la danza, fenómeno que explicaré más adelante-. Asimismo, me permitió poner en tensión aquello que las informantes manifestaban que sienten y experimentan con su cuerpo, con lo que yo misma como investigadora, manteniendo una actitud analítica con respecto a mis propias sensaciones corporales, experimenté. A pesar de que mi pregunta de investigación no estaba dirigida principalmente a los procesos de construcción del cuerpo en la danza afro, sí estaba estudiando una producción de subjetividad en torno a una práctica corporal, por lo que a lo largo del trabajo mi involucramiento corporal en el campo me permitió producir datos específicos sobre el fenómeno estudiado, y a la vez dimensionar otros que provenían del registro discursivo. En efecto, la participación en las clases fue muy enriquecedora al momento de diseñar los instrumentos de recolección de datos, así como para interpretar las representaciones y experiencias que me habían sido relatadas, ya que era necesario hacer interactuar aquello que me llegaba como parte de mi propia experiencia con lo que los sujetos de estudio manifestaban que experimentaban con sus cuerpos.

El hecho de involucrarme corporalmente en la práctica que quería observar generó nuevas preguntas de investigación, que incrementaron cada vez más mi entusiasmo y mis inquietudes con respecto a las subjetividades operantes en ese espacio de danza: ¿es posible que estas mujeres reflexionen sobre sí mismas desde y con su cuerpo, logrando transformaciones subjetivas en sus vidas?, ¿qué significa para estas mujeres ser bailarinas de *danza de raíz afro*?, ¿de qué manera la dimensión corporal de la experiencia de la danza activa elementos de la subjetividad de las participantes? Durante mi trabajo de campo, en uno de los registros decía “especialmente durante esta dinámica, me doy cuenta de qué importante fue y cómo cambió mi trabajo de campo el haber empezado a ser una real partícipe de las clases de danza. Hasta hacía unas semanas, mi experiencia había sido de ‘observadora no

participante’, ya que había presenciado clases, pero estando sentada a un costado, observando sin saber qué hacían, sin poder escuchar lo que decían, sin ser parte de esas charlas, conversaciones, explicaciones, expresiones... había visto que las chicas se reunían en ronda, abrazadas, y escuchaba que hablaban, pero sin saber lo que decían ni hacían. Había ido a presentaciones de este grupo y de otros también, pero sin nunca haber estado del otro lado, del lado en donde se preparan, aprenden, enseñan, experimentan.” (Registro de Campo).

Para responder algunas inquietudes con respecto a la producción de conocimiento a través del involucramiento del cuerpo, me apoyé en algunas teorías y metodologías de la antropología del cuerpo que postulan una intervención corporizada del investigador, tal como plantea Jackson (2011), quien argumenta que el hecho de poner en juego el cuerpo en la investigación contribuye de un modo específico a la comprensión de las significaciones de las prácticas. En el mismo sentido, sostiene Sabrina Mora, quien aplica esta metodología en su investigación sobre la práctica de danza clásica y contemporánea, invitándonos a incluir el “saber corporal” producido en el trabajo de campo: “para acercarse al conocimiento de las experiencias corporales, a la consideración de las representaciones sobre el cuerpo y de los modos en que las formaciones discursivas producen cuerpos y sujetos, podemos sumar la perspectiva del embodiment, junto con la consideración de que existen experiencias y representaciones que parten del cuerpo.” (Mora, 2011:222).

La perspectiva del embodiment es propuesta por Michael Csordas, quien dice que “El embodiment como paradigma u orientación metodológica requiere que el cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura; no como un objeto que es ‘bueno para pensar’, sino como un sujeto que es ‘necesario para ser’” (Csordas, 2011:83). A su vez, argumenta que este campo metodológico está definido por las experiencias perceptuales tanto del investigador como de los informantes.

Siguiendo en esta línea, Guber nos introduce en una dimensión inmanente al trabajo del etnógrafo que se pone en juego durante el trabajo de campo: la emoción. La lógica académica, que ubica en un lugar preponderante a la razón como principal mecanismo para la elaboración del conocimiento, relega el conocimiento producido por el cuerpo, las emociones y la intuición, al lugar de expresiones vergonzantes. En opinión de Guber, la emoción, tanto del investigador como de los informantes, es un fenómeno sociocultural, que debe ser tomada en cuenta como productora de conocimiento.

La segunda técnica de recolección de datos etnográficos utilizada fue la entrevista. A lo largo del trabajo de campo realicé entrevistas semiestructuradas en profundidad, individuales y grupales, biográficamente orientadas, tanto a las integrantes del grupo como a las participantes de las clases de danza. Fueron llevadas a cabo desde un supuesto de no directividad, procurando evitar que mis informantes se subordinen a las categorías analíticas con las que dialoga mi investigación. De esta forma, partí de la premisa de que, si bien sólo podemos conocer desde nuestro propio bagaje conceptual, intentamos buscar y conocer los temas y conceptos que los informantes consideran como sus prioridades, según los temas de conversación que proponen y la forma en que expresan sus preguntas o respuestas.

En las entrevistas llevadas a cabo durante el trabajo de campo, se tomó esta forma de abordar la conversación, dejando vía libre al informante y reduciendo mis intervenciones al mínimo. Hubo una preparación previa de los temas que deseaba abordar, pero durante la entrevista no me restringí a esa guía, dando libertad de expresión al entrevistado, dejando que “se vaya por las ramas”, ramas que resultaron ser de extraordinaria importancia en la investigación. Mis preguntas iniciales estaban orientadas a la trayectoria de las informantes por el ámbito de la danza, las transformaciones producidas en su cuerpo, la significación de *lo afro* en su vida, entre otras. Pero en varias entrevistas la conversación derivó a otros temas, del orden del rol de la mujer en la sociedad actual y pasada, el vínculo que se establece entre

las mujeres a través de la danza, de la mujer que deseaban ser y el rol que deseaban desempeñar en la sociedad. De esta manera se abrió mi perspectiva analítica a otros temas antes no contemplados, respecto de la producción de femineidad a través de la danza afro.

Las entrevistas fueron abordadas una vez que hube realizado una gran cantidad de observaciones participantes, y ya estaba familiarizada con el lenguaje de los sujetos de la investigación, así como con las preocupaciones e intereses dominantes del campo, elementos que contribuyeron a determinar cuáles podrían ser las preguntas significativas según el universo cultural de las informantes. Esto fue de gran importancia, y pude advertir que las últimas entrevistas realizadas fueron de mayor profundidad que las primeras, tanto por la confianza establecida con las informantes a lo largo del trabajo de campo, como por mi mayor interiorización en la producción de la subjetividad nativa.

Tomando en cuenta las recomendaciones de los especialistas (Guber, 2011), así como las particularidades de mi campo, relativas a la necesidad de que la entrevista se desarrolle en un lugar cómodo (y en nuestro caso además cotidiano) para las informantes, se intentó llevar a cabo las entrevistas en sus casas o en lugares que las personas entrevistadas proponían, aunque no en todas las ocasiones se pudo concretar, ya que en oportunidades primó la practicidad.

En este punto es oportuno introducir una definición de subjetividad, implicando con esto que a lo largo de todo el presente trabajo se entenderá por dicho concepto: “el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc., que animan a los sujetos actantes. Pero también (...) las formaciones culturales y sociales que modelan, organizan y generan determinadas ‘estructuras de sentimiento’” (Ortner, 2005).

Habiendo concluido las reflexiones metodológicas necesarias, realizaré a continuación una descripción detallada de las características del grupo de estudio y sus integrantes, para dar paso luego al análisis de las subjetividades producidas en torno al mismo.

Introduciéndonos en el campo

Reconstruyendo los inicios

El grupo con el cual desarrollamos la presente investigación tiene sus inicios en el año 2003. Comenzó como un taller de danza dictado por una de sus integrantes, Mónica², en un centro cultural de City Bell³, al que concurrieron algunas mujeres residentes de la zona. Un año más tarde, la sede del taller se trasladó a otro Centro Cultural ubicado en el centro de La Plata. Allí se incorporaron al grupo inicial otras alumnas residentes del centro de la ciudad. Según ellas cuentan, en el inicio del taller no se aprendían exclusivamente los *pasos afro*, sino que se dedicaban a buscar *canales de expresión del cuerpo* y a realizar juegos que involucraran distintos movimientos, que hoy identifican como propios de la *danza de raíz afro*, particularmente de la danza tradicional de Guinea, país del Continente africano.

La formación de Mónica fue variada, según me contaron las informantes, dado que la fundadora del grupo se encuentra actualmente viviendo en México -dedicándose a la enseñanza y práctica de la danza y percusión afro-. En un principio se formó con una profesora argentina que tenía influencias de la *danza afroamericana, una mezcla entre danza tradicional de Senegal y Jazz*, tal como ellas la definen. Unos años después, se formó con una mujer brasilera residente en Córdoba, quien la introdujo en la *danza afrobrasileña* y su conexión con los *Orishás* (divinidades de la mitología yoruba de origen africana, difundida en Brasil a través del sincretismo con la religión católica). En esta etapa Mónica ya no estaba sola, sino junto a las otras integrantes del grupo estudiado. Finalmente, todas participaron de clases de danza tradicional africana con dos hombres africanos residentes en Buenos Aires.

²Los nombres han sido modificados para preservar la identidad de las informantes.

³ City Bell es una localidad del Partido de La Plata.

De esta forma, recibiendo *información* de variadas fuentes, fue conformándose la particular forma de llevar adelante la danza y de significar la práctica que está desarrollando este grupo que se hace llamar de *danza de raíz afro*.

Luego de dos años aproximadamente del inicio del taller, una parte del grupo de mujeres que concurrían al mismo decidieron formarse como un *Colectivo de Danza de Raíz Afro*, llamado Shambu⁴. Esto sucedió luego de participar de un Encuentro en Córdoba llamado “Encuentro de Mujeres para la Sanación”, que más adelante desarrollaré con detenimiento. En la actualidad integran el grupo alrededor de siete mujeres de edades que oscilan entre los 24 y 42 años, pero este no es un número fijo ya que muchas de ellas se caracterizan por realizar viajes por tiempo indeterminado por países de América del Sur y Central, tal como dijo una de ellas: “seguimos siempre, las viajeras viajan y en algún momento vuelven, y la danza siempre sigue...” (Entrevista Martina).

Por otro lado, también es destacable que no es un grupo cerrado ya que muchas otras personas fueron parte en algún momento pasado, y a su vez realizan actividades que involucran a otra gente, tal como una feria de artesanías mensual y *clases abiertas* en parques. Sin embargo, el ser bailarina afro es su identificación primaria, y dentro de una red más amplia de sociabilidad podemos identificar a otras personas que se dedican a la artesanía y forman parte de la organización de la feria. A su vez, podemos mencionar como personas muy cercanas al grupo a los percusionistas que acompañan las clases. Es de destacar que no forman parte de su red de sociabilidad bailarinas de danza afro de otros grupos. Más adelante desarrollaremos estas redes con más detenimiento.

Las bailarinas del grupo analizado presentan una heterogeneidad de formaciones académicas, desde secundaria incompleta hasta universitario completo, aunque en su mayoría tienen estudios universitarios o terciarios en curso o completos. En su totalidad son artesanas, algunas como única salida económica y otras como apoyo a otras actividades; para mencionar

⁴ El nombre ha sido modificado para resguardar la privacidad del grupo.

solo algunas: Julia realiza bijouterie, Aimé y Teresa elaboran productos de cerámica y Delfina ropa y calzado artesanal. Sus formaciones profesionales varían desde profesora de teatro, estudiante de artes plásticas, licenciada en sociología, ceramista, maestra, actriz y profesora de danza afro. Algunas platenses, otras del interior de la Provincia de Buenos Aires o de otras Provincias, radicadas en la ciudad de La Plata con motivo de sus estudios. Algunas viven en el centro de La Plata y otras en las zonas aledañas, tales como City Bell o Gonnet⁵. Asimismo, se puede generalizar que se representan como parte de la clase media (Visacovsky y Garguin, 2009), entendiendo estas representaciones como la creencia de estar en posesión de cierto capital cultural, económico y social que las ubicaría en esta clase; definida por los autores como una categoría de uso social de difícil delimitación en términos objetivos, debido a la heterogeneidad interna de su población.

A continuación desarrollaré las características personales y formas de vida de algunas de las mujeres que conforman el grupo, según lo que pude registrar en las entrevistas, visitas a casas, actividades compartidas, clases de danza tomadas e información extraída de las redes sociales. La reconstrucción de sus historias y trayectorias aspira a contribuir a la elaboración más general de objeto de estudio que aquí nos ocupa, en tanto elabora el modo en que los sujetos viven la experiencia grupal desde su singularidad, a la vez que van dando forma al entramado grupal y su vida simbólica.

Retratos (sociológicos)

Julia

“Contar con el movimiento, lo que te está pasando como mujer”

Julia es una mujer de 30 años que creció en Villa Elisa, La Plata. Se viste de forma muy llamativa, mezclando distintos colores, estampados y telas. También utiliza muchos

⁵ Gonnet es otra localidad del Partido de La Plata.

accesorios artesanales, incluso el calzado. Es físicamente de alta estatura y cuerpo estilizado, tiene el pelo morocho con muchos rulos, que deja sin atar. Su imagen estética rompe en muchos sentidos con los establecidos por la moda hegemónica para mujeres de su edad, y responde a una forma de vestir generalizada en su grupo de sociabilidad de mujeres que bailan danza afro o realizan artesanías que venden en ferias.

Es Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata, pero su salida laboral consiste en realizar bijouterie de forma artesanal, que moldea y pinta de muchos y variados colores, formando aros, prendedores, hebillas y adornos, y luego vende en ferias de artesanías. A su vez, se dedica a dar clases de danza afro en distintos lugares, junto a sus compañeras del *Colectivo*. Presenta una relación ambigua con lo académico, y se muestra reticente a establecer puentes de conexión entre dos ámbitos de su vida que ella encuentra como mundos separados: la danza afro y la universidad. En este sentido, muchas veces estableció que el ámbito de la facultad y sus estudios representaban para ella *ámbitos muy duros*, a diferencia de los espacios de la danza afro y las actividades relacionadas con la misma, que significan para ella lugares de *expresión y liberación*.

Vive en La Plata con su hermana, mientras que el resto de su familia reside en Villa Elisa. Además de bailar danza afro, toca el *djembe* y *chekeré*, instrumentos de percusión que se utilizan para acompañar la danza que llevan a cabo.

La danza afro para ella “es una expresión artística, que le mueve cosas que no se pueden expresar con palabras, que tienen que ver con el sentir” (Entrevista Julia). Su acercamiento a la danza y percusión afro fue a través de su participación en una cuerda de candombe, experiencia que le abrió un mundo nuevo de preguntas e incertidumbres, lo que la impulsó en el año 2003 a concurrir al taller que brindaba Mónica en el Centro Cultural de City Bell. Esa no fue su primera experiencia con la danza, ya que desde los cinco años transitó por distintos espacios de aprendizaje: danzas clásicas, danza contemporánea, danzas

españolas y salsa. Pero la práctica de la danza afro fue la que mantuvo a lo largo del tiempo desde el 2003 hasta la actualidad, y a través de la cual constituyó sus redes de sociabilidad, un grupo de amigas que comparten la danza, encuentros, viajes, organización de ferias de artesanías, presentaciones al público, fiestas, *clases abiertas* en parques y otras actividades.

Una de sus aspiraciones con respecto a la práctica de la danza afro es que esta no sea una actividad que realiza en determinado momento, sino que forme parte de su cotidiano, tal como piensa que lo llevan a cabo las mujeres africanas: “están cocinando y están también cantando y bailando, caminan y bailan, lo hacen todo con ritmo” (Entrevista Julia).

Busca constantemente información sobre la danza africana en sus distintas versiones, mira videos y documentales, tiene una gran sed de saber y poner en práctica con su cuerpo los conocimientos que extrae.

Cuando, producto de la exigente práctica de la danza afro, sufre dolores en alguna parte del cuerpo, utiliza cremas realizadas a base de plantas para calmarlos. Cree que las personas tienen *energías* particulares que se pueden canalizar a través del cuerpo, y cree que las mujeres poseen una *energía femenina* que deben descubrir y manifestar.

Aimé

“Mi mini-revolución”

Aimé es una mujer de 42 años, pero por su apariencia física y entusiasmo aparenta tener 30, y esto, según ella, se debe a la práctica de la danza: “siento que, con la edad que tengo, tengo un cuerpo y una energía que si no bailara no las tendría” (Entrevista Aimé). Nació en Uruguay pero creció en Florencio Varela, Provincia de Buenos Aires, en una familia de artesanos que concurrían todos los fines de semana a la Feria de Plaza Italia de La Plata a vender sus productos. Actualmente reside en City Bell con su familia -su pareja y sus dos

hijos a los que tuvo por parto domiciliario acompañada de una partera-, en una casa con gran espacio verde en el que cultiva su huerta y cría sus gallinas.

Finalizó los estudios secundarios hace unos meses y su salida laboral consiste en vender sus artesanías -productos de cerámica pintados-, y dar clases de danza afro en distintos espacios junto a sus compañeras del *Colectivo*.

Físicamente es de contextura pequeña, de baja estatura y delgada. Usa el pelo largo que peina en pequeñas trenzas de vez en cuando, y decora con bijouterie hecha de semillas y tejido macramé. En su forma de vestir se asemeja a Julia, con ropas superpuestas de variados colores, pantalones amplios y polleras pintadas artesanalmente.

Comenzó a bailar en el año 1999, concurriendo a las mismas clases de *danza afroamericana* que Mónica en City Bell. Allí bailó durante cuatro años, hasta que Mónica comenzó a dar sus propias clases en el anteriormente nombrado Centro Cultural, y Aimé decidió seguir su práctica con ella. En todos esos años sólo dejó bailar durante algunos períodos cortos, debido a sus embarazos. En el año 2012 comenzó a dar sus propias clases de *danza de raíz afro* junto a Julia, espacios en los cuales se realizó la observación participante para este trabajo.-

La danza es para ella una *forma de expresión*, así como una *fuerza de descarga de tensiones y de liberación del cuerpo*. En sus palabras, la danza afro tiene mucha *femineidad, energía y fuerza*, características que la atrajeron en primer lugar y que la hicieron decidirse a aprender a bailar y a seguir la práctica hasta la actualidad.

Respeto a la *Madre Tierra*, la *Pachamama*⁶, como una divinidad, por lo que invita a sus alumnas en las clases a realizarle ofrendas a través de la danza. Asimismo, utiliza plantas para el cuidado de la salud, que -en ocasiones- ella misma prepara con las hierbas de su huerta

⁶ Pachamama se define como: “El principio explicativo fundamental en la cosmovisión de los pueblos originarios andinos, en América del Sur. Pachamama o pacha (del **aimará** y **quechua** “pacha”: tierra; y “mama”: madre -es decir "**Madre Tierra**") es el núcleo del sistema de creencias y de actuación ecológico-social entre los pueblos **indígenas** de los **Andes** Centrales de **América del Sur** (Merlino y Rabey, 1993).

personal. Como forma de cuidar a la *Pachamama*, decide utilizar *toallitas de tela* en su período menstrual, en vez de descartables que generan basura y contaminación. Esta es una de las acciones, entre otras, que ella define como su “mini-revolución”, su forma de contribuir al cuidado del medioambiente y al desarrollo humano de la sociedad, tal como Aimé misma dice: “no solo es algo que me hace bien a mí, sino que hago bien al planeta, ¡y además me da orgullo compartirlo! Mi mini revolución es esto. Y mi mini revolución es haber parido en casa, las cositas que puedo yo modificar, cada cosa me da orgullo.” (Entrevista Aimé)

En relación al parto domiciliario, una de las razones que la impulsó a tomar la decisión de hacerlo de ese modo fue su ferviente creencia de que “a través de las manos sale un montón de energía y se expresan cosas, y que al bebé la primera persona que lo toca sea su papá, que lo quiere, es súper fuerte.” (Entrevista Aimé).

Martina

“Probemos esta energía en movimiento”

Martina tiene 25 años y es profesora de teatro. Nació y vivió su infancia en Neuquén, y actualmente vive en Gonnet⁷ junto a su pareja y su pequeño hijo de un año. Se mudó a La Plata para estudiar y actualmente tiene una salida laboral muy variada: trabaja dando clases de teatro en escuelas y en otros lugares, además de clases de danza afro en Villa Elisa; realiza artesanías en tela: bolsos y carteras, ropa y almohadillas rellenas de semillas que sirven para calmar los dolores menstruales; por otro lado, vende productos por catálogo de estética y medicinales, elaborados a base de plantas; finalmente, también vende alimentos vegetarianos elaborados por ella, tales como hamburguesas de soja y tortas sanas (de algarroba y compota de manzana, por ejemplo).

Físicamente es alta y delgada, utiliza el pelo corto y lacio. Constantemente está sonriendo y siempre se muestra alegre. Baila danza afro desde el año 2003, cuando comenzó a

⁷ Gonnet es una localidad del Partido de La Plata.

concurrir al taller que Mónica dictaba en La Plata. Pero esta no fue su primera experiencia con la danza, ya que en su infancia y adolescencia bailó danza clásica, contemporánea, jazz y tap.

Tal como Aimé, respeta a la *Pachamama* y festeja su día, en el que en el año 2012 realizó como ofrenda la placenta extraída de su propio cuerpo luego de tener a su hijo, que depositó en la tierra junto a un limonero, en un ritual realizado en familia y de mucha importancia para ella.

La danza afro para ella es una “mezcla de sentires”, a través de los cuales puede “conectarse con su propia energía como mujer y ponerla en movimiento”, y esto se logra a partir de “escuchar el cuerpo y seguirlo” (Entrevista Martina).

Estas presentaciones sucintas nos permiten conocer la heterogeneidad de los personajes en algunos aspectos, tales como la edad y los recorridos de vida, y la homogeneidad en otros, en cuanto a sus elecciones de salida laboral, su forma de vestir, los espacios en que circulan, las redes de sociabilidad que establecen, sus elecciones culturales. En otro plano de análisis, podemos decir que presentan aspectos en común en la forma en que ven y conciben la vida, en la relación con los demás, la relación con su cuerpo y con el entorno, y la relación con lo inmanente o espiritual. Estos aspectos, junto con los que desarrollaré a continuación, me permitirán reconstruir algunos elementos constitutivos de las subjetividades que se activan y estructuran en torno a estas prácticas, prestando especial atención a la propia perspectiva de los sujetos, no sólo en relación a la danza afro, sino fundamentalmente a su ser mujer en la sociedad, a la identidad femenina que colectivamente construyen.

“Un Cosmos habitándonos”: Encuentro de Mujeres por la Sanación

El cambio en la formación del grupo de estudio, de “taller de danza” a “*Colectivo de danza de raíz afro*”, fue producido a raíz de la concurrencia del grupo de danza a un encuentro en San Marcos Sierra, Córdoba, llamado: “Encuentro de Mujeres por la Sanación del Planeta” y organizado por el “Círculo de Mujeres de Córdoba”, en el año 2004. A partir de su presencia en este evento decidieron formarse como un Colectivo, y comenzaron a delinearse los rasgos más definitivos de la identidad de su grupo. Presentaré brevemente algunas características de este encuentro y qué significación tiene para las bailarinas afro del grupo estudiado.

Según la información que las integrantes del grupo me proporcionaron, dado que no pude presenciar el encuentro, el evento dura cuatro días y se realiza en un gran predio donde pueden ubicarse las carpas de los participantes. Martina, en una entrevista, relató que al mismo concurren personas de distintos países de Latinoamérica, tanto a coordinar los talleres como a participar del encuentro, y son en su mayoría mujeres. La invitación al evento, en su página de internet⁸, dice así: “este Encuentro pretende la integración a través del espíritu amoroso de la mujer, en Pachamama, por ser el aspecto femenino por excelencia en sus funciones: nutridora, sustentadora y criadora, para fortalecer y compartir nuestra naturaleza luminosa brindando un espacio de expresión de Mujeres, dirigido a Varones y Mujeres, niños, abuelas y abuelos.”

Las actividades que se desarrollan en el evento, según su programa puesto en la página de internet mencionada, son en su mayoría relacionadas a la mujer y a distintas prácticas alternativas para vivir la maternidad y los procesos característicos del cuerpo humano femenino. Las actividades propuestas están relacionadas con prácticas que llevan a cabo los pueblos originarios de Latinoamérica. Algunas de las actividades que se realizan son: *Encendido del Fuego Sagrado: Protector del encuentro, Círculo Sagrado de Mujeres, Puja de Gongs: Fusión de gongs y devoción al espíritu cósmico, Cantos colectivos hacia el*

⁸ <http://www.encuentrodemujeres.com.ar/>

Origen. Asimismo, se organizan talleres o charlas, tales como: *Diseño Bioarquitectura*, *Habitar la Tierra conscientemente*, *Alimentación viva: una puerta hacia un mundo más consciente*; y otras actividades relacionadas a la mujer, el ciclo menstrual y el parto, como la *Presentación de la Escuela de Parteras de Córdoba*, *el Parto Natural*, *Taller de Respiración Ovárica*, *Útero: taller ritual para mujeres*. También hay diversas actividades relacionadas a la danza y el movimiento: *taller de danzas circulares*, *de danzas afro*, *iniciación en reiki*, *taller de carcajadas*, entre otras.

El grupo foco de análisis concurre al encuentro desde hace cinco años consecutivamente, y es el encargado de dictar el “taller de danza de raíz afro”. Fueron invitadas por una amiga de Mónica, la cual se fue a vivir a Córdoba y forma parte del “Círculo de Mujeres” que organiza el Encuentro. Según las informantes, dicho evento es clave para el grupo, ya que es el lugar donde estrenan sus presentaciones, que arman durante todo el año luego de concurrir al Encuentro, como forma de *devolución* por todo lo que el evento les brindó. En sus palabras, para ellas es un *retiro espiritual*, donde se ponen en juego “saberes no académicos, saberes populares: los saberes de la gente, los conocimientos que se fueron formando a través del tiempo y la experiencia, de todas partes de América del Sur” (Entrevista Grupal). También comentaron que lo que atraviesa todo el encuentro es “la conciencia común de que la energía femenina de la Pachamama es la salvadora del planeta” (Entrevista Grupal). Estos encuentros definieron, según ellas, la vida del grupo y los procesos que fueron transitando, además de los contenidos que buscaban transmitir mediante sus presentaciones. A partir de haber concurrido al evento, por ejemplo, comenzaron a plantearse la posibilidad de dejar de utilizar “toallitas descartables” en los períodos menstruales, y comenzar a usar “toallitas de tela”.

En palabras de Julia, el Encuentro le permitió “descubrir una nueva forma fuera del ámbito académico, donde vos podés tener mucha información de explicaciones y formas de

vivir distintas, y eso tiene que ver con lo que bailamos” (Entrevista Grupal). En este sentido, se refuerza lo que se dijo en la descripción de Julia sobre su ambigüedad con respecto a lo que ella define como “el ámbito académico” y su vínculo con el “ámbito de la danza”. Por otro lado, para Martina el Encuentro “era un retiro espiritual, en grupo, todas juntas, donde cada una atravesaba en ese momento cuestiones de conjunto... y ese año hicimos uno de los talleres que se llama ‘Cuaternidad Femenina’, que cuenta que el ciclo de la mujer se divide en cuatro etapas, son cuatro mujeres distintas que están unidas por el ciclo. Tiene que ver con los cuatro estadios de la luna y cuatro energías distintas (...)” (Entrevista Martina). Este taller del que nos habla Martina, fue el que las impulsó a elaborar una presentación al público en la que representaban lo que ella menciona: a través del vestuario y los ritmos que danzaron (cuatro ritmos distintos, cada uno con una *fuera* particular, que representaba cada estadio del ciclo femenino) quisieron transmitir al público la *información* recibida en el Encuentro y que las integrantes del grupo comenzaron a adoptar como propia: “¿Desde dónde contábamos este regreso de Córdoba?: desde lo más interno y lo propio que estábamos viviendo, el ciclo de cada una del ser mujer, de los estados de ánimo, el cómo me encuentro cada día con mi energía, con mi relación con el resto, mi energía para los demás y para mí... Y por eso lo que contamos fueron cuatro momentos distintos, con cuatro energías distintas”. (Entrevista Grupal).

Por otro lado, el Encuentro las introdujo en el conocimiento de la utilización de plantas para el cuidado de la salud, que todas las integrantes del grupo llevan a la práctica. Algunos de los talleres de dicho evento son específicos en la enseñanza de las técnicas de producción de las cremas y ungüentos, así como de las propiedades sanadoras de cada planta.

Asimismo, el Encuentro de Mujeres por la Sanación les proporcionó categorías y formas de elaborar su propia práctica, en relación al cuerpo y la comprensión subjetiva del mismo: ya que, según Aimé, el cuerpo tiene *sabiduría* que hay que descubrir a través del

movimiento, rompiendo con *el sistema* que “nos pone al cuerpo como un envase hueco, lo bastardea, y nos hace perder de todos los aprendizajes que el cuerpo tiene para darnos, ¡y a las mujeres más!” (Entrevista Aimé). No solo Aimé, sino todas las integrantes del grupo, hacen un especial énfasis en la *sabiduría* que posee el cuerpo femenino, ya que “las mujeres tenemos un cosmos habitándonos, que está ahí, esperando que lo veamos” (Entrevista Aimé).

“Volver a la tierra y compartir la energía”: descripción de la clase de danza

Para avanzar en la comprensión de la producción de subjetividad, al lado de los elementos que son incorporados en los “Encuentros de Mujeres”, resulta de interés reconstruir el modo en que, en el marco de las clases de danza, se moviliza un conjunto de categorías y experiencias corporales específicas. Para ello, comenzaré describiendo brevemente cómo se desarrolla una clase para así ir comprendiendo los elementos que se presentan y las cuestiones que se ponen en juego en la misma. De esta forma, podremos acercarnos a la comprensión de las subjetividades creadas por este grupo de mujeres en torno a su propia práctica y su *ser mujer* en la sociedad.

Algunas de las integrantes del grupo de danza son las profesoras en las clases, aunque su rol es planteado como una *coordinación del espacio*, y es intercambiado entre ellas. Al momento de realizar mi trabajo de campo eran principalmente dos las mujeres que se encargaban de coordinar: Julia y Aimé.

Se dictan dos clases por semana en dos lugares distintos, y en cada una de ellas permanece relativamente el mismo grupo de gente, ya que muy pocas personas van a las dos clases por semana. Una de ellas se realiza en un salón donde también se dictan clases de otros

tipos de danza⁹, ubicado en el centro de la ciudad, al que acude un grupo de alrededor de diez mujeres. La otra se realiza en un Centro Cultural donde hay actividades varias¹⁰, ubicado en el Barrio Hipódromo, al que acude un grupo de alrededor de 18 mujeres, y de vez en cuando algún hombre. La primera se lleva a cabo con música reproducida, en cambio la segunda la combina con percusión en vivo. La presencia de la o el percusionista es ensalzada por muchas de las alumnas y también por las profesoras, que remarcan el importante efecto que la percusión tendría sobre los cuerpos y su *energía*, y por lo tanto sobre la danza. En la primera clase mencionada esto no es posible debido a que en el mismo momento se llevan a cabo otras actividades.

Tomando en cuenta la composición por género de este espacio de danza, llama la atención que, tanto las clases como la feria de artesanías –que describiré en el siguiente apartado-, están compuestas por una casi totalidad de mujeres. Los hombres participan en su mayoría desde la percusión o la elaboración de instrumentos artesanales en la feria. Por el contrario, la cuestión etaria no es definitoria para participar, ya que se puede observar una gran gama de edades: en las clases hay alumnas desde los 20 hasta los 66 años. En estas cuestiones se detecta una fuerte diferencia entre estos espacios y otros dentro del campo de la danza en la ciudad, caracterizados principalmente por una población joven -en sentido etario-, y particularmente se diferencia de otros espacios también de danza afro, donde la población también es en su totalidad femenina pero en edades que rondan entre los 20 y 30 años.

La convocatoria funciona principalmente de “boca en boca”, la mayoría de las participantes llegan a las clases por medio de un amigo o amiga en común con alguna de las profesoras o por relacionarse con ellas desde algún otro espacio, como la elaboración de artesanías. De esta forma, Teresa comenzó a ir a las clases a través de una de las profesoras, conocidas desde chicas ya que sus padres vendían artesanías en la feria de Plaza Italia de La

⁹ Tales como danza clásica, talleres de danza butoh, clases de pilates y yoga, entre otras.

¹⁰ Taller de fotografía, de plástica, de tejido, y clases de danza contemporánea y tango, entre otras.

Plata. Otra de las alumnas, Elena, comenzó a ir a las clases a través de su hijo, un percusionista de música afro que acompañó en múltiples ocasiones las presentaciones al público del grupo de estudio.

La duración de la clase es de aproximadamente dos horas y es imprescindible permanecer con los pies descalzos. Esto último se debe, según manifestaron las profesoras, a que se busca establecer un contacto directo del cuerpo con el suelo, que en un escenario ideal sería la tierra. Primero se realizan ejercicios de estiramiento y elongación, a través de movimientos que luego aparecerán en los *pasos* que se llevarán a cabo en la segunda parte de la clase. En la primer parte por lo general se propone una dinámica lúdica que atraviesa los movimientos, tal como *jugar con agua imaginaria*. Otra dinámica recurrente es imaginar colores y también *jugar* con ellos como si *pintaran* los cuerpos. Es importante destacar que siempre los colores imaginados representan algún elemento de la naturaleza, tema muy presente en las clases, ya que se busca *integrar los elementos naturales a la danza*. En ocasiones las profesoras realizan una descripción verbal de los *pasos afro* que enseñan, y en esas descripciones incluyen la relación del *paso* con los elementos naturales, tal como: “en este paso hay que sentir el aire, dejarlo que pase entre los brazos y los dedos, entre las piernas, que los saltos sean delicados y la caída al suelo casi imperceptible”, pero otros pasos se relacionan al *elemento tierra*: “caídas fuertes, contacto de los pies con el suelo, saltos rápidos, rodillas flexionadas, así estamos más cerca de la tierra” (Registros de Campo). Por otro lado, también se realiza una dinámica de forma recurrente en las clases, que se basa en un *paso* en el que se realiza el gesto de entregar algo a la compañera ubicada al costado, y las profesoras invitan a que se piense en algo que se quiere entregar, y que eso circule por la ronda de baile: puede ser agua, flores, frutas, o incluso directamente *energía*.

Con esta información, extraída de las experiencias de campo, se puede apreciar la importancia que las profesoras le otorgan a la representación de los elementos de la naturaleza

para llevar adelante la práctica, aspecto que podemos relacionar con lo anteriormente desarrollado sobre su creencia en la divinidad de la Pachamama y sus acciones de ofrendas hacia la misma. Asimismo, se puede argumentar que esta recurrencia a los *elementos naturales*, y la intención de integrarlos a la danza, se remite al imaginario sobre lo que *lo afro* significa para este grupo, relacionado con la conexión corporal y espiritual con la naturaleza y la ausencia de mediaciones entre el sujeto y su práctica, en este caso la danza.

Todos los movimientos que se practican en las clases son planteados bajo una dinámica grupal, es decir que se realizan en coordinación con los de las compañeras. Tal como dicen las profesoras: “bailamos también con la cara”, la expresión facial de alegría y el contacto visual es muy importante, y se enfatiza tanto verbal como corporalmente. La formación circular es predominante en todas las clases, tanto en la primer parte como en la segunda, en la que se aprenden los *pasos* por imitación: “Con una sonrisa constante en los labios, que se extendía por toda la cara, Julia y Aimé guiaron a las danzarinas con sus movimientos, llenos de saltos y mucha movilidad de brazos y piernas, intentando ponerles palabras y nombres inventados a los pasos, con escaso resultado ya que la clave estaba en seguir con la mirada y el propio cuerpo a los movimientos ajenos.” (Registro de Campo).

En la segunda parte de la clase -que dura aproximadamente una hora-, en la que se practican los *pasos*, se intercala la formación circular con la disposición en hilera de las alumnas, que transitan el salón de una punta a la otra, realizando el paso aprendido, generando una sensación de estar llevando a cabo una *procesión*. Por otro lado, los pasos que se aprenden forman parte de un *ritmo*, que tiene un sentido y una *energía* particular. Las profesoras comparten con las alumnas la información que tienen sobre el mismo, de qué zona de África es oriundo y qué funcionalidad tiene el bailarlo en su contexto originario, y según la función que tenga será la *energía* que genere. Durante mi experiencia etnográfica tuve la oportunidad de aprender los *pasos* y el *sentido* de dos ritmos en particular: en primer lugar, el

Kuku que, según expresó una de las profesoras, es un ritmo proveniente de Guinea y bailado por las mujeres *a la luz de la luna*, en la ocasión de regresar a sus casas luego de una jornada de pesca. En segundo lugar, el *Guine Fare*, proveniente también de Guinea, es una danza de seducción que practican las mujeres, y que genera *energía femenina* entre las participantes y en su entorno. De esta forma, se manifestó que mediante ese ritmo y esos pasos se buscaba generar esa *energía femenina* entre las participantes de la clase. Seguiremos ahondando en estos temas en el capítulo siguiente.

En algunas ocasiones se destina una parte de la clase a *improvisar*, dinámica que no deja de estar definida por los *pasos* aprendidos, también respetando la formación circular, en la que se invita a pasar al centro de la ronda alternadamente a quien lo desee.

Finalmente, se realiza una relajación recostadas en el suelo, en la que una de las profesoras va guiando con sus palabras a las participantes, llevando a cabo lo que llamaría una “meditación”: “nos recostamos sobre colchonetas en el piso, para relajarnos y bajar la temperatura del cuerpo. Bajaron las luces y Aimé hablaba invitándonos a relajar la respiración, a sentir cómo el aire entraba y salía de nuestros cuerpos. Decía que sintiéramos que el cuerpo se *fundía con la tierra*, ya que después de haber danzado *volvíamos a la tierra*.” (Registro de Campo). La expresión “volver a la tierra” es una de las tantas metáforas que introducen las profesoras para referirse a la experiencia corporal que produce el danzar, y de esta forma también nos remonta a lo anteriormente planteado sobre su intención de *integrar los elementos naturales* a la práctica.

En relación a la música, se detectó que es un elemento clave e indispensable para llevar adelante la práctica, ya sea en la propia experiencia de investigación como en la voz de las informantes. Las mismas manifestaron la imposibilidad de bailar sin la música presente, ya sea en formato grabado o en vivo; y a su vez, la imposibilidad de realizar dicha danza con otro tipo de música. En una observación participante registré: “el final de una etapa de baile se

realiza cuando se termina un tema de música; si se termina la música, inmediatamente todas nos quedamos quietas” (Registro de Campo). Esto sucede en las clases en las que se baila con música grabada, en las otras en que los percusionistas musicalizan la práctica se establece una comunicación no verbal entre las profesoras y los músicos para indicarles la intensidad, el inicio y finalización de cada etapa. En este sentido, Tía DeNora (2000) nos invita a reflexionar sobre qué habilita la música utilizada en las clases que no podrían habilitar otras músicas, y cómo el ritmo de esta música genera mayor actividad aeróbica, lo que permitiría llevar adelante las dos horas de clase en movimiento constante. En relación a la afirmación de que la danza afro no se podría realizar con otro tipo de música, las informantes manifestaron que la percusión afro tiene una capacidad de movilización corporal, relacionada con lo anteriormente expuesto sobre las *energías* que produce cada *ritmo* en particular. En este grupo, la música afro admite distintas formas, ya sea música afro-brasilera como tradicional africana, que llega a sus manos a través de contactos con personas de nacionalidad guineana o que han vivido temporalmente allí para aprender la percusión y la danza tradicional.

Es importante mencionar, por otro lado, que las clases son espacios de encuentro donde se despliega en gran medida el diálogo, tanto antes como después de la clase, así como durante. Los temas de conversación son recurrentes y típicos, revelando un interés específico por ciertos temas, tales como la astrología, la cultura maya, las plantas y productos naturales para la salud, las artesanías, los *saberes populares latinoamericanos* —en referencia a los temas que se tratan en el “Encuentro de Mujeres por la Sanación”—, entre otros. Por otra parte, también se conversa sobre ciertas prácticas que podríamos definir como del “circuito alternativo” (Carozzi, 1999), que muchas de las profesoras y alumnas conocen y realizan, tales como: reiki, medicina homeopática, elaboración de mandalas, yoga, tai-chi-chuan, comida orgánica y vegetarianismo, entre otros. Esta situación me invitaba a pensar, ¿cómo personas que llegaban por distintos medios a la clase y no se conocían previamente, salvo con

alguna de las profesoras, de pronto compartían todos estos conocimientos e intereses? En una clase registré: “Me sentía fuera de lugar en esa ronda en la que se compartían conocimientos y se charlaba sobre temas que para mí eran extraños. Mujeres de distintas edades, que se acercaron a la danza por distintos motivos, que realizan actividades diversas en su vida, todas se encontraban conversando sobre cuestiones en común, poniendo en juego conocimientos compartidos y cuestiones aceptadas a priori: ninguna cuestionó la validez o no del ‘día fuera del tiempo’, o del horóscopo maya o chino, todas estaban de acuerdo en la legitimidad del significado maya del día que estábamos viviendo: y teníamos que ‘aprovecharlo, bailar todo lo que podamos y compartir la *energía* en este grupo de mujeres’, según Aimé”. (Registro de Campo).

“Un espacio para el intercambio y el encuentro”: descripción de las redes de sociabilidad y de la feria de artesanías

A fin de obtener una comprensión lo más abarcativa posible del colectivo de danza afro que se está estudiando, es imprescindible describir las actividades que llevan a cabo como grupo, además de las clases de danza. Una de estas actividades, la principal dada su relevancia y frecuencia, es la Feria de Artesanías mensual; otras también claves son las *clases abiertas* en parques, pero que se llevan adelante sin una frecuencia establecida. En estas actividades se pueden observar las redes de sociabilidad que este grupo establece, con otras personas que no necesariamente comparten la danza afro pero sí tienen otras cosas en común con las integrantes del grupo, y con otros grupos o colectivos de distinta clase. El entramado de estas redes pareciera no ser del todo azaroso, y resulta significativo para nuestra pregunta sobre la construcción de subjetividades del grupo foco de estudio, no solo en cuanto a la

danza sino fundamentalmente en cuanto a estilos de vida, por lo tanto procederé a describir dichas actividades.

En líneas generales, podemos decir que para las integrantes del grupo foco de estudio ser bailarina afro es su identificación primaria, pero dentro de una red más amplia de sociabilidad podemos identificar a otras personas que se dedican a la artesanía y forman parte de la organización de la Feria. A su vez, sus redes de sociabilidad están compuestas por personas y grupos que se dedican a otras actividades relacionadas a la música afro, tales como percusión y canto. Asimismo, se puede argumentar que se relacionan con el grupo de mujeres que concurren al Encuentro de Mujeres por la Sanación en Córdoba y con las que comparten la adoración por la Pachamama y las cosmovisiones sobre la mujer que se transmiten en dicho evento, mujeres con las que producen una particular forma de *ser mujer* en la sociedad.

Es de destacar que no forman parte de su red de sociabilidad bailarinas de danza afro de otros grupos, de las que se diferencian desde una posición discreta pero tajante. Se puede argumentar que se distancian de las mismas por no compartir su forma de llevar adelante y comprender la danza afro, y particularmente por no compartir esta producción de feminidades en torno a la visión de la mujer que transmite el Encuentro mencionado. Esto se ha registrado en numerosas ocasiones, tanto en observaciones participantes como en entrevistas. En una observación participante de una clase se registró una charla muy interesante, entre profesoras y alumnas, en la que se conversó sobre la presentación al público de otro grupo de danza afro, tildando a esta como un “espectáculo teatral”, de una forma peyorativa. A pesar de que se elogiaban las habilidades físicas para llevar adelante la performance de la danza afro de forma correcta, se las criticaba discretamente por no incluir en su danza los sentidos que el grupo de estudio sí le otorga: el hecho de transmitir un mensaje a través de una presentación. Asimismo, se decía que las mujeres que realizaron la presentación estaban “disfrazadas de africanas”, también dejando entrever un sentido despectivo en esta frase, ya que en su forma

particular de ver la danza, las bailarinas no deben disfrazarse de algo que no son, sino transmitir su forma singular de ser mujer a través de la práctica en cuestión.

A continuación describiré la Feria de Artesanías mensual, evento organizado por las integrantes del grupo y del que participan ellas y su red de sociabilidad, a fin de mostrar la forma en que se constituye esta red, conformada por personas que comparten su forma de ver la danza y la vida. La misma es presentada como un “espacio para el intercambio y el encuentro” al que concurren distintos artesanos para exponer, vender o intercambiar sus productos. Se lleva a cabo en el mismo Centro Cultural donde se dictan las clases de danza afro, un domingo de cada mes durante la tarde. A su vez, en el evento se desarrollan distintos talleres y actividades: en una de las ferias a las que asistí hubo un “Taller de plantas” titulado: “¿porqué usar plantas para el cuidado de la salud?”, y en otra hubo un “Taller de Mandalas”, dictado por una de las integrantes del grupo de danza foco de estudio, pero que se encuentra en un momento de tránsito por la ciudad de La Plata. Por otro lado, también en cada feria se presentan distintos grupos musicales, por lo general de percusión africana o canto, las integrantes del grupo de danza bailan y todos los presentes acompañan bailando en el salón.

Al evento concurre una gran cantidad de personas, un promedio de cien, y es de destacar que son en su mayoría mujeres. A su vez, es notable que las personas permanecen en el evento durante gran parte de la tarde, siendo la compra y venta de artesanías un objetivo menor ante el encuentro de personas que charlan sobre cosas en común, participan de los talleres, escuchan a las bandas de música y bailan. Muchas mujeres están con sus hijos, y los padres presentes permanecen en la puerta, desde un lugar periférico en el evento. En este sentido, fue claramente detectado en las observaciones que, además de haber una clara mayoría de mujeres en el evento, los hombres permanecían apartados, por lo general fuera del Centro Cultural, en una posición subordinada con respecto a las mujeres. De esta forma se registró en una de las observaciones participantes de las presentaciones musicales que se

realizaban en estos eventos: “Los hombres se ubicaban en los costados o en el fondo, en una posición de observadores periféricos, como si no fueran parte del evento. En cambio las mujeres estaban en el centro, en los costados, en el fondo, adelante, en el escenario, por todos lados, dominaban el espacio, sentadas, paradas, bailando, gritando, cantando, con los chicos, sin los chicos: eran las protagonistas.” (Registro de Campo).

Como ya se expuso, se puede asegurar que la Feria no es solo una ocasión para vender o comprar productos, sino un evento complejo al que las personas acuden a fin de socializar con la demás gente presente sobre temas de su interés. Los mismos artesanos que concurren con sus artesanías no se muestran preocupados por lograr una venta exitosa, sino más bien por exponer y compartir sus conocimientos y su labor con los demás. Es común que se realicen intercambios entre las mismas artesanas, que cabe aclarar que son también en su mayoría mujeres, salvo algunas excepciones. En una observación participante realizada en una Feria, tuve la intención de comprar un producto, pero me fue imposible ya que no pude localizar a la vendedora. Pregunté a dos personas que charlaban animadamente en el puesto contiguo, y me dijeron riendo: “no sabemos dónde está, ¡es que estamos todos paseando! ¿Viste?” (Registro de Campo). Estas dos personas charlaban sobre las técnicas que utilizaban para realizar sus productos de cerámica, y luego registré que hicieron un intercambio entre dos de sus artesanías.

Por otro lado, en las presentaciones musicales se generan espacios para danzar al ritmo de la percusión afro, y es de notar que la mayoría de las mujeres presentes realizan los pasos afro con naturalidad. En una observación registré: “Aimé y Delfina bajaron del escenario y fueron invitando a todas a bailar, casi todas las mujeres en el salón estaban bailando en el centro. Entre todas se formó una gran ronda. Me sorprendió que la mayoría supiera bailar, se movían al ritmo afro como si todas lo conocieran, y realizaban movimientos típicos de la danza, en la posición de rodillas flexionadas, moviendo las piernas, brazos y cabeza. Me

pregunto: ¿de dónde sabían bailar todas afro? ¿Dónde lo habían aprendido?” (Registro de Campo). Este episodio muestra cómo estos eventos convocan a un público muy específico que circula por ciertos espacios de sociabilidad y aprendizaje de lo afro, y que además comparte temas de interés relacionados a los productos naturales, la reflexión sobre el ser mujer, la relación con la Pachamama, y los otros temas que se presentan en la Feria.

La convocatoria toma especial relevancia a través de las redes sociales, especialmente a través de la red social Facebook, en la que se crean los eventos y se invita a la gente a participar. La mayoría de las personas invitadas integra también otros grupos establecidos en la misma red social, en los que se incluye a personas interesadas en temas singulares que están luego presentes en las ferias. Algunos de ellos son: “Círculo de Mujeres Creativas”, “Taller de Danza de Raíz Afro”, “Rondas de Mujeres La Plata”, “Permacultura La Plata”, “La Tierra Sabe”, “Huertas Cósmicas”, entre otros. En estos grupos se debaten temáticas relacionadas a la reflexión sobre el ser mujer y la femineidad, en relación a cómo vivir la experiencia de los ciclos femeninos, a la utilización de productos naturales para la salud, a la relación entre las personas y la Pachamama, entre otros.

Por otro lado, en la feria la mayoría de las mujeres están vestidas de la misma forma en que describí a las integrantes del grupo de danza: mezclando diferentes colores, superponiendo distintas ropas, polleras y pantalones, y utilizando muchas prendas elaboradas artesanalmente.

En relación a los productos ofrecidos por los puestos en la feria, resultan llamativas algunas pautas que parecerían compartir. El folleto de invitación al evento dice: “artesanías, cerámica, orgánicos, lutería, dulces, arte, tejidos, reciclado, indumentaria, tortas y mucho más!”. En primer lugar, no hay ningún puesto que revenda productos, es decir que todo es elaborado artesanalmente. Muchos de los productos son reciclados, desde bijouterie, billeteras y otros elementos. Otros productos son elaborados a base de elementos naturales, tales como

aros hechos en *hojas de maíz*, y una línea de cremas y productos para la salud a base de plantas y flores. Por otro lado, hay muchos puestos que comercializan productos de “Consumo Conciente”, tales como pañales y toallitas femeninas de tela, fomentando la disminución de los residuos producidos y generando una “actitud conciente de nuestro paso por esta vida”.

Muchos de los puestos se relacionan a la mujer, su ciclo menstrual y la maternidad: uno de los puestos vendía ropa artesanal para embarazadas; otro vendía libros fotocopiados, todos de una autora chilena que hablaban sobre el ciclo menstrual femenino y la maternidad, proponiendo cuidados naturales para la mujer basados en la *sabiduría de la Pachamama*, y presentaban una visión muy particular sobre estos procesos. En relación a estos temas, también realicé un registro de otros elementos empíricos que me fueron proporcionados por mis informantes, tales como videos documentales y varios de estos libros ya mencionados. En líneas generales, todos estos materiales presentan la idea de que la menstruación no es un proceso negativo, tal como está establecido socialmente, sino un hecho positivo para la mujer, ya que es el proceso que demuestra y recuerda que la mujer tiene el poder de dar la vida al mundo. Según exponen estos materiales, la mujer es un sujeto de poder, y la menstruación y la maternidad son los procesos que lo efectivizan. En este sentido, se argumenta que la *sociedad católica y machista* convirtió el ciclo femenino en un *taboo*, para de esta manera borrar la evidencia de que la mujer es la que da la vida al mundo.

Estas cuestiones son compartidas por las integrantes del grupo de danza afro, y son parte de la construcción de su subjetividad femenina, aspectos que seguiremos analizando en apartados subsiguientes.

En este puesto mencionado y en otro a cargo de Martina -una de las bailarinas del grupo-, se repartían fotocopias de un capítulo de estos libros. En este hecho queda plasmado parte del sentido de la organización de esta Feria, que no es únicamente la comercialización

de productos, sino la difusión de ciertos principios en torno a la idea de *ser mujer en la sociedad* que este grupo construye. Tal como Martina nos decía, detrás de todo esto hay una “causa”, y de esta manera ellas la difunden y reúnen gente que la comparte: “íbamos encontrando gente que tenía que ver con la causa y con nosotras, y eran parte del grupo desde otro lugar, no tanto desde la danza...” (Entrevista Martina). El interrogante que se me planteó releando estos materiales fue: ¿Cuál será esta causa?, ¿La utilización de productos que promuevan el cuidado del medioambiente?, ¿La conciencia de la energía y el poder femenino en relación a la menstruación y a la Pachamama?, ¿La concepción del cuidado de la salud a través de plantas y productos naturales?, ¿La autosustentabilidad a través de las artesanías? Poco a poco se irá perfilando esta pregunta y su posible respuesta, pero antes es necesario relatar los sentidos nativos que la danza adquiere en práctica del grupo de estudio.

Sentidos de la danza y autodefiniciones

Cómo se definen a ellas mismas y su práctica en relación a la danza afro

En esta sección desarrollaré las propias definiciones de las mujeres sobre la danza que practican, y las diferencias y disputas que se establecen en torno a su definición y otras posibles, tal como *danza tradicional afro*. A partir de la concepción de *lo afro* que se pone en juego en el grupo analizado, es que podemos construir y desarrollar los sentidos que ellas le otorgan a la danza. De forma más amplia, también podemos desplegar algunos sentidos que les son otorgados a su propia vida, a su relación con el entorno y con los demás, y su relación con lo espiritual. Finalmente, a través de su definición de *lo afro* podemos reconstruir las estrategias de legitimación y de diferenciación con otros grupos, que el grupo de estudio establece.

En un trabajo de investigación sobre los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe, Manuela Rodríguez (2011) cuenta que las comparsas tienen tantas bailarinas negras como blancas, sin embargo, la práctica se sigue distinguiendo como una práctica perteneciente históricamente a la población negra del país. En este sentido, la legitimación de la práctica radica en el “tener un gen africano”, o como dicen las mujeres blancas: “tener el alma de negra”. De esta manera, se recurre a lo biológico para fundamentar lo que sienten por el candombe, racializando su práctica.

Esto no sucede con las integrantes del grupo de *danza de raíz afro* foco de análisis, ya que no manifiestan tener “sangre negra” ni lo creen necesario para practicar una danza de origen africana. Se posicionan desde un lugar en el que dicen que “aceptan sus *limitaciones*

corporales y culturales” para llevar adelante dicha danza, y creen que éstas son las que definen su propia práctica, diferente de la danza tradicional africana. Depositán la razón de poder bailar esa danza no en cuestiones raciales de sus ancestros, sino en el “*movimiento primario que nos habita*”, como una cuestión común que solo hace falta encontrar en su interior, en palabras nativas. Su estrategia de legitimación no va en el mismo sentido relatado por Rodríguez, sino en el hecho de que todos pueden realizar los movimientos de la danza afro mediante la *búsqueda de la identidad de ese movimiento en el propio cuerpo*.

Por otro lado, se nota en algunas integrantes del grupo cierta preocupación por justificar sus prácticas, “¿qué estamos haciendo bailando danza afro?!” (Entrevista Julia), lo que las lleva a legitimar su práctica argumentando que son *sus cuerpos y sus movimientos*, y estos son realizados de una forma personal tomando *ideas* de dicha danza. Esta cuestión las lleva a tomar la decisión de llamarse *danza de raíz afro*, ya que identifican sus movimientos como independientes de los parámetros *tradicionales*, buscando la propia creatividad y expresión. Tal como surge de una observación de campo, en palabras de una profesora: “en el momento en que nosotros bailamos esta danza, realizamos estos movimientos, hacemos estos pasos, ya los hacemos 'nuestros'. Cuando vos los hacés, los hacés tuyos, porque los hacés a tu manera, y los hacés 'acá’” (Registro de Campo).

De esta manera, se realiza la apropiación de una danza que desde su tradicionalidad se considera ajena y lejana, y así también se diferencian de otros grupos de danza afro, como decía una de las integrantes del grupo: “Lo que nos pasa a nosotras con la danza africana es que no queremos ‘hacernos las africanas’, así entre comillas. Porque también sentimos que es una danza que viene de un lugar determinado, con un contexto muy distinto al que tenemos nosotras, es como si retomáramos sensaciones de esa danza y por eso es ‘de raíz afro’ y no decimos ‘danzas tradicionales africanas’. Yo lo veo como una expresión artística, y por eso dentro de ese lugar podemos jugar, y podemos darnos las libertades de crear.” (Entrevista

Julia). O en palabras de otra de las integrantes del grupo: “no estaba dando solamente un taller de afro sino que intercambiaba también con la expresión del cuerpo en sí misma, más allá de poner un paso afro, el hecho de bailar, de sentir la tierra en la danza, de sentir el aire, de poder ponerle los elementos al movimiento, y que eso se cargue de esa esencia, que de alguna manera pueden llegar a ser afro pero no eran ritmos africanos en esencia... viene de raíz afro pero no era afro puro...” (Entrevista Martina). En este sentido, se puede interpretar que lo *afro puro* para las integrantes del grupo que analizamos se refiere a lo africano en sentido estricto (nacido en África), y no habría forma de disputar esa *esencia pura*, salvo que sea llamándose *de raíz afro* y tomando *ideas* de dicha danza.

En este sentido, resulta interesante que las bailarinas de este grupo se encuentran en la necesidad de tener que justificar su vínculo con el tipo de danza que practican, como una vuelta constante al planteo de autenticidad. Durante el trabajo de campo pude observar que las mujeres de este grupo se sienten interpeladas por el resto de la sociedad en general, que las ve como personas en búsqueda de lo exótico en sentido peyorativo. Asimismo, se ven interpeladas por el resto de las personas que practican la danza o percusión afro desde el lugar de “lo tradicional”, que las ubica en un lugar pasible de ser criticado. De esta forma, en una ocasión de observación participante registré que las profesoras se sentían incómodas por la presencia de un percusionista integrante de un grupo de danza y percusión tradicional africana, y se decían intimidadas por su mirada que creían recriminatoria por su forma de llevar adelante la práctica, que no respetaba los parámetros tradicionales. A continuación de estas frases, otra de las profesoras planteó a las demás que debían hacerse cargo de esa forma de llevar adelante la danza, que era la que ellas elegían y respetaban, y que no debían dejarse intimidar por la mirada del otro.

Por estas razones, las integrantes de este grupo construyen una legitimación posible para su práctica, y esta es nominarla como *danza de raíz afro*, con todos los sentidos que le

son otorgados a la misma: que es una danza que despierta los *movimientos primarios*, que permite *buscar la identidad del movimiento en el propio cuerpo*, tomar los pasos de la danza como *ideas* y luego desplegar la propia creatividad, y los otros aspectos desarrollados en esta sección.

Los sentidos de la danza

La invitación a la clase realizada por una de mis principales informantes decía lo siguiente: “hay gente que arrancó este año a mover el cuerpito con la danza, pasamos secuencias en la segunda parte de la clase, pero lo fundamental es pasarla bien, disfrutar de danzar, y que los pasos se vayan metiendo en el cuerpo de a poco, de acuerdo a cada uno. Hay gente de diversas edades por suerte, y la idea es que podamos sentirnos un grupo, al menos eso queremos generar en el espacio” (Registro de Campo). Estas primeras palabras serían las pistas que me indicaron los sentidos que desde ese espacio se le atribuyen a la danza, que desarrollaré en la presente sección. Estos sentidos han sido clasificados analíticamente en función de diferenciarlos, para así poder abordarlos y comprenderlos de una mejor manera, sin inferir con esto que en el campo estén así compartimentados, sino que se encuentran entrelazados tanto en las observaciones como en las entrevistas, y más que nada en la percepción de las informantes.

En líneas generales, el sentido más importante que se le atribuye a la práctica de danza afro en este grupo es la “búsqueda interior”, orientada a través de la *búsqueda del propio movimiento*. En segundo lugar, podemos identificar como un sentido clave de la danza el disfrute a través de esta búsqueda, libre de exigencias y requerimientos, lo que lleva a que la danza sea tomada como una forma de liberación, marcando una fuerte distinción nativa con otros tipos de danza. De manera inversa, esta naturaleza liberadora a su vez llevaría al goce de

la bailarina, donde residiría la *autenticidad* de la experiencia, y de esta manera se desarrollaría un componente terapéutico. Finalmente, la grupalidad sería el hilo conductor que atraviesa todos estos componentes y les da sentido, ya que el baile es tomado como una *danza compartida*. En las siguientes páginas desarrollaremos cada uno de estos aspectos con detenimiento.

La búsqueda del propio movimiento

La noción nativa de *búsqueda* permite pensar las prácticas que configuran el campo, y describe gran parte de los sentidos sobre la danza que se elaboran en este espacio particular. En primer lugar, la forma en que las profesoras expresan el modo en que se acercaron inicialmente a practicar danza afro es en términos de una “búsqueda personal o interior”. Tal como expresa una de las profesoras entrevistadas, ante la pregunta de qué era lo que la había impulsado a concurrir al taller de danza afro: “mover el cuerpo, bailar, hacer algo que sea distinto a lo que ya había probado otras veces, y que sea un espacio de disfrute, relajado, y también curiosidad! (...) me gustaba también la música, un montón, la percusión también, me gustaba que sea en City Bell al aire libre, y en ese momento estaba preguntándome qué es lo que quería hacer. Estaba buscando una conexión con algo más espiritual, conmigo misma en realidad. En la facultad estaba metida en ámbitos muy duros y muy cuadrados, entonces ese era mi lugar de liberación y de búsqueda, de encontrarme conmigo y con gente nueva también, gente distinta...” (Entrevista Julia). Otra de las chicas también comentaba: “buscando algo que sea moverse, hacer cosas con el cuerpo pero no ir al gimnasio, y empecé a ir cuando vi el cartel... no tenía ni idea de qué era, ni de qué me iba a pasar... con ese registro que me había dado yoga de que me gustaba moverme de una manera que no tenga que ver con el esfuerzo físico, que es lo que se propone en el gimnasio... estaba buscando otra cosa, y la música también me llamaba la atención, cómo sería bailar eso...” (Entrevista Delfina).

Como se detecta en estas palabras, la búsqueda está orientada a través del movimiento, pero no cualquier movimiento, sino una forma “que no tenga que ver con el esfuerzo físico, que sea *relajado*” y que propicie un ámbito de disfrute, que es percibido como liberador, ya que *el afro* tendría un poder específico sobre el cuerpo, el poder de la apertura de lugares físicos y espirituales:

“M: lo afro nos mueve un montón de cosas que no tienen que ver nada más con lo técnico...

S: ¿con qué tendrían que ver?

J: y tienen que ver más con poder conectarse con uno... con poder abrir lugares que con otra danza no se abren...

S: ¿lugares del cuerpo?

J: lugares del cuerpo y lugares espirituales también

D: ¡y energéticos!

M: yo desde que bailo afro me permito un montón de cosas y el cuerpo se expresa de una manera que no se expresa cotidianamente... un espacio que te permite estar ahí en el sentir, un montón de cosas, y mientras más bailás más incursionás en vos mismo, vas encontrando cosas. Ahí es: el movimiento, una secuencia, más desde lo primitivo y desde la libertad del cuerpo en movimiento... no solo lo físico, se te mueve todo...” (Entrevista grupal).

Asimismo, las alumnas de las clases expresan en términos similares el haberse interesado en el aprendizaje de la danza afro. Ante la pregunta de por qué eligieron comenzar a tomar clases, respondían utilizando categorías similares a las de las profesoras, y en varias ocasiones estableciendo una comparación con otros tipos de danza. Por ejemplo, una de ellas manifestó que estaba buscando una danza que le permitiera abrir la *cintura escapular*, que, según me contaba, se cierra por las angustias, y al abrirla podría *liberarse de estas tristezas y ser más feliz*. Estaba buscando un espacio que le permitiera *liberarse y expresarse*, poniendo como parámetro de comparación la práctica de danza contemporánea, que ella realiza desde hace muchos años, en la que no percibe esta posibilidad.

En segundo lugar, la *búsqueda* es una noción que define el sentido de la clase en sí, ya que se manifiesta que su objetivo principal es generar un espacio propicio para que se realice una *búsqueda interior de los propios movimientos*. En este sentido, los pasos son identificados como *ideas* que las profesoras brindan, para que cada una *descubra sus propios movimientos*. Al poco tiempo de estar yendo a las clases empecé a pensar cada vez con mayor certeza que el aprender los *pasos afro* no era el fin en sí de la clase, como supondría pensar, sino que el aprender los mismos era una herramienta para realizar otro objetivo, que en términos nativos sería “encontrarse con la *expresión del propio cuerpo*”, como una forma de interioridad y espiritualidad. Los pasos afro serían ideales en este sentido, ya que son comprendidos como *movimientos primarios*, casi naturales del cuerpo, tal como dijo una de las entrevistadas: “al cantar, al tocar el tambor o al bailar afro se te mueve algo muy visceral, muy de raíz, es casi instintivo lo que te pasa” (Entrevista Marcela).

Esto nos lleva a pensar el hecho de que la *búsqueda del propio movimiento* está orientada hacia el autoconocimiento de cada persona, para *conectarse con su interior*, o en sus propios términos, para “*recordar el movimiento primario que nos habita*”. En este sentido, clarifica mucho una frase que una de las profesoras dijo en una entrevista: “hay un cuidado de esa manera de transmitir la danza, que no es ni coreográfico ni meramente estético, sino una búsqueda interna, y de ahí que cada uno busque la identidad de ese movimiento en su cuerpo. No imitando a la profesora, sino buscando internamente.” (Entrevista Delfina).

En base a lo que se viene desarrollando, podemos decir que esta práctica se inscribe dentro de un complejo mayor de actividades, llamado por Carozzi (1999) “complejo alternativo de la New Age”, y también por Miguez (2000) “Movimiento de la Nueva Era”. El complejo de actividades agrupadas por Carozzi es extenso y no podremos describirlo en este trabajo, pero sí se puede establecer que algunas están orientadas a la búsqueda interior a

través del movimiento (como el Tai-Chi-Chuan, Yoga, biodanza, entre otras), tal como el grupo foco de estudio encara a la práctica de la *danza de raíz afro*.

En este punto debemos introducir una noción clave en este espacio de aprendizaje y sociabilidad, específico del campo, que es el de la grupalidad. Esta búsqueda interior es personal, pero es una búsqueda que está mediada por el grupo, ya que la danza afro, tal como este grupo en particular la encara, es una práctica que necesita del grupo para ser. Este componente grupal, clave en el desarrollo de la danza, es un rasgo que diferencia a este grupo de otras disciplinas de búsqueda interior, que la encaran de una forma individual, tal como puede leerse en los trabajos ya mencionados de Carozzi y Miguez.

En este sentido y para señalar la importancia que tiene la grupalidad en las clases, me remitiré a datos del registro de campo y de entrevistas: “en las clases se enfatiza continuamente, tanto verbal como corporalmente, el hecho de mirar a los ojos a las compañeras mientras danzamos. Esto genera un clima de complicidad y contacto, de estar bailando con y para el otro. Además, algunos movimientos consisten en gestos de entregar algo con las manos a la compañera que está al lado, por lo tanto se infiere la idea de una danza comunitaria.” (Registro de campo). Martina contaba sobre cómo eran las clases cuando ella empezó a bailar: “Hacíamos muchos ejercicios de bailar con el otro, conectarse con el otro... de contagiarse con el movimiento, qué le quiero transmitir al otro...”, dinámicas que se mantienen en las clases actualmente. Por otro lado Julia manifestaba: “¡si algún día quiero bailar sola no voy a poder! voy a necesitar de las chicas para bailar”, cuando charlábamos sobre su grupo de danza y cómo preparaban las presentaciones, a lo que Martina acotaba: “el armado de cada número que hicimos fue desde qué nos pasa a nosotras como grupo y qué nos pasa particularmente a cada una. Entonces lo que contamos fue más desde la tribu, mientras tanto el ciclo de la semilla sigue, y también el de la tribu: de juntarnos, de contar historias, de reunirnos a la noche, de compartir una comida en el círculo de la danza.” (Entrevista grupal).

En este último extracto se puede observar lo que ya desarrollamos anteriormente: la búsqueda interior mediada por lo grupal, y el grupo está referenciado para ellas como *la tribu* –aspecto que será desarrollado con mayor profundidad en el último apartado de la tesis-. Con respecto a la presentación que esperaban poder realizar ese año, Julia contaba: “nos estuvimos juntando a escribir qué es lo que nos imaginábamos que teníamos ganas de bailar, contar un poco lo que estaba pasando en el grupo de los viajes, de los hijos, tratar de bailar eso... y es una búsqueda, porque no es fácil bailar eso...” (Entrevista grupal). Es decir que en sus presentaciones al público ellas *buscan contar lo que le pasa al grupo*, y a la vez lo que le pasa a cada una; cada presentación del grupo se realiza a través de una búsqueda interior mediada por lo grupal.

En este sentido, compartimos y diferimos con Silvia Citro algunas ideas con respecto a las danzas afro, tal como expresa basándose en una investigación sobre grupos de las ciudades de Buenos Aires y Rosario: “En el caso de las Danzas Afro, (...) búsqueda orientada a profundizar en ‘el interior’ de cada sujeto, una experiencia de ‘autoconocimiento’ en la que se rastrean las capacidades individuales y las dificultades que cada persona trae consigo, en función de su historia personal y de sus aprendizajes previos, de ahí que también aparecieran componentes terapéuticos, en tanto la danza permitiría encontrar las propias energías, así como aquellas que están bloqueadas” (Citro, Aschieri, Mennelli y Equipo UBACYT, 2009). Compartimos la idea general que postula, pero en nuestro caso de estudio debemos agregar que este proceso personal se desarrolla a partir de la grupalidad y gracias a ella.

La danza como espacio de disfrute y liberación

Hemos desarrollado el principal sentido otorgado a la danza de raíz afro: la *búsqueda interior del propio movimiento*, a continuación desarrollaremos la noción de *disfrute y*

liberación, como otros de los sentidos clave que se le imprimen a la práctica, y altamente relacionados con el anterior.

Tanto por Camila como por otras entrevistadas y partícipes de las clases, se enfatiza continuamente que el sentido detrás de cada una de las dinámicas que se realizan durante el encuentro es disfrutar de los movimientos, del contacto con el propio cuerpo y con los de los demás, tal como decía la invitación a la clase: “lo fundamental es pasarla bien, disfrutar de bailar, y que los pasos se vayan metiendo en el cuerpo de a poco, de acuerdo a cada uno.” (Registro de Campo). El aprendizaje de la danza afro en este grupo en particular es percibido como un espacio de disfrute, alejado de requerimientos de todo tipo: “me gustaba mantenerlo alejado de las exigencias, ya que es un espacio de disfrute no quiero estas cosas de tener que estar flaca, de cumplir estos requisitos. La danza afro es lo más nuevo que experimenté... primero porque a mí me re conectó con eso del placer, y después porque no están esas exigencias de nada... y vos vas viendo el contraste con las clases de contemporánea que tomo en que no hay disfrute...” (Entrevista Camila). En este sentido, se distingue el aprendizaje de la danza afro con el de la danza contemporánea, práctica que la entrevistada realiza desde hace más de diez años.

Las integrantes del grupo y las alumnas de las clases plantean que el disfrute es uno de los objetivos principales del bailar, lo que permite realizar la *búsqueda interior*, y de esta manera *transmitir algo al otro*: “el tema es que técnicamente todo muy bien, pero cuando vos ves a alguien bailar, más allá de la técnica, ¡lo importante es lo que te transmite! el ángel de la bailarina es el disfrute. Porque en realidad lo más lindo cuando vos vas a una presentación de danza, es la energía de la bailarina.” (Entrevista Camila). En este sentido, el hecho del disfrute es relacionado con la *autenticidad* –en términos nativos–, el disfrutar de bailar vendría de la mano de estar bailando *desde el corazón*, desde *quién soy*, y desde lo que pasa en mi propia vida: “cuando vos escuchás a alguien que canta, no te digo solo desde el corazón, con la

técnica, todo lo que quieras, pero con autenticidad, con un estilo propio. Eso es lo que yo valoro.” (Entrevista Camila).

Por otro lado, esto se ve plasmado en cómo las integrantes del grupo de danza preparan sus presentaciones de baile: “no pensar la danza separada de tu vida, tiene que ver con algo que querés contar desde lo que te está pasando a vos como mujer, que no sea independiente de lo que sos, que no sea algo técnico.” (Entrevista grupal). En este sentido, también el disfrute es entendido como la contrapartida de la técnica en el baile, quitándole la atención principal a la cuestión técnica para priorizar el disfrute y la búsqueda de lo que quieren transmitir: “lo que nos gusta es tratar de generar que lo que bailamos no tenga que ver con una cosa de perfección o con algo de una súper técnica, sino con lograr que eso sea parte de nuestras vidas, como también es parte estudiar una carrera, o formarte en un montón de cosas, quizás sea porque aprendimos de forma informal, no es que fuimos a una escuela a aprender... eso tiene su pro y su contra, te da más libertad pero a su vez es ir haciendo el camino. Porque para mí es un juego la danza, es algo que disfruto, y que no hay lugar para que alguien me diga ‘no, eso está mal, te desapruebo porque...’”. (Entrevista Julia).

En varias entrevistas, así como en observaciones participantes, se registraron distinciones nativas con otros tipos de danzas, tales como la contemporánea y la clásica, en primer lugar, ya que algunas de las profesoras y alumnas habían transitado espacios de aprendizaje de dichas danzas, y lo percibían como disciplinador y regulador de los cuerpos, a diferencia de la práctica de la danza afro que vendría a propiciar un espacio para la expresión, liberación y disfrute. En segundo lugar, se establecieron parámetros de diferenciación con la danza flamenca que para Julia es un “espectáculo espectacular pero nada más”, a diferencia de la danza afro que, para la informante, con sus presentaciones busca transmitir un mensaje (Registro de Campo).

Por otro lado y tal como desarrolla Sabrina Mora (2011), en el aprendizaje de la danza clásica se ejerce poder sobre los cuerpos, concebidos como herramientas, siempre intentando vencer sus propios límites. En el caso presente de estudio el aprendizaje de la *danza de raíz afro* es enfocado de distinta forma, como una búsqueda de las posibilidades de cada alumna. Por otro lado y según la investigación de Mora, en la danza clásica o contemporánea el placer es producido por la maximización del control del cuerpo. Nada más distante de lo que sucede en la *danza de raíz afro*, en la que el placer es producido por la *energía compartida y creada en la ronda de baile*, según plantean las propias bailarinas.

En este punto hay que establecer una diferenciación entre lo que las informantes establecen a nivel discursivo y lo que sucede en el campo concreto de la enseñanza y práctica. A pesar de que su discurso plantea una liberación total del cuerpo, no deja de haber reglas en el espacio, movimientos aprendidos y enseñados, y determinadas formas de aprenderlos. Esta forma de enseñanza que adoptan algunas de las profesoras es coherente con su ideología sobre los “movimientos primarios e instintivos”, ya que invitan a las alumnas a escuchar la música, *conectarse con el ritmo y su energía*, para que así *el cuerpo se exprese sin intervención de la mente*, en sus propias palabras. De esta manera, se espera que una persona que no aprendió ningún movimiento de la danza afro previamente, escuchando la música y *conectándose* con su ritmo, comience a bailar dichos pasos de forma *instintiva*.

Desde el punto de vista de las informantes, se considera que el hombre y la mujer tienen movimientos instintivos, previos a su aprendizaje y socialización; desde un punto de vista práctico este postulado me fue de muy difícil concreción. En las primeras clases que tomé en calidad de “participación observante” (Guber, 2011) me fue imposible coordinar alguno de los pasos que se practicaban, a pesar de haberme sido indicado que debía escuchar el ritmo de la música y *dejarme llevar*, ya que era necesario haber aprendido los movimientos antes de poder realizarlos.

Asimismo, otro elemento importante es que muchas de las profesoras y alumnas ya han aprendido a bailar otro tipo de danzas. Esto puede tomarse como un recurso valioso, ya que han practicado movimientos corporales y coordinación con la música, y el cuerpo ya ha recibido algún tipo de entrenamiento, aunque sea con otro tipo de danza totalmente diferente. Pero por otro lado, esto también podría ser tomado por las integrantes del grupo de estudio, como una dificultad para aprender a bailar danza afro, como un aprendizaje que hay que des-aprender para insertarse en la práctica de la danza afro. Esto quedará planteado como un interrogante ya que no se pudo explorar los sentidos nativos en este tema.

Retornando al tema del componente grupal de la práctica, podemos decir que este es sustancial para que la danza sea posible en todos estos sentidos que desarrollamos y que el grupo le otorga a su práctica. La conclusión de Mora, a través de su propio conocimiento corporizado, es que con el aprendizaje de danza clásica o contemporánea se producen las sensaciones de estar/ser/tener un cuerpo poderoso que puede producir felicidad en el marco de algo que parece disciplinarlo o entrenarlo. En el espacio que estamos describiendo se busca la felicidad también a través del cuerpo, pero mediante un camino muy distinto, mediante la expresión y la grupalidad: “esa fantasía de que si empezaba a mover eso se me iba a ir la angustia... iba a poder ser más feliz. Y bueno, efectivamente, la verdad que sí. Es algo colectivo que pasa, te ponés contenta... para mí eso es un logro, un mérito del grupo, más allá de todo lo que se despierta bailando, cantando, son ellas que tienen una concepción de la danza muy distinta, que valoran esto de la danza ritual y de la danza compartida. Y eso es novedoso para mí y eso va abriendo un montón, sobre todo la alegría” (Entrevista Camila).

La felicidad se busca en relación a destrabar un bloque corporal, y de esta manera se trasciende la angustia, y se entiende que esto se logra gracias al grupo. En este sentido, el hecho de que se valore una *danza ritual y compartida*, y por ende realizada en grupo, es lo que genera la alegría: “el salto para mí cualitativo es hacerlo compartido... porque vos en

contemporáneo, en clásico, estás con otras, y estás elaborando una secuencia hasta el final, y haciendo unos pasitos, o que pases de a tres, pero siempre estás sola...” (Entrevista Camila).

Todos estos componentes de disfrute y goce, de la alegría que se genera en el *círculo de la danza*, y de la no percepción de exigencias, llevan a las participantes a tener la experiencia de una práctica liberadora. También se agrega a esto el hecho de que en las clases las profesoras no establecen parámetros de valoración verbales en cuanto a los movimientos, es decir que no elogian ni critican a ninguna alumna, tal como decía una entrevistada: “eso de que no esté la valoración o la evaluación es totalmente liberador” (Entrevista Camila).

Estas cuestiones de goce y liberación nos dan paso a desarrollar el componente terapéutico que le es otorgado a la danza.

La *energía* o la danza como terapia

La *energía* es una noción nativa muy utilizada y con un significado importante al interior del grupo de estudio, es una categoría de la práctica. Lejos de querer realizar una interpretación exhaustiva de lo que significa esta noción en el campo, expondré algunas ideas. La *energía* no es entendida en términos físicos, como una metáfora de la energía eléctrica y las energías de la persona para transitar sus actividades cotidianas; sino que es entendida de una forma espiritual. Cada persona tendría una *energía* particular, que de alguna manera define quién es, define su personalidad, y define lo que transmite a su alrededor; así como se tienen *energías negativas o positivas*, que se pueden adquirir del contexto situacional, y que también se pueden conscientemente *encontrar o sacar*. La danza sería una forma de trabajar con esas *energías* propias: encontrarlas, expandirlas, conectarse con ellas para entrar en el *territorio personal*, y en este sentido decimos que la danza puede ser una forma de terapia, tal como dice la misma entrevistada, en un párrafo ya citado más arriba en relación a que cuando deja de bailar se angustia y se enferma.

Por otro lado, la *energía* se puede compartir a través de los movimientos y del contacto: “La clase dio comienzo con una relajación del cuerpo, paradas en círculo, comenzamos a mover los brazos y las piernas, el cuello y la cadera, primero lentamente y luego rítmicamente. A fin de *compartir la energía*, como dijo la profesora, nos abrazamos en círculo, con los brazos y manos sobre los hombros de las compañeras, haciendo pequeños masajes en cuello y espalda, y luego recorriendo todo el cuerpo hasta los pies. Luego dio por terminado este ejercicio, se agachó y empezó a tocar el piso con las manos, invitándonos a nosotras a hacer lo mismo, mientras decía que dejáramos en el suelo todas las tensiones que acabábamos de sacarnos del cuerpo, todo lo que no nos hacía bien, todo lo que habíamos traído y debíamos dejar atrás, toda la mochila que cargamos de *energías* negativas. Era como un gesto que simbolizaba que las manos tenían el poder de *sacar o liberar* al cuerpo de tensiones, mediante el tacto, tanto a nosotras mismas como a las compañeras, y luego dejar en el piso, en *la tierra*, todas esas tensiones o *energías negativas* para que desaparezcan.” (Registro de Campo).

En este sentido, podemos acordar con Silvia Citro, quien dice: “En el caso de las Danzas Afro (...) también aparecieran componentes terapéuticos, en tanto la danza permitiría encontrar las propias energías, así como aquellas que están bloqueadas” (Citro, Aschieri, Mennelli y equipo UBACYT, 2009).

Por último, podemos decir que a los ritmos que se enseñan y practican en las clases les son atribuidas *energías* particulares: “La profesora pregunta: ‘¿Alguna quiere compartir algo, decir algo?’, entonces una de las chicas dice que le gusta mucho este ritmo, que es muy femenino, y que genera una ‘muy buena energía entre nosotras’. Aimé dice que sí, que es un ritmo muy particular, con pasos muy femeninos, y que la *energía* que se había creado en esa clase había sido *muy fuerte, muy intensa*” (Registro de Campo). En este recorte también podemos apreciar el hecho de que *la energía* puede tener mayor o menor intensidad, y eso

depende de las personas allí presentes. Con respecto al ritmo, era clasificado como un *ritmo femenino*, con *movimientos femeninos*, y que por lo tanto creaba una *energía femenina* entre nosotras. En una entrevista otra de las integrantes del grupo decía: “más allá de que los pasos son una excusa para un montón de cosas, el hecho de estar bailando ritmos específicos hace que te conectes con la energía y con la fuerza de eso que estás bailando, que se sienta más femenino...” (Entrevista Martina).

Queda mucho por explorar en torno a los sentidos que se le atribuyen a la danza y específicamente a la *energía* en este contexto, especialmente en relación a cómo se constituye lo *femenino* en relación a la *energía*, aspectos que retomaremos en el siguiente apartado.

Producción de femineidades en torno a la danza afro

“Recorría los puestos de la Feria de Artesanías organizada por el grupo cuando me encontré con algo que llamó mucho mi atención: una pequeña muñeca artesanal, hecha de tela, muy particular: tenía un bebé atado por un hilo, que le salía de entre las piernas. Ante la pregunta sobre este elemento a la mujer que atendía el puesto, ella me respondió: “es una muñeca de una mujer real, una mujer con un útero”.

(Registro de Campo).

“Mujer real”, “mujer-madre”. ¿Qué es la “mujer-real” para estas mujeres?, ¿cuál es la representación del “ser mujer” para las integrantes de este grupo y su red de sociabilidad?, ¿qué es “lo femenino”, y específicamente la “energía femenina”? Interrogantes que fueron apareciendo a lo largo de la investigación, y que me llevaron a pensar que dentro de este grupo se conformaba una forma específica y singular de femineidad. Una producción de femineidades que atraviesa toda la práctica y los sentidos nativos otorgados a la misma. Una construcción del “ser mujer” que define la subjetividad del grupo y sus integrantes, así como de las mujeres que forman parte de su red de sociabilidad. Los sujetos de estudio de este trabajo son mujeres bailando, pero que mientras bailan están construyendo y transmitiendo una visión particular sobre el *ser mujer en la sociedad*.

A lo largo de este capítulo iré describiendo el modo en que se construye esta forma del *ser mujer* en torno a la danza afro y la concepción que tienen sobre la misma. Como intentaré mostrar en las siguientes páginas, la producción de subjetividades en torno al *ser mujer* estaría atravesada por un marco interpretativo (Carozzi, 1999)¹¹ que las mujeres con quienes desarrollé mi investigación construyen en torno a la danza afro.

¹¹ Carozzi define al Marco Interpretativo, en relación al Movimiento de la Nueva Era, como un concepto que designa esquemas de interpretación, con una función principalmente orientadora y organizadora de la experiencia.

Los sentidos nativos otorgados al ser bailarina de danza afro les permiten construir esta visión de la femineidad, tal como ellas manifestaron en una entrevista –ya citada anteriormente–: “no pensar la danza separada de tu vida, tiene que ver con algo que querés contar desde lo que te está pasando a vos como mujer.” (Entrevista grupal).

Como han dicho otros investigadores, hay un vínculo posible de establecerse entre la música y la configuración de feminidades, tal como analiza Spataro (2012), en relación a un club de fans de Ricardo Arjona, o también Vila y Semán (2011), en relación a las seguidoras de cumbia villera. En el caso presente de análisis, se puede decir que es un vínculo establecido entre la práctica de la danza, la música y la configuración de feminidades.

El tipo de vínculo que estos autores plantean que existe entre música y configuración de femineidades, puede observarse es el mismo tipo de vínculo que encontramos en la práctica de la danza afro. Es un vínculo que supone un tipo de producción subjetiva que se constituye en el mismo uso de la música o danza. No es un vínculo determinista, que supone que la práctica expresa o refleja identidades preconstituidas. En los casos de estudio mencionados, se piensa la configuración de subjetividades femeninas y la música en su imbricación: cómo la música es “usada” para producir subjetividad, y cómo la subjetividad se constituye en ese mismo uso de la música. En el caso presente de estudio, se puede decir que determinados aspectos de la subjetividad se producen a través de la práctica de la danza afro, en esa experiencia, a partir de los sentidos que le son otorgados a la misma y en su articulación con categorías específicas relativas a la femineidad.

Por otro lado, hay autores que exploran la relación entre la danza y la producción de subjetividad, no específicamente femenina, pero que aportan elementos a la presente investigación. Una de ellas es Carozzi (2011), quien a través de etnografías de

la danza busca desentrañar qué identidades se producen y ejecutan al bailar, estableciendo que el análisis debe realizarse sobre el movimiento y sobre la palabra que nombra al movimiento, de forma interrelacionada. A su vez, Guadalupe Gallo (2011) analiza, dentro del mismo marco teórico y metodológico que Carozzi, las subjetividades producidas a través de la práctica de la danza electrónica. Ambas autoras parten del supuesto anteriormente establecido, de que el vínculo entre la práctica y la producción de subjetividad se da en el mismo uso de la música y la danza, y no de forma previa, mismo supuesto que guía la presente investigación. Asimismo, también otras autoras, tales como Citro y Mora (2011), analizan las experiencias corporizadas que se producen a través de la práctica de la danza en sus distintas variantes, y cómo estas producen una forma de subjetividad particular.

Siguiendo la línea de argumentación en relación a la construcción de femineidades en el campo de estudio del presente trabajo, otra de las bailarinas alumna de las clases –Teresa-, quien practica la danza de raíz afro hace aproximadamente dos años, me relataba de forma muy clara su experiencia con la danza en relación al *ser mujer*: “para mí la danza tiene que ver con trabajar internamente desde tu musculatura, ¡hasta llegar a ver quién sos vos como persona y como mujer! Y qué lugar, qué espacio, te parece que estás jugando adentro de esta sociedad: ¡qué modelo de mujer querés ser!” (Entrevista Teresa). Lo interesante en este punto es remarcar que no se había realizado ninguna pregunta específica sobre su concepción del *ser mujer*, solo se había indagado sobre por qué había comenzado a bailar, y qué lugar ocupaba la danza en su vida. Esta cuestión se repitió durante todo el trabajo de campo, ya que la pregunta sobre este tema no estaba formulada antes de acercarme al mismo, y las preguntas pensadas para las primeras entrevistas no estaban dirigidas a obtener información acerca de su producción de femineidad. A través de la lectura y el análisis de los materiales obtenidos

durante el trabajo etnográfico, pude detectar la recurrente presentación del tema del *ser mujer* y de la femineidad, por parte de las informantes. Es decir, que la relación de la práctica de la danza afro con el *ser mujer*, surgió del propio universo significativo de las informantes.

Teresa proporciona muchas más expresiones en este sentido: “la danza te da lugar para hacer un trabajo que tiene que ver con la valoración de vos misma, descubrir quién sos realmente, qué tipo de mujer sos” (Entrevista Teresa). Por estas cuestiones y otras que aparecieron en el trabajo de campo, es que postulo la idea de que la danza afro, con todos los sentidos nativos que le son otorgados –desarrollados en el capítulo anterior-, proporciona el marco interpretativo que permite a las bailarinas construir su visión particular del *ser mujer*, que luego comparten con su círculo de sociabilidad.

Como ya se presentó anteriormente, uno de los elementos claves que hacen converger la práctica de danza afro con su producción de femineidad, es el “Encuentro de Mujeres por la Sanación”. Este Encuentro les proporciona las ideas para construir el marco interpretativo de dicha producción, así como para expresar su propia práctica, en relación al cuerpo femenino y la comprensión subjetiva del mismo. Asimismo, el Encuentro definió, según ellas cuentan, la vida del grupo y los procesos que fueron transitando, además de los contenidos de sus presentaciones, que buscaban expresar -en la mayoría de las ocasiones-, alguna cuestión particular de su concepción del *ser mujer*, ya sea relacionada al ciclo femenino, a la maternidad, a la *energía femenina de la Pachamama*, al círculo de sociabilidad de confianza que forjan las mujeres –*la tribu*-, entre otras.

Por otro lado, también otra de las alumnas ya presentada –Camila-, en una reflexión sobre la experiencia de aprendizaje de la danza afro, expresaba: “eso de la femineidad para mí es un descubrimiento, ¡porque hay todo un tema con la femineidad!

y recuperarlo en las cosas más básicas, desde la pollerita hasta el gesto y en las actividades, está muy bueno...” (Entrevista Camila). Teresa también decía, en relación a un lapso de tiempo en que abandonó la práctica de la danza: “fue un momento de crisis, de decir qué tipo de mujer, qué modelo de mujer quiero ser, qué cosas me hacen bien, qué necesito... y a partir de ahí dije: ¡yo tengo que volver a bailar!” (Entrevista Teresa). Decidió volver a bailar porque la danza era la que le proporcionaba el espacio para realizar esa reflexión y producir una concepción sobre el *ser mujer*, tal como ya se dijo en párrafos anteriores.

Asimismo, una de las participantes del grupo de danza, Aimé, contaba sobre la primera vez que vio bailar danza afro: “sentí que tenía mucha femineidad, y a la vez mucha energía y mucha fuerza, y dije ‘¡quiero eso!’” (Entrevista Aimé). O también Julia expresaba que la danza le permite “contar con el movimiento, desde lo que te está pasando como mujer” (Entrevista Julia). Por lo tanto se infiere la idea de que la danza afro les habilita el espacio para la reflexión sobre su femineidad y su puesta en práctica.

A lo largo del trabajo fui presentando los distintos elementos que me llevaron a elaborar la pregunta sobre la producción de femineidades del grupo de estudio, por lo tanto en este apartado procuraré organizar esa información proporcionada de forma dispersa. Por esta razón, y para prestar claridad al tema, dividí analíticamente cuatro dimensiones claves de la forma en que las informantes se conciben a sí mismas como mujeres, que serían: “Mujer-Madre”, “Mujer-Luna”, “Mujer-Pachamama” y “Mujer-Tribu”. Estas dimensiones han sido definidas con una función descriptiva, para así poder abordarlas y comprenderlas de una mejor manera, sin inferir con esto que en el campo estén así compartimentadas, sino que se encuentran entrelazadas fundamentalmente en la percepción y la práctica de las informantes, así como en las

observaciones y entrevistas. En los siguientes párrafos describiré cada una de las dimensiones mencionadas.

La “Mujer-Madre”

Su concepción del *ser mujer*, lo *femenino*, la *madre*, el “parto domiciliario”, la “ginecología natural”, el “culto a la diosa”, la “energía femenina”, “la Pachamama”, son categorías que forman parte de una idea generalizada sobre su rol en la sociedad como mujeres, que producen a través de su práctica de la danza afro y de la conformación de redes de sociabilidad de mujeres que comparten la misma cosmovisión sobre la mujer. En este apartado intentaré acercarme a su concepción de la mujer como madre, desentrañando su producción de subjetividad en este sentido, qué significa para estas mujeres el ser madre, y porqué enaltecen esta figura de mujer y no otra.

Como ya se presentó en la descripción de la Feria de Artesanías que organiza el grupo de estudio, en la que también se habló brevemente sobre el contenido de otros materiales empíricos que sirvieron de insumos para esta investigación -los documentales, libros, información de las redes sociales, entre otros- las mujeres integrantes del grupo de danza y su red de sociabilidad más amplia, le dan una importancia vital a la mujer como madre. Esto se basa en la creencia de que el potencial de la mujer estaría radicado en su “poder de dar vida al mundo”, en categorías nativas. En este sentido, para las informantes la mujer es poderosa por el hecho de tener en sí misma la potencialidad de la maternidad. Ésta última es relacionada directamente con el ciclo hormonal femenino, y este, especialmente en el periodo de la menstruación, es también considerado como una muestra efectiva del poder de la mujer. Este postulado es radicalmente opuesto a lo planteado por el movimiento feminista: la maternidad

como mandato social y función biológica no podría entenderse como un “poder”, tal como lo plantean las integrantes del grupo de estudio, en el contexto de una perspectiva anti patriarcal.

De esta forma, postulo la idea de que este grupo realiza una vuelta -solo en algunos aspectos- a la concepción tradicional de la mujer: “mujer-madre”, resignificándola bajo la imagen de un *matriarcado* –noción que será abordada en el último apartado de este capítulo, “Mujer-Tribu”-. En este sentido, clarifica un extracto de la entrevista realizada a Aimé:

S: ¿creés que cambió tu cuerpo y tu persona con el hecho de bailar afro?

A: ¡sí!, ¡muchísimo! En realidad... por ahí es muy volado, pero yo creo que cambió mi idea de mujer, y desde ahí repercutió en el cuerpo y en todo lo demás. Pero pude empezar a pensar que era capaz de ser mamá y capaz de plantarme de otra manera, desde haber descubierto esa mujer que estaba en mí bailando.” (Entrevista Aimé).

La pregunta que realicé al inicio de este capítulo, sobre qué significado tiene la “mujer real” para estas mujeres, comenzaría a encontrar una respuesta: la “mujer real” sería la “mujer-madre”, la mujer que tiene el potencial de la maternidad en sí misma. En este sentido es importante aclarar que la “mujer-madre” no es para las informantes la mujer que efectivamente tiene hijos, sino la mujer que tiene en sí misma el potencial de serlo. Esto es una cuestión obvia, casi todas las mujeres tienen este potencial, pero lo importante aquí es que estas mujeres deciden enfocarse en ese aspecto y no en otros, ya que la mujer tiene muchas otras potencialidades no necesariamente relacionadas a la maternidad.

Por otro lado, Teresa relataba en su entrevista los fundamentos que ella encuentra para realizar este enaltecimiento de la “mujer-madre”, y que se relacionan con el “culto a la madre” o “culto a la diosa”:

“S: ¿qué es el culto a la madre?

T: es el culto de los matriarcados antiguos a la madre, a la tierra... esos cultos son los más antiguos de todas las culturas. En todas las culturas hay un culto primitivo que tiene que ver con la mujer fecunda, que tiene que ver con la fecundidad, con la esencia de la mujer... todos los pueblos tienen un culto primordial que tiene que ver con la madre, con la esencia que tiene que ver con el útero, con la tierra, con lo esencial, porque todos nacemos de una mujer...” (Entrevista Teresa).

Pero, también para Teresa, al igual que para otras informantes, esta potencialidad de la mujer ha sido ocultada por las religiones y la cultura patriarcal que atravesó a las sociedades durante siglos: “Culturalmente las religiones han tergiversado el poder primordial de la mujer de dar vida... en los pueblos originarios americanos el Culto a la Madre es el culto a la Pachamama, ellos tienen una relación muy íntima con la Pacha.” (Entrevista Teresa).

Por otro lado, el hecho de reivindicar a la mujer como madre, deriva en una construcción de categorías de filiación para relacionarse entre ellas. La fundadora del grupo, Mónica, es referenciada por algunas de ellas como “la madre” del grupo, y ellas se conciben “hermanas”. Este tema será tratado en el último apartado de este capítulo.

Como se mencionó en párrafos anteriores, estas mujeres estarían realizando una vuelta a una concepción de la mujer como “mujer-madre”, pero no con el mismo significado, ya que para la sociedad patriarcal la mujer solo tenía el rol de ser madre y ama de casa, en cambio para estas mujeres el ser madre no es un rol, sino un potencial, que la hace poderosa por sobre el hombre, ya que es ella la que tiene el poder de dar la

vida al mundo, y no por casualidad tiene este poder. El hecho de que sea la mujer y no el hombre el que tiene este poder radica en que la mujer tiene una *energía femenina* que le es otorgada por la Pachamama, la Madre Tierra, en categorías nativas.

Es notable que la figura del “padre” no es mencionada en ningún momento por las informantes, ni tampoco el hecho de que para concebir a un hijo es necesario el aporte de hombre y mujer. En este sentido, estas mujeres enaltecen las tareas de la mujer de cargar al hijo en su vientre, parirlo y amamantarlo, proporcionándoles un lugar privilegiado en el hecho de tener un hijo, y olvidan o no toman en cuenta en su concepción sobre la maternidad el hecho de que el hombre también participó en su concepción y podría participar de la crianza. Esta particular forma de pensar la maternidad/paternidad, en la que la paternidad se encuentra prácticamente invisibilizada, podría traducirse en los hechos, que fueron observados en el trabajo de campo. Los hombres, fundamentalmente en las ferias de artesanías y los eventos adyacentes a la misma, se posicionaban en un lugar apartado y subordinado. En una de las ocasiones me llamó poderosamente la atención que una de las bailarinas del grupo se encontraba vendiendo sus productos artesanales, cargando a su hijo de un año quien lloraba, mientras su pareja se encontraba a unos pocos metros mirando la situación. Este tipo de circunstancias fueron observadas en numerosas ocasiones.

La “Mujer-Luna”

“En la presentación de danza las mujeres del grupo representaron los cuatro estadios del ciclo hormonal femenino, con cambios en el vestuario y en los ritmos que danzaron. Alrededor de ellas bailaba otra mujer con una máscara blanca, me parecía extraño, hasta que entendí: era la luna”.

Ya fue presentada la primer dimensión de la forma en que las sujetos de estudio se conciben a sí mismas como mujeres, la “Mujer-Madre”. Ahora proseguiré a describir la segunda dimensión, la “Mujer-Luna”, otra de las categorías elaboradas que referencian parte de la producción de subjetividad sobre el *ser mujer* del grupo de estudio.

La luna es entendida como la reguladora de los ciclos hormonales femeninos, y se plantea el imaginario de que cada mujer tiene una “luna interior”. En la Feria de Artesanías se presenta el emprendimiento llamado “Recibe tu Luna”, el cual produce “toallitas de tela” para los periodos menstruales femeninos; y el “Lunario”, que es el “diario íntimo lunar” de la mujer, definido como: “una herramienta para investigar los cambios internos y externos que se producen bajo la influencia de la Luna en los distintos momentos del ciclo menstrual (o Luna interior)” (Folleto, Registro de Campo), elaborado de forma artesanal y vendido en dicha feria.

Como se relató en el extracto del diario de campo al inicio de este apartado, en una de las presentaciones al público del grupo, (que buscan transmitir un mensaje, en la mayoría de las ocasiones relacionado a su concepción sobre el *ser mujer*), se buscó representar lo que las bailarinas habían vivenciado en el “Encuentro de Mujeres por la Sanación”, en un taller llamado “Cuaternidad Femenina”. Martina contó largamente este proceso: “ese año hicimos uno de los talleres que se llama “Cuaternidad Femenina” en el Encuentro, que cuenta que el ciclo de la mujer se divide en cuatro etapas, son cuatro mujeres distintas que están unidas por el ciclo. Tiene que ver con los cuatro estadios de la luna que influyen en la mujer, cuatro energías distintas, y cuatro elementos de la tierra distintos. Por eso lo que contamos con la presentación al público

fueron cuatro momentos distintos, con cuatro energías distintas, y elegimos un ritmo específico para cada momento, según la fuerza del ritmo. Y también se involucró a una amiga que hacía la intervención de la luna, la que guiaba todo.” (Entrevista Martina).

Por otro lado, realicé un análisis etnográfico de un documental que las integrantes del grupo me recomendaron ver y que es de vital importancia para el grupo, llamado “La Luna en Ti”¹², en el cual se presenta claramente su visión sobre el proceso de la menstruación y la significación que tiene el mismo para estas mujeres, relacionado también con la anterior dimensión sobre la “Mujer-Madre”, ya que este estadio en el ciclo hormonal femenino es el que, así como la maternidad, hace patente el poder femenino de dar la vida al mundo. Esta cuestión se plasma también en los libros que se venden en dicha feria, que ya presentamos en el apartado de la descripción de ese espacio, sobre “ginecología natural” y “parto domiciliario”. Como decía Aimé en su entrevista: “la Feria nace de una idea del grupo de danza, cuando empezamos a ver que además de bailar, teníamos en común otras cosas: que todas hacíamos artesanías, y que compartíamos entre nosotras y queríamos compartir con más gente otro tipo de conocimientos y cuidados del cuerpo más allá de la danza, justamente de todo lo que tiene que ver con el ciclo menstrual, de buscar otras maneras de encararlo y de atravesarlo. Se creó el espacio para que pudiera haber un lugar para compartir todo eso”. (Entrevista Aimé).

En relación al “parto domiciliario”, es presentado por las informantes como otra de las formas de “conectarse con el propio cuerpo” sin mediaciones y sin la intervención de personas que no comparten su visión sobre estos procesos y sobre la importancia de *la energía*. Ya que, para Aimé y también para todas las demás integrantes del grupo: “a

¹² “Película documental dirigida por Diana Fabiánová. “La Luna en Ti” es una mirada limpia sobre el tema tabú de la menstruación, y cuestiona la realidad social de mujeres y hombres de una forma más profunda de lo que la sociedad está dispuesta a admitir. El documental aborda el tema a través de referencias personales y colectivas, desafiando, de esta manera, nuestras ideas preconcebidas sobre lo que es la feminidad.” <http://vimeo.com/25671897>

través de las manos se transmite un montón de energía y se expresan cosas, y que al bebé la primera persona que lo toca sea su papá, que lo quiere, es súper fuerte.” (Entrevista Aimé). Ella misma me contaba su experiencia de los partos de sus hijos: “Como mujer me parece que es el momento de conocimiento más zarpado que podés tener, único. En el momento en que estaba pariendo yo sentía, ¿viste como la cadena de ADN?, yo sentía que me unía a las mujeres que estaban atrás, toda una cadena, una hilera eterna de mujeres hacia atrás, y hacia delante, era una con todas las mujeres que existían en el mundo, con mi mamá, con mis abuelas, con todas. Lo sentí, después traté de transformarlo en palabras, pero en ese momento lo sentí con el cuerpo. Y saber que era capaz de eso, que era capaz de recibir una vida, y de que mi cuerpo habilitara ese espacio, ¡todo lo que mi cuerpo aprendió con eso!” (Entrevista Aimé).

Fue agrupado bajo la dimensión “Mujer-Luna”, todo lo relacionado a la representación de estas mujeres sobre el ciclo femenino, la menstruación y el parto, ya que la Luna es referenciada como la que define estos procesos, la que “guía todo”, por lo que se construye el imaginario de que cada mujer tiene una “luna interior”.

La “Mujer-Pachamama”

Habiendo sido descripta la primer y segunda dimensión analítica para acercarnos a la producción de femineidades del grupo de estudio, procederé a presentar la tercer categoría construida: la “Mujer-Pachamama”. Elegí esta expresión ya que resume gran parte de su concepción sobre el *ser mujer*, y específicamente sobre la *energía femenina*, concepto ya presentado pero no desarrollado a lo largo del presente trabajo. ¿Porqué se relacionan la *energía femenina* con la *Pachamama* y con el *ser mujer*? Pregunta que llevó largas horas de reflexión sobre el diario de campo y los

materiales empíricos, y que se plasma en palabras de las informantes: “la conciencia común de que la energía femenina de la Pachamama es la salvadora del planeta” (Entrevista Grupal). Para las informantes, la Pachamama tiene forma de mujer, es un ser femenino que posee y transmite *energía femenina*, y las mujeres de este grupo se ven a sí mismas como depositarias de esa *energía* a través de las prácticas que llevan a cabo: a través de la *conciencia corporal*, de la reflexión sobre la *sabiduría* que tiene el propio cuerpo, cuestiones que se expresan a través de la danza que llevan a cabo. Al ser la Pachamama el origen de la *energía femenina*, las mujeres serían las beneficiarias directas de esa *energía sagrada*.

Asimismo, para las integrantes del grupo de estudio, el cuerpo requiere de cuidados especiales que lo acerquen a la *sabiduría* del mismo, y lo alejen de “la sociedad de consumo que lo bastardea” (Entrevista Aimé). En este sentido, se le da una preponderancia vital a los productos naturales para el cuidado de la salud, es decir productos elaborados a base de plantas y flores. Fundamentan esta cuestión en “la sabiduría de la Pachamama” y en su ideal de vida independiente del mercado de consumo. De esta manera, construyen una concepción sobre la sanación tanto corporal como mental, a través de la danza, el arte, las plantas y la naturaleza. En una de las Ferias de Artesanías observadas se llevó a cabo una charla llamada “¿porqué utilizar plantas para el cuidado de la salud?”, en la cual registré: “comenzaron repartiendo papeles y lapiceras a todos los presentes, en el que había que escribir la respuesta a: ‘¿Porqué creo que es bueno utilizar plantas para la salud?’. En la pregunta ya estaba implícito que todos creían que era bueno, solo había que decir las razones. Se mezclaron las respuestas y luego se leyeron: me sorprendió que todas eran similares, algunas en relación a la ‘sabiduría de la Pachamama o la naturaleza’, otras en relación a que ‘nosotros somos naturaleza y las plantas son la forma más natural de curarnos’, y otras

se posicionaban en contra de la medicina convencional, y diferenciaban los medicamentos de las plantas como forma de curación, diciendo que los medicamentos eran invasivos y no naturales, en cambio las plantas eran ‘sabias y naturales’” (Registro de Campo).

La “causa” de la que hablaba Martina que las une a ellas y a las otras mujeres que conforman su red de sociabilidad, comienza a cargarse de significado: ya no solo tiene que ver con la transmisión del mensaje que construyen acerca del *ser mujer* en la sociedad actual, sino también con “salvar al planeta”, a través de un reaceramiento de la sociedad a la *Pachamama*, la que contiene la sabiduría, salvarla de la sociedad de consumo que no solo está destruyendo los cuerpos y las personas, sino fundamentalmente a la Madre Tierra. Con sus “mini-revoluciones”, tal como decía Aimé, ellas buscan colaborar con esa “causa”, además de con la organización de la feria en la crean el espacio para compartir los conocimientos acerca de estos temas.

La danza afro para las integrantes del grupo vendría a ser un canal que las acerca a su propia *energía femenina*, y las conecta con la *sabiduría* de su cuerpo, o en palabras de Martina “con la danza afro puedo conectarme con mi propia energía como mujer y ponerla en movimiento, a partir de escuchar el cuerpo y de seguirlo” (Entrevista Martina). Tal como se explicó anteriormente, uno de los ritmos enseñados en las clases de danza a las que asistí fue el *Guine Fare*, que es, tal como explicaron las profesoras, una danza de seducción que practican las mujeres, y que genera *energía femenina* entre las participantes y en su entorno. De esta forma, se manifestó que mediante ese ritmo y esos pasos se buscaba generar esa *energía femenina* entre las alumnas de la clase, una de las razones que fundamenta su creencia en que la danza afro las conecta con esa energía propia.

Recordando la ya citada invitación al Encuentro de Mujeres por la Sanación del Planeta -“Este Encuentro pretende la integración a través del espíritu amoroso de la mujer, en Pachamama, por ser el aspecto femenino por excelencia en sus funciones”-, podemos aseverar que gran parte de esta cosmovisión sobre la *Pachamama*, el *ser mujer* y la *energía femenina* que construye el grupo de estudio, tiene su origen en dicho evento. Además de que el Encuentro las introdujo en el conocimiento de la utilización de plantas para el cuidado de la salud, que todas las integrantes del grupo llevan a la práctica actualmente.

La “Mujer-Tribu”

La cuarta y última dimensión establecida para analizar la producción de femineidades que este grupo lleva a cabo es la “Mujer-Tribu”. Como ya se ha ido desarrollando a lo largo de la tesina, el componente grupal es clave para este grupo de bailarinas de danza afro. En el capítulo anterior, en el que se definieron los sentidos nativos otorgados a la danza, se desarrolló la importancia que tenía para el desarrollo de la práctica, tal como se la concibe en este grupo en particular, el hecho de llevarla a cabo de forma grupal, estableciendo denominaciones tales como “danza comunitaria”, “danza compartida”, entre otras. Pero la concepción de la mujer como parte de una *tribu* no se limita a la práctica de la danza, sino que se extiende a sus vidas y forma parte de la cosmovisión que construyen sobre el *ser mujer*. Estos postulados serán desarrollados en los párrafos que siguen, a fin de desentrañar las formas de relacionarse entre ellas y con los demás, en las que la grupalidad toma un papel central, visto a raíz de compartir cierta visión sobre la vida y las prácticas que esta visión conlleva.

Existe en el grupo una necesidad de significar las relaciones entre ellas, de forma que sobreimprimen vínculos de filiación a los vínculos en la clase y en la vida. Estas mujeres, que ya fueron descritas con sus trayectorias y sus actividades en común, recrean en torno a la danza categorías de filiación *-madre, hermana-* que contornean una singular experiencia de la femineidad y de la mujer, que es la que aquí se describe. De esta forma, Aimé contaba: “con Juli venimos bailando hace un montón, pero realmente lo que nos brindó este año fue conocernos de otra manera, es muy loco, porque me siento hermana de todas.” Y también: “Ella viene acá, pone un pie y se le arma un grupo. Porque estamos su familia, con Moni somos como hermanas”. (Entrevista Aimé).

“La tribu” es la forma nativa de referenciarse como grupo consolidado, ya que no son solo compañeras de danza, sino que son “hermanas”, son parte de una *familia* que conforma *la tribu*, en categorías nativas. A través de la imagen de *la tribu*, que toman de su imaginario sobre la cultura africana, no solo buscan consolidarse como grupo, sino que también les brinda el marco referencial para incluir en esa *tribu* a otras personas y formar redes de sociabilidad más amplias.

Ante la pregunta en las entrevistas, cuando la informante hablaba de “la tribu”, pude obtener datos sobre quiénes conformarían dicho grupo: “la tribu es el tipo de gente que tiene la alegría de vivir el día a día, y el no estar enchufado a un medio de comunicación que todo el tiempo te dice que te está faltando algo... porque hay un auto-convencimiento de que estamos mal, de que siempre nos falta algo, ¿cuando tenés el auto se te rompió el lavarropas! Entonces vos tenés que decir: ¿me interesa?, ¿lo necesito?, ¿me hace feliz? Es gente con una actitud crítica frente a la vida. Gente particular, gente con una forma de vivir sencilla... y haciendo, siempre haciendo, creyendo, con mucha esperanza, mucho pensamiento crítico pero sin agresividad...” (Entrevista Teresa). De esta forma, las informantes se posicionan en un lugar de crítica a

la sociedad de consumo capitalista, y lo hacen no sólo de forma discursiva, sino en sus elecciones laborales, a través de la elaboración de artesanías y la venta de las mismas en circuitos alternativos, de la producción de huertas orgánicas en sus casas, del reciclado de elementos de desecho, entre otras actividades. Las personas que tienen este tipo de elecciones en sus vidas, podrían ser parte de *la tribu* que, tal como dijo también Teresa en su entrevista: “la tribu se mueve, es como un hormiguero” (Entrevista Teresa). Es decir que no es un grupo cerrado de gente, pero, como ya veremos en párrafos subsiguientes, hay más características que definen la naturaleza de *la tribu* y de la gente que la conforma.

La danza afro y las actividades aledañas a la misma, serían un canal que les permite a las sujetos de estudio conformar y consolidar *la tribu*, además de encontrar a esas personas con las características que Teresa describió en el párrafo anterior. La *danza de raíz afro*, tal como este grupo la practica y la concibe, habilitaría este espacio porque: “estamos hablando de danzas circulares, de danzas de grupo, de tribu, de gente que conecta su energía con la otra. Y tenés que sincronizar el paso, y cuando sincronizás el paso con la otra estás sincronizando la intención y la energía del paso... entonces me pareció que era sumamente interesante empezar a sanar historias mías a la par de que otra está sanando otra historia...” (Entrevista Teresa). La disposición circular de la danza, que es predominante en todas las clases dictadas por el grupo de estudio, habilita esta idea de grupalidad. Es decir que en la performance material misma de esta danza, está implícita la idea de la grupalidad, que es visualizada en la imagen de una “tribu”.

Asimismo, a través de esta “sincronización de energías” que plantea Teresa, producida a raíz de la práctica de la *danza de tribu*, las informantes pueden realizar una forma de terapia mediante la que “sanar historias” particulares, pero en conjunto. “Está bueno que mi energía le haga bien a otra persona, y a la vez la otra persona me

haga bien a mí... y salir un poco de este tema del ‘yo, yo esto, yo lo otro’... no, no, acá somos todas parte de lo mismo, de este grupo que viene a bailar, a conectarse y a hacer algo creativo... nos renovamos, nos re-energizamos todas juntas gracias a las otras” (Entrevista Julia). También Aimé en relación a esto decía: “Y además también me pasó, que creo que tiene que ver no solo con la danza sino con el grupo de mujeres que encontré, que empecé a verme a mí de otra manera, y a las mujeres de otra manera, no como competidoras, como enemigas o amigas hasta ahí, sino como hermanas. Como un lugar de hermandad que antes no se me había ocurrido que pudiera existir entre mujeres. De poder compartirnos desde el cuerpo y sin rollos, ¿entregarse un poco más a esa comunidad que tendría que haber naturalmente entre mujeres! Y no siempre se da...” (Entrevista Aimé).

De esta forma, desde la danza afro *la tribu* se proyecta hacia afuera, ya que la imagen de grupo que se conforma es relacionada con un deseo que tienen las integrantes del grupo de danza y sus allegadas, y que creen que toda la población femenina lo tiene –aunque no sea conscientemente- de reencontrarse y revincularse entre las mujeres. Tal como decía Aimé: “lo que pasa es que también es fuerte lo que se genera con la danza, porque las mujeres tenemos una necesidad muy grande de reencontrarnos, porque a nivel sociedad está esta cosa de competencia instalada, y por eso hay un deseo de re-encontrarnos entre mujeres, que cuando se da se hace una cosa unida, fuerte, que los tipos se quedan afuera, algo les pasa que se quedan afuera...” (Entrevista Aimé).

De esta forma, vamos llegando al meollo de la cuestión, y es que en *la tribu* concebida por el grupo también participan hombres, pero la misma está organizada por un “matriarcado”. En el campo la prevalencia femenina fue detectada de forma muy certera, ya que además de haber una población mayoritariamente femenina, los hombres presentes se mantenían apartados y en una posición subordinada, en todas las

actividades presenciadas, así como en el discurso de las informantes. Tal como decía apasionadamente Aimé, ante mi pregunta de cómo definiría a su grupo de danza: “¡es una familia!, ¡y un matriarcado!, ¡sin duda! Sí, sí, sí, ¡estamos sembrando matriarcado! Incluyendo a los hombres, que los amamos, y que ellos se sienten felizmente incluidos, pero eso... yo la otra vez me reía porque fue un chico a la reunión de organización de la feria, y me daba risa verlo ahí, porque él aportaba y todo pero desde afuera, ¡porque el círculo era de las mujeres! Y está bueno, ¡yo estoy re orgullosa de eso!... del matriarcado....” (Entrevista Aimé).

De esta forma, a partir del “deseo de las mujeres de revincularse entre ellas”, a través de la forma de una *tribu* en la que las mujeres no son solo amigas o compañeras, sino *hermanas*, se conforma para las informantes una forma de organización social llamada “matriarcado”, definida por el dominio femenino. Este dominio no se da sólo en cuanto a número, sino en cuanto a relaciones de poder. Este desequilibrio de poder, en el que la balanza se inclinaría hacia las mujeres, estaría definido por todas las dimensiones anteriormente descritas, ya que la potencialidad de la maternidad de la mujer, el hecho de ser la depositaria directa de la *energía sagrada de la Pachamama*, el que sus ciclos sean guiados por la Luna, son todos los componentes que definen, en términos nativos, a la “mujer poderosa”: “la que da la vida al mundo”.

Reflexiones finales

A lo largo de la tesina se desarrolló el contenido de una investigación etnográfica realizada sobre un grupo de *danza de raíz afro* y su red de sociabilidad más amplia. Por cuestiones de selección analítica me vi obligada a suprimir muchas dimensiones de análisis e interrogantes que quedarán para trabajos posteriores, abocándome en el presente trabajo al estudio de los procesos de construcción de subjetividad por parte del grupo, en torno a su propia práctica y a su idea de mujer, es decir, la forma en que configuran de forma específica y singular categorías de femineidad.

La investigación se centró en un solo grupo en profundidad, tomado como espacio de sociabilidad y productor de prácticas y representaciones, con el objetivo de poder acceder, en primer lugar, a los sentidos de la danza y de la vida que allí se producen. Esto permite, en un segundo lugar, poder hablar de problemas sociológicos más amplios que se preguntan sobre la danza y su incidencia en la construcción de subjetividad de las personas, y sobre la construcción de femineidades en torno a una práctica en particular.

Fueron descriptas las características más importantes del grupo de estudio y las redes de sociabilidad que establecen, que hacen a la producción de subjetividades en torno a su práctica, la *danza de raíz afro*, y a la construcción de femineidades en torno a esa misma práctica. De esta manera, se puede comprender la especificidad de este grupo, que es tomado como un caso particular, no generalizable a los otros grupos de danza afro de la ciudad de La Plata o Buenos Aires. Este grupo construye un discurso para nominarse a sí mismo y su práctica, como *danza de raíz afro*. A partir de esta auto denominación es que se despliegan los sentidos que las integrantes de dicho grupo le otorgan a la danza. El hecho de que la danza sea *de raíz afro* para ellas significa que pueden tomar algunos aspectos y dejar otros, y de esta

manera la danza toma un sentido de búsqueda y liberación. Asimismo, esta forma de encarar su propia práctica les habilita el espacio para realizar la reflexión sobre su femineidad, que se pone en juego en dicha danza.

Por su parte, procuré mostrar el modo en que el “Encuentro de Mujeres por la Sanación” se constituye como un evento clave en la conformación del grupo y en la producción de subjetividades en torno a la danza y a su idea de mujer. A partir de la asistencia al evento van tomando forma los perfiles subjetivos a los que nos hemos referido a lo largo del trabajo. En este sentido, la experiencia compartida en torno al “Encuentro de Mujeres por la Sanación” dispone un marco para imaginar y dar forma a un conjunto de prácticas, como la opción por los partos domiciliarios, el uso de toallitas femeninas de tela, la utilización de productos naturales para el cuidado de la salud, entre otras.

De esta forma, entre el Encuentro de Mujeres y su práctica cotidiana de la danza afro, se habilita el espacio para que las integrantes del grupo de estudio realicen una reflexión sobre su idea de mujer. Esta idea es configurada a través de la red de sociabilidad que ellas establecen, y llevada a cabo a través de la práctica de la danza afro. De esta manera, la danza que practican adquiere un sentido totalizante en sus vidas, que las atraviesa en tanto mujeres.

La principal hipótesis de investigación propuesta fue que el espacio de aprendizaje y práctica de la danza afro, según cómo este grupo en particular lo encara, es un espacio creador de dimensiones subjetivas no sólo en torno al cuerpo y la danza, sino en cuanto al *ser mujer* en la sociedad, lo que conlleva la producción de un “estilo de vida” particular. Este “estilo de vida” estaría atravesado por la construcción de femineidad y todos los sentidos que le son atribuidos a la misma, que se plasman en la práctica de la danza afro y en el fortalecimiento de la relación entre las personas y la Pachamama.

Este último aspecto se puede analizar como una forma de espiritualidad, ya que, para el grupo de estudio, la Pachamama es un ser sagrado al que se adora y realiza ofrendas. Es

una forma de espiritualidad experimentada en lo inmanente, ya que la Pachamama es buscada y encontrada en la cotidianeidad. En el bailar descalzas, en el integrar los elementos de la naturaleza a la danza, en el utilizar productos naturales para la salud, en el reciclar y cuidar el medioambiente, todas formas de conexión corporal con la tierra. Todos estos aspectos anteriormente desarrollados conformarían “la causa” que este grupo de mujeres quieren llevar a cabo y transmitir a partir de las prácticas que llevan a cabo.

El grupo foco de estudio tiene una idea sobre la danza que la integra en una cosmovisión particular, en la que la danza es vivida como una realidad holística, totalizante, donde las fronteras con otras prácticas y dimensiones de la vida son relativas. La danza adquiere en este contexto y para los sujetos de estudio un sentido existencial. En los retratos personales de algunas de las integrantes del grupo, se puede visualizar cómo cada una experimenta la danza como algo totalizante y subjetivante. La “causa” que postulan nos habla de ello, de que a través de la danza producen subjetividades que atraviesan sus vidas y los sentidos que le otorgan a la misma. La danza afro es la práctica que les permite construir y dar sentido a esa “causa”, y a la vez transmitirla al resto de las personas. Y asimismo, es la práctica que les habilita el espacio para la reflexión sobre su idea de mujer y femineidad.

De esta manera, resulta posible sostener que esta experiencia en torno a la danza encontraría serias dificultades para ser comprendida en su sentido profundo, desde una perspectiva que compartimente las actividades de las personas, sea desde la lógica de los campos o las esferas sociales, resultando la clave etnográfica un acceso privilegiado a la experiencia vivida, que nos permitió reconstruir la dimensión holística que atraviesa el fenómeno estudiado.

¿De qué manera la dimensión corporal de la experiencia de la danza activa elementos de la subjetividad de las participantes? La noción nativa de *energía* se presentó como una de las claves para responder a esta pregunta. Si reconstruimos la positividad con la que opera

entre las mujeres estudiadas, la *energía* es un principio activo, una entidad con agentividad concreta que establece la conexión entre la persona y la Pachamama, y esta *energía* se libera y se moviliza a través de la danza. Los sujetos de estudio reflexionan sobre la Pachamama como poseedora de *energía femenina*, y conciben a las mujeres como depositarias directas de esa *energía*. Y la forma que postulan como conexión entre la persona y la Pachamama, como se dijo más arriba, es a través de la conexión corporal con la misma, en lo inmanente. De esta forma, la experiencia de la danza es el camino para establecer esta conexión, a través de la dimensión corporal que activa directamente elementos de su subjetividad.

Asimismo, el sentido que le atribuyen al ciclo femenino en el modo en que organizan sus vidas, y cómo traducen su concepción del ritmo biológico femenino a su danza, investido simbólicamente de un sentido específico, son elementos que llevan a pensar en la producción de una configuración subjetiva específica, que se vehiculiza a través de la dimensión corporal. Su concepción de las cuatro mujeres distintas unidas por el ciclo menstrual, de la que nos hablaban las integrantes del grupo, se traduce en hechos en su vida cotidiana. Tal como nos mostraban en la utilización del “diario íntimo lunar”, las integrantes del grupo de danza y muchas mujeres de su red de sociabilidad llevan cotidianamente un registro sobre en qué momento del ciclo menstrual se encuentran, en relación al estado de la luna, y reflexionan sobre cómo se sienten ellas en ese momento, anímica y físicamente. Para las informantes cada etapa del ciclo menstrual está caracterizada por un estado de ánimo que debe ser detectado, reflexionado y respetado por la mujer que lo está viviendo. Por estas razones es que se argumenta que esta concepción construida sobre el ciclo menstrual femenino lleva a producir una configuración subjetiva específica, que se traduce en hechos cotidianos que configuran sus prácticas y su vida en un sentido totalizante.

Las concepciones elaboradas por las informantes, en relación a su idea de mujer y todo lo que la atraviesa, son llevadas adelante y buscan ser transmitidas a través de las actividades

que organizan, y conforman lo que ellas llaman su “causa”. En este sentido es que se puede inscribir el presente estudio en un problema más amplio de la sociología, que es, en palabras de Bourdieu, el problema de la definición del campo de lo religioso, o de “La disolución de lo religioso” (Bourdieu, 1988). Como todo campo, el religioso un campo de lucha, y la construcción de una forma de espiritualidad particular elaborada por el grupo de estudio puede inscribirse en el mismo. Este campo es un espacio definido por la puja en la imposición de la definición legítima de lo religioso, y de las distintas maneras de llevar a la práctica la religiosidad, así como por la manipulación simbólica de la vida privada y la visión del mundo. De esta forma, el grupo de estudio busca primero elaborar su definición de lo religioso o espiritual, para después transmitirlo al resto de las personas, a través de sus prácticas y los sentidos otorgados a las mismas. En palabras del autor: “los agentes que están en competencia en el campo de la manipulación simbólica tienen en común ejercer una acción simbólica: son personas que se esfuerzan por manipular las visiones del mundo (y, por allí, transformar las prácticas), manipulando la estructura de la percepción del mundo (natural y social), manipulando las palabras y, a través de ellas, los principios de la construcción de la realidad social (...).” (Bourdieu, 1988: 104).

Participamos de un proceso de disolución de lo religioso -en sentido antiguo- en un campo más amplio, asistiendo a una redefinición de los límites del campo religioso. El grupo de estudio se insertaría en este proceso, cuestionando el monopolio de la “cura de las almas” a las iglesias tradicionales e instituidas. Para Bourdieu, el desmoronamiento de la frontera del campo religioso aparece ligado a la redefinición de la división del alma y el cuerpo, oposiciones históricamente constituidas. Esta oposición se relaciona con el cuestionamiento y consecuente crítica a la oposición cartesiana de alma y cuerpo, o mente y cuerpo, que es elaborada tanto desde la perspectiva del embodiment (Csordas, 2011; Jackson, 2011) como por parte de los antropólogos del cuerpo, tales como Le Breton (2008) y Citro (2001).

Por otro lado, es importante volver a reflexionar, a la luz del desarrollo de la tesis, sobre el vínculo que se establece entre música, danza y configuración de femineidades, y cómo este vínculo aporta a la formación de subjetividades específicas. El vínculo establecido en el campo entre estos componentes no está predeterminado, como se demostró ampliamente, sino que se desarrolla en la práctica misma y a través de los sentidos que le son otorgados. La música afro, junto con la danza afro y los sentidos de los que estas prácticas son investidas, llevan a la conformación de una idea sobre la mujer que se traduce en prácticas concretas cotidianas, que configuran sus identidades personales y grupales.

En relación a la música y a la luz de las reflexiones de Tía DeNora (2000), se llegó a la conclusión de que la música afro, y específicamente la percusión, tienen una capacidad de movilización corporal que habilita la posibilidad de llevar adelante la danza a un ritmo exigente para la resistencia física, permitiendo el disfrute de la experiencia. Esto es explicado por las informantes desde el lugar de las *vibraciones* y la *energía* que produce dicha música en el cuerpo, experiencia vivida desde la dimensión corporal y traducida a lo verbal luego de una larga reflexión. Es por esto que se argumenta que la música, la danza y la configuración de femineidades se encuentran altamente relacionadas y dependen una de otra para la configuración de las subjetividades específicas encontradas en la investigación.

Para finalizar, creo pertinente tomar unas palabras de Claudio Benzecry, de su obra contemporánea sobre los “fanáticos de la ópera”, que nos ayudarán a dar un paso más en la comprensión del objeto y problema de estudio: “¿Cómo identificamos pues lo que la gente hace realmente con la ópera y lo que la ópera le hace a la gente? La etnografía ofrece el método apropiado para describir y analizar el consumo cultural en todos sus aspectos, pues captura la forma del apego a la práctica.” (Benzecry, 2012). En nuestro caso la pregunta sería: ¿cómo identificamos lo que las mujeres hacen con la danza y lo que la danza le hace a las mujeres? Se podría sostener que estas mujeres actúan en torno a la danza afro a partir de un

profundo apego, que moviliza una forma específica de subjetividad articulada con nociones y moralidades relativas a la femineidad. De esta manera, fundan una red de sociabilidad orientada por un marco interpretativo, atravesado por sus ideas de la femineidad y todo lo que esta implica, en relación a la Pachamama, al ciclo menstrual, a la *energía*, a la maternidad, y todas las dimensiones que ya se han descripto. Pero a su vez, por otro lado, es la danza afro la que habilita los espacios para que esta subjetivación sea posible. El apego por la práctica que llevan a cabo, el bailar *danza de raíz afro*, como ellas la representan, es el canal que permite esta producción, junto con las ideas que son extraídas del Encuentro y otras fuentes, y que resignifican según su práctica y sus individualidades.

Queda pendiente seguir ahondando en esta hipótesis, queda mucho por indagar en torno a los sentidos y prácticas que aquí empezamos a desentrañar, muchas preguntas por formular y responder, y mucho por desarrollar. En fin, mucho por bailar.

Bibliografía Citada

- Benzecry, Claudio (2012), *El Fanático de la Ópera*, etnografía de una obsesión, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, Pierre (1988), “La disolución de lo religioso”, *Cosas Dichas*, Editorial Gedisa.
- Carozzi, María Julia (2011), “Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza”, en Carozzi (comp.), *Las palabras y los pasos*, Editorial Gorla, Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Carozzi, María Julia (1999), “La autonomía como religión: la nueva era”, en *Alteridades*, julio-diciembre, vol. 9, núm. 018, pp. 19-38.
- Citro, Silvia (2011), “La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar”, en Citro (comp.), *Cuerpos Plurales*, Editorial Biblos.
- Citro, Aschieri, Mennelli y equipo UBACYT (2009), “Cuerpos Plurales: performances orientales, afro y amerindias en los circuitos culturales públicos y privados de Buenos Aires y Rosario”. Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario, CONICET.
- Csordas, Thomas J. (2011), “Modos somáticos de atención”, en Citro (comp.), *Cuerpos Plurales*, Editorial Biblos.
- Gallo, Guadalupe (2011), “Poder bailar lo que me pinta: movimientos libres, posibles y observados en pistas de baile electrónicas”, en Carozzi (comp.), *Las palabras y los pasos*, Editorial Gorla, Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Guber, Rosana (2001), *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Grupo Editorial Norma.

- Jackson, Michael (2011), “Conocimiento del cuerpo” en Citro (comp.), *Cuerpos Plurales*, Editorial Biblos.
- Le Breton, David (2008), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión.
- Merlino, Rodolfo y Mario Rabey, (1993), Resistencia y hegemonía: Cultos locales y religión centralizada en los Andes del Sur. *Sociedad y Religión*, 10-11: 146-166.
- Miguez, Daniel (2000), “Modernidad, postmodernidad y la transformación de la religiosidad de los sectores medios y bajos en América Latina”, en *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, N° 010, pp. 56-68.
- Mora, Ana Sabrina (2011), “Entre las zapatillas de punta y los pies descalzos. Incorporación, experiencia corporizada y agencia en el aprendizaje de danza clásica y contemporánea”, en Citro (comp.), *Cuerpos Plurales*, Editorial Biblos.
- Ortner, Sherry B. (2005), “Geertz, Subjetividad y conciencia posmoderna”, *Revista Etnografías Contemporáneas* N°1, UNSAM, pp. 25-54.
- Peirano, Mariza (2004), “A favor de la etnografía”, en Grimson, Alejandro; Lins Ribeiro, Gustavo; Semán, Pablo (comp.), *La Antropología Brasileña Contemporánea*, Prometeo.
- Rodríguez, Manuela (2011), “‘Representando a mi raza’ Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe”, en Citro (comp.), *Cuerpos Plurales*, Editorial Biblos.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (2011), “Cumbia Villera: una narrativa de mujeres activadas”, en Semán y Vila (comp.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latino-América*, Editorial Gorla, Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- Spataro, Carolina (2012), “‘Señora de las cuatro décadas’: un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad”, en *E-compós, Brasilia*, v.15, n.2.
- Tia DeNora (2000), *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

- Visacovsky, Eduardo y Garguin, Enrique (comp.) (2009), “Introducción”, *Moralidades, economías e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos,*”, Buenos Aires, Antropofagia.