

## Estética de las culturas populares: repensando el vínculo arte/vida\*

*Manuela Rodriguez\*\**

### **Resumen**

El siguiente ensayo se propone abordar la dimensión estética de las culturas populares, al rescatar, especialmente, su capacidad de vincular arte/vida. A partir de mis investigaciones con prácticas culturales afroamericanas, expongo aquí un interrogante acerca de la estigmatización que pesa sobre estas prácticas; en especial, su desprestigio como prácticas estéticas. Esta estigmatización tiene varias aristas, y es consecuencia de múltiples factores; mi objetivo es explorar aquí el desconocimiento que se tiene de estas prácticas como articuladoras de una ética y una estética pragmática. Considerando la manera en que, a través de prácticas estéticas altamente performativas, ellas vehiculizan relaciones sociales, valores, compromisos con el entorno y con los otros (humanos y no humanos). En este sentido, es el particular vínculo -tan discutido y trabajado por las vanguardias artísticas de Europa y América- entre arte/vida, lo que estas prácticas populares elaboran con esfuerzo y eficacia. Tal vez por la disparidad en términos del reconocimiento que ambas experiencias (las del arte "autónomo" y las de las culturas populares) han tenido, es que ensayo algunas hipótesis que puedan guiar investigaciones futuras sobre las causas de esta diferencia.

**Palabras claves:** Estética; Cultura popular; Tradiciones afroamericanas

\* Las reflexiones que siguen fueron presentadas en el marco del Panel: "Prácticas artísticas, culturas subalternas: la legitimación de un arte", en el marco del Ciclo de charlas: "Cuerpo, estética, política", organizado por Centro Interdisciplinario Cuerpo, educación y sociedad (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET), realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, el 14 de setiembre de 2017. Este escrito recoge y reelabora dicha exposición.

\*\* Doctora en Antropología (UBA). Licenciada en Antropología (UNR). Se especializa en las áreas de Antropología del cuerpo (enfoques teóricos y metodológicos sobre la corporalidad) y en Estudios de la performance y de la performatividad. Profesora Auxiliar de la Escuela de Antropología, FHyA, UNR. Investigadora y becaria posdoctoral del CONICET. E-mail: manuela.guez@gmail.com. Web: www.antropologiadelcuerpo.com

## Estética das culturas populares: repensar o link arte / vida

### Resumo

O seguinte ensaio visa abordar a dimensão estética das culturas populares, salvando, especialmente, sua capacidade de vincular arte / vida. Da minha pesquisa com práticas culturais afro-americanas, eu exponho aqui uma questão sobre a estigmatização que pesa sobre essas práticas; especialmente, seu desprestígio como práticas estéticas. Essa estigmatização tem várias arestas e é uma consequência de múltiplos fatores; meu objetivo é explorar aqui a ignorância que se tem dessas práticas como articuladoras de uma ética e uma estética pragmática. Considerando a forma como, através de práticas estéticas altamente performativas, elas transmitem relações sociais, valores, compromissos com o meio ambiente e com os outros (humanos e não humanos). Nesse sentido, é o vínculo particular - tão discutido e trabalhado pela vanguarda artística da Europa e da América - entre arte / vida, o que essas práticas populares elaboram com esforço e eficácia. Talvez por causa da disparidade em termos de reconhecimento que ambas as experiências (as de arte "autônoma" e as de culturas populares) tiveram, é que eu teste algumas hipóteses que podem orientar futuras pesquisas sobre as causas dessa diferença.

**Palavras-chave:** Estética; Cultura popular; Tradições afro-americanas

## Aesthetics of popular cultures: rethinking the art/life link

### Abstract

The following essay aims to address the aesthetic dimension of popular cultures by rescuing, especially, their ability to link art/life. From my research with African-American cultural practices, I expose here a question about the stigmatization that weighs on these practices; especially, its discredit as aesthetic practices. This stigmatization has several edges, and is a consequence of multiple factors; my objective is to explore here the ignorance that one has of these practices as articulators of an ethics and a pragmatic aesthetic. Considering the manner in which, through highly performative aesthetic practices, they convey social relationships, values, commitments to the environment and to others (human and non-human). In this sense, it is the particular link - so discussed and worked by the artistic vanguards of Europe and America - between art / life, what these popular practices elaborate with effort and efficacy. Perhaps because of the disparity in terms of the recognition that both experiences (those of "autonomous" art and those of popular cultures) have had, is that I test some hypotheses that can guide future research on the causes of this difference.

**Keywords:** aesthetics - popular culture - African-American traditions

## ***Introducción: discusiones en torno a lo estético***

Quisiera comenzar retomando un viejo debate antropológico (INGOLD, 1996) sobre el uso de la categoría de estética en el campo de los estudios trans-culturales. El debate giraba en torno a si la/lo estética/o<sup>1</sup> era una categoría aplicable a cualquier sociedad, o si remitía específicamente a un debate de la filosofía eurooccidental sobre la especificidad del arte y la capacidad estética, que no tenía asidero en las clasificaciones, debates y prácticas de otras sociedades (en especial las no-estatales). La discusión específica al interior de la filosofía, la antropología y la crítica del arte, en principio sobre la capacidad estética de las culturas no-occidentales, y luego, de los sectores populares (en la diferenciación entre alta y baja cultura) tiene larga data. Lo que me interesa rescatar aquí es el polo de la discusión que sostiene que, más allá de las diferencias culturales, e incluso de clase, existiría una dimensión de “lo estético” como una capacidad humana diferencial. Según Morphy, lo estético está referido al aspecto sensual de la experiencia humana, a cómo la gente siente y responde a los estímulos del mundo. En los términos de la filosofía eurooccidental, esta capacidad está al mismo nivel que la capacidad de pensar; y a pesar de la crítica a la manera en que estas dos esferas han sido tematizadas de forma dicotómica en este pensamiento, como dos esferas autónomas, el autor sostiene que es necesario indicar el rango de temas que concierne específicamente a las investigaciones trans-culturales sobre lo estético. Así, propone que: “lo estético es relativo a los efectos cualitativos de los estímulos sobre los sentidos” (1996, p. 208)<sup>2</sup>. Estos estímulos podrían ser materiales o ideales, y estarían integrados de diferentes maneras con los sistemas culturales humanos.

Según este autor:

Lo estético refiere a la capacidad humana de asignar valores cualitativos a las propiedades materiales del mundo (...) Las propiedades físicas en sí mismas no son cualidades sino diferencias que forman la base para la diferenciación que subyace a los sistemas de valoración. Las propiedades físicas tienen un efecto en los sentidos, pero es el proceso de transformación

estética lo que da valor a una propiedad, un valor que generalmente viene asociado a una respuesta emocional (idem).

Además, es en el proceso de socialización como se van conformando estos sistemas evaluativos de las propiedades de los entes que pueblan un mundo, en una interrelación entre lo sensual y lo semántico. Y es a través de esta capacidad de transformación de las propiedades físicas en cualidades y valoraciones estéticas como las personas sienten y significan su existencia en el mundo (ibídem, p. 209).

Desde esta perspectiva, todo grupo humano establece vínculos con el mundo y con los entes que habitan en él a través de un conjunto de diferenciaciones marcadas por juicios de valor que son a la vez estéticos y éticos: dependen tanto de las cualidades sensibles como de los sentidos asociados dentro de un marco de inteligibilidad cultural. Agregaríamos a esta definición que este marco de inteligibilidad (discursivo y performativo) se encuentra siempre en tensión, pues esas diferenciaciones y valoraciones se disputan al interior de los grupos que luchan por imponer sus propios puntos de vista. En este sentido, toda sociedad se desarrolla en el marco de campos éticos y estéticos en disputa, y quien logra imponer su perspectiva construye marcos de legitimidad que obliteran otras opciones (lo cual creo que sucede, como veremos, con estos casos que estoy analizando).

La fenomenología de Merleau-Ponty (1993) ha aportado bastante para comprender cómo esta sensibilidad estética es imprescindible para la socialización humana, pues ha propuesto que la manera en que el ser-en-el mundo habita el entorno es siempre pre-objetiva, intersubjetiva y específicamente corporizada, sensible. Por lo tanto, la sensualidad juega un rol primordial en la producción y re-producción de los sentidos y valoraciones culturales. Como explica Rabelo (2014, p. 23) al retomar a Merleau-Ponty, el “mundo vivido es el mundo que se abre (y que se hace) en la experiencia práctica de vivir junto con otros y en medio de procesos diversos, experiencia que implica tornarse sensible a ciertas sollicitaciones y capaz de responder a ellas”. Propongo, entonces, que es esta

experiencia sensible, entendida como la forma en que los sujetos se envuelven en un mundo particular, la que debe ser retomada en un análisis sobre la cultura popular, si se quiere priorizar su legitimidad como prácticas culturales estéticas. Desde esta perspectiva es posible abordar las formas particulares con que cada grupo humano compone estéticamente su mundo, en el sentido de disponer o montar camadas de diferentes materiales y objetos, diferenciarlos, jerarquizarlos y valorizarlos para “contar una historia y abrir camino para una acción futura” (RABELO, 2014, p. 284); es decir, para actualizar un presente remitiendo al pasado y proyectando al futuro en convivencia con otros.

Antes de avanzar en la descripción de las prácticas que quiero presentar para el análisis, comentaré un trabajo de Alejandro Frigerio (1992) en el cual buscó sintetizar los patrones comunes o principios subyacentes que caracterizarían a muchas performances afroamericanas. Si bien esto no puede generalizarse, sí es cierto que están presentes en una gran cantidad de casos, y claramente pueden hallarse en los dos casos que abordaré aquí, por ello lo retomo. Según este autor, estos patrones forman parte de reglas sociales que parecerían rigen su producción y el desempeño de los participantes en la misma. Las seis cualidades propuestas no serían tanto rasgos concretos como reglas, estructuras, principios o valores subyacentes en la mayoría de las prácticas por él analizadas. En resumen, éstas serían: la multidimensionalidad (la mezcla de géneros expresivos como lucha, juego, danza, música, canto, ritual, teatro y mímica); la participación (no hay distinción nítida entre performers y público, y no se produce mayormente en situaciones de representación, sino en contexto festivos, recreativos o rituales); la ubicuidad en la vida cotidiana (no existe una separación muy marcada entre situación de representación y vida cotidiana, cada sujeto es un performer en potencia); la conversacionalidad (predominan situaciones de diálogo entre distintas artes expresivas, entre solista-coro, entre tambores, entre bailarín-músico, performers-público); la capacidad de resaltar el estilo individual de cada participante (se valora la creatividad y la improvisación); y su rol en nítidas funciones sociales (a través de estas performances

se construyen alianzas, conflictos, y éstas actúan como principal elemento socializador y aglutinador).

Como dice el autor, la importancia de estas prácticas altamente performáticas en la cultura afroamericana puede reconocerse en la “variada gama de asociaciones comunitarias negras que existieron y existen en el continente americano; agrupaciones que, sin importar cuál fuera su propósito declarado, cumplieron a la vez funciones religiosas, de ayuda mutua y recreativas” (FRIGERIO, 2000, p. 187), como lo hicieron las cofradías, naciones, asociaciones de ayuda mutua, comparsas de carnaval, clubes, y diferentes agrupaciones políticas contestatarias en los distintos países americanos.

Las prácticas que presentaré pueden reconocerse claramente dentro de esta descripción. Voy a puntualizar, especialmente, en aspectos fenomenológicos, pues desde esta perspectiva elaboré las descripciones que sirvieron de insumo para mis investigaciones de grado sobre el candombe afrouruguayo y de doctorado sobre la retraditionalización de las religiones afrobrasileñas en Argentina. Antes de continuar, algunas aclaraciones que enmarquen las sucintas descripciones que podré realizar aquí. No me será posible detallar cada una de estas prácticas, remitiré entonces a otros trabajos en los cuales profundizo en diferentes aspectos de las mismas. Para mi tesis de licenciatura (RODRÍGUEZ, 2007) trabajé especialmente con la danza de las mujeres afrouruguayas que participaban en las comparsas de candombe en Montevideo, analizando el lugar que ellas ocupaban en el carnaval y el lugar que el candombe tenía en sus vidas. Así, abordé la manera en que esta experiencia comprendía un tipo de reflexividad corporizada que modificaba parte de su perspectiva sobre lo que podía ser y hacer una mujer negra en el contexto uruguayo (RODRÍGUEZ, 2008, 2009, 2011). Para mi Tesis doctoral (RODRÍGUEZ, 2016) abordé el proceso de iniciación de una *Mae de santo* de la ciudad de Rosario a las religiones afrobrasileñas, a través de una historia de vida que buscó dar cuenta de la experiencia práctica, la envoltura en rituales y la construcción de lazos con toda una red de entidades espirituales y humanas que fueron transformando su vida. Detallé diferentes rituales desde una perspectiva centrada en la performati-

vidad (RODRÍGUEZ 2012a, 2017a), cuestioné el lugar ocupado por las religiones en el contexto argentino, como prácticas profundamente estigmatizadas (RODRÍGUEZ, 2015a, 2017b), y me detuve en los vínculos instituyentes que crean los devotos con sus entidades espirituales, y la capacidad de agencia que las mismas tienen en la vida de los médiums (RODRÍGUEZ, 2015b, 2017a). Asimismo, como performer de danzas de *orixás*, estudiosa de estas prácticas en calidad de “actriz y bailarina”, formulé algunas preguntas en relación a la diferencia y la semejanza que podría encontrarse en la práctica religiosa y en la artística de estas tradiciones (RODRÍGUEZ, 2012b). Así, podrán consultarse estos trabajos para un mayor detalle de lo que aquí resumiré, que estará guiado principalmente por la búsqueda de puntualizar aspectos de orden performativo, vinculados a la experiencia práctica y sensible. El objetivo es dejar planteado un panorama que permita abordar la capacidad estética puesta en marcha en estas prácticas culturales populares.

### ***Arte en la calle: candombe afrouruguayo***

El candombe afrouruguayo es una manifestación social que ha sufrido una transformación radical desde su surgimiento hasta la actualidad. De ser una práctica cultural asociada a una minoría étnica racializada y discriminada, pasó a ser parte del acervo cultural nacional en los años '90, y, recientemente en el 2009, a formar parte del patrimonio inmaterial de la humanidad. Los cambios que se produjeron son inmensos, y no es posible aquí tratarlos en profundidad. Intentaré sintetizar esta experiencia histórica puntualizando algunos aspectos.

En un principio, candombe era una forma de nombrar las prácticas, mayormente de movimiento, danza y percusión, de los esclavizados en la época colonial, y luego de sus descendientes en la primer República. Con el tiempo pasó a significar casi exclusivamente un ritmo musical, representado por la particular forma de ejecución de los tambores. En términos performáticos podría decirse que en un comienzo formó parte de los rituales y ceremonias que los esclavizados y sus descendientes realizaban en recintos aprontados para ello, y que luego comenzó a formar parte de las festividades del carnaval oficial. En

este transcurso se fue redimensionando su estética a una lógica más vinculada con la espectacularización; y, en este sentido, podríamos decir que fueron confluyendo los procesos de conservación y re-invenición de cierta memoria cultural con la construcción de un espectáculo para otros. Según lo plantea Trigo (1993), los “candombes de negros” se volvieron un modo de constituirse en “sujeto de la diferencia”, una forma de “ser negro” en Uruguay, por lo cual la espectacularización de su cultura permitió el sostenimiento de esta práctica en los espacios públicos, de forma visible, a diferencia de lo que ocurrió con el candombe en Argentina que se confinó a los espacios domésticos (FRIGERIO, 2000, 2003; CIRIO, 2003).

Este proceso se incluye dentro del desarrollo modernizador de un país en vías de conformación, lo que trajo aparejado un proceso de disciplinamiento que incluyó al carnaval, y por ende, al candombe, el cual quedó fijado en determinadas normativas que rigen su posibilidad de actuación en ese contexto. Allí se establecieron, por ejemplo, los roles estereotipados que las bailarinas de candombe pueden representar para concursar en la categoría de “Comparsas de Negros y Lubolos” dentro del carnaval: bailarina de candombe, vedette, mama vieja y bailarina afro (junto a gramillero y escobero que son los roles masculinos). Sin embargo, ocurrió también, y en paralelo, la conformación de una práctica del candombe más vinculada al barrio, lo que se conoce como “Llamadas barriales”, en las cuales se mantuvo el dinamismo y la creatividad cultural. Para Trigo (1993), esta práctica no oficial colaboró con la “resurrección” de la cultura popular durante y después de la dictadura militar instaurada en 1973. Sin embargo, no fue sino hasta la década del 90 que las asociaciones negras, vinculadas algunas de ellas con el candombe, comenzaron un proceso de impugnación hacia el ninguneo y la desvalorización de su cultura, apelando al racismo vigente en el país. Ya que, desde el comienzo, la cultura negra en Uruguay osciló entre el exotismo/fascinación y el rechazo/invisibilización (AYESTERÁN, 1953; FERREIRA, 1997, 1999; PICÚN, 2002).

Bailar y tocar candombe significa, principalmente, ocupar el espacio de la calle, ya se trate de los ensayos de la comparsa para armar la coreografía y los toques que se

van a mostrar en el desfile, o por el lugar donde ocurre el desfile mismo. 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. Mucho antes ya comienzan también con el armado de los vestuarios, estandartes, y demás objetos que van a formar de la parte temática que ese año la comparsa representará. Actualmente, y a medida que el carnaval ingresó de lleno en la lógica del concurso y los premios con altas sumas de dinero, muchas de estas actividades se tercerizan y se pagan (vestuaristas y coreógrafos principalmente). De todos modos, no todas las comparsas siguen esa lógica, ni tienen la posibilidad de costear esos gastos, por lo cual mantienen una tradición vinculada a la organización bajo el mando de una o dos familias, y de forma fundamentalmente autogestiva. Todo este proceso previo implica un trabajo mancomunado, fundamentalmente familiar y barrial, en el cual se combinan los trabajos de mucha gente, roles diferenciales para cada actividad, procesos de enseñanza y transmisión de saberes, y altas cuotas de creatividad para innovar en la temática, los trajes, la música, la danza y muchos otros detalles.

El desfile de *Llamadas*<sup>3</sup> consiste en un desfile competitivo de las comparsas por las calles de barrio Sur y Palermo, barrios tradicionales afrouruguayos. Participan comparsas de distintos barrios de Montevideo, así como algunas del interior del país, 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 (así se denomina al conjunto de tambores). Los roles que las bailarinas encarnan implican el aprendizaje de comportamientos kinésicos específicos, se deben incorporar: movimientos, conductas, posturas corporales, vestimenta, toques musicales, imágenes y sentidos. Es decir, encarnar cada "personaje" envuelve un mundo diferenciado de formas y contenidos. Además, el aprendizaje del candombe se da de forma intersubjetiva y pre-objetiva: participando desde pequeños/as en los ensayos, con sus padres/madres u otros familiares, escuchando

repetidamente la melodía, mirando y copiando los pasos que hacen los mayores, o probándose los trajes de sus hermanos/as mayores; de esta manera 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.

Asimismo, la adquisición de las técnicas de danza y percusión se produce a través de un entrenamiento riguroso, donde se pone un énfasis importante en el tema de la resistencia física, que incluye no sólo la capacidad de mantener el baile y el toque por mucho tiempo y desplazándose por el espacio, sino también en la insistencia de tener el cuerpo sano, no fumar, no tomar drogas, comer bien, estar descansado, porque si no "no aguantás". El toque de todos los tambores en la calle es de una intensidad tal que ocupa no sólo el espacio auditivo, sino el de todo el campo perceptivo, al punto de "erizar la piel". En este contexto sonoro los cuerpos suelen danzar 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". Así, el aprendizaje de las técnicas de movimiento y toque se da sin explicación intelectual mediante, está inmerso en el contexto diario, permea las relaciones familiares y de amistad, y está entretelado con los asuntos cotidianos. Durante los ensayos y el desfile es posible observar una atención sensible y perceptiva de todos los participantes, en la medida en que la palabra no interviene en la comunicación de manera directa; es, antes bien, una comunión de experiencia. La atención puesta en el otro que está bailando o en el que está tocando es fundamentalmente perceptiva, sensual, y se nombra como "estar sintiendo" lo que el hombre toca, lo que las otras mujeres bailan, o lo que el público demanda. Las bailarinas hablan de esta "interconexión" como: "compene-

tración”, “enganches”, “darse fuerza una a la otra”. Es 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 y afectiva determinante para la socialización. Y, además, esta interconexión se da también entre la comparsa y el público. Así, se da lugar a un tipo de sensibilidad que además de unificar al grupo, hace posible definir a la práctica como algo propio y singular. 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 esa capacidad de percepción del sonido y del movimiento de los otros, que es fruto de una socialización en común. La percepción de vibraciones en el cuerpo que se sienten como un goce compartido, así como un entendimiento común de lo que sucede en los desfiles, 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”.

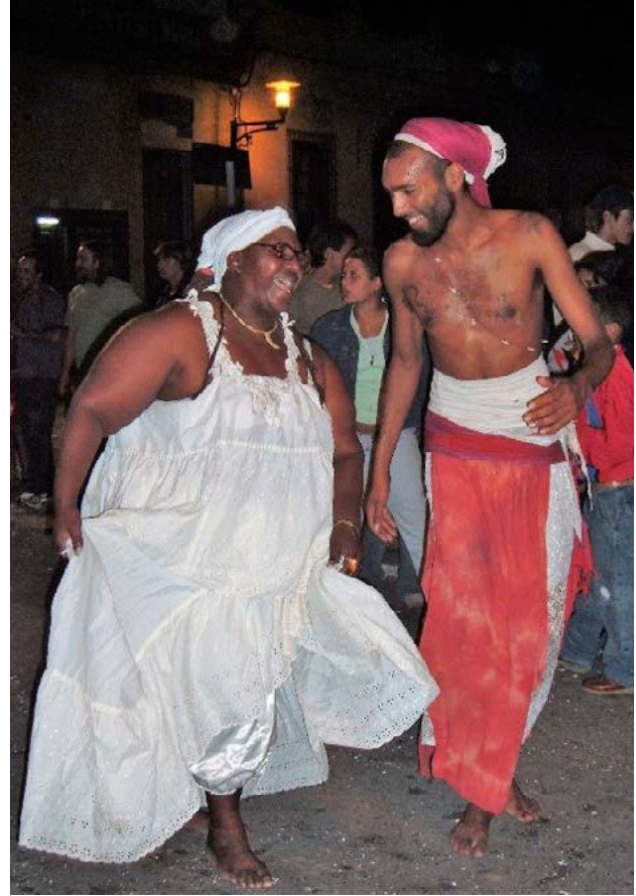


Figura 2: Mama vieja y bailarín afro, desfile de Llamadas, comparsa Mundo Afro (fuente propia, tomada en el año 2006).



Figura 1: Preparación previa al desfile de Llamadas, agrupación Mundo Afro (fuente propia, tomada en el año 2006).



Figura 3: Público del barrio Sur esperando el desfile desde tempranas horas (fuente propia, tomada en el año 2006).



Figura 4: Ensayo en el Barrio Sur  
(fuente propia, tomada en el año 2006).

### **Arte en la casa: religiones afrobrasileñas en Argentina**

Las religiones afrobrasileñas son un emergente de complejos sincretismos que se fueron acumulando con el tiempo. Una combinación de diferentes religiones tribales africanas llevada a cabo ya en los barcos negreros, que luego, en el continente americano, se combinó con religiones y filosofías a las cuales el cristianismo popular ya había sumado un trasfondo indígena tradicional. Estos sistemas religiosos se reelaboraron permanentemente y de forma a veces conflictiva bajo el régimen socio-económico de la conquista, lo que dio surgimiento hasta la actualidad de un sinnúmero de variantes en las prácticas litúrgicas, así como en la mitología. Es difícil intentar dar una descripción que reúna esta variedad, pues cada variante, y a la vez, cada casa religiosa, lleva adelante el culto con su particularidad. Yo me centraré aquí en la descripción de algunos rasgos básicos y comunes a todas las variantes, a la vez que mi mirada estará focalizada en los análisis que yo pude realizar de esta práctica

en contexto argentino, lo cual marca algunas diferencias con respecto a la tradición afrobrasileña. En especial, hago hincapié en la domesticidad de la práctica, pues *la religión*<sup>4</sup> en Argentina ha sido perseguida y estigmatizada desde siempre, lo cual ha llevado a ocultar la pertenencia a la misma. Esta domesticidad habla de un esfuerzo por llevar adelante la religión en los espacios privados, entre pocas personas, vinculadas por lazos familiares o afectivos, y circunscripta a las problemáticas más cotidianas de la vida. Son pocos los templos (la mayoría en Buenos Aires) que llevan dos o más generaciones de practicantes, los demás no superan los 15 años de funcionamiento, por lo que el ingreso a la religión se hace una vez adulto y ya socializado por fuera del contexto religioso. Esto habla claramente de un esfuerzo mayor por conocer los fundamentos religiosos, buscar información, vincularse con otros templos, incluso uruguayos o brasileños, en la búsqueda por afinar los detalles y los conocimientos necesarios para desarrollar el culto de forma correcta y efectiva.

Brevemente, señalaré que, a pesar de las diferencias litúrgicas y cosmovisionales que puedan encontrarse entre las distintas versiones (Umbanda, Quimbanda y los distintos Africanismos)<sup>5</sup>, las religiones afrobrasileñas comparten ciertas características. Para Oro (2008), serían las siguientes: son religiones de posesión en las cuales distintas entidades espirituales se apoderan y ocupan a los médiums mediante el trance; son religiones de iniciación, es decir, el ingreso a la religión ocurre a través de una serie de rituales que buscan profundizar la integración del sujeto; son religiones mágicas, porque atienden demandas específicas, sobre todo relacionadas con las áreas de salud, económica y sentimental; son religiones emocionales que envuelven al individuo como un todo, en el cual el cuerpo ocupa un lugar de destaque; son religiones universales porque están abiertas a todos los individuos sin distinción de procedencia; y son religiones transnacionales en las cuales se vinculan individuos de distintos países.

En Argentina, se estima que llegan al país a fines de 1960 y principios del 70', a través de migrantes provenientes de Brasil y Uruguay, así como de argentinos que



conocieron la religión en estos países; y que se difundió entre sectores medio-bajos, principalmente en Buenos Aires y luego en las ciudades provinciales más grandes. La práctica del trance mediúnic, así como los demás rituales que propician la relación personal y única con las distintas entidades espirituales, van conformando una red de vínculos que singularizan a esa persona y a esa casa religiosa en el contexto del culto. Los *Orixás* son las entidades espirituales más importantes, pertenecen al panteón yoruba y han sido traídos al continente por los africanos esclavizados en el período colonial. Cada *Orixá* (rondan en 16 aproximadamente, según la variante) tiene dominio sobre un aspecto de la naturaleza (mar, rayo, tormenta, viento, agua, fuego, etc) y, a su vez, posee características humanas arquetípicas que son descritas en la mitología. Convertirse en médium implica sumar la capacidad de recibir y transmitir energía espiritual “incorporando entidades”, es decir, entrando en estados de “trance”. Así, en este proceso de ingreso a la religión es indispensable el aprendizaje de ciertos comportamientos kinésicos que propicien la incorporación de las entidades; es necesario aprehender movimientos, sentidos y prácticas que están asociadas a cada entidad. Además, cada entidad espiritual se caracteriza por una compleja distribución de cantos en lengua portuguesa y yoruba, elementos y acciones rituales, animales, comidas, ofrendas materiales, colores, características y atributos personales, órganos y partes del cuerpo y fenómenos naturales.

Existen, también, otras categorías de espíritus, menores, que se cultuan en la religión. En la versión de la Umbanda están: los/as *Pretos/as Velhos/as*, los/as *Africanos/as*, los *Caboclos/as*, las *Crianzas*, los *Ciganos/as*, los *Marineros* y los *Orixás de caboclos*, como los más difundidos. Por su parte, en la Quimbanda se venera a *Exú*, que en su forma masculina está asociada al diablo, y, en general, es el espíritu de una persona que se ha comportado de forma inmoral o delictiva, por eso se dice que han sido “rufianes” o “malandros”; mientras que al *Exu* femenino se lo conoce como *Pombagira*, y está asociada a la mujer de la calle, de mala vida, y a la prostituta. Los *Exus* son las entidades espirituales de menor jerarquía. Los

devotos llaman a las entidades que incorporan con los adjetivos posesivos “mi”, “tu” y “su”, para decir, por ejemplo que “su *Preto*” hizo tal cosa, o que “mi *Pombagira*” hizo tal otra. A su vez, llaman a las entidades espirituales también como *Mae* y *Pai* (madre y padre), remarcando la relación de filiación que se establece con ellas, y el lugar jerárquico que les corresponde. Es decir, *Mae* o *Pai* pueden ser los jefes de una casa religiosa o las entidades espirituales que allí se manifiestan. Estas terminologías dejan entrever la importancia que adquieren las entidades espirituales en la vida de los médiums y de los devotos en general, estableciendo con ellos relaciones cotidianas y familiares de gran pertenencia. De todas maneras, es el vínculo con el *Orixá* “de cabeza” el que va afianzando especialmente la personalidad del fiel, o *filho (hijo) de santo*, que estará caracterizada por ese *Orixá* particular que lo guía, lo rige, y con el cual comparte ciertas características arquetípicas.

El contacto con esta infinidad de entes espirituales se da a través de varios medios: fiestas para el desarrollo de la mediunidad, para la conmemoración de una entidad, para la iniciación de un devoto; así como mediante la elaboración de los *asentamientos* de los *Otás*, que son las piedras en las cuales se fija la energía de estas entidades. Estos *asentamientos* deben hacerse como forma de dar nacimiento a esa energía espiritual que está ligada a la persona; así, mediante este recinto se fortalece el vínculo entre el fiel, sus jefes religiosos y sus entidades. Como ha señalado Rabelo (2014), en su investigación sobre el candomblé bahiano, el *asentamiento* es un lugar que funciona como *mediador*, interviniendo y produciendo las relaciones mismas dentro de una casa religiosa. También están las *ofrendas* que deben hacerse a las entidades para cumplimentarlas y así lograr que ellas cumplan con sus obligaciones. En estas ofrendas se elaboran los *frentes* o bandejas con comida, se colocan bebidas y distintos objetos. Finalmente, están las imágenes y los elementos que pertenecen o simbolizan a cada entidad y forman parte del *gongá* o *congá*, que es el altar (o *peji*) donde se ubican las imágenes de yeso, barro o madera de las distintas entidades espirituales ligadas con esa casa y con esos devotos.

Las fiestas rituales están conformadas por una interrelación entre diversos lenguajes expresivos: música, cantos y danzas, así como comida, bebida y perfumes que pueblan el ambiente. Podríamos sintetizar la variabilidad presente en toda ceremonia en la presencia obligatoria de al menos estos elementos: un espacio pequeño – a plena luz del día o en penumbras, según la variante –, un elemento para percutir, una cineta (campanita pequeña que tiene un sonido agudo), una persona que incorpore, una voz que cante, y un lugar donde apoyar cigarrillos, bebidas y vasos. Sobre esta base, las variantes pueden ser muchas: más grande el espacio, más o menos gente (percusionistas, médiums, bailarines y cantores); mesas más decoradas, mayor cantidad de elementos en ellas, tarima para los que tocan, decorados en las paredes, altares visibles, elaborados vestuarios, etcétera. En términos formales, la organización espacio-temporal es similar en las distintas ceremonias de todas las variantes: se comienza tocando y cantando para llamar a las entidades espirituales, se producen las incorporaciones, puede haber cortes en el medio para hablar con las entidades, hacerle ofrendas, comer y beber, y luego un momento de retirada de las mismas con cantos y danzas.

A su vez, la dedicación que los fieles ponen en el armado de estas fiestas es un ingrediente indispensable para que se realice este intercambio entre entidades humanas y no humanas. Además, en las fiestas que son abiertas al público, este esmero también es una forma de mostrar a otros la riqueza del culto y de invitarlos a participar de la misma. Agradar estéticamente (a espíritus y a humanos) es un objetivo fundamental de la práctica religiosa. Como dice Rabelo (2014, p. 268), cuidar de las entidades requiere atención para el detalle, preocupación con la belleza, sensibilidad para componer y combinar colores, materiales y formas. Cuidar esa relación compromete al devoto en un trabajo repetitivo, que moldea su cuerpo para un cierto tipo de desempeño práctico, con posturas, gestos y ritmos. Esta forma de moldear una sensibilidad estética, dice la autora, abre lugar para el ejercicio de la creatividad. Se puede decir que la visión, el paladar, el olfato y la audición son todos estimulados, activados por los procedimientos del rito. Sonidos, olores, posturas y palabras se suceden y se misturan revelando un estilo,

una atmósfera afectiva que evoca y transforma rutinas conocidas de acción e interacción (RABELO, 2014, p. 242).

Estas dinámicas son también, y sobre todo, dinámicas de cuidado, por eso articulan un campo de conducta ética. En una casa religiosa hay siempre alguien cuidando y siendo cuidado, comprender esta ética requiere direccionar la atención hacia la infinidad de actividades estéticas que allí se producen, es una ética asentada en la práctica, y en este caso, en prácticas altamente sensibles y expresivas. Como nos recuerda Rabelo, retomando la fenomenología: “La ética ordinaria del cotidiano no sólo está implícita en el habla sino también enraizada en la sensibilidad – ser sensible a algo implica no sólo reconocerlo, sino también participar y comprometerse con su existencia. (...) y conmovirse con la belleza de una configuración sensible es ser capaz de responder a ella y de involucrarse en su destino” (RABELO, 2014, p. 266).

De esta manera, es posible apreciar cómo todo está orientado para generar un efecto estético, para agrandar a la entidad espiritual y envolver a los humanos en su esfera de influencia. Esta sensibilidad estética constituye a la persona que cuida (de otros, de sí mismo y de las entidades) como un sujeto ético: moldeando y sensibilizando el cuerpo, el cuidado produce intimidad y compromiso con toda la casa religiosa. En este sentido, en las religiones afrobrasileñas la multiplicidad es valorada y precisa ser encaminada y desenvuelta. Son espacios ricamente diferenciados que convocan y reúnen seres de tipos diversos: sus integrantes humanos tienen allí una experiencia bien concreta de la multiplicidad. Uno de los objetivos fundamentales del desarrollo religioso consta en activar y desdoblar las potencialidades del devoto y de la entidad, por esto se entiende que “adoctrinar” es ayudar en la construcción de esta multiplicidad. Es un proceso que se desenvuelve en diferentes niveles interligados. A su vez, la multiplicidad es menos un hecho que una realización continuada, depende de la atención, trabajo y sensibilidad de mucha gente; es una multiplicidad latente, ni plenamente accesible, ni plenamente posible de ser controlada, por ello demanda una capacidad creativa constante que logre articular la variabilidad, reconozca los límites y cultive alianzas. Es una estética-ética, y un arte al servicio de la vida.



Figura 5: Devotos rosarinos despachando para Yemanyá, en La Florida, río Paraná, Rosario  
(fuente propia, tomada en febrero 2014).



Figura 7: Ofrendas para los Africanos en su día, casa de Griselda de Obatalá  
(fuente propia, tomada en Rosario año 2010).



Figura 8: Ofrendas para una ceremonia de Caboclos, casa de la Mae Alejandra de Oxum  
(fuente propia, tomada en Rosario, año 2012).



Figura 6: Exu Manguera en su fiesta de consagración, casa de la Mae Griselda de Obatalá  
(fuente: foto cedida por la familia religiosa, Rosario 2009).

### ***Hipótesis preliminares sobre la diferenciación entre productores de "arte"***

El cuestionamiento que las diferentes vanguardias artísticas, en Europa y en América Latina, efectuaron sobre la autonomización del arte las llevó a investigar y a proponer una diversidad de técnicas, experiencias y producciones que resultaron en el resquebrajamiento de profundas dicotomías vigentes: artista/espectador, privado/público, individual/colectivo, obra de arte/experiencia artística, arte/vida. Como muchos autores señalaron (TRABA, 1979; SCHWARTZ, 1991; SAVARESSE, 1992; DE MARINIS, 2003, 2004; GIUNTA, 2008; SCHECHNER, 2011; LIGEIRO, 2012), en esa búsqueda, la cultura popular de

muchas regiones del mundo fue insumo para la investigación y la experimentación. En gran parte, fue allí donde encontraron esta unión de modalidades que se habían consolidado como esferas autónomas en la modernidad eurooccidental, y en los espacios coloniales y poscoloniales. Es interesante notar que esta incursión llevó la "vida" al arte, pero no logró que el "arte" entrara en las vidas de quienes producían cultura popular. Tal vez el proceso más marcado de legitimación de las prácticas populares se da a partir de las políticas multiculturalistas y el fomento del patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, varios análisis (SEGATO, 1999; GRÜNER, 2002; GARCÍA CANCLINI 1990, 1993; YÚDICE, 2002ayb; LACARRIEU, 2008) han mostrado cómo este proceso introduce importantes cambios en estas prácticas con el fin de que ingresen en la lógica del mercado y de las políticas de la identidad, lo cual exige la espectacularización de las identidades étnicas, así como el fomento del recurso turístico, aspectos que las modifican irremediamente. Pero volvamos una vez más a la perspectiva de *lo estético* como capacidad humana, antes de plantear algunas hipótesis finales respecto de la reproducción de esta lógica de *la estética* (como experiencia autónoma) que privilegia ciertas experiencias en detrimento de otras.

Según Rabelo, es necesario matizar la tesis weberiana que sostiene que en la modernidad (eurooccidental) se ha ido produciendo una creciente diferenciación entre lo ético y lo estético; pues lo que en verdad habría ocurrido sería una creciente diferenciación producida al interior de las instituciones modernas, mientras que en la experiencia práctica estas modalidades habrían continuado produciéndose en conjunto, interligadas (2014, p. 266). Así, esta "estética de la vida", o "estética pragmática", podríamos decir, contradice la tesis de la diferenciación ética/estética al sostener que las sociedades humanas cultivan, en diferentes medidas, una multiplicidad de aspectos sensibles para convocar percepción y sentidos (en ambos usos de la palabra), y que de esta manera fomentan diferentes modos de comprometerse con los otros, en una particular "ética del cuidado". El análisis estaría, entonces, en poder comprender cómo y hasta dónde las diferentes sociedades (o grupos al interior de la misma) incentivan, producen y se esfuerzan por man-

tener y reproducir esta modalidad vincular estetizada; o, por el contrario, erigen instituciones disciplinares con el fin de separar, cada vez más, los aspectos éticos de los estéticos, fomentando su autonomía y provocando, en mi opinión, una separación tajante entre ley y deseo, o entre razón y pasión.

En las sociedades contemporáneas, poscoloniales, híbridas (GARCÍA CANCLINI, 1990; BHABHA, 2002) estas modalidades de sociabilidad se dan juntas y en tensión, son parte de los procesos de consolidación y modernización de los estados nacionales en los cuales se superpusieron experiencias culturales disímiles; quedando, en la mayoría de los casos, relegadas, ninguneadas e invisibilizadas aquellas experiencias que no respondían a los cánones hegemónicos de socialidad modernos. Mi interpretación es que en este proceso paulatino de imposición de la lógica weberiana de separación entre esferas autónomas vinculadas a los comportamientos éticos y estéticos, aquellas experiencias culturales que iban en contra de esta tendencia fueron sometidas a un profundo disciplinamiento y control. Al menos eso es lo que observé y analicé en los casos del candombe afrouruguayo y de las religiones afrobrasileñas en Argentina. Y, además, como ya señaló Quijano (1993, 2000), este proceso de control sobre los cuerpos, las epistemes y los comportamientos operó a través de la naturalización de jerarquías raciales que garantizaron la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial. Los dos ejes principales de este "patrón de poder", como llama el autor a este proceso de dominación que comienza con la conquista de América pero que continua en el presente de diversas maneras, son: "la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad con respecto a los otros [...] De otra parte, la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial" (QUIJANO, 2000, p. 202). Este es el proceso que se ha denominado como "colonialidad del poder, del ser y del saber" y que, creo, interviene aún en esta diferenciación entre productores legítimos e ilegítimos de arte. Arriesguemos por qué.

En mis investigaciones encontré culturas populares profundamente estéticas, que fomentaban una red de vínculos y afectaciones entre diferentes entes (humanos y no humanos, materiales e inmateriales) a partir de una diversidad de medios de expresión y comunicación (movimientos, sonidos, ritmos, imágenes, colores, olores, etc). Ellas son, también, experiencias que cultivan alianzas con estos otros, compromisos y reciprocidad. Tanto en el candombe como en el ámbito religioso hallé un arte entramado con el cotidiano, los lazos primarios, el barrio y el hogar, intrincadamente vinculado a la vida, con sus conflictos, pasiones y desacuerdos, pero también con acuerdos, distribución de tareas, compromiso de grupo, responsabilidad en el aprendizaje, en la transmisión de técnicas, en el cuidado de los cuerpos, y en la atención ampliada hacia los otros y hacia el entorno. Ambas prácticas se nutren de los estímulos sensoriales en para colaborar toda una red de cuidados mutuos, de necesidades compartidas que son estéticas en el sentido de que involucran un profundo trabajo sobre las cualidades sensibles del entorno, utilizando infinidad de medios de comunicación para transmitir sentidos, valores, memoria social e identidad. Ahora bien, ¿por qué estas prácticas no pertenecen al acervo de saber experto vinculado al arte? ¿por qué son las vanguardias artísticas las únicas autorizadas a exponer, mostrar y legitimar un arte vinculado con la vida? ¿Qué significados y experiencias conlleva esta articulación entre el arte y la vida, para cada una de estas prácticas? ¿Cuáles son las diferencias? Sobre estos interrogantes me gustaría finalizar, proponiendo algunas hipótesis que puedan incentivar investigaciones futuras.

Intuyo que la diferencia podría estar en una clasificación de los cuerpos. Puesto que, en la diferenciación y jerarquización social producto de la colonialidad del poder/saber hubieron, y todavía hay, cuerpos para el ocio y cuerpos para el trabajo. Cuerpos que tienen permitido el descanso y el disfrute y que, incluso, pueden convertirse en expertos en la producción de sensibilidades estéticas; siempre y cuando haya otros cuerpos incansables, productivos, reducidos al trabajo físico. Cuando estos cuerpos del trabajo osan descansar o vincularse al placer, a prácticas estéticas, sensibles, pa-

sionales, el juicio cae sobre ellos y entonces son cuerpos ociosos, lujuriosos, incomprensibles, exóticos; son cuerpos "otros". Esta es una herencia de la colonialidad que está vigente. Ahora bien, lo que creo es que este sostenimiento, es más, esta *re-producción* de "cuerpos inapropiados para el goce", o de "cuerpos incapaces de producir estéticamente" debe mantenerse justamente para legitimar la diferencia que permite la existencia de "expertos" en el arte. Si todos tenemos la capacidad de producir experiencias estéticas, y, si, además, existen prácticas sociales que desarrollan expresamente, con dedicación, y sostenidamente en el tiempo esta capacidad, por lo cual han logrado refinar las técnicas, organizar las tareas, manejar con experticia los distintos rubros; ¿cómo mantener esa exclusividad, que además de generar "expertos", los ubica asimétricamente en la punta más alta de la escala de valores?

Estas son ideas, deben seguir estudiándose, pues son proposiciones e interpretaciones tal vez prematuras, o cargadas de juicio de valor. Esto tiene un motivo, porque, ya no como antropóloga, sino como performer de prácticas afroamericanas, he sentido el peso del juicio que recae sobre ellas cuando quieren ingresar al campo del arte, a los espacios legitimados para ello (festivales, concursos, exposiciones, en espacial en el ámbito de la danza). Si yo he percibido esa diferencia, lo que viven los practicantes de estas expresiones populares es exponencialmente más hostigante y prejuicioso. Contra este ninguero he escrito este ensayo, y he intentado aportar un granito de arena a su desarticulación.

## Notas

1 La diferenciación entre la y lo estética/o no está presente en este debate particular (INGOLD, 1996, p. 201-236). Sin embargo, opto por plantear esta diferencia pues encuentro que tal vez allí radique lo fundamental de ese debate, que se cierne entre *la estética como una categoría analítica surgida al interior del pensamiento eurooccidental de fines del siglo XVIII, referida al estudio filosófico del arte (OVERING)*, y *lo estético como una capacidad humana universal (MORPHY)*. La traducción del inglés al español obliga a generalizar los sustantivos, por lo cual he decidido tomarme el atrevimiento de plantear esta discusión diferenciando las posturas de los autores a través del uso de los artículos determinativos la/lo para el término *aesthetics*.

2 Todas las traducciones presentes en el texto son propias.

3 Lo que se dice "llamada" era un procedimiento tradicional que utilizaban, primero las Naciones, luego las Comparsas, para comunicarse en-

tre sí valiéndose del lenguaje tímbrico del tambor. Según Plácido (1966, p. 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.

4 Como se denomina comúnmente a las distintas variantes religiosas

5 Para mayor desarrollo ver Frigerio, 2001, 2002.

## Referencias bibliográficas

- AYESTARÁN, L. **La música en el Uruguay**. Montevideo: Sodre, 1953.
- BHABHA, H. **El lugar de la cultura**, Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CIRIO, N. P. La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. Ponencia presentada en el Seminario **Estudios sobre la cultura afro-rioplatense, Historia y Presente**. 8, 9, 10 de octubre. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Secretaría del Instituto de Ciencias Históricas. Montevideo. 2003.
- DE MARINIS, M. El actor eurasiático, del exotismo al transculturalismo. En PELLETIERI, Osvaldo (ed.) **Escena y realidad**. Buenos Aires: Galerna. 2003.
- DE MARINIS. **La parábola de Grotowski**: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: Editorial Galerna. 2004.
- FERREIRA, L. **Los tambores del candombe**. Montevideo: Ediciones Colihué – Sepé, 1997.
- FERREIRA, L. ‘Negros-Viejos’ y ‘Guerreros Africanos’ en ‘los tambores’ Afro-Uruguayos: un caso de liminaridad entre performance musical y religión. **IX Jornadas sobre alternativas religiosas na América Latina**. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais–UFRJ. Rio de Janeiro. 1999.
- FRIGERIO, A. Artes Negras: Una perspectiva afrocéntrica. En: **Cultura Negra en el Cono Sur**: Representaciones en conflicto. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2000.
- FRIGERIO, A. Cómo los porteños conocieron a los Orixás: La expansión de las religiones afrobrasileñas en Buenos Aires. En: PICOTTI, Dina (comp.) **El negro en Argentina**: Presencia y negación. Buenos Aires: Editores de América Latina. 2001.
- FRIGERIO, A. “La expansión de religiones afro-brasileñas en Argentina: Representaciones conflictivas de cultura, raza y nación en un contexto de integración regional”. En: **Archives de Sciences Sociales des Religions 117**: 129-151. 2002.
- FRIGERIO, A. “Negro y tambor”: Representando cultura e identidad en movimientos negros en Buenos Aires. Ponencia presentada en la *Mesa Redonda “Movimientos e Políticas de Identidade”*, **V Reunião de Antropologia do Mercosul**. UFSC, Florianópolis, Brasil, 30 de noviembre al 3 de diciembre 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: Grijalbo.1990.
- GARCÍA CANCLINI, N. Los usos sociales del patrimonio cultural. En: E. FLORESCANO (comp), **El patrimonio cultural de México**. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.
- GUINDA, A. La vanguardia como problema. En: **Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Siglo XXI. 2008.
- GRUNER, E. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Norma. 2002.
- INGOLD, T. Aesthetics is a cross-cultural category. En INGOLD, Tim (ed.), *Key Debates in Anthropology*. London and New York: Routledge.1994.
- LACARRIEU, M. ¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión. *Boletín de Gestión Cultural 17*: 1-26. 2008.
- LIGIERO, Z. (Org.) “Entrevista”, En: **Performance e antropología de Richard Schechner**. Río de Janeiro: MAUAD Editora. 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenología de la percepción**. Buenos Aires: Planeta. 1993.
- ORO, A. P. As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. *Debates do Ner*, Ano 9, N. 13: 9-23. 2008.
- PICÚN, O. Estrategias compositivas de la música popular uruguaya con significados en la cultura del tambor. **IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. México. 2002.
- PLACIDO, A. D. **Carnaval. Evocación de Montevideo en la historia y la tradición**. Montevideo: Imprenta Letras S.A. 1966.
- QUIJANO, A. ‘Raza’, ‘Etnia’ y ‘Nación’ en Mariátegui: Cuestiones Abiertas, En: FORGUES, R. (ed.) **José Carlos Mariátegui y Europa: La Otra Cara del Descubrimiento**. Lima: Editora Amauta. 1993.
- QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En:E. Lander (comp) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2000.
- RABELO, M. **Enredos, feituas e modos de cuidado**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- REID ANDREWS, G. Recordando África al inventar Uruguay: sociedades de negros en el carnaval del Montevideo, 1865-1930. **Revista de Estudios Sociales** N° 26. Bogotá, 86-104. 2006.

- RODRIGUEZ, M. **"Cuerpos femeninos" en la Danza del candombe montevidiano.** Tesis de Licenciatura. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. 2007.
- RODRIGUEZ, M. Cuerpos femeninos afroargentinos: raza y poder en la danza de las comparsas de candombe. **Revista de Investigaciones Folclóricas** (RIF) N° 23, 72-89. 2008.
- RODRIGUEZ, M. Entre ritual y espectáculo, *reflexividad corporizada* en el candombe. **Revista Avá** n°14, 145-161. 2009.
- RODRIGUEZ, M. Representando a mi raza: los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombe. En: CITRO, Silvia (comp) **Cuerpos plurales. Ensayos antropológicos de y desde los cuerpos.** Buenos Aires: Biblos. 2011.
- RODRIGUEZ, M. Aportes para un análisis multidimensional de la eficacia performativa ritual. Imprevistos en una ceremonia umbanda argentina. **Revista Colombiana de Antropología.** Volumen 48 (2), 163-188. 2012a.
- RODRIGUEZ, M. Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana. En: ASCHIERI, Patricia y CITRO, Silvia (comp.) **Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas.** Buenos Aires: Biblos. 2012b.
- RODRIGUEZ, M. La Umbanda y el Batuque, en Argentina, ¿son religiones de matriz africana? En: **Apóstatas y religiosos. Estudios antropológicos.** Renold, Juan Mauricio (Compilador) Rosario: Editorial Laborde. 2015a.
- RODRIGUEZ, M. "Mi africana me salvó"; presencia de entidades negras en la umbanda de la argentina blanca". En: Citro, Silvia, José Bizerril y Yanina Mennelli (Comp.) **Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas.** Buenos Aires: Biblos, pp: 235-258. 2015b.
- RODRIGUEZ, M. **Giros de una Mae de Santo. Corporalidad y performatividad en un caso de conversión a las religiones afrobrasileñas en Argentina.** Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2016.
- RODRIGUEZ, M. Quimbanda en Argentina: el encuentro con otra lógica y la amistad de Exu. **Revista Sociedad y religión.** Vol 27, N.º 47, 2017a.
- RODRIGUEZ, M. Re-conocimiento de las religiones afrobrasileñas en Rosario: *racconto* de un proceso de segregación social. **Revista de la Escuela de Antropología** Volumen XXII. 2017b.
- SAVARESE, N. Sugestiones e influencias de los teatros orientales. EN: **El teatro más allá del Mar,** México: Grupo Editorial Gaceta S.A. 1992.
- SCHECHNER, R. ¿Qué son los estudios de performance y por qué hay que conocerlos? En: **Performance, teoría y prácticas interculturales.** Buenos Aires: Libros del Rojas, 2011b.
- SCHWARTZ, J. **Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.** Madrid: Cátedra, 1991.
- SEGATO, R. L. Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. **Anuario Antropológico** 97, 161-196. 1999.
- SEGATO, R. L. **La Nación y sus otros.** Buenos Aires: Prometeo. 2007.
- TRABA, M. Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional. **Hispanamérica** 8, 23/24, 43-69. 1979.
- TRIGO, A. Candombe and the reterritorialization of culture. *Callaloo*, June 22
- YUDICE, George (2002a) **El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.** Barcelona: Gedisa. 2002a.
- YUDICE, G. Negociar el valor añadido del patrimonio intangible En: **Temas de Patrimonio** 5. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. 2002b.

Recebido em 10 de outubro de 2017.

Aceito em 07 de novembro de 2017.

