

# Entre ritual y espectáculo, *reflexividad corporizada* en el candombe

Manuela Rodríguez\*

## **Resumen**

*Este trabajo analiza la danza del candombe montevideano con el objetivo de reconstruir un tipo de reflexividad que opera en el contexto de una performance festiva, caracterizada por situarse en un espacio-tiempo intermedio entre ritual y espectáculo y en donde lo corporal juega un rol principal. Con el término reflexividad corporizada se intenta caracterizar un tipo de reflexión transformadora de las subjetividades que no se da únicamente en la conciencia, sino en un sujeto "total". A partir de un cruce entre la fenomenología y un análisis más estructural de las representaciones instituidas sobre las mujeres negras uruguayas, buscamos comprender la rearticulación significativa en las prácticas y discursos, principalmente en la reformulación que la performance posibilita. Como acontecimiento liminar, que permite una apertura senso-perceptiva, la danza del candombe produce transformaciones subjetivas en los participantes, fundamentalmente porque estas experiencias involucran la participación corporal y un peculiar tipo de reflexividad que es corporizada.*

**Palabras clave:** Reflexividad Corporizada; Performance; Candombe; Danza

## **Abstract**

*This paper analyses the Candombe dance from Montevideo to reconstruct a kind of reflexivity present in a festivity performance which is, in terms of space and time, half-way between the ritual and the spectacle, and where the corporal aspect plays a fundamental role. The term embodied reflexivity is used to characterize a kind of transforming reflexivity in subjectivities, which takes place not only in conscience but in a "total" subject. From an approach that intertwines a phenomenological with a structural analysis of established representations in black Uruguayan women, we aim to understand the re-articulation or the signifiers in practices and discourses, mainly in the re-formulation the performance makes possible. As a liminal event that allows a sensory-perceptive opening, the Candombe dance produces subjective transformations in dancers, primarily because this experience involves body participation and a peculiar kind of embodied reflexivity.*

**Keywords:** Embodied Reflexivity; Performance; Candombe; Dance

Fecha de recepción: Diciembre 2008 · Fecha de aprobación: Agosto 2009

---

\* Becaria CONICET, doctoranda en antropología en la UBA. E-mail: [hartomanuela@yahoo.es](mailto:hartomanuela@yahoo.es)  
Trabajo presentado en la Mesa 11. Antropología del Cuerpo. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UNaM. Posadas, Agosto de 2008.

## Introducción

El presente trabajo gira en torno de una problemática central: discutir y pensar un sujeto ya no más descarnado y dividido en cuerpo/alma-mente (al modo cartesiano), indagando en modalidades de existencia que puedan dar cuenta de un sujeto más complejo, menos dual y más estallado en sus múltiples facetas. Con este propósito, intento aquí avanzar sobre las teorizaciones emprendidas en mi tesis de licenciatura sobre un tipo particular de reflexividad -a la que denominé “corporizada”- que operaría en los contextos de aquellas *performances* festivas ubicadas en un espacio-tiempo intermedio ente el ritual y el espectáculo. Lo particular de estas *performances* es que forman parte de contextos extra-ordinarios en donde lo corporal juega un rol principal, por lo que se hace más evidente la dimensión “total” del sujeto<sup>1</sup>. Lo que propongo es que, en un contexto ritual-festivo, como es, según mi interpretación, el *candombe* de Llamadas, la experiencia de los sujetos -en este caso mi foco está puesto en las bailarinas afrodescendientes, pero también voy a hacer referencia al público- propicia una “reflexividad corporizada” en tanto involucra intelecto, emoción y sensación de los participantes. Lo que llamo reflexividad corporizada es una instancia en donde el sujeto concebido en su “totalidad” pone en acto su “poder hacer”, y así se modifica y modifica su entorno; y lo que planteo es que esa instancia está propiciada por este espacio “intermedio” de representación-acción.

Para el análisis me centré en la práctica del *candombe* montevideano, particularmente en la danza de las mujeres afrodescendientes, con el objetivo de abordar desde una mirada fenomenológica la agencia de las bailarinas así como su experiencia corporal en la *performance*; pero además, retomé las representaciones que se fueron instituyendo y legitimando históricamente sobre las mujeres negras en Uruguay, específicamente sobre su corporalidad y comportamiento en el ámbito del *candombe*. De esta manera busco un marco teórico dialéctico que me permita comprender la forma en que esos significantes hegemónicos reaparecen así como se reformulan en la *performance* de los “personajes” que las mujeres encarnan cuando bailan. Este movimiento significativo que se produce en el marco de la *performance*, posibilita

---

<sup>1</sup> Uso el término “total” porque todavía no encontré otro que se adecue mejor como contraparte de “dividido”; ya que “completo” es exactamente opuesto a lo que quiero plantear. Nada hay “completo” y “cerrado” en el sujeto, por lo menos en lo que se refiere a su “experiencia”. Por otro lado, “total” remite a “hombre total” y “hecho social total” de Marcel Mauss (1979), que al intentar pensar la interrelación entre los aspectos sociales, psíquicos y físicos, deja abierta una puerta en las ciencias sociales para pensar al sujeto.

transformaciones subjetivas que re-actualizan los sentidos de “ser mujer” y “ser negra” en el contexto del Uruguay actual. Lo que propongo es una forma de abordar estas transformaciones, teniendo en cuenta esta posibilidad reflexiva que es tramitada sólo en un contexto liminar que juega entre la “vivencia-experimentación” y la “puesta en escena” de sentidos (formulados y reformulados histórica y socialmente).

### **La danza del candombe de Llamadas**

Se hace difícil hablar del candombe como una manifestación estática o privativa de una sola expresión artística y cultural. A pesar de que en sus inicios se lo señalaba como “baile”, actualmente el candombe está más asociado con los tambores, que son percutidos tradicionalmente por los hombres negros. La danza que acompaña la *cuerda de tambores* (así se llama al conjunto de más de 60 tambores que tienen las comparsas) está compuesta en su mayoría por mujeres. El *cuerpo de baile* es el espacio de las mujeres dentro de una comparsa, aunque su lugar ha sido pocas veces resaltado. En cambio, la asociación candombe-tambores-masculinidad sobrevuela la mayoría de los estudios sobre esta manifestación social, lo que oscurece el lugar que las mujeres cumplen dentro del candombe, así como el lugar que el candombe cumple en sus vidas. En este sentido, mi objetivo fue trabajar específicamente con las mujeres afrodescendientes y su lugar en esta práctica, que actualmente es considerada danza y música nacional. A fin de contextualizar la danza que voy a analizar, describiré sintéticamente<sup>2</sup> la fiesta que es considerada “tradición de los negros” en Uruguay: el *Desfile de Llamadas*.

Bailar candombe significa principalmente ocupar el espacio de la calle, ya se trate de los ensayos de la comparsa para armar la coreografía que se va a mostrar en *Las Llamadas*, o de las Llamadas mismas. El escenario es público, por lo general una calle del vecindario, casi siempre el mismo lugar de encuentro, que suele ser la puerta de la casa en donde se reúne la comparsa. Allí, durante casi dos meses antes de que comience el carnaval, se juntan todos los integrantes para ensayar los toques, ordenar la coreografía, definir los pasos y las formas que se van a realizar. Mi trabajo de campo estuvo focalizado exclusivamente en la danza que realizan las comparsas para concursar

---

<sup>2</sup> La descripción más detallada de la danza y de los roles que las mujeres encarnan fue hecha en otros trabajos (Rodríguez 2006; 2007).

en el Desfile de Llamadas, que es aquella que acompaña a la cuerda de tambores en los ensayos y en los desfiles barriales.

*Las Llamadas*<sup>3</sup>, como se denomina al evento comúnmente, consisten en un desfile competitivo de las asociaciones carnavalescas afrouruguayas tradicionales por las calles de barrio Sur y Palermo. Participan comparsas de distintos barrios de Montevideo, así como algunas del interior, y es un evento multitudinario que consiste en un recorrido de más de diez cuadras que realizan en base a la música de la Cuerda de Tambores. Al oficializarse este recorrido por los barrios, y convertirse en una instancia competitiva, las comparsas debieron responder a un reglamento que fija los temas y los personajes “típicos” que deben ser representados. En otros trabajos (Rodríguez, 2006-2007) me explayé en la descripción de los roles que las mujeres encarnan dentro de la comparsa, ellos son los de: *bailarina de candombe*, *mama vieja*, *vedette* y *bailarina afro*. La hipótesis que desarrollé en mi tesina de grado (2007) planteaba que las mujeres en el ámbito de esta danza ponen en acto (dramatizan), y además legitiman, diferentes lugares y etapas de “lo femenino”, que en este caso están desplegados en la caracterización de “personajes” construidos históricamente y por lo tanto cargados de significaciones y valores sociales particulares. Con el objetivo de ahondar, en el presente trabajo, en la forma como estas significaciones son re-actualizadas por los sujetos que participan de la performance, no me extenderé en los roles de las bailarinas. Más bien resumiré el mundo de significados que aparecen asociados a cada uno, a fin de tenerlos presentes para el análisis, de la siguiente manera:

- la *bailarina de candombe* se presenta, a partir de su danza, como complemento del hombre, de su tambor; rebelde y desafiante ante el mandato masculino de no participar en las comparsas; sensual, pasional ante la danza; capaz de darse su lugar en ese ambiente considerado a veces “viciado”
- la *vedette*, es considerada una “guerrera”, de cuerpo fuerte, seductor, capaz de “llevarse al hombre por delante”; es improvisada, sus movimientos son “libres”, no están fijados por la coreografía; puede dedicar su vida al cuidado de su imagen y su cuerpo artístico, es su sustento de vida

---

<sup>3</sup> Lo que se dice “llamada” era un procedimiento tradicional que utilizaban, primero las Naciones, luego las Comparsas, para comunicarse entre sí valiéndose del lenguaje tímbrico del tambor. Según Plácido (1966: 165), esto ocurría en los barrios con mayor población afrodescendiente, tradicionalmente asociados con Barrio Sur y Palermo. En 1956, la Comisión Municipal de Fiestas oficializó el “Desfile de Llamadas”, que se realiza desde entonces como un espectáculo incorporado a los festejos anuales de carnaval.

- a la *mama vieja*, se la llama “madre” del grupo, una mujer de cuerpo fuerte, trabajador, cansado pero resistente; es jefa de familia y también maternal, se destaca su impronta en las decisiones en el ámbito de lo privado; se le atribuye sabiduría concedida por la edad y la experiencia
- la *bailarina afro*, es la portadora de la sabiduría “ancestral y africana”; es capaz de representar el pasado y de poner su cuerpo con sus movimientos al servicio de su “comunidad negra”; muchas veces se siente responsable por “la tribu”

Cada uno de estos roles implica el aprendizaje de comportamientos kinéticos específicos, se deben “in-corporar”: movimientos, conductas, posturas corporales, vestimenta y toques musicales. Es decir, encarnar cada “personaje” envuelve un mundo indiferenciado de sentidos y movimientos, formas y contenidos. La manera como son aprehendidos, “encarnados” y representados estos roles involucra el esfuerzo de pensar un sujeto ya no cartesiano, escindido en un intelecto activo y un cuerpo objeto, sino de abordarlo en su “inescindibilidad”, como “hombre total” (Mauss, 1979), en este caso “sujeto total”. Para ello retomaré algunos aportes de autores que trabajan desde perspectivas fenomenológicas, que me permitan construir un mecanismo reflexivo propio de un sujeto con estas características no dualistas.

### **Totalidad del sujeto: aprender a bailar desde el cuerpo**

Pensar esta “totalidad” del sujeto va de la mano de considerar al cuerpo en forma holística, y de incorporar ideas tales como “corporización” (embodiment) y actualización constante del mundo, que han sido trabajadas desde la teoría fenomenológica por varios autores. En principio, el concepto de *ser-en-el mundo* de Merleau-Ponty (1993) me parece la base para comenzar una teorización de un “sujeto total”. Esta filosofía parte de la afirmación de que el mundo está siempre “ya ahí”, antes de la reflexión, por lo que no se puede comprender al hombre y al mundo si no es a partir de su *facticidad*. Propone metodológicamente buscar la esencia del mundo, que no sería lo que él es en idea, reducido a discurso, sino lo que es de hecho para el sujeto antes de toda “tematización”. Este “volver a las cosas mismas” es volver a las cosas antes de su representación; y en el caso del sujeto, sería pensarlo más allá de las múltiples causalidades que podrían determinarlo -como “parte” del mundo-, para considerarlo como ser-en-el mundo: su existencia es la que va hacia el mundo y lo

sostiene. Volver a las cosas mismas es volver a este mundo anterior al conocimiento, en donde “soy yo quien hago ser para mí” (Merleau-Ponty, 1993: vii). Así, el núcleo de esta teoría prioriza la agencia humana y piensa al sujeto como hacedor del mundo y de sí mismo, ya que “la relación práctica con el mundo no se da en términos de ‘yo pienso’ sino en términos de ‘yo puedo’” (Citro, 2006:11). Se trata de una comprensión preobjetiva que se experimenta como una concordancia entre el sujeto y el mundo. Estas proposiciones redefinen la noción de sujeto, que pasa a considerarse como inseparable del mundo. Se trata de una bilateralidad: el mundo no se constituye como mundo, ni yo como yo, si no es en su relación (Citro, 2006:9). El mundo no es lo que se piensa, sino lo que se vive; se está abierto al mundo, se comunica indisputablemente con él, pero no se lo posee, porque es inagotable. La unidad del mundo antes de ser puesta por el conocimiento y en un acto de identificación, es vivida como ya hecha o ya ahí (Merleau-Ponty, 1993: xv).

Lo que me interesa resaltar para el análisis es que esta unidad del mundo vivida por el sujeto se consume y se actualiza a través del cuerpo propio. Esta dimensión preobjetiva del ser está vehiculizada por el cuerpo; es él quien media todas nuestras relaciones con el mundo. Por ello, este abordaje del mundo desde la corporalidad postula comenzar cualquier análisis primero en ese mundo de la vida, tal cual se presenta a los sentidos, describiendo la experiencia perceptiva del sujeto. Porque la experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento, sino que es el cuerpo desde donde se constituye la dimensión preobjetiva; es una forma original, incluso “originaria”, de acercarnos al mundo y al objeto: no es de conocimiento o reconocimiento, es de experiencia y de existencia. Como el cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas representaciones, no se subordina a una función simbólica u objetivante.

Esta comprensión preobjetiva, dada a través del cuerpo, es la que me permite dar inteligibilidad al discurso de las bailarinas cuando repetidamente aseguran que: “a mí nadie me enseñó, yo nací bailando”. El proceso de socialización en las técnicas de la danza del candombe se da en el contexto cotidiano, familiar y barrial. Sin intervención de la conciencia objetiva, es el cuerpo el que media entre el sujeto y su mundo de todos los días: “aprende” los movimientos, la intencionalidad, el ritmo, así como las representaciones y emociones que le están asociadas, en una forma que podemos llamar, citando a Csordas (1999), “corporizada”. O, como dice Merleau-Ponty:

“se aprende un movimiento cuando el cuerpo lo ha comprendido, esto es, cuando lo ha incorporado a su ‘mundo’, y mover su cuerpo es apuntar a través de él hacia las cosas, dejarlo responder a la sollicitación que se ejerce sobre él sin que medie ninguna representación” (1993:151).

En el caso del aprendizaje del candombe, se aprecia este conocimiento pre-objetivo cuando se ve a las niñas pequeñas en medio de los ensayos, con su madre u otros familiares, escuchando repetidamente la melodía, mirando y copiando los pasos que hacen los mayores. De la misma manera que se prueban los trajes de sus hermanas o primas mayores, se reconocen viviendo ese espacio común. Las reuniones familiares, las fiestas, los eventos importantes están enmarcados en el candombe: a la par que se aprende a caminar, se aprende a bailar o a tocar el tambor. Son situaciones sostenidas desde el juego, a veces con distensión, otras tensamente, entre la risa y el llanto. Por eso me parece importante este registro del cuerpo, superador de la dualidad cuerpo-mente que parcializa las experiencias de los sujetos. El aprendizaje de las técnicas de movimiento se da en forma intersubjetiva y pre-objetiva (sin explicación intelectual mediante), está inmerso en el contexto diario, permea las relaciones familiares y de amistad, está entretelado con los asuntos cotidianos. Esta imbricación motiva a pensar la experiencia corporizada como una dimensión analítica determinante.

### **Experiencia corporizada en el contexto del candombe**

La tendencia de la Antropología del cuerpo de los años 70' fue analizar las prácticas corporales como actos de comunicación. De esta forma, en la analogía entre lo corporal y el lenguaje verbal se reducía al cuerpo al estatus de signo, dejando de lado todo el ámbito de la diversidad de experiencias que el propio movimiento corporal genera. Esta lógica también se presentó en los análisis simbólicos de los rituales en donde se tomaba lo corporal -dimensión sobresaliente en estos acontecimientos- como “representante” de la estructura social. Ahora bien, si consideramos que lo corporal es también condición existencial del sujeto, deberíamos tomar a los actos corporales no sólo como actos de comunicación sino también como actos de “experiencia”, en su dimensión productiva. En este sentido, lo corporal forma parte de comportamientos kinésicos que pertenecen a procesos sociales más amplios que los comunicativos, como los que están involucrados en la danza del candombe.

Para ahondar en ellos, la fenomenología cultural de Csordas (1999) aporta herramientas analíticas importantes, ya que relaciona la noción unitaria del sujeto de Merleau-Ponty con un análisis de las representaciones culturales. Esto posibilita estudiar dialécticamente el ámbito de la experiencia subjetiva con el de la estructura de significantes sociales. El autor rompe con el paradigma textual o semiótico que dejaba de lado la noción de “experiencia” para teorizar sobre la cultura y que leía al cuerpo como un signo o un texto. Critica así los planteos en que se consideraban a las “representaciones” como si ellas constituyeran a la experiencia en vez de devenir de la misma. En cambio, la tradición fenomenológica propondrá otra alternativa: dirá que el lenguaje es capaz de revelar, dar a conocer, la experiencia. Así, la propuesta de Csordas es hacer dialogar representación y experiencia, presentando la alternativa de que la representación pueda constituir la experiencia como un texto, a la vez que revelar su inmediatez corporizada. La cultura, afirma el autor, no reside sólo en los objetos y representaciones, sino también en el proceso corporal de percepción por el cual esas representaciones existen.

El objetivo de la propuesta metodológica de Csordas es estudiar la cultura y el ser en términos de *corporización*, y para ello construye dos conceptos metodológicos. El primero es *modos somáticos de atención* (*somatic mode of attention*), definidos como formas elaboradas culturalmente de atención de y con el propio cuerpo de todo lo que está alrededor, incluyendo la presencia corporizada de otros (Csordas, 1999: 151). Es decir, una forma de percibir y de estar atento corporalmente, que tiene sus raíces en la cultura compartida. Es la unión de modalidades sensoriales que definen un modo de percepción y atención intersubjetiva de lo que le pasa a otros.

En la danza del candombe se puede observar esta atención corporal en la medida en que la palabra no interviene en la comunicación de los participantes. Se trata de una comunión de experiencia: la atención puesta en el otro que está bailando, o en el que está tocando, se reduce a la sensación muchas veces repetida de estar “sintiendo” lo que el hombre toca, lo que las otras mujeres bailan. Esto da lugar a un tipo de percepción que además de unificar al grupo, hace posible definir a la práctica como algo propio y singular. La percepción de vibraciones en el cuerpo que se sienten como un goce compartido, así como un entendimiento común de lo que sucede en Las Llamadas, más el cansancio y la agitación que producen los comportamientos kinésicos involucrados en este ritual festivo, todos estos elementos provocan la idea de “si no lo viviste no sabés”, o de que es algo que “no se puede explicar con palabras”. Esto es así porque lo que se



produce allí es un tipo de “unión” generada entre los que forman parte de la *performance*, un entendimiento mutuo, que deja afuera a quienes no participan.

Cuando se presencia un ensayo se hace muy notable el cambio producido en los cuerpos y en la atención antes y después de que empiezan a tocar los tambores. En el momento en que las bailarinas se juntan (en un salón o en la calle) para practicar la coreografía, el desorden es constantemente marcado por la coreógrafa, que a los gritos intenta ordenar, guiar, a la vez que incentivar a las mujeres. Ahora, en el momento en que los tambores empiezan a tocar, lo que se genera a nivel “energía” es muy llamativo: parece que los cuerpos entran en “sintonía”; ya no se escucha la voz de nadie y sin embargo aparecen otros métodos de comunicación corporales que parecen ser “más efectivos”. Miradas, gestos de aprobación o desaprobación, así como una escucha “del cuerpo” que es observable en la disposición espacial correcta y en el tono muscular, incluso facial, como índice de presencia y atención. A partir del sonido estridente de los casi 60 tambores, lo primero que aparece es el ritmo, los tiempos en las caminatas y en los pasos que empiezan a coordinarse mejor, el tono de los cuerpos cambia, y la atención se focaliza en la danza, en la música, así como en las otras bailarinas y en los tamborileros. Este ingreso “corporal” al *candombe* es algo que reconocen los afroporteños de los barrios Sur y Palermo como propio de su cultura, un modo de estar en el mundo que está cruzado por el orden de lo musical y de la danza como una tradición histórica. Todo esto hace que se reconozcan entre sí como compartiendo una capacidad de percepción del sonido y del movimiento de los otros, que es fruto de una socialización común.

El otro constructo teórico que propone Csordas y que me interesa retomar, es la noción de *imágenes (o metáforas) corporizadas (embodied imagery)*. Aquí, la imagen está pensada no en términos mental-visual-representacional, sino como algo que puede ocurrir en todas las otras modalidades de los sentidos, porque, según el autor, el proceso imaginario es concreto y surgido de una profunda y vívida unión de propiedades sensoriales. Además de mostrar que la constitución intersensorial de la síntesis del cuerpo se da a través de la imaginación, lo que el análisis de las imágenes corporizadas revela es la constitución imaginaria de la intersubjetividad y la transitividad (entre los sujetos) dada a través de la mimesis (Csordas, 1999: 154). La naturaleza de estas imágenes sugiere que el despliegue y la organización de los sentidos y de la sensibilidad son enfáticamente culturales. Esta organización sensorial está favorecida por una socialización en común, en la cual la mimesis juega un rol importante. Aquellos que

pertenecen a un mismo grupo social tienden a compartir ciertas “imágenes corporizadas” porque las han adquirido en ese proceso de aprendizaje “mimético”; es decir, se comparte “la imagen” porque se ha compartido la mimesis en la incorporación de elementos culturales propios. En este mismo sentido, retomo el concepto de facultad mimética planteada por Taussig como “la naturaleza que usa la cultura para crear una segunda naturaleza, la facultad para copiar, imitar, hacer modelos, explorar diferencias, ceder y convertirse en el Otro”, teniendo en cuenta que esta facultad siempre implica además una “conexión palpable, sensorial, entre el cuerpo del sujeto que percibe y lo percibido, una fusión del objeto de percepción con el cuerpo del que percibe y no sólo con el ojo de la mente” (citado en Citro, 1997: 241).

En el caso del candombe, esta facultad está muy presente a la hora de incorporar la música y la danza, ya que el aprendizaje se da en forma sensorial y mimética, y no intelectual. Recién hace un par de años se abrió un espacio en la sede de Organización Mundo Afro donde se enseña decodificadamente la danza; los movimientos y la significación de cada uno de los personajes típicos de la comparsa, fundamentalmente la mama vieja, el gramillero y el escobero. Además se enseña a “candombear” (que es hacer el paso típico de la bailarina), y se debate el origen del candombe en la historia de los negros en el Uruguay. Fuera de este nuevo espacio, lo más recurrente es escuchar frases como: “nadie te enseña” a bailar, “te nace”, “lo aprendés sola”, “viene con vos”. Lo que intento resaltar aquí es que este aprendizaje está acompañado de imágenes y metáforas que también se transfieren en la socialización. Uno de los ejemplos más claros y que aparece con mayor frecuencia en la descripción de lo vivenciado al bailar es la asociación con la “ancestralidad”. Este “cuerpo negro”, está asociado vivencialmente con un imaginario común sobre el pasado de los afrodescendientes en Uruguay. Tanto imágenes asociadas con “lo primitivo”, como con escenas de la esclavitud, se repiten a la hora de describir las imágenes que se presentan a las mujeres cuando danzan. Algunas de ellas son: la sensación de “libertad”, de fusión con la naturaleza, de liberación de energía y desenfreno; el “peso” y el “orgullo” de estar “representando a la raza”, el compromiso con los ancestros, la idea de un cuerpo que responde sólo al llamado de los tambores para reivindicar a los de la “propia etnia”. También se presenta la imagen de la “fortaleza femenina negra”: el orgullo de ser mama vieja, de representar la maternidad, la jefatura femenina que dirige la casa, la sabiduría de la mujer negra, así como la imagen de guerrera, de mujer fuerte, seductora, que “lleva” a los tambores, etc.

Lo que quiero destacar es que se trata de imágenes corporizadas, en la medida en que se “sienten” con y en el cuerpo y son propiciadas por el contexto del Desfile de Llamadas. Sin embargo, estas imágenes han sido inscriptas en el proceso de socialización, así como re-actualizadas en la *performance*. Como hemos visto, esta tradición incluye para los afroporteños el aprendizaje de las técnicas propias del *candombe*, así como un “saber” sobre la historia de los negros que define significantes precisos. Por lo tanto, representación y corporización van de la mano en el proceso de socialización, y ello es lo que favorece este tipo de “vivencias imaginarias”.

### **Entre la eficacia y el entretenimiento**

Intentaré especificar este “intermedio” (ritual y festivo) en donde quiero situar a la *performance* del *candombe*, deteniéndome en la “singularidad” de estos acontecimientos sociales: la utilización de técnicas extra-cotidianas, las inscripciones sensorio-emotivas que allí se generan, el tiempo-espacio liminar que hace ocurrir. Todos estos conceptos ya han sido trabajados por diversos autores (Barba, 1988; Citro, 2000, 2001; Schechner, 2000; Turner, 1982, 1987), me limitaré en este apartado a ponerlos en relación con la práctica que estoy estudiando.

Si bien la corporización es una condición existencial del hombre, existen acontecimientos sociales que propician una amplificación de lo sensorial y que, por ende, producen otras modificaciones en los sujetos. Según ha señalado Citro (2000: 20), las dimensiones corporales de las *performances* contribuyen a crear estados emotivos que son decisivos para la eficacia ritual, es decir, para la creación y renovación de la adhesión de los participantes a las creencias, normas o valores allí recreados. Lo que provoca la *performance* no es una adhesión conciente, sino una adhesión que se ejerce por la apertura de la propia corporalidad (de su sensibilidad) a los estímulos de la misma -lo que trabajamos anteriormente como “modos somáticos de atención-; es la idea de “fusión perceptiva” que al ser corporizada es por tanto pre-objetiva. Citro llama inscripciones sensorio-emotivas a este tipo de huellas que creadas por el ritual (Citro 2000: 23).

¿Qué características específicas adquiere esta apertura perceptiva y sensible en un contexto ritual como el carnaval? La diferencia sustancial es que la percepción está “amplificada”, en tanto lo que se percibe son estímulos sensoriales intensos y marcados por el uso de técnicas corporales extracotidianas. El contraste entre estas técnicas y las

utilizadas en la vida diaria está en lo que autores como Grotowski y Barba denominaron principio transcultural de la “amplificación”. Este está en relación con el gasto o derroche de energía que es requerido para dar peso y proyectar la presencia en las técnicas públicas de representación, lo cual se opone a la economía de energía que caracteriza a las técnicas cotidianas. Lo que sucede es que se abandonan las técnicas cotidianas para dilatar las tensiones que rigen el cuerpo, generando tensiones no habituales, extra-ordinarias que pasan a “habitar” ese cuerpo (Barba, 1988:22).

La adquisición de estas técnicas, para el caso de la danza del candombe, se observa en el proceso de entrenamiento, donde se pone un énfasis importante en el tema de la resistencia física, que incluye no sólo la capacidad de mantener el baile por mucho tiempo, sino la insistencia de tener el cuerpo sano, no fumar, no tomar drogas, comer bien, estar descansado, porque si no “no aguantás”; así como en la capacidad de “sentir” el toque y poder seguir su ritmo desplazándose por el espacio. El toque de todos los tambores en la calle es de una intensidad tal que ocupa no sólo el espacio sonoro, sino el de todo el campo perceptivo, al punto de “erizar la piel”. En este contexto auditivo los cuerpos suelen bailar durante aproximadamente una hora y media o más en los ensayos, parando cada media hora aproximadamente, con el fin de entrenarse para resistir los 73 minutos que dura el recorrido del Desfile de Llamadas. Esta intensidad en la ejecución de los movimientos suele propiciar un estado de alteración que las bailarinas describen como “impresionante”, “imposible de explicar”, “algo único, distinto a todo”. Las técnicas extra-cotidianas adquiridas, como dijimos, propician una atención y percepción corporal que -al estar elaboradas culturalmente- establecen una conexión intersubjetiva entre los que participan del mismo contexto festivo-ritual, propiciando estados de interconexión sensorial. Para el caso aquí analizado, agregaría que esta interconexión se da entre las bailarinas y todos los participantes de la comparsa, y entre ellos y el público. Ellas hablan de esta “interconexión” como: compenetración, enganches, darse fuerza una a la otra.

*“Silvia: Hay instantes, hay como momentos mágicos, que hay veces que, ¿sabés qué te pasa? Hay veces que con la gente del público, que de repente vos mirás así entre el borbollón y vez a alguien que no necesariamente te está mirando a vos, que está mirando a algo que está pasando delante de sus ojos, y vos encontrás eso, esa energía esa... esa **compenetración** en la cual vos venís y parece como que te **engancharas de la línea del tipo o de la tipa y como que te fascinas**, y ahí como que **te viene de la planta a los pies, del fondo del alma de no sé dónde carajo y, y... otra vez levitás, no?** (Silvia, mama vieja, 49 años)*

*“Olga: vos te das cuenta que se emocionan en el momento de tocar y de bailar, es lo mismo, es la emoción que tienen de bailar y que **una compañera a la otra se van dando fuerza**. Entonces y que... te vas divirtiendo, primero que te divertís y que entre las compañeras así se van divirtiendo y **se transmiten de una a la otra** y que se dicen cosas y se divierten, que te reís. Entonces **es una fuerza que vas pasando para apoyar a las demás compañeras, y mientras ellas te dan fuerzas**. (Olga, bailarina, vedette, mama vieja, 60 años)*

Se puede decir, entonces, que el momento del Desfile de Llamadas se conforma en un espacio-tiempo liminal que favorece estados de comunitas (Turner 1987), en donde las bailarinas experimentan sensaciones de interconexión que las unen a todo el conjunto de la *performance*.

Pero además, en tanto el carnaval no es sólo ritual sino también fiesta y entretenimiento, es necesario comentar la importancia del “juego”, como posibilidad de cambiar los roles y mostrarse distinto dentro de ese contexto. La *performance* del candombe -por la distancia que establece con el ritual y el acercamiento a una forma que tiene mucho de representación- hace posible pensar en una posibilidad de agencia mayor de los sujetos, no sólo en lo referido a la capacidad crítica del público sino además en la posibilidad de reformulación de lo corporal, en términos de sus sentidos asociados, en las propias bailarinas, y probablemente también en el público. Esto debido a que las bailarinas además de encarnar personajes que poseen una tradición intensa de significados históricos, también conservan un espacio de innovación y de “actuación” que les posibilita recrearlos y presentarlos a otros. Su experiencia en la *performance* no sólo reproduce un tipo de cuerpo femenino, también lo transforma. La apertura sensible y perceptiva, generada en este contexto extra-ordinario, abre a la posibilidad de experimentar nuevos cuerpos, así como de ponerlos en escena: es la posibilidad de jugar con estos otros sentidos, en este nuevo contexto. Porque más que representar, el cuerpo “habita” y “es habitado” por esa forma, por ese objeto. Es decir, “el que actúa no representa o ilustra una idea o sentimiento, sino que lo vive a través de su organismo” (Citro, 2001:142). En este sentido, no se representa a una bailarina de candombe, se “es” una bailarina de candombe, se “es” mama vieja, se “es” vedette, se “es” bailarina afro.

Estos "personajes" son experimentados corporalmente, porque son creaciones del sujeto hechas a partir de lo que trae, en función de lo que está propuesto en “el juego”. Es la amplificación de ciertas características que en definitivas le son propias. Además,

son mostradas al público y puestas en foco. Por ello es que apelo a la inscripción sensorio-emotiva que se genera en esta danza: para poder pensar en el aspecto sensible de los movimientos, en aquello que provocan en el actuante, además de su aspecto utilitario o visible o su capacidad de representación de lo social.

En este sentido, considero que la definición y lucha por lo que se considera “cuerpo legítimo” (junto con las sensaciones, emociones y significados a él asociados), está negociada entre diferentes posicionamientos subjetivos en relación a procesos económico-sociales y a adscripciones como edad, sexo, religión, o étnicas; por lo tanto, su instauración está lejos de ser cristalizada. Lo que propongo es que en el contexto de la *performance* las mujeres afrodescendientes pueden también poner en acto "otros cuerpos", luchando así por su legitimación, porque es precisamente este “intermedio” entre la eficacia del ritual y la del teatro -entre la fuerza de lo sensorio-emotivo, la fascinación mimética y la distancia que propicia el espectáculo, con su mayor agencia reflexiva- el que impulsaría esta otra puesta en escena “legitimadora”. Esta posibilidad está dada por el momento de *antiestructura* (Turner, 1987) que la *performance* favorece. Si el ritual y el teatro pueden pensarse como polos de un mismo sistema (Schechner, 2000) es justamente porque ambos tienen algo de eficacia como algo de entretenimiento; lo que considero es que ese “algo” de ambas cosas es lo que en definitiva permite que se produzca el espacio-tiempo liminal en donde la agencia de los actores puede desarrollarse y legitimarse. Ese algo está en relación al juego, a la capacidad humana de ponerse en situación y actualizarse, en los términos de Merleau-Ponty (1993). Un juego es eficaz en tanto es, por definición, entretenido.

#### **A modo de cierre; *reflexividad corporizada***

Retomo, entonces, la noción de cuerpo como condición existencial de vida, para pensar a esta reflexión como corporizada, en el sentido de experienciada en términos de una fusión perceptiva, que involucra todos los sentidos, además del intelecto. Aplicada puntualmente a la danza que estoy analizando, se trataría de una reflexión que moviliza lo que está instituido como legítimo hegemónicamente, en este caso lo que se considera y se vivencia como “femenino”, abriendo el juego a otras posibilidades de sentidos y experiencias. La propuesta es que esta “movilidad” reflexiva se da, justamente porque le sujeto actúa como un todo, no sólo en la conciencia, sino en su ser-en-el mundo.

Para desarrollar esta idea parto del análisis del carnaval como lo plantea Da Matta (1981): esa institución social cuyos mecanismos permiten “tomar conciencia” de cristalizaciones sociales que hacen a la identidad de la nación, y de los grupos particulares. La forma en que este mecanismo opera es creando un momento colectivo en donde se hace posible la dramatización: particularizar un fenómeno y elevar ese dato al estatuto de cosa social, creando un momento extra-ordinario. Esto posibilita la puesta en foco de ciertos aspectos, que en este nuevo contexto se realzan para los sujetos, propiciando así cierta **reflexividad**. En este mismo sentido podemos tomar de Turner (1987) la idea de la dramatización como aquello que acontece cuando surge una crisis, generando un drama social. Estos dramas revelan las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos sociales. El drama social, en palabras de Turner, sería un “metateatro” -como contraparte de la idea de cotidianidad como teatro de Goffman-, es decir: un lenguaje dramático acerca del lenguaje usado en el juego de los roles ordinarios y del mantenimiento del estatus (lo que constituye la comunicación en el proceso social cotidiano). En este acto, los ejecutantes llevan a cabo la “reflexividad”: habilidad de comunicarse *sobre* el propio sistema de comunicación (Turner, 1987: 75-76). Así, la acción dramática social está pensada como una negociación y disputa sobre la autoridad y la legitimidad en una cultura, incluyendo de esta manera el conflicto como “teatralizado” en el drama social. En este sentido, las *performances* son reflexivas, porque en esa acción el hombre se revela a sí mismo, se presenta, e impone su agencia reflexiva y subversiva.

A partir de estas ideas, se podría inferir que la *performance* del candombe es un metalenguaje dramático y reflexivo sobre el lenguaje cotidiano, que presenta sentidos actualizados sobre los mitos y la historia de los negros en Uruguay. Así como también es capaz de poner en foco los diferentes roles femeninos con los cuales las mujeres afrodescendientes se desenvuelven en la vida diaria, disputando su legitimidad en la forma de una “reflexión”: una pausa, un detenimiento del sujeto sobre ellos, que provoca su actualización siempre renovada. Retomo el concepto de “reflexión” y lo amplio, suponiendo una actividad no meramente intelectual; por el contrario, como vine planteando, es un sujeto “total” (sin subdivisión en razón, sensación y emoción) el que actualiza esos roles en cada *performance*. Y con “actualizo” quiero decir, no sólo que se los hace presentes en el aquí y ahora, sino también que se los “actúa”: se los reinventa, se los re-presenta, se los construye. Como vimos, en la danza del candombe se instituyeron, a lo largo de la historia, distintos “tipos de mujeres” que las bailarinas

tienen que “encarnar”: la mama vieja, la bailarina de candombe, la bailarina afro y la vedette; estos son los roles que ellas re-presentan (y reinventan) en el contexto del Desfile de Llamadas. Esta agencia de los actores -la capacidad de poner en acto, de actualizar y a su vez ser actualizados por la *performance*- permite pensar a las *performances* como constitutivas de lo social.

Vamos a detallar esta forma de concebir lo “reflexivo”, como una vuelta sobre lo constituido (la estructura social de lenguaje, valores, significados) en términos de un sujeto total, y ya no en términos únicamente de reflexividad intelectual. Para ello, quisiera remitirme a un concepto trabajado por Merleau-Ponty (1993): el de perplejidad. Como ser-en-el mundo, la única posibilidad que tiene un sujeto de “concebir” al mundo es suspender el movimiento que lo une a él, rehusarle su complicidad, o aún ponerlo “fuera de juego”<sup>4</sup>. Para hacerlo aparecer, tiene que abstenerse de él por un momento, y la mejor fórmula es “la que ha dado Eugen Fink, el asistente de Husserl, cuando habla de una ‘perplejidad’ ante el mundo” (Merleau- Ponty, 1993: xii).

**"La reflexión** no se retira del mundo hacia la unidad de la conciencia como fundamento del mundo, sino que toma su distancia para ver brotar las trascendencias, distiende los hilos intencionales que nos ligan al mundo para hacerlo aparecer, y sólo es conciencia del mundo porque lo revela como extraño y paradójico” (Merleau-Ponty,1993: xii)<sup>5</sup>

Para ver el mundo y aprehenderlo como paradoja es preciso entonces romper nuestra familiaridad con él. En esta particular “perplejidad” me involucro con todo mi ser; así tengo “conciencia” del mundo y a su vez lo revelo como inescindible de mí mismo, allí su paradoja.

“Por debajo de la inteligencia, como por debajo de la percepción, nos topamos con una función más fundamental (...) [la que] hace existir [a los objetos] más secretamente para nosotros. (...) La vida de la conciencia -vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva- está subtendida por un ‘arco intencional’, que proyecta en torno nuestro, nuestro pasado, nuestro porvenir, nuestro medio humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral, o más bien, que nos hace situarnos bajo todas estas relaciones. Este arco intencional constituye la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad” (Merleau-Ponty, 1993: 147,148).

---

<sup>4</sup> En este sentido, remito al concepto de jugar como: “colocarse por un momento en una situación imaginaria, es divertirse en cambiar de ‘medio’” (Merleau-Ponty, 1993: 146). Poner fuera de juego el mundo es en algún punto esa posibilidad humana de “despegarse” de él, allí radica su libertad. Dice Merleau-Ponty: carecer de libertad es estar “pegado” al presente. La libertad concreta consiste en la “facultad general de ponerse en situación”.

<sup>5</sup> El destacado el mío



Cuando este “arco” se reduce, por ejemplo en ciertos casos de enfermedad, estamos imposibilitados de ponernos en situación; perdemos así la libertad que otorga el juego, la libertad de no estar “pegados” al mundo: es decir, la capacidad de romper un juego para crear otro. En este sentido, propongo reformular parcialmente el concepto de perplejidad, para considerar así lo que sucede en la participación de un sujeto en un espacio-tiempo extra-ordinario, como es el ritual-festivo. Este contexto posibilita una “perplejidad profundizada” por el lugar preponderante que toma lo corporal en estas *performances*. El arco intencional se distiende cuando nos comprometemos corporalmente en este “otro juego”: cuando encarnamos un “medio nuevo”.

Y, puesto que somos "en el mundo", que aún nuestras reflexiones tienen su lugar en el flujo temporal que intentan apresar, no hay pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento, es decir, “la reflexión radical es conciente de su propia dependencia con relación a una vida irreflexiva que forma su situación inicial, constante y final” (Merleau-Ponty, 1993: xii). Como no hay pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento -no podemos salirnos totalmente de nosotros mismos-, en este “metateatro” que podría ser la *performance* del candombe de Llamadas, en este reflexionar sobre el propio sistema de comunicación, nos encontramos siempre con un límite: la imposibilidad de “objetivar” totalmente este “lenguaje usado en el mantenimiento de las relaciones instituidas”. En el momento en que intentamos apresar al mundo, quedamos atrapados en él, porque somos-en-el mundo. En la medida en que cambia mi perspectiva hacia él, me modifico también. Por esto, lo que allí ocurriría no es una “objetivación reflexiva”, en donde el sujeto entiende o analiza el mundo “inmunemente” a partir de su participación en la *performance*, sino que es una “reflexión corporizada” en donde el sujeto “como un todo” distiende su complicidad con el mundo y así se actualiza y lo actualiza. Se modifica porque no le es posible objetivar el mundo de una forma impersonal.

Así, una reflexión que suspenda por un momento la complicidad con el mundo específico de todos los días (que lo ponga a jugar en el marco de un “otro mundo” propiciado por la *performance*), vuelve sobre él en términos de lo inescindible, constituyéndose nuevamente en su relación con él. Volver sobre lo instituido es actualizar esa interrelación con un mundo, no objetivándolo (escindiéndolo del sujeto) sino suspendiéndolo por un momento para reconocerse como ser-en-el mundo (en su imposibilidad de escisión). En este movimiento, el sujeto se experimenta como mundo y al extrañarlo, no lo enajena, por el contrario: lo actualiza. Así, la experiencia de las

bailarinas, como la del público, en tanto “reflexión” sobre lo constituido (la estructura social de lenguaje, valores, significados; en este caso los roles femeninos de las afrodescendientes) se da en los términos de una “actualización” -que disloca estas estructuras constantemente- de los vínculos del sujeto con el mundo, y no en términos de un análisis intelectual. En este sentido, propongo el concepto de *reflexividad* corporizada (como una especie de *a-objetividad*) para pensar ese mecanismo reflexivo que opera en circunstancias extra-ordinarias, en donde lo corporal juega un rol determinante. A diferencia del concepto de "pre-objetividad" de Merleau-Ponty, como un vínculo “originario” del sujeto con el mundo que opera en la vida cotidiana y que será la base de cualquier proceso de objetivación, esta a-objetividad es una instancia que se daría en contextos particulares, como los rituales y artísticos.

La actualización se da en los términos de una “corporización”. Como dice Merleau-Ponty (1993:106), el ahora y el aquí no designan el tiempo y la posición determinada de mi ser en relación con coordenadas exteriores, sino que es la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en el mundo, la situación del cuerpo frente a sus tareas. El sujeto se constituye, hace su existencia, en la misma situación que vive, y se renueva cada vez. No “está” en el espacio y en el tiempo, sino que los “habita”. En este sentido el cuerpo está pensado como el vehículo de esta actualización, habitando el mundo constantemente:

“En todo instante de un movimiento, el instante precedente no está ignorado, sino que está como encajado en el presente y la percepción presente consiste, en suma, en reasumir, apoyándose sobre la posición actual, la serie de las posiciones anteriores, que se envuelven unas en otras. Pero la posición inminente está también envuelta en el presente, y con ella todas las que vendrán, hasta el término del movimiento” (M. Ponty, 1993: 152, 153)

Es decir, pasado, presente y futuro están implicados en cada movimiento. Y a pesar de que el sujeto es en el espacio y en el tiempo, sin embargo el espacio y el tiempo que habita tienen siempre horizontes indeterminados que encierran otros puntos de vista. Por lo tanto, la síntesis del tiempo y la del espacio hay siempre que reiniciarla, “actualizarla” en cada situación de vida. Por eso, una instancia en donde se distienda el arco intencional va a proporcionar una nueva situación para el sujeto, que lo relacionará con el mundo en una forma nueva. Si la *performance* posibilita esta distensión -como espacio-tiempo liminal, extraordinario-, es porque puede dar al sujeto un marco donde

experimentar la perplejidad -jugar un juego nuevo- y así actualizarse. El sujeto distiende su complicidad con el mundo cotidiano, para proyectarse en otro, el de la *performance*, y allí experimenta esta perplejidad en la forma de una a-objetivación. En esa nueva proyección, en el marco de ese “nuevo juego”, lo que se produce es una “reflexión corporizada”, un metalenguaje sobre el lenguaje de las relaciones cotidianas. Como si ese “otro juego”, permitiera en algún lugar una reflexión sobre el mundo de todos los días.

Entonces, la reflexión que propicia la *performance* no es del tipo “intelectual”, sino del tipo de una “actualización”. En la *performance* se distiende el arco intencional que permite vivir en sociedad día a día, porque se “juegan” otras posibilidades; y es el sujeto el que en ese juego actualiza el arco de las intenciones y así actualiza su relación con el mundo en el que vive cotidianamente. Actualiza sus configuraciones, las que lo hacen estar presente en ese mundo. Estas configuraciones se van reformulando en el propio hacer dentro de la *performance*, dentro de lo “extra-cotidiano”, que propone otras leyes.

Para finalizar, ejemplificaré este argumento con el caso de una de las bailarinas con las que trabajé<sup>6</sup>. Las mujeres afroportevidianas cuando participan en un evento como Las Llamadas encarnan un personaje femenino que en el ámbito de este juego y con las leyes que el mismo permite, otorga “formas (otras)” determinadas. Esta posibilidad las habilita para vivenciar otros lazos, otros imaginarios, otro cuerpo, otra relación con el mundo desde su ser mujer. El arco intencional que les permite estar presentes en la vida, se va de esta manera actualizando, es decir, renovando y modificando; lo que trae consecuencias subjetivas. Esta actualización va generando también una relación diferente del sujeto con su mundo. Por ejemplo, pienso en Roxana, una bailarina de candombe de 32 años. Ella decía que de chica era muy tímida, que no se metía a bailar por respeto a las bailarinas, porque sentía que ese era el lugar de ellas, no el suyo. Además, a pesar de que le encantaban los tambores, tenía la idea de que la comparsa era un lugar viciado, en donde “pasaban cosas” que no eran como para una “chica de su edad”. Esta configuración da cuenta de ciertos significantes asociados a la mujer negra, al bailar, al carnaval, así como a lo que “debe ser” una mujer, cuáles son los lugares que puede frecuentar; como también una forma de relacionarse ante el mundo: con timidez y vergüenza. A partir de su participación como bailarina en una

---

<sup>6</sup> He trabajado otros casos en mi tesis de licenciatura (Rodríguez, 2007) pero para no extender demasiado más esta ponencia, me limitaré a desarrollar uno de ellos.

comparsa -a la que llegó de casualidad- ella cuenta que empezó a animarse a bailar en muchos lugares, y a romper con su timidez, pudiendo lucir el traje de dos piezas y mostrarse al público. Comenzó, entonces, a sentir que la invitaban a bailar, la llamaban y ella podía decir que sí con placer, participando en cada espacio cada vez que podía, bailando en cada lugar que le proponían. Además conoció el afro, y a partir de ese “otro baile” se sintió conectada con algo del pasado, con una sabiduría que traía y que no sabía que estaba, lo que la sorprendió. Incluso otros le dijeron que ella bailaba de una forma “especial” de la cual ella no tenía conciencia. Es decir: fue el espacio de la *performance* -con sus “leyes”, lo que permite y lo que no, la estructura que da marco a ese juego, con los personajes que instaura, con los sentidos que le están asociados, así como los estereotipos y los prejuicios-, el que posibilitó un hacer, una puesta en acto de este otro cuerpo, con sus sentidos. Esta agencia posibilita una reflexividad corporizada que produce actualizaciones. Su ser mujer es un hacer mucho más que discursivo y simbólico: es también vivencial, corporal, del ser-en-el mundo. Es su capacidad de jugar, de ponerse en situación, lo que le permite ir tomando distintas formas. Roxana ya no es la misma Roxana que antes, y ha podido tanto rechazar algunos estereotipos y prejuicios, como incorporar significantes nuevos a su vida. Ahora puede bailar, se siente orgullosa de ello, es algo que le hace bien, a lo que se anima porque ya lo siente “su” lugar. Además, conoció algo de sí que le es propio, una sabiduría que no sabía que tenía, cierta relación con una ancestralidad negra que ahora entra a jugar en su mundo de representaciones cotidianas. Con este nuevo bagaje se enfrenta y sostiene su mundo actual. En este sentido, se modificó su arco intencional: su pasado, su presente y su futuro; habita el mundo de otra manera.

En conclusión, podemos decir que tenemos, por un lado, una transformación ocurrida en los propios participantes (las bailarinas) propiciada por la socialización en las técnicas extracotidianas y por el contexto de la *performance* y su capacidad para poner a los sujetos en un espacio liminal, provocador de nuevas experiencias. Pero también tenemos una transformación ocurrida en los que van a disfrutar de la *performance*, que también se ven influidos por este espacio/tiempo liminal provocador de experiencias de *communitas* y reflexividad. De esta manera, esta *performance* ritual festiva puede ser pensada como representativa y además constitutiva de lo social, en tanto su poder de transformación permite a los sujetos reactualizar constantemente los sentidos que están en juego, mantener la disputa en torno a lo que se considera hegemónicamente femenino, y dar legitimidad a distintos cuerpos. Es allí, en el

contexto de Las Llamadas, donde algunas cosas (no todas) están permitidas -permitidas en tanto estarían “fuera de lugar” en el orden cotidiano-, que las mujeres pueden “presentar-se” como mujeres “diferentes”, legitimando sus cuerpos negros femeninos. ¿De qué manera? Con las técnicas que adquirieron en la práctica de la danza, amplificando su presencia, y poniendo en foco su danza y sus sentidos. La eficacia reside en que pueden provocar la adhesión del público a sus signos expuestos, convocándolos corporalmente a experimentar la *communitas*. La conformación de inscripciones sensorio-emotivas es así compartida también con el público, y permite a las bailarinas mostrarse de un modo extra-cotidiano que pueda ser avalado o no en la forma de una *reflexividad corporizada*.

## **Bibliografía**

### **Barba, Eugenio y Nicola Savarese (comp.)**

1988. “Anatomía del Actor”. En: *Gaceta*. México: International School of Theatre Anthropology. Pp. 369-393.

### **Citro, Silvia**

2006. “Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía”. En: Matoso, Elina (comp.) *El Cuerpo In-cierto. Arte / Cultura / Sociedad*, Buenos Aires: Letra Viva - Universidad de Buenos Aires. Pp. 45-106.

### **Citro, Silvia**

2001. “El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro”. En: Matoso, Elina (comp.) *Imagen y representación del cuerpo*. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pp.19-34.

### **Citro, Silvia**

2000. “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo”. En: *Cuadernos de Antropología Social*. Instituto de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, UBA. 12: 225-242.

### **Citro, Silvia**

1997. *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura. UBA.

### **Csordas, Thomas**

1999. “Embodiment and Cultural Phenomenology”. En: Gail Weiss and Honi Fern Haber (ed) *Perspectives on Embodiment*. New York: Routledge. Pp. 143-162.

### **Csordas, Thomas**

1993. “Somatic Modes of Attention”. En: *Cultural Anthropology*. 8 (2). Pp. 135-156.

### **Da Matta, Roberto.**

1981. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Río de Janeiro: Zahar Editorias.

**Mauss, Marcel**

1979 [1936]. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos

**Merleau-Ponty, Maurice**

1993. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.

**Placido, Antonio D.**

1966. *Carnaval. Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Imprenta Letras S.A.

**Rodríguez, Manuela**

2007. *Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano*. Tesis de Licenciatura. Rosario: UNR

**Rodríguez, Manuela**

2006. "Cuerpo y género en las bailarinas del candombe montevideano". En: *VIII Congreso Argentino de Antropología Social*. Salta: Universidad Nacional de Salta.

**Schechner, Richard**

2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

**Turner, Víctor**

1987. "The anthropology of performance". En: Turner, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

**Turner, Víctor**

1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.