

Tras las huellas del racismo argentino: ejercicios autoetnográficos desde una intervención performática colectiva

Manuela Rodríguez

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
manuela.guez@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-0761-0763>

Julia Broguet

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
juliabroguet@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-8246-1203>

María Laura Corvalán

Universidad Nacional de Rosario
Argentina
danzanegrallali@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-9874-0311>

RESUMEN

Este escrito se propone ahondar en el trabajo personal que involucró una investigación performática sobre el racismo en Argentina. Para abrir el diálogo sobre estas temáticas fue fundamental la creación de la performance en clave autobiográfica. Por ello, proponemos aquí realizar un ejercicio autoetnográfico, en tanto es un trabajo analítico sobre la propia historia como material estético/político, tomado a modo de ejemplo vivencial y concreto del profundo proceso de racialización que operó y opera en nuestro país. Elegimos para este escrito detenernos en la eficacia del trabajo para movilizar nuestras historias personales. Así, encontramos el reordenamiento de algunos mapas que ponen en evidencia la heterogeneidad étnico-racial de la población, con sus movilidades y procedencias, la complejidad de los estereotipos con sus dinámicas de rechazo y fascinación, y el proceso de blanqueamiento también articulado a elecciones estéticas como proceso de distinción social. Esperamos así contribuir a la reflexividad sobre cómo la experiencia de investigar desde la performance puede permitirnos interrogar profundas diferenciaciones sociales naturalizadas y silenciadas en el contexto argentino.

PALABRAS CLAVE

Racismo, performance, autoetnografía, Argentina



After traces of Argentine racism: autoethnographic exercises from a collective performance intervention

ABSTRACT

This paper aims to delve into the personal work involved in a performative research on racism in Argentina. In order to open the dialogue on these issues, the creation of the performance in an autobiographical key was essential. Therefore, we propose here to carry out an autoethnographic exercise, as it is an analytical work on one's own history as aesthetic/political material, as an experiential and concrete example of the deep process of racialization that operated and operates in our country. We chose for this paper to focus on the work's effectiveness to mobilize our personal stories. Thus, we find the reordering of some maps that highlight the ethnic-racial heterogeneity of the population, with its mobilities and origins, the complexity of stereotypes with their dynamics of rejection and fascination, and the "whitening process" also articulated to aesthetic choices as a process of social distinction. We hope to contribute to the reflexivity on how the experience of researching from performance can allow us to question deep social differentiations naturalized and silenced in the Argentine context.

KEYWORDS

Racism, performance, autoethnography, Argentina

Nos rastros do racismo argentino: exercícios autoetnográficos a partir de uma intervenção performática coletiva

RESUMO

Esta escrita pretende aprofundar o trabalho pessoal que envolveu uma pesquisa performática sobre o racismo na Argentina. Para abrir o diálogo sobre esses temas, foi fundamental a criação do espetáculo em chave autobiográfica. Por isso propomos realizar aqui um exercício auto etnográfico, desde que seja um trabalho analítico sobre a própria história como material estético/político, como exemplo vivencial e concreto do profundo processo de racialização que operou e continua a operar em nosso país. Escolhemos que o artigo se deter na eficácia do trabalho para mobilizar nossas histórias pessoais. Assim, encontramos o reordenamento de alguns mapas que evidenciam a heterogeneidade étnico-racial da população, com suas mobilidades e origens, a complexidade dos estereótipos com suas dinâmicas de rejeição e fascínio, e o processo de branqueamento também articulado a escolhas estéticas como processo de distinção social. Dessa forma, esperamos contribuir para a reflexão sobre como a experiência de pesquisar a partir da performance pode nos permitir questionar profundas diferenciações sociais naturalizadas e silenciadas no contexto argentino.

PALAVRAS-CHAVE

Racismo, performance, autoetnografía, Argentina



FECHA DE RECIBIDO 08/06/2024

FECHA DE ACEPTADO 30/11/2024

COMO CITAR ESTE ARTICULO

Rodríguez, M. *et al* (2024) Tras las huellas del racismo argentino: ejercicios autoetnográficos desde una intervención performática colectiva. *Revista de la Escuela de Antropología*, XXXV, pp. 1-45. DOI 10.35305/rea.XXXV.278

Introducción

Este escrito se propone ahondar en el trabajo reflexivo personal que involucró una investigación performática sobre el racismo en Argentina, al interrogar las experiencias racializadas de cada una de nosotras. Tal proceso implicó un ejercicio de articulación de la investigación social y de la práctica estético/política para interpe- lar lo racial de manera situada. Para ello, recurrimos al lenguaje de las danzas de *orixás* -una práctica que nos reunió en 2004 y que exploramos intensa y grupalmente en un espacio cultural de la ciudad de Rosario-,¹ para hablar del racismo. A raíz de una con- vocatoria sucedida en 2014², nos propusimos elaborar una pro- puesta escénica, retomando fundamentalmente el lenguaje propio de las danzas de *orixás* afrobrasileñas que circula en el ámbito lo- cal, desde un lugar que pusiera en crisis su encasillamiento como folclore de danza y percusión. A través de la creación de diferentes escenas, buscamos problematizar ciertos estereotipos e imagina- rios raciales que exotizaron los cuerpos negros -y que fueron ges- tados en circuitos nacionales y globales³- a fin de abrir un debate

1 Nos referimos al espacio de formación mensual junto a la baila- rina afrobahiana Isa Soares desarrollado en el Espacio Ojo Blindado.

2 El proyecto "Y vos... ¿de dónde sos?" se inició en 2014 a partir de la convocatoria que nos hizo Nélide de Grandis, integrante del Museo de la Escuela de Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Desde el 2010 veníamos trabajando en la realización de jornadas vinculadas a la temáti- ca de la presencia africana y afrodescendiente en la provincia de Santa Fe y la exploración de lenguajes performáticos para comunicar la propuesta museística al público.

3 En artículos previos trabajamos los estereotipos en torno a las corporalidades negras en la producción de las danzas escénicas afrobrasileñas (Broguet, 2017) y los estereotipos en torno a las prácticas culturales negras en el ámbito rosarino (Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2021).



sobre el racismo en la Argentina y la invisibilización y extranjerización de la presencia africana y afrodescendiente como uno de sus efectos. En un artículo anterior describimos parte de este proceso y su implementación en un Proyecto de Extensión Universitaria para trabajar el racismo en ámbitos escolares (Broguet, Corvalán, Drenkard, et.al., 2019). Así, la construcción colectiva de la intervención performática *¿Y vos, de dónde sos?* fue el resultado de una investigación académica y artística de varios años, en la cual se conjugaron los lenguajes estéticos y los procesos de investigación en nuestras licenciaturas, maestrías y doctorados, dónde abordamos diferentes prácticas afroamericanas e indagamos en la problemática racial.

En el primer apartado describimos algunas de las decisiones teórico metodológicas que surgieron durante el proceso creativo y detallaremos parte del proceso de armado de la propuesta escénica. En el segundo abordamos cómo la narrativa nacional hegemónica de una Argentina blanco-europea formó parte de los procesos de subjetivación nacional. Luego, en el tercer apartado, nos referimos a la expansión de manifestaciones culturales afroamericanas en el país, los lenguajes estéticos que trajeron y sus apropiaciones locales. A partir de este recorrido, exponemos cómo nuestras experiencias previas, que articulan prácticas artísticas y académicas, se vieron interpeladas y reformuladas por tales lenguajes. En el cuarto apartado trabajamos sobre relatos autobiográficos para problematizar los estereotipos étnico-raciales que formaron parte de nuestros procesos de subjetivación en clave regional. Finalmente, concluimos con unas breves reflexiones que sintetizan las estrategias performáticas que nos resultaron más efectivas para producir cuestionamientos sobre las particularidades del racismo en nuestro país⁴.

4 Las imágenes que utilizamos en el artículo fueron tomadas por el fotógrafo Martín Lorenzo durante el rodaje para el audiovisual del dispositivo comunicacional y pedagógico del mismo nombre, en febrero de 2022. Para videos del proyecto, ver: <https://www.youtube.com/@Yvosdedondesos>





Imagen 1. Luego de una danza de apertura, las tres mujeres se reúnen alrededor de un montículo de pororó y buscan diferentes objetos para acercarse a alguien del público

Decisiones teórico-metodológicas durante el proceso creativo/investigativo

Una de las primeras decisiones estéticas/éticas que tomamos fue abordar la problemática del racismo en Argentina a partir del lenguaje de las danzas afrobrasileñas de *orixás*, un lenguaje común en el cual nos formamos las tres investigadoras que iniciamos el proyecto -al que luego se incorporó un músico-⁵. Estas danzas son parte de una cosmopraxis religiosa que se extendió en suelo brasileño y está compuesta por elementos culturales heterogéneos, principalmente vinculados a la presencia de esclavizados/as africanos/as y afrodescendientes, pero también a la población indígena y europea⁶. Algunas variantes de religiones afrobrasile-

5 Cada una de nosotras viene desarrollando su propia línea de investigación, al mismo tiempo que compartimos proyectos de investigación comunes.

6 Dentro de lo que se podría caracterizar muy ampliamente como religiones afrobrasileñas existen distintas variantes. Las que arribaron más frecuentemente a Argentina fueron la umbanda, el batuque, más recientemente el africanismo, y en menor medida el candomblé.



ñas ingresan a Argentina hacia los años 60 según Frigerio (2002) y a Rosario arriban hacia finales de los 80 (Rodríguez, 2016). Hacia las primeras décadas del siglo XX, como parte del relato nacional brasileño de mestizaje o "cadinho de raças" (Lins Ribeiro, 2002) y de las políticas culturales tendientes a modernizar el estado-nación, comienzan a introducirse bailes, cantos y simbologías de esta cosmopraxis en espectáculos de danza escénica brasileña (Broguet, 2017). Este proceso de varias décadas derivó en que hoy su realización se produzca también en ámbitos artísticos, fuera del ámbito religioso en el cual se desarrollaron. Hacia los años 80, estas danzas, en ese formato, comienzan a arribar a nuestro país de la mano de migrantes afrobrasilerños/as.

Para el armado de la propuesta escénica partimos de improvisaciones con lineamientos acordados previamente. Primero, retomamos objetos, cantos, sonidos, vestimentas, movimientos, gestualidades, modos de organizar el espacio, vinculados a las danzas de *orixás*, pero no para presentarlos como danza espectacularizada, sino como un lenguaje que nos permitiera formular interrogantes en torno a las formas del racismo en Argentina. Segundo, llegamos a esta instancia con lecturas vinculadas a la temática afrodescendiente en la provincia de Santa Fe y debates en torno al racismo en Argentina, dos aspectos que buscaban responder a la convocatoria del Museo de Antropología y sobre las cuales tuvimos charlas e intercambios. En esta misma línea, algunos de los materiales de las improvisaciones surgieron de las etnografías que fueron parte de nuestras investigaciones de grado y posgrado. Finalmente, convenimos en la importancia de una mirada externa, por lo cual en esta primera etapa contamos con la observación y las devoluciones de una actriz y antropóloga, integrante del Área de Antropología del Cuerpo (UNR), que señaló situaciones, textos, personajes sobre los cuales podríamos seguir explorando⁷. Tras problematizar emergentes surgidos de las improvisaciones -inesperados por cierto, como recuerdos personales vinculados a diferentes prejuicios raciales de los que habíamos sido objeto o bien

7 En otras instancias convocamos a diferentes colegas vinculados al campo de la danza y de la performance para que nos orientaran.



habíamos reproducido-, fue tomando forma la propuesta de una autoetnografía de nuestras propias experiencias racializadas como insumo principal del proceso creativo⁸.

En esta línea, la apuesta de este escrito podría pensarse como un ejercicio autoetnográfico situado, en tanto es un trabajo analítico sobre la propia historia como material estético/político, como ejemplo vivencial y concreto del profundo proceso de racialización que operó y opera en nuestro país y que nos llevó a interrogar nuestras propias experiencias racializadas/racializantes como mujeres cis heterosexuales, blanqueadas, de sectores medios, universitarias, que crecimos en dos provincias (Santa Fe y Entre Ríos) del "Litoral" argentino.

Desde la perspectiva de la autoetnografía y de la etnografía encarnada (Aschieri, 2013) se considera como un elemento clave de la investigación las implicaciones subjetivas de quien investiga en el trabajo de campo. Para ello se articula la autobiografía con la etnografía y se propone como una forma particular de escritura y de presentación de los resultados. Es una herramienta metodológica que permite validar otras formas de expresión y acercamiento a la realidad social reconociendo el valor de lo personal y lo subjetivo en la práctica científica o académica, sin descomprometer la tarea antropológica (Esteban, 2004: 6). Para ello se elaboran materiales significativos que parten de la narrativa personal, apelando al ensayo, la poesía, la novela, la fotografía ensayística, entre otros recursos, para expresar y abordar estas vivencias del sujeto etnógrafo desde sus emociones. Así, la autoetnografía como narrativa personal posibilita un análisis crítico que echaría luz sobre situaciones o problemas que tienen ramificaciones sociales y políticas. Los materiales elaborados son sometidos a análisis posteriores que, a su vez, pueden ser relacionados con aquellas explicaciones o teorías que resulten relevantes para destacar el sentido o significado de los hechos documentados (Aschieri, 2013: 99). A través de la narrativa, el/la etnógrafo/a crea además una relación entre

⁸ La performance teatral "Afrolatinoamericanas" del colectivo Teatro en Sepia (TES) estrenada en 2010 -que contó con la colaboración de la antropóloga Lea Geler (2012)- y trabajos actuales como la obra "Afroargentinas", protagonizada por dos mujeres afrodescendientes y estrenada en 2023, comparten búsquedas éticas y estéticas similares a la que aquí describimos.



sí mismo/a y aquellos/as que estudia, así como también esgrime una estrategia que atraería al lector para que se involucre y reaccione a los eventos descritos con sus propios sentimientos (Leigh y Ellis, en Martha Montero-Sieburth, 2003). Estas perspectivas se basan en la propuesta epistemológica que las teorías feministas vienen sosteniendo respecto al conocimiento situado (Haraway, 1995, Harding, 1987) en la investigación, una corriente de pensamiento que ha hecho de la reflexividad una parte significativa de la autoconsciencia como método de investigación (Antivilo, 2015, p.192). En una misma línea, retomamos también aquellas teorías sobre lo autobiográfico como la manera en que se pone en juego la subjetividad en la trama biográfica (Arfuch, 2002; Bourdieu, 1998; Ricoeur, 1996). Arfuch (2002:30) sostiene que: "la narración de una vida, lejos de venir a `representar` algo ya existente, *impone su forma (y su sentido) a la vida misma*", y retoma a Ricoeur para indicar que existe una relación ineludible entre el tiempo de la vida, el del relato y el de la lectura, proponiendo que la narrativa, como dimensión configurativa de toda experiencia, es una "puesta en forma de lo que es informe" (en Arfuch, 2002:87). El análisis de este eje de la temporalidad deja al descubierto que, en sentido estricto, no existe una división tal que pueda nombrarse como pasado, presente y futuro; toda memoria del pasado es un hecho presente que se proyecta hacia adelante. Cuando se narra una historia se reconstruye un pasado de una manera selectiva que a la vez lo legitima para quien escucha y le da sentido para sí mismo (James, 2004:127). Esto implica salir de un "realismo ingenuo" hacia la consideración de la calidad subjetiva y textual del testimonio oral como una oportunidad única y no un obstáculo a la objetividad histórica y al rigor empírico. Los relatos de vida, afirma James (2004:128), son constructos culturales que recurren a un discurso público estructurado por convenciones de clase y género. Se valen de una amplia gama de roles y autorrepresentaciones posibles y de narraciones disponibles. Por ello el trabajo que aquí proponemos retoma los relatos personales y familiares con el objetivo de analizar en profundidad las convenciones, autorepresentaciones y roles que hacen al entramado sociocultural



que nos constituye, permitiéndonos reconocer allí procesos de racialización complejos y de larga data.

Con estas herramientas metodológicas buscamos registrar la eficacia performativa del trabajo que realizamos al crear la intervención performática, deteniéndonos en la movilización afectiva, sensorio-emotiva y reflexiva que se produjo en nosotras durante el proceso de creación, y dejaremos para un futuro artículo el análisis de las resonancias en quienes participaron como colaboradores/as y espectadores/as activos/as del trabajo. Haremos foco en la eficacia performativa para desestabilizar lo racial, como fenómeno que nos afecta a todos/as, y que está presente en nuestro cotidiano. Para eso, retomamos la imagen de la huella como aquello que deja una marca indeleble, que condiciona/posibilita quienes somos y quienes debemos ser, huellas como gestos, formas de hacer y decir que nos atraviesan y emergen como núcleos significativos de una historia en común. Haciendo uso de este recurso estético/político, graficamos estas huellas en el texto, superponiendo imágenes, texturas y formas, provenientes de la experiencia, la reflexión histórico-social sobre el racismo, las técnicas de performance para un trabajo estético de esta problemática y las estrategias de intervención para provocar preguntas y abrir surcos en nuestro presente racializado.

Antes de continuar con el apartado en torno a la racialización de los procesos subjetivos/nacionales, quisiéramos hacer una sintética descripción de la performance. De este modo, nos interesa exponer en concreto cómo se entraman distintos materiales compositivos en el armado de un relato que revisa los procesos de construcción y estereotipación de lo racial en Argentina. La propuesta inicia en un espacio escénico semicircular, al ras del piso y en el centro se observa una montaña de pororó⁹, una disposición que busca evocar un espacio ritual. Suena una *cineta*¹⁰, muy vinculada a la liturgia de la religión afroumbandista, luego se escucha

9 El pororó, pipoca -en portugués- o deburú -en yoruba- es un elemento utilizado en las ceremonias para el orixá Obaluaí -asociado a las pestes y a los procesos de salud-enfermedad-, para la limpieza física y espiritual de las personas. También es utilizado en la decoración de algunos espacios afroreligiosos.

10 Campana pequeña, de sonido agudo, muy utilizada en las religiones afroumbandistas para dar inicio a las ceremonias.



el ritmo *avamunha*¹¹ en el tambor, al que rápidamente se incorpora un canto responsorial y la danza, con el ingreso de tres mujeres que, encima de sus vestuarios, llevan polleras blancas con volados. Al finalizar el canto, las mujeres se agachan en el centro sobre el pororó (ver Imagen 1) para tomar algunos elementos y luego cada una se acerca al público con tres acciones que apelan principalmente a registros olfativos, auditivos y reflexivos. Una formula la pregunta "Y vos... ¿de dónde sos?" que deriva en un breve intercambio con personas del público¹², otra se acerca con aromas que coloca en la piel de algunas y/o esparce en el ambiente, y la tercera hace sonar los caracoles o *buzios* entre sus manos para luego desparramarlos en el suelo y realizarle una adivinación -previamente guionada- a algunos/as espectadores/as¹³. Tras esta apertura se desarrollan diferentes escenas en las cuales se retoman temas surgidos de las improvisaciones que luego problematizamos en términos teóricos y estéticos. Por ejemplo, hay escenas sobre determinadas ausencias en la construcción de las narrativas familiares, que tuvieron su correlato en la construcción de una narrativa nacional que invisibilizó la presencia africana y afrodescendiente; o momentos en los que se tematizan las formas de racialización del trabajo en nuestro contexto nacional y cómo se entraman las relaciones de clase y raza en función de diferentes espacios laborales y se interrogan formas actuales de trabajo esclavo¹⁴.

11 El *avamunha* es un toque que se realiza para todos los orixás. En el ámbito religioso se utiliza en situaciones específicas como la apertura de la ceremonia. Es un ritmo "característico del rito Ketu" que asocia "letra, melodía y danza" (Goncalves da Silva y Cassia Amaral, 2019:348).

12 Esta pregunta surgió del trabajo de campo de una de nosotras, al intentar ahondar en las procedencias étnico-raciales de una mae de santo (jefe religiosa) afroumbandista de la ciudad de Rosario. Lo interesante fue que la pregunta disparó respuestas que articularon sentidos mucho más localizados y actuales de lo que se esperaba.

13 El *buzio* es un caracol marino y un elemento ritual que forma parte del sistema de adivinación de las religiones de *orixás*

14 Por cuestiones de espacio no podemos extendernos más. Describimos estas escenas en un trabajo previo (Broguet, Corvalán, Drenkard, et.al., 2019). A lo largo del trabajo retomamos algunas de estas escenas y brindamos más detalles. Asimismo, las fotos que acompañan buscan orientar a los/as lectores en este sentido.



Subjetividades racializadas en Argentina

En los últimos censos realizados hacia fines del siglo XIX, el registro de las personas de origen africano comenzó a declinar. Al punto que, tal como señala Andrews (1989:80), en el censo nacional de 1895 se "informaba de la existencia de sólo 454 individuos 'de raza africana' en un país de casi 4.000.000 de habitantes". De allí que el informe concluía que "la cuestión de las razas, tan importante en los Estados Unidos, no existe pues en la República Argentina" (Andrews, 1989: 80). Este autor señala la incorporación de las categorías "pardo" y "moreno" -y más tarde la de "trigueño"- como estrategia de blanqueamiento, logrando una reducción del número de afroargentinos/as en los relevamientos censales. Tal nivel de subregistro es uno de los motivos que explica la aparente "desaparición" de los/as afroargentinos/as y el fortalecimiento de un supuesto muy arraigado en la sociedad: que en nuestro país no existen tensiones raciales.

Sin embargo, en las partidas de nacimiento que usamos para la obra (ver Imagen 2), ambas de mediados de 1950 en la provincia de Santa Fe, ya no aparecen mencionadas categorías raciales coloniales como "pardos" o "negros", pero aún se caracteriza el color de piel del recién nacido/a, lo que da cuenta de una categorización racial/cromática hasta entonces vigente.

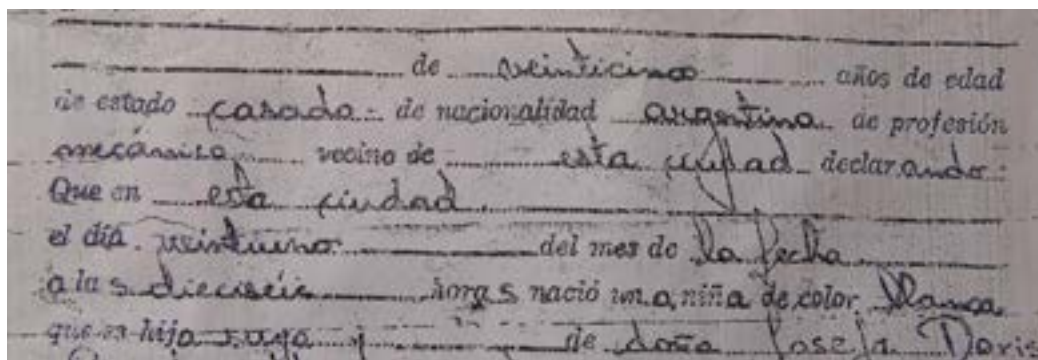


Imagen 2. Fragmento de partida de nacimiento de la provincia de Santa Fe – año 1956

Diversos/as autores/as analizaron el modelo excluyente de nación en la conformación del Estado argentino –entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX–, sustentado por un paradigma euge-



nésico, racista, sexista y altamente homogeneizador, que excluyó –a través de diferentes operatorias– a indígenas y afrodescendientes (Terán, 1987; Briones, 2005; Solomianski, 2003; entre otros). Este paradigma dio lugar a un proyecto nacional posindependentista que implicó el “blanqueamiento” de la población como el camino para “la civilización”: un “crisol de razas” conformado fundamentalmente por segmentos blancos europeos. En tal sentido, la blanquitud argentina “imposibilita lo mestizo” (Geler, 2016: 78). Al mismo tiempo, las formas locales de categorizar racialmente la negritud se basan en el interjuego entre una negritud “hiperrestrictiva” o “racial” y una negritud “popular”, asociada a “otro tipo de negros”, que sí forman parte de lo connacional, y en la que cobra especial fuerza la dimensión de clase social, exponiendo los procesos de mestizaje que efectivamente se produjeron en este territorio (op.cit.). En tal sentido, y a fin de evidenciar el carácter situado y socialmente construido de los discursos, formas de nominación y clasificación que producen las identidades racializadas (Ferreira, 2008: 225), en este trabajo nos referiremos a las personas como “socialmente blancas” o “negras”. A partir de la descripción y análisis de nuestras propias experiencias, iremos exponiendo cómo esta percepción racial de lo blanco y de lo negro (sobre todo en lo que refiere al señalamiento del color de piel) puede incluso variar a lo largo de una misma biografía, aspecto del cual hemos dado cuenta en trabajos previos (Broguet, 2019). Junto a este proceso de blanqueamiento nominal de la población, se produjo también un proceso de organización espacial/racial que fue estructurándose en base a la idea de un centro cristalizado en Buenos Aires, como ideal civilizatorio de una ciudad “cuya identidad –la porteña– fue confundida con –o equiparada a– la identidad nacional” (Marre, 2001: 202). De esta manera, se constituyeron “líneas civilizatorias” que asimilaron/situaron en el Interior-provincias, el punto de fractura de la ideología del blanqueamiento representada por una ciudad capital cuyo puerto posibilitó y reforzó la idea de que los/as argentinos/as “venimos de los barcos” de inmigrantes europeos de fines del siglo XIX (Briones, 2008). En lo que refiere a la formación provincial de alteridad (Briones, 2008) de Santa Fe, como describimos en trabajos previos (Broguet, 2019), desde mediados hasta fines del siglo XIX el proyecto político de sus elites tuvo como objetivo “europeizar/civilizar” las costumbres locales, tomando el arquetipo porteño como modelo.



Según la visión civilizatoria de este proyecto, era necesario desmantelar “viejas normas de organización social y económica” asociadas al mundo indígena y criollo e implantar “aquellas que respondían a las necesidades de los mercados” (Macor, 2011: 169). A lo largo de un espacio que imaginaba “desierto”, el proyecto se afirmó en la persecución y criminalización de gauchos y criollos y en una firme política de colonización del territorio provincial, arrebato de tierras y avance de la civilización y del progreso contra la combativa “frontera indígena” hacia el norte y el sur de la capital provincial (Dostzal, 2013:230). La composición socio-étnica de las primeras colonias santafesinas muestra “un universo homogéneo compuesto por suizos, ingleses, franceses, estadounidenses e italianos del norte, imagen utópica de la realización del sueño sarmientino de transformar la pampa en la campiña lombarda y/o inglesa” (Dostzal, 2013:234), aspecto que fue cambiando en asentamientos posteriores.



Imagen 3. Una madre con su beba recién nacida arroja el montículo de pororó sobre los pies de quien lee la partida de nacimiento



Ante este ideal nacional/provincial de blanqueamiento y europeización, en otro trabajo (Broguet, 2019), analizamos las experiencias racializadas de practicantes de candombe afrouruguayo socialmente blancos y expusimos algunas de las dificultades cotidianas que se les presentan para ajustarse a este ideal, así como el quiebre y transformación que representa la incorporación de prácticas culturales afroamericanas a sus vidas. De este modo, dimos cuenta de "las heterogeneidades, hibridades, impuridades" (Restrepo, 2012: 36) que efectivamente constituyen al nosotros/as nacional. Allí, detallamos cómo en el itinerario de una misma persona pueden reconocerse una variedad de identificaciones que dan cuenta del carácter radicalmente "histórico, situado y cambiante" de las categorías raciales en Argentina (Geler, 2016). De modo tal que, las trayectorias de estos/as practicantes no podían ser comprendidas desde una pura "blanquedad" y/o "negritud". Así, expusimos cuánto el legado racista vinculado a la conformación de Argentina como nación blanco-europea, incide en el presente de quienes hoy se autoreconocen como "indígenas", "afroargentinos/as" y/o "afrodescendientes" (y a partir de esa identificación producen sus reclamos y reivindicaciones), como también *en el de los otros grupos humanos que constituyen a la sociedad argentina en su conjunto* (Broguet, 2019).

Dicho esto, y luego de haber transitado por la experiencia de construir este trabajo performático en el cual pusimos a jugar nuestras propias biografías, pudimos preguntarnos, ¿cómo operó este ideal nacional/provincial de blanqueamiento en nuestros procesos de subjetivación como ciudadanas? ¿Cómo se manifestaron estos aspectos durante nuestras improvisaciones, en los diálogos, emociones y gestos que iban surgiendo? Cuando indagamos en nuestras experiencias personales observamos que tal ideal se hacía presente, de manera muy clara, en el transcurso de nuestra escolaridad y en los espacios domésticos; especialmente, en la producción de las memorias familiares y en las valoraciones positivas de algunos orígenes étnico-raciales por sobre otros. En general, estas experiencias se encuentran poco problematizadas por la falta de un discurso público sobre el racismo. Asimismo, la ausencia de



un debate abierto provoca que en nuestro cotidiano el “racismo de costumbre” sea el más extendido. Es decir, aquella acción silenciosa que opera sin nombrar, atribuyendo valor diferenciado a personas adscritas a determinados grupos raciales y/o étnicos (Segato, 2006: 5). Reconocer este escenario nos movilizó a seguir el rastro de episodios que habían dejado huella en nuestra propia experiencia, ahora con una nueva clave de lectura.

Narrativas familiares

Una de estas prácticas, entonces, fue “el relato familiar” sobre los orígenes, con sus énfasis y omisiones; material con el cual elaboramos varias de las escenas del trabajo. Veamos ejemplos. Según las narrativas familiares de las tres, nuestros linajes maternos y paternos descendían en su totalidad “de los barcos” (como reza una expresión muy usual en nuestro país) de inmigrantes europeos arribados entre el siglo XIX y XX. De muchos de ellos, con distintas procedencias y en distintos períodos históricos. En el caso de Julia, la figura que ordenó el relato fue la del origen “trabajador, pero culto”. Así, la apelación a las raíces europeas menguaba en su frecuencia y carga afectiva al aproximarse a los linajes españoles: a los Villamonte y a los García no se les adjudicaba ningún acervo cultural de valor. En cambio, circulaban anécdotas sobre bisabuelos/as judíos/as violinistas o amantes de los libros, de países de Europa del este como Rumania, y de Rusia, bisabuelas trabajadoras y descendientes de italianos de “carácter firme” llegados a finales del siglo XIX. Algo más allá, surgía una especie de nebulosa española, sobre la cual no existían demasiados detalles. Pero, sobre todo, su narrativa familiar estuvo permeada por la afectividad vinculada a su origen francés por parte de un bisabuelo paterno. “Los Broguet” habían llegado a Entre Ríos desde una provincia de Francia corridos por las hambrunas europeas de la segunda mitad del siglo XIX. Así, diferentes hábitos y prácticas francófilas se sostuvieron hasta su generación, en particular la lengua y el ritual anual de celebrar con comida y canto el 14 de julio¹⁵ para recordar ese legado revolucionario y plebeyo. En su

15
(1789).

El 14 de julio se conmemora la toma de La Bastilla en París



adolescencia, debido a la conformación de un Centro Valesano en Paraná, en su familia se empezó a hablar de la ascendencia suizo-francesa de Julia Bressoud, una bisabuela paterna del Cantón de Valais, hija de una lavandera o empleada doméstica. A partir de allí, y en diferentes oportunidades, viajaron familiares desde Paraná al Cantón y, desde el Cantón, la Asociación recibió a contingentes de parientes "lejanos" que habían permanecido del otro lado del océano (imagen 15).

Para Manuela, el árbol familiar se levanta a partir de varios relatos modelos, que tienen en común la figura masculina heroica de procedencia pobre y devenir arduo, trabajoso y de gran mérito. Tanto la rama vasca, como la asturiana y la italiana ("del norte") reconocen el esfuerzo de hombres solos que lograron posicionarse en la escala social. El de Pamplona llegó viudo con tres hijos, y gracias a su ingenio como comerciante logró riquezas materiales y simbólicas, pasó "de analfabeto, a culto y elegante". El descendiente de italianos logró posicionarse gracias al estudio universitario, fue el "elegido" para estudiar, el único de todos sus hermanos y hermanas. Finalmente, el de Asturias es el relato más consolidado. Allí se narra la historia de un joven que llegó solo, a los 13 años, en un barco, y con gran astucia para los negocios logró afianzarse en la zona pampeana y amasar una buena fortuna. De las mujeres, ni noticias. O sí, los relatos de una bisabuela que se ufanaba de que ninguno de sus cuatro hijos se había casado ni con una judía, ni con una negra, ni con una italiana del sur, y su madre que confiesa haberle rezado a la virgen durante mucho tiempo para que no le quite los ojos claros y el pelo rubio.

El relato de la familia de María Laura se divide entre el linaje italiano de su madre, con una "nonna" llegada de la guerra que nunca dejó de hablar "tano", y un pasado paterno español. Cuentan que los Corvalán fueron los "primeros" españoles que llegaron a estas tierras por la corriente colonizadora que ingresa por Chile, pasando por La Rioja y de allí se instalan en Villa Loreto (Santiago del Estero). De estos Corvalán, Luciano, tatarabuelo del padre de María Laura, vino para Rosario y luego se quedó en La Posta del Sauce, allá por el año 1820. Esa "huida" de Santiago del Estero a



La Posta del Sauce tiene varias versiones: la más escuchada por el padre de María Laura es que luego de la Batalla de Pavón, Mitre le regala esas tierras a los santiagueños que lo acompañaban, entre ellos, los Corvalán. Otro tío cuenta que en verdad "eran todos muy vagos" y se colaron con el ejército para huir de la gran inundación que hubo en Villa Loreto. Y en una parada que hicieron en la posta del Sauce, se quedaron. También se comenta que, en realidad, era una huida política porque la ideología unitaria de Don Luciano no coincidía con la del caudillo de Santiago, Felipe Ibarra. La cuestión es que en esos campos (cerca del cementerio del Sauce) nació Manuel, abuelo de María Laura, quien tuvo 3 hermanos varones y 6 hermanas mujeres¹⁶ que debieron trabajar para pagar los estudios de sus 3 hermanos varones. Manuel, y varios de sus hermanos o hermanas, mantuvieron fuertes tradiciones santiagueñas: especialmente la práctica de las danzas, la ejecución del piano y el bombo y una especial relación con los caballos y la cultura gauchesca. Como el padre de María Laura continuó esta herencia con gran orgullo, desde sus 3 años ella asistió al Centro Tradicionalista Martín Fierro, donde aprendió todo el repertorio de coreografías folklóricas y, a los 9 años, le regalaron un caballo con el que paseaba por los caminos del Sauce.

Como vemos, cada narrativa familiar se perfiló según las distintas posibilidades y alternativas que se ofrecieron para la realización del ideal de blanqueamiento de la nación emergente. Un ideal que combinó jerarquías en términos nacionales, étnico-raciales, sexo-genéricos y de clase, de manera situacional: si en las narrativas de Manuela y María Laura los linajes españoles masculinizados son exaltados en su pureza y pujanza; en el caso de Julia son absolutamente marginales dada la presencia de orígenes europeos mejor ubicados en la escala de "blanquedad", como franceses y suizos. Si la posición de clase (como efecto del "ingenio para los negocios" o del ascenso mediante estudios superiores), es otra coincidencia que en los relatos de Manuela y María Laura se conecta al origen europeo o criollo-español de figuras masculinas; en el relato de Julia la distinción social se entrama nuevamente al

¹⁶ Curiosamente las tres primeras hermanas mujeres de Manuel se llamaban: Pura, Blanca y Virginia.



legado afrancesado de la revolución de 1789. En su narrativa, los ideales de libertad, igualdad y fraternidad son una sábana corta que no llega a incluir a aquellos pueblos que no provienen del viejo continente. Un punto en el que sí coinciden los tres relatos es la invisibilización de ciertos linajes no europeos, así como la fuerte centralidad de los linajes paternos, lo cual coincide con la escasa presencia de figuras femeninas. En los tres relatos se advierte el entrecruzamiento de dimensiones étnico-raciales, sexo-genéricas y de clase que se articulan de formas singulares en cada caso para la producción de las narrativas familiares.

Como ahondaremos más adelante, estos puntos de contacto entre los relatos familiares de Manuela y María Laura y algunas divergencias con el relato de Julia, sugieren la incidencia de diferentes narrativas urbanas fundacionales -la de Rosario, por un lado, y la de Paraná, por otro- en la construcción de los relatos familiares. Asimismo, en otra escala en la cual no profundizaremos esta vez, deja abierta la pregunta por cuánto participan las diferentes formaciones provinciales de alteridad -las de Santa Fe y de Entre Ríos- en tal construcción.¹⁷

La investigación performática a partir de prácticas afroamericanas

Hacia la década de 1990, en la ciudad de Buenos Aires, se consolidó un "circuito" o "campo cultural afro" (Domínguez, 2004; Frigerio y Lamborghini, 2011) integrado por personas de diferentes procedencias afroamericanas -mayormente hombres, sobre todo afrobrasileños y afrouruguayos y, más tarde, de países africanos como Senegal, Ghana o Costa de Marfil- que asumían iniciativas artístico-culturales caracterizadas por un origen "afro", "africano" o "negro" (Domínguez, 2004). Estas prácticas tienen en común el hecho de haber ingresado al país a través de procesos de transnacionalización "desde abajo" (Frigerio, 2002), vinculados al arribo de migrantes afroamericanos socializados desde temprana edad en diferentes manifestaciones culturales y que encontraron en

¹⁷ Hemos profundizado en la incidencia de la dimensión espacial/histórica en las apropiaciones del candombe en trabajos previos, a nivel urbano (Broguet, 2021) y provincial (Broguet, 2019).



ellas una alternativa para insertarse al mundo laboral como “trabajadores culturales” (Domínguez, 2004).

A diferencia de lo sucedido en la capital porteña, en las ciudades cabeceras de la región centro del país, en las cuales hicimos nuestros primeros acercamientos a las prácticas culturales “afro” y luego desarrollamos nuestras investigaciones (Paraná, Santa Fe y Rosario), la conformación de este circuito transitado especialmente por practicantes pertenecientes a sectores medios, socialmente blancos, se produjo durante la primera década del siglo XXI. Específicamente en Rosario, aunque hubo un contacto regular con docentes afroamericanos, el sostenimiento diario de tal circuito estuvo a cargo de estos practicantes. Esto fue así porque, a diferencia de lo sucedido en la capital porteña, no se asentó población migrante afroamericana de manera permanente. De este modo, los aprendizajes se produjeron, por un lado, a través del intercambio más o menos constante con migrantes afroamericanos que estaban de paso. Por otro, a partir de viajes a los países de origen de cada una de las manifestaciones que forman parte de este campo (Broguet, Picech y Rodríguez, 2014; Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2021).

Como analizamos en otro trabajo (Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2021), quienes nos iniciamos en estas manifestaciones culturales a comienzos del 2000, no fuimos socializados/as en ellas desde pequeños/as. Esto quiere decir que tuvimos que aprender todo un “saber hacer” que se expresa en el desarrollo de nuevos códigos comunicacionales, formas de percepción del otro, de la propia experiencia corporal y del diálogo sonoro, así como abrimos a una comprensión multidimensional del hecho performático que incluye facetas socio-históricas, afectivas, éticas y estéticas, en buena medida, ajenas. En este contexto particular, nuestra incorporación como practicantes socialmente blancas a una práctica racializada negra, provocó que nos veamos en la necesidad de “desarrollar narrativas de pertenencia” (Frigerio y Lamborghini, 2012) en torno a las categorías de “raza” y “nación”, lo que nos llevó a replantearnos nuestras propias identificaciones étnico-raciales (Broguet, 2019). De allí que la disputa principal, para muchos/



as de quienes nos acercamos a estas manifestaciones culturales afroamericanas a comienzos del 2000, pasara por cuestionar el proceso racializado de construcción identitaria de la nación argentina. Así, durante este largo proceso de aprendizaje performático y vivencial comenzamos a revisar aquello que podía ser asociado con "lo negro" en términos de nuestra propia experiencia racial, de clase y de género. Nos propusimos trabajar con un *legado afro*, en el sentido de retomar en un mismo trabajo símbolos, afectos y dinámicas organizativas y prácticas que identificamos como características de las performances culturales afroamericanas y que reconocemos significativas para las apropiaciones locales que se han hecho de ellas, a la luz de las invisibilizaciones, omisiones y silencios que dieron forma a la identidad nacional. En síntesis, a la luz de un racismo argentino.



Imagen 4: dama antigua colonial





Imagen 5: soldado colonial sosteniendo los pelos de quien hace ruido e interrumpe su relato de pureza

Una forma de poner en tensión ese legado en la obra fue a partir del trabajo con los estereotipos, por ejemplo, retomando figuras (como la damantigua o el caballero, en imagen 4 y 5) e imaginarios racializados y sexualizados en torno a lo criollo y lo negro muy presentes en los actos escolares (Ocoró Loango, 2011, Blázquez, 2012). El recurso de las preguntas sirvió para abrir un surco en ese imaginario pintoresco del tambor y la danza, logró hacerles decir a estos personajes sus propias contradicciones históricas. “Y vos... ¿de dónde sos? ¿y de qué parte de España? ¿Y quiénes vinieron? ¿y las mujeres?” fueron preguntas de una escena en la que aparecían los personajes de una damantigua y de un caballero



de familia patricia. Figuras criollas con estatus histórico, frecuentes en la escenificación del relato escolar, a quienes imaginamos trasladarles estos interrogantes. Fueron preguntas que durante el proceso de improvisación también dirigimos, imaginariamente, a familiares cercanos, e incluso a otras mujeres y hombres que no conocimos y son parte de nuestra genealogía familiar. Finalmente, fueron preguntas a las que le pusimos nuestra piel: interrogamos y nos dejamos interrogar, encarnamos esas figuras superpuestas, advertimos estereotipos y experimentamos esas posiciones históricas y sus diferentes roles de género. En la escena donde dialogan la damantigua y el caballero, aparece también una tercera figura, femenina e infantil, excluida de este intercambio, que observa e incomoda con su juego ruidoso, y por lo cual es silenciada constantemente por el caballero e ignorada por la damantigua (Imagen 5). Cuando se quedan sin palabras ni respuestas, esta figura embiste con otros cuestionamientos: ¿y las mujeres? ¿con quiénes tuvieron hijos? ¿quién era mi abuela? Así, la pregunta se transformó en una estrategia performática para nombrar y dar entidad a silencios y omisiones históricas -que se replican a nivel nacional, pero también familiar- en torno a las presencias étnico-raciales no europeas -indígenas y afrodescendientes- que son parte constitutiva de la sociedad argentina. Esas preguntas también fueron las que dieron forma a los personajes de esta escena; y al mismo tiempo nos fueron situando histórica y subjetivamente como mujeres argentinas de sectores medios con una vivencia compartida que precisábamos comprender: cuáles habían sido nuestras propias experiencias racializadas/racializantes.

En este sentido, es preciso situar la eficacia performativa de un trabajo de estas características en lo que respecta al propio proceso de investigación. Como mencionamos, en la improvisación surgieron algunos textos que luego pusimos a jugar más premeditadamente, como las variables adjetivadas de la palabra "negro" (de mierda – villero – de alma – esclavo – sucio – mencho – mersa) y algunas frases escuchadas en la infancia de una de nosotras, "mi negrita de Camerún, mi negrita mulatona". También seleccionamos objetos (caracoles, cartas de tarot de *orixás*, pipas, partidas



de nacimiento) y gestos que nos parecía podían funcionar en escena: rozar el dedo en la piel, para ver si queda manchado; transformar el look para señalar el blanqueamiento, la homogeneización; interactuar con el público preguntando lo mismo de distintas maneras, bajo la idea de la procedencia, "Y vos... ¿de dónde sos?". Como sugerimos en otro lugar, denominamos a este tipo de proyectos como "performance-investigación", los cuales no consisten en la interpretación estética de prácticas y problemáticas socioculturales, sino en una intención socio-antropológica de comprender a otros/as y a nosotros/as mismos/as:

Lo que proponemos son procesos que vinculan la experimentación performática y teatral con conjuntos de núcleos significativos que emergieron de investigaciones socio-antropológicas. Con el término "núcleos significativos" no aludimos necesariamente a un "texto" previamente seleccionado, sino más bien a un conjunto de "experiencias vividas" durante el proceso de investigación, las cuales dejaron su huella o resonancia en el/la investigador/a; así, estos núcleos no están compuestos solo por palabras (discursos sociales y/o conceptos teóricos) sino también por imágenes, gestos, sonoridades, sensaciones y afectos (Citro et. al. 2020: 22).

Es en la misma dinámica de articular los supuestos y la praxis estética, el movimiento y el vínculo intersubjetivo que propicia el trabajo escénico con las discusiones reflexivas posteriores, que se va entretejiendo una manera de producir conocimiento y de intercambiar información que resulta efectiva, en especial, para hacer emerger situaciones naturalizadas, consensuadas, difíciles de desanudar. Desde el campo de la antropología del cuerpo y la performance venimos trabajando bajo la idea de la antropología de y desde los cuerpos, la etnografía encarnada y la autoetnografía (Citro 2003, Aschieri, 2013) en un trabajo de investigación que apela a la capacidad productiva de la corporalidad (en emoción, percepción y reflexividad) para la creación y transformación de sentidos instituidos. La experimentación estético-creativa situada desde lo performático propicia la emergencia de nuevos conocimientos, a la manera de la "eficacia ritual" pero con la intención de



resquebrajar lo instituido, hacerle nuevas preguntas, desnaturalizarlo (Citro et al., 2024). Una reflexividad corporizada (Rodríguez, 2009) que habilita redescubrir nuevos entramados¹⁸. Desde los estudios de performance, sería aquel juego entre lo instituido y lo nuevo, entre lo repetitivo y lo original (Schechner, 2000; Turner, 1987); la performatividad del acto (Austin, 1988; Butler, 2004) que, en tanto señala lo establecido, lo vuelve presente de una forma nueva. Así, performativamente, nuestras historias se pusieron en escena y se actualizaron. Se vieron intervenidas, puestas en duda, interrogadas, lo que nos facilitó introducirnos en una historia que comenzó siendo de otros/as para pasar a ser propia, he aquí uno de los aspectos de la eficacia performativa (Citro, 2001; Citro et. al., 2024; Rodríguez, 2012), en este proceso de investigación.

Huellas y estereotipos

Como advierte Bhabha (2002), la peculiaridad del estereotipo racial es verse atravesado por un discurso y un poder colonial. Un rasgo significativo de tal discurso es su dependencia del concepto de "fijeza", como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en la construcción ideológica de la otredad, en tanto modo de representación que, sin embargo, "vacila entre lo que siempre está 'en su lugar', ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente" (Bhabha, 2002: 91). La función estratégica de este discurso es la "creación de un espacio para 'pueblos sujetos (*subject peoples*)' a través de la producción de conocimientos en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer/displacer" (2002:95). Esta condición inestable del estereotipo, su capacidad para producir identificaciones contradictorias en los procesos de subjetivación, hace que el planteo de Bhabha

¹⁸ La noción de "reflexividad corporizada" retoma la noción de "reflexividad" de las performances de Turner (1987) al vincularla con la de "conocimiento pre-objetivo" e "intencionalidad" de Merleau-Ponty (1993), para enfatizar la interconexión entre lo cognitivo, lo sensorio-emotivo y lo afectivo en los procesos de conocimiento, pero destacando cómo las experiencias performativas que estimulan aspectos de la corporalidad (sensibilidad, percepción y emoción), suelen producir reflexividades "otras" que exceden lo conceptual permitiendo rearticular sentidos, ideas, afectos e imaginarios sedimentados históricamente (Rodríguez, 2009).



(2002) sea un buen puntapié para comprender cómo participan las construcciones estereotípicas en los procesos de aprendizaje de manifestaciones culturales afroamericanas en el contexto argentino. Como analizamos en otros trabajos (Broguet, 2014; Rodríguez, 2015), es justamente en los modos de representar la negritud/blanquedad en el discurso verbal, pero también en los modos de encarnarlas, actuarlas y subvertirlas, donde se producen las disputas sociales en posiciones de "poder y resistencia, dominación y dependencia" (Bhabha, 2002: 92).



Imagen 6: Representaciones estereotipadas e hipersexualizadas en el baile al ritmo de cumbia.

A continuación, reproducimos tres testimonios propios referidos a estereotipos raciales y también sexo-genéricos.¹⁹ Estos registros en primera persona, a la manera de ensayos autobiográficos, narran experiencias de nuestra infancia y juventud que fueron material de trabajo en las escenas que fuimos construyendo, así como material de análisis en las reflexiones posteriores. Algunas de ellas, como dijimos, fueron recordadas y estipuladas como material de inicio para la improvisación; otras, en cambio, fueron

19

Los ensayos autobiográficos que siguen fueron elaborados entre febrero y agosto de 2020 como parte de la metodología autoetnográfica.



reflexionadas y articuladas posteriormente al proceso de creación artística. Todas están vinculadas, de una u otra manera, al profundo proceso de diferenciación social que nos atraviesa como mujeres, socialmente blancas, de sectores medios, en Argentina. María Laura:

Era el 83, año en que se retomaba la democracia. En las pantallas de los televisores pasaban un programa de marionetas que representaban ciertos personajes estereotipados de la Argentina, como Clemente, un fanático del fútbol, la negra mulatona, la negrita de Camerún, entre otros. Yo iba a primer grado de una escuela pública ubicada en el centro de la ciudad de Rosario. Tenía una compañera que, en los recreos, su juego era perseguirme y cantarme: "Borombombom, borombombom, es mi negrita de Camerún!" Si bien ella parecía decirlo con ternura, a mí me fastidiaba. Era apenas menos morocha²⁰ que yo. En los años siguientes, otros compañeros me llamaban "negra esclava", "mono", "negra india"... Esas palabras me tocaban, pero no terminaban de herirme. En cambio mi compañera salía a defenderme con mucho ímpetu, parecía mucho más dolida que yo. De algún modo, yo me sentía protegida por dos escudos paternos que me defendían de las miradas de desprecio de mis compañeros (varones) y me otorgaban el reconocimiento de las maestras: la clase social (mi papá era un abogado conocido) y mi participación en todos los actos escolares por mi formación en danzas folclóricas, gracias a las tradiciones santiagueñas de mi padre y mi abuelo. Paralelamente, concurría a una Academia de Danza muy reconocida y cara. Allí los genes no me ayudaron y, sin escudo donde aferrarme, lograron convencerme de los infortunios de mi color de piel. Como era habitual, la palabra danza era sinónimo de danza clásica, por lo tanto, debía pararme sobre unas zapatillas de punta. Aunque por más que me amasaba el pie todos los días, nunca logré sacar el empeine que me daría comodidad para tal destreza. Eso les suce-

²⁰ En ciertos sectores de la Argentina actual, 'morocha' es una categoría racializada que se asocia a la mujer de tez y pelo oscuro, que si bien puede desentenderse de su procedencia racial, en su cadena asociativa se incluyen comportamientos rudimentarios, hipersexualizados, salvajes, más cercanos a una "negritud popular" (Geler, 2016) que señala su clase social.



día a mis compañeras, quienes pasaban de clase en pocos meses. Las profesoras repetían una y otra vez que hay personas que ya tienen un pie "natural" por su genética. Un día a la semana teníamos una clase de danza moderna en la que nos trasladábamos a lo largo del salón, con una secuencia de movimientos al compás de varias músicas que iban pasando en un cassette. Entre ellas estaba Banana Boat Song (Day O) (conocida por una publicidad de "Bananita Dolca") que, cuando sonaba, yo era tomada por una emoción que me dificultaba hacer la secuencia con técnica precisa y mi felicidad se diluía en el llamado de atención de la maestra para que estire la pierna. Un día se acercó una compañera muy contenta a darme una noticia: "Mi mamá me dijo que todas quisiéramos tener tu color de piel. Por eso las mujeres toman sol". Y fue por más: "para que veas que a mí me gusta tu color, vamos a decir que vos y yo somos primas". Enseguida llegó otra compañera y ésta le dijo: "¿sabías que nosotras dos somos primas?", "Eso es imposible, ella es negra y vos sos blanca".

Manuela:

No termino de registrar si es un rasgo corporal, una actitud, o la posición ocupada al interior de una dinámica afectiva e intersubjetiva entre las tres que ya tiene muchos años. Pero, indefectiblemente, en el transcurso de las sucesivas improvisaciones que tuvo la obra, fui ocupando el lugar del blanco: varón, altanero, algo prepotente y también acosador. Como hijo, como padre, como consorte, como agente del estado, como milico, como español. Y es que efectivamente mi "legado" es "blanco". Hija de inmigrantes españoles e italianos, no se asoman en mí, al menos de manera obvia, rasgos de un mestizaje latinoamericano (por el contrario, se me ha señalado muchas veces la "cara de vasca" o la "cara de tana" que supuestamente tengo). Evidentemente, el privilegio racial de ocupar un lugar en la historia legitimada, nacional y familiarmente, se ha hecho carne en mí, de maneras insospechadas. Si se me hubiera pedido de antemano que encarnara un personaje masculino de esas características, probablemente no hubiera sabido cómo hacerlo, y lo hubiera sentido forzado, ajeno completamente a mi. Sin embargo, "apareció" un locus de enun-



ciación y de representación que articuló historias familiares muy presentes, aunque no reflexionadas hasta entonces. "Asturias, patria querida", es el relato de mi familia paterna; "Asturias es España, lo demás es tierra conquistada a los moros", representa a una de las partes más conservadora de mi familia. Es el rasgo masculinizante, prepotente, soberbio: el del poder. Que atraviesa y niega el sufrimiento, propio y ajeno, que desvaloriza, juzga y rechaza. No es casual, ahora que lo pienso, que este costado masculino aparezca articulado al deber, e incluso, a la violencia: una familia materna completamente deshecha por la dictadura militar deja huellas respecto al potencial de un sistema de cuidados femeninos destrozado. Aquí, lo patriarcal hace uso de todos sus recursos para infiltrarse en los imaginarios de lo posible, y se instala, de manera articulada, lo socialmente aceptable como lo bello, lo bueno y lo que no se cuestiona, para una niña blanca, socialmente bien posicionada, cumplidora y obediente, en una escuela pública. De allí, el desafío de ocupar ese lugar en el trabajo y de exponer un costado que me pertenece, me invade y con el cual debo lidiar y aprender a negociar. Pero, además, a este rasgo masculino se suma otra característica: la hipersexualización femenina que mastica palabras "sucias" y las goza mientras las pronuncia. "Morocho, chongo, choto, cholo" se convierte en una secuencia de palabras entonadas entre la lascivia y la irracionalidad, cruzando la frontera de lo correcto y aceptable. Y entonces, aparece allí una línea de fuga para esas botas militares. Si hay un lugar que ocupó el espacio del placer en mi infancia fue la lectura y la música latinoamericana. Una madre especialista en este tipo de literatura y un padre músico, cantante y percusionista de folklore. Rebeldes, a sus modos, de sus respectivas herencias familiares. Para estas familias de pesada herencia burguesa, asentada en los buenos modales, fue, especialmente para mi padre, el goce del baile y la música, en especial de raíces afrolatinas, lo que hizo de canal para experimentar otros cuerpos, otras formas de ser/hacer alternativas.



Julia:

Registro la improvisación en la que surgió la expresión "yo soy suiza, je suis suisse". La pronuncié en voz alta como un conjuro que me sacaba de una situación amenazante y gozosa. Como si gritarla bastase para acreditar mi identidad y ocultar el desborde de placer que experimentaba mi cuerpo al entregarse a la cumbia. Como si repetirla varias veces pudiera convencer a otros/as de una verdad resquebrajada: "Yo soy suiza. Sí. Suiza". ¿Yo soy suiza? Cuando en mi familia se produjo aquel despertar helvético, tenía unos 14 años y una afinidad con la cultura francófona alimentada a fondue, Alianza Francesa y chansons cantadas a viva voz en el patio de las tías abuelas. A los cinco años me grabaron en un cassette cantando por primera vez la belicosa marsellesa. Los secretos en las mesas familiares se cifraban en esa lengua y quienes no la entendíamos quedábamos al margen. Al terminar el secundario viajé de intercambio al Cantón de Valais, me emocioné al conocer a parientes "lejanos", de la Suiza profunda y trabajadora, y ejercité mi francés. Luego visité París y me sentí "como en casa" en la Ciudad Luz. Pese al temor al ridículo y a la gracia de no responder físicamente a la idea de una mujer suiza "tradicional" (muy por el contrario, por mi tez amarronada y mi pelo oscuro, en Paraná siempre me dijeron "negra" o "negrita"), para una Feria de las Colectividades acepté ponerme un traje típico de la campiña helvética y portar la bandera del Cantón en compañía de un niño de tez clara, pelo rubio y ojos celestes. La contracara semanal de este relato europeizante eran las reuniones del grupo de amigos/as de mis padres: jornadas enteras de asado, tierra polvorienta, juegos y cumbia. Sí. Mucho baile tumultuoso y desordenado entre adultos y niños/as de diferentes edades, mezclados en pistas improvisadas que levantaban temperatura a lo largo del repertorio ochentoso de Los Palmeras, Alcides y Juan "Corazón" Ramón. Así, durante esta etapa de mi vida, transcurrida entre la década del 80 y del 90 en una capital provincial relativamente pequeña, asumí como cierto el relato de nuestro exclusivo origen europeo. Mientras, los fines de semana experimentaba la intensidad de los bailes populares al calor de ritmos zigzagueantes, algo que ocultaba



de lunes a viernes a mis amigas de una primaria pública "progre". Tras el traslado a Rosario, los ensayos de investigación etnográfica y el acercamiento a la realidad de los pueblos indígenas en contexto urbano resquebrajaron sin retorno aquel relato europeizante. Casi en paralelo, el descubrimiento de las prácticas culturales afroamericanas proyectó aquellas primeras experiencias de baile colectivo y cumbia hacia lugares insospechados. Así, durante la realización de la performance me topé con una información nueva. Ya mencioné que en la construcción de nuestra genealogía familiar los linajes españoles tuvieron un lugar absolutamente marginal. En el caso de los Villamonte, la familia de mi madre, la única certeza de la ascendencia española era el propio apellido. No había otros recuerdos, ni relatos, ni anécdotas referidas a esa historia. Fue revelador cuando, investigando en una base de datos, supe que el apellido Villamonte, lejos de aludir al origen nacional de parientes emigrados a Argentina, es un apellido impuesto a antepasados familiares (de quienes desconocemos su historia) por un esclavizador. Manuel Villamonte y María Vera se casaron en el año 1800 en Córdoba y fueron llevados a la ciudad de Santa Fe tras ser vendidos a un nuevo amo. Desde allí se trasladaron a Paraná cuando Manuel pudo comprar su libertad. Luego de Manuel y María, siguieron generaciones de matrimonios entre "pardos". Hasta que, hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, los Villamonte comienzan a contraer matrimonio con inmigrantes de origen italiano, los Bernasconi y luego rumano judío, los Rosemberg. Pero esa historia, sí nos resulta conocida.

Para la obra llevamos estas construcciones estereotípicas al extremo del paroxismo (Imagen 6), buscando señalar la complejidad del estereotipo racial, su entramado con categorizaciones y distinciones de clase y de sexo-género, y, en particular, la articulación entre rechazo y deseo que permea nuestros vínculos cotidianos, nuestros encuentros con los/as otros/as, nuestras ganas y nuestros miedos.



Re-armando mapas

Reordenamientos de sentido durante el proceso de creación

Se podría decir que la obra prefigura varios mapas. Utilizamos el término "mapas" en dos sentidos. Por un lado, para describir en concreto composiciones relativamente estables que refieren a una temática abordada y toman forma en algún momento de la puesta a partir de la disposición espacial de objetos escénicos. Este mapa aparece en escena como el resultado final de la obra vinculado a un ordenamiento espacial-laboral diagramado por vetas de color, es decir, racializado (imágenes 8 y 9). Sobre este mapa volveremos más adelante. Por otro lado, aludimos a cómo el proceso de investigación y creación habilitó un reordenamiento de nuestras experiencias personales, a la luz de algunas variables que permitieron repensarlas en su dimensión social y contextual, más allá de lo anecdótico e individual. Estos reordenamientos implicaron movilizar, reinterpretar y reacomodar elementos que componían diferentes mapas mentales, sensibles, físicos que concebíamos de un cierto modo y referidos, por ejemplo, al territorio nacional y las fronteras provinciales en relación con lo étnico-racial, a las experiencias estéticas y los límites entre lo culto y lo popular y cómo involucra prejuicios raciales. Estos otros mapas, no inmediatamente evidentes a la percepción, se van armando a lo largo del trabajo, en el proceso mismo de la performance, con la emergencia de nuevas reflexiones sobre la problemática socio-racial. Precisamente, fue el trabajo con nuestros propios relatos familiares lo que nos permitió captar la idea de "racismo de costumbre" señalada por Segato y perfiló estos otros mapas a los que aludimos. El primero de ellos se vincula, como adelantamos en apartados previos, a lo nacional-étnico-racial, es decir, a la heterogeneidad de procedencias de las poblaciones que configuraron históricamente a la sociedad argentina, así como a las diferencias profundas que explican los motivos de sus desplazamientos y arribos.²¹ Así, rastreamos esa acción silenciosa que, irónicamente, opera narrando hasta el hartazgo ciertos desplazamientos y

²¹ En este trabajo no ahondamos en las poblaciones indígenas que, desde ya, preexisten a quienes llegaron tras los diferentes desplazamientos y arribos a los que nos referimos.



arribos en función de, precisamente, silenciar otros de manera sistemática. A medida que fuimos nombrando y exponiendo las diferentes presencias étnico-raciales en nuestras propias biografías reconocimos una geografía nacional compuesta por migraciones diferencialmente valoradas, así como por traslados forzosos. Así, están los españoles “puros” que vienen de Santiago del Estero, pasando por la Rioja o los procedentes de Asturias, pero también otros “españoles”, más criollos y menos europeos, que llevan como única credencial un apellido cuyo origen se olvidó.²² También familias judías del este europeo llegadas a suelo entrerriano, que se unieron en casamiento a estos “españoles” poco jerarquizados en la escala de blanquedad, así como franceses y suizos que arribaron a las colonias agrícolas de Entre Ríos, síntesis privilegiada de una blanquedad anhelada y nunca del todo lograda. Además, como una presencia ausente que sobrevuela, en la obra aparecen los orígenes “mestizos”, exponiendo las complejidades existentes a lo largo del territorio argentino respecto a las distintas formas de convivencia entre poblaciones con muy diferentes historias y procedencias, así como las operatorias de olvido y silencio que pesaron sobre ciertos aspectos de los relatos familiares. Una situación concreta que permite dimensionar la eficacia performativa de las preguntas y experiencias prácticas transitadas durante el proceso mismo de construcción de la obra (en el sentido de tornar imaginables posibilidades antes insospechadas), es el descubrimiento en el relato familiar de Julia de antepasados de origen africano y afrodescendiente por vía materna.

22 El término criollo se emplea en Argentina como sinónimo de nacido en el país, en contraste con los inmigrantes europeos llegados masivamente desde fines del siglo XIX. Aquí caben señalar los múltiples usos del término “criollo”, como una categoría étnico-racial que, por un lado, fue parte de un discurso nacional que colaboró con el “borramiento de las diferencias étnicas de los habitantes del país” (Adamovsky, 2014:51-52), como se puede apreciar en el relato paterno familiar de María Laura. Pero también puede ser sinónimo de “la presencia de marcaciones étnicas o ‘raciales’ no-blancas” (op.cit.) que, en este caso, deben ser olvidadas, como sucede en el relato materno familiar de Julia.





Imagen 7: Formación del trencito, un clásico en el baile de cumbia.

De este modo, la geografía nacional se reorganizó a partir de historias que nos hablan de pueblos, ciudades, traslados, asentamientos, omisiones. Todo un mapa de memorias entrecortadas, desplazamientos interrumpidos o forzados, más o menos deseados, que hacen a nuestro país heterogéneo en tiempo y espacio. Asimismo, la traza que bifurca algunos aspectos de nuestros relatos familiares sigue una misma dirección: las historias de Manuela y María Laura se conectan, al mismo tiempo que se despegan de la experiencia de Julia. Lo cual nos lleva a pensar cómo estos relatos se vieron marcados por diferentes narrativas urbanas fundacionales. Es decir, de cara a un mapa nacional organizado sobre la fractura capital porteña-provincias del "Interior" -como metáfora constitutiva del ordenamiento espacial-racial de la Argentina-, Rosario aparece como una de las ciudades argentinas que mejor representa el ideal moderno y europeizado encarnado en su extremo por la blanca capital. Mientras que Paraná se ubica en una especie de tránsito intermedio que la aproxima a un mestizaje, más cercano al legado "impuro" que expresan las distintas presencias étnico-raciales de un "interior" provinciano y marrón (Broguet, 2019).





Imágenes 8 y 9. Ordenamiento espacial de los caracoles sobre las polleras, según los colores y trabajos.

En esa bifurcación, emerge un segundo mapa, vinculado a experiencias estéticas y estereotipos racializados que exponen al blanqueamiento como un proceso de distinción social que también se realiza en el recorrido de determinados circuitos culturales y por el acercamiento a ciertas prácticas artísticas. Lo cual expresa cómo



y cuánto se vieron afectadas distintas esferas de la vida cotidiana por este ideal. Al retomar los registros del apartado anterior referidos a nuestra infancia y adolescencia, observamos que, en el caso de María Laura, la recurrencia a la estilización de una "tradición santiagueña pura" vinculada a "lo gauchesco" (que en su vertiente musical incluye el "piano"), funciona como un modo de mitigar el carácter criollo-mestizo del bombo y la chacarera. Sin embargo, al momento de acceder al circuito del ballet, como núcleo duro de distinción/blanqueamiento transitados por una "clase media alta" rosarina, esta estilización no resulta suficiente (Imágenes 10 y 11).



Imagen 10: Autora montando a caballo en la plaza de Carmen del Sauce, 1986.



Imagen 11: Autor/a con su hermana preparadas para actuar con el Idam Ballet en el Teatro el Círculo de Rosario, 1985



En el caso de Manuela, si bien el goce estético experimentado por la generación de sus padres se enmarca en una inflexión latinoamericana (Imágenes 12 y 13), sin embargo, éste se mantiene en el marco de las disciplinas artísticas legitimadas por el canon europeísta, como son la literatura y la música.



Imagen 12: Tapa del Disco Raíz (1981), del Grupo Madrigal, al cual pertenecía el padre y lxs tíxs de Autor/a, en donde se puede apreciar la elección por una estética "nativa" en el título y en los dibujos de Héctor "el gaucho" Beas, artista plástico e investigador de la historia del gaucho de Rosario.



Imagen 13: Presentación de Madrigal en el Festival Revistas Universitarias, Rosario, 1981

En el caso de Julia, aunque la herencia suizo-francesa (Imagen 15) se posiciona como un recurso privilegiado para la concreción del ideal blanco-europeo, esta aspiración familiar contrasta de mane-



ra tajante con la rutina semanal y el disfrute de una experiencia estética definitivamente alejada de “lo culto” y de la blanquedad, como es la cumbia argentina, ritmo al que se agitaban los cuerpos de sus padres y su heterogéneo grupo de amigos/as (Imagen 14) y que fue recuperado para una de las escenas de la performance (Imagen 7).



Imagen 14: amigxs y familia de Autora disfrutaban de un asado con posterior baile en un camping sindical paranaense, 1988.



Imagen 15: frente a la Catedral de la ciudad de Paraná, Autora representa a la Asociación Valesana en el marco de la celebración de las colectividades, 1994.

En síntesis, a estos mapas que involucran dimensiones geográficas, étnico-raciales y estéticas presentes en nuestras biografías,



se le superpone, entonces, el otro mapa: el de las posiciones en la escala social, dependiente ya no de la procedencia o de los gustos estéticos, sino de la posibilidad de realizar ciertos trabajos, lograr algunas ocupaciones laborales o llegar a determinados lugares de poder y prestigio, aspecto que, como expusimos a lo largo del trabajo, también se manifestó en nuestros propios registros familiares. Estos tres mapas, que se expresan tanto materialmente en la escena como simbólica y experiencialmente en el análisis autoetnográfico posterior, se articulan de maneras complejas señalando centros y periferias, arribas y abajos, afueras y adentros, así como bordes porosos donde los límites son menos nítidos. El proceso de construcción de esta performance nos llevó a revisar nuestros propios relatos, para rastrear material que expusiera este entramado y, así, permitiera identificar líneas de fuga, nudos, artilugios, abriendo nuevos cuestionamientos. Asimismo, la emergencia de ese mapa espacial-laboral-racial en la obra (Imágenes 8 y 9) coincide con el momento de apertura hacia el público.

Conclusiones

Hasta aquí hemos señalado la eficacia performativa del trabajo en la producción de nuevos núcleos significativos que nos llevaron a la exploración de aspectos racializados en nuestras biografías. Esto nos permitió articular nuestra propia historia con problemáticas que, en un principio, habíamos supuesto como "sufrida por otros/as". Allí, fue eficaz, pues abrió el panorama de la alteridad hacia regímenes de diferenciación nacional mucho más complejos, articulando distintos niveles de desigualdad, que de tan naturalizados se vuelven no sólo parte de nuestro sentido común, sino de nuestras prácticas de reproducción de esa diferencia. Una de ellas es la que podemos encontrar en la lógica del conocimiento experto: científicos sociales estudiando aquello que le sucede a otros/as. En este proceso creativo, el involucramiento personal, profundamente sensible y compartido, permitió romper esa barrera y registrar incidencias sutiles del ordenamiento socio-étnico-racial actual que nos afecta a todos/as (aunque no por igual, ni con la



misma violencia).

Para finalizar, proponemos algunas reflexiones sobre las estrategias performáticas elegidas para trabajar esta problemática con otros/as. Señalaremos tres núcleos que, reconocemos, fueron abordados estéticamente y produjeron resonancias en nuestros/as interlocutores/as.

1- La pregunta por el status-quo y la re-organización: el uso de objetos, el mapa y la apertura al diálogo

El mapa social como figura estética fue un recurso sumamente eficaz para representar la desigualdad social basada en el color de la piel. El "momento del mapa" es la apertura del trabajo. Una excusa para abrir el debate sobre esta clasificación socio-racial del trabajo en nuestro país. Otro recurso escénico es el pasaje de los personajes a un registro más personal, desde donde hablan con el público y preguntan: ¿reconocen este mapa?, ¿les parece que se puede cambiar? El objetivo del trabajo siempre fue abrir cuestionamientos y dialogar, nunca cerrar el sentido. En ningún momento lo pensamos como una obra para ser contemplada, queríamos propiciar el intercambio. En parte, esta predisposición al diálogo y a la circulación de los roles (hacer/mirar, tocar/cantar/bailar) lo aprendimos de manera práctica en nuestra propia inmersión en estas experiencias performáticas "afro". De allí que el lenguaje elegido para contar esta historia de racialización nacional fuera el de las danzas de *orixás*. No sólo porque pertenecen a una práctica estética, ritual, cotidiana de grupos que fueron históricamente subalternizados, invisibilizados y perseguidos, lo cual hace sentido con nuestra búsqueda de hablar y exponer esa negación; sino, porque, desde una perspectiva situada en el diálogo intercultural, estas otras maneras de ser/hacer/saber permiten abrir fisuras en el orden de lo sensible, afectivo y práctico.

Otro elemento crucial fue el trabajo con los objetos: el uso del pororó que entregamos mientras preguntamos: Y vos, ¿de dónde sos?; los caracoles que María Laura utiliza simulando hacer *jogadas de buzios*; la muñeca que se acuna, el cordón del nacimiento, la peineta, la pipa, las polleras y los caracoles, sus texturas, formas y colores para denotar diversidad, y connotar desigualdad.



Los objetos, pensados como materialidades afectantes (Citro y Rodríguez, 2020) son signos condensadores que abren el juego al intercambio y permiten el desplazamiento del sentido, el uso de la metáfora como forma de reorganizar lo conocido, así como el traslado de los objetos a otros contextos de uso permite dislocar lo cotidiano, desestabilizar, para abrir el interrogante.

2- El blanqueamiento de las prácticas, lo negro como atracción/rechazo: multidimensionalidad y contexto ritual.

Otro elemento presente en el trabajo es la estimulación de distintos sentidos, el olfato con el uso de perfumes, el sabor y el tacto con los pororós que entregamos, además del sonido y la vista. Esta multiplicidad sensorial, muy propia de los contextos religiosos de donde provienen estas danzas, se articula también con imágenes rituales que despiertan distintos sentimientos: la campana para iniciar y llamar a los presentes, los cantos en yoruba, los bailes en círculo, el tambor en escena, el uso de los caracoles como sistema adivinatorio, las polleras blancas. La estrategia fue utilizar estas asociaciones para movilizar estereotipos muy arraigados, que en el contexto argentino se vinculan casi de manera directa a las estigmatizadas religiones afroumbandistas. Lo cual, como pudimos apreciar en los distintos contextos sociales en los cuales presentamos el trabajo, provoca sentimientos encontrados. Una mezcla de miedo, atracción y rechazo, que para algunos resultó estimulante y provocadora, y entre otros generó desprecio y hasta ofensa.

El trabajo se propuso ingresar al proceso de racialización interrogando también las asociaciones que produce este estereotipo de lo negro como lo malo, oculto, misterioso, anormal o irracional. El proceso de blanqueamiento se produjo también mediante la vigilancia de todas aquellas experiencias y prácticas que no respondieron al ideal de nación blanca, católica, secular y racional (Rodríguez, 2016). En este sentido, el lenguaje performático utilizado en la obra apunta a resquebrajar esos prejuicios y miedos que se atan a historias locales de negación y rechazo.

3- Habitar la contradicción: la transitividad, la circulación por roles/identidades/perspectivas diferentes, contar otras historias.

Las diferentes escenas se tejen a través de las transformaciones



del vestuario, de la música y del canto, lo que permite hilar de manera práctica las contradicciones de los personajes. Relaciones asimétricas, pero también complementarias, nos hacen ser (o hacer como) adulto/a y niño/a, femenino/a y masculino/a, blanca y negro/a, de allá y de acá, estar adentro o afuera, rechazar y desear, insultar y adorar. Las voces, la guitarra y el tambor tensan el paisaje sonoro donde conviven el himno asturiano con el candombe y el *avamunha*,²³ la cumbia con la *chanson française*. Estos recursos estéticos ponen en escena trayectorias ambiguas y heterogéneas que en mayor o menor medida nos atañen a todos/as en tanto sujetos nacionales.

Nos queda para un futuro escrito el análisis de la recepción de la obra, que, entendemos, al trabajar con la problemática de la racialización, articuladamente con otras diferenciaciones como las de clase, género o pertenencia geográfica, produce variaciones en la eficacia performativa según las trayectorias, percepciones y pertenencias sociales de las personas con quienes se realiza la experiencia. De esta manera, esperamos seguir profundizando en el racismo estructural como una trama social compleja, silenciada pero profundamente vigente en nuestro país.

Referencias Bibliográficas

- ANDREWS, George (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ANTIVILO PEÑA, Julia (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestroamericano*. Bogotá: Ediciones desde abajo
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- ASCHIERI, Patricia (2013). "Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación". *Antropologia da Dança IV / Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.) Florianópolis Insular*, 74-104 (268).
- AUSTIN, John (1988). *Como hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial

²³ El *avamunha* es un ritmo que se ejecuta para la apertura ceremonial de diferentes religiones de *orixás*.



- BLÁZQUEZ, Gustavo (2012). *Los actos escolares. El discurso nacionalizante en la vida escolar*. Buenos Aires: Miño y Dávila
- BOURDIEU, Pierre (2011). "La ilusión Biográfica". *Acta Sociológica*, 1(56): 121-128.
- BRIONES, Claudia (2005). "Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y NACIÓN en Argentina". *Runa XXIII*: 61-88.
- BRIONES, Claudia (2008). (comp.) *Cartografías Argentinas*. Buenos Aires: Antropofagia
- BROGUET, Julia (2014). "Estereotipias, ritual y raza. Interrogando posibles articulaciones en los candombes del Litoral argentino", ponencia presentada en XI Congreso Argentino de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario.
- BROGUET, Julia (2017). "Trayectorias posibles de la emergencia de corporalidades y simbologías negras en la danza escénica brasilera". *Rascunhos* v.4 n.1: 215-236.
- BROGUET, Julia (2019). "Salir de la blanquitud": candombe afrouruguayo y categorías étnico-raciales en Paraná, Santa Fe y Rosario (fines del siglo XX-2015) (tesis doctoral), Universidad de Buenos Aires, CABA.
- BROGUET, Julia (2021). "El "Centro" y los "barrios" Candombe afrouruguayo, límites sociales y étnico-raciales en el espacio urbano de Paraná y Santa Fe (Argentina)". *Cuadernos de Antropología Social* 54: 115-132.
- BROGUET, Julia; María Cecilia, PICECH y Manuela, RODRÍGUEZ (2014). "Argentina tiene un gran problema de identidad...": Resignificando lo propio y lo ajeno del candombe en el Litoral argentino", en Di Bernardis, Cristina (comp.) *Experiencias de la diversidad*. Rosario: UNR Editora, pp. 350-364
- BROGUET, Julia et al. (2019). "Argentina, ¿de dónde sos? Estrategias performáticas y pedagógicas para abordar el racismo". *Revista Brasileira de Estudos da presença*, v. 9, n. 1: 1-31.
- BROGUET, Julia, CORVALÁN, M. Laura y RODRÍGUEZ, Manuela (2021). Prácticas artísticas de matriz africana en Rosario: performatividades negras en contextos 'blancos'. En L. Catelli, P. Lepe- Carrión y M. Rodríguez (Comps.). *Condición (pos) colonial y racialización*. Mendoza: Qellqasqa, pp. 159-199.
- BUTLER, Judith (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis



- CITRO, Silvia (2001). "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro". En: Matoso, Elina (comp.) *Imagen y representación del cuerpo*. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 19-34.
- CITRO, Silvia (2003). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires, Biblos.
- CITRO, Silvia et al. (2024) La performance-investigación colaborativa. Principios metodológicos, afluentes transdisciplinarios y horizontes ético-políticos. En S. Citro, A. Podhajcer, M. L. Roa, y M. Rodríguez (Coord.) *Performance-Investigación colaborativa Volumen 1. Confluencias transdisciplinarias entre las ciencias sociales y las artes*, Buenos Aires: Biblos.
- CITRO, Silvia et al. (2020). "Investigar desde la performance". *Antropología Experimental* (20): 13-24.
- CITRO, Silvia y Manuela RODRÍGUEZ (2020). "Materialidades afectantes, memorias reflexivas y ensayos performáticos. Movilización de saberes encarnados en la universidad". *Ciencias Sociales y Educación*, 9 (17): 23-56.
- CORVALÁN, María Laura (2013). *O desvendar do vento: manifestações artísticas da dança de orixás* (tesis de maestría) UFBA, Bahía.
- CRENSHAW, Kimberlé (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". University of Chicago Legal Forum. Recuperado el 28 de noviembre de 2024 de: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia (2004). *O 'afro' entre os imigrantes em Buenos Aires: reflexões sobre as diferenças* (tesis de maestría), Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.
- DOSZTAL, Irene (2013). "El norte santafesino, una frontera de colonización entre la barbarie y la civilización, 1860-1880". *Cuadernos de Antropología*, No. 9: 227-250.
- ESTEBAN, M. Luz (2004). "Antropología encarnada. Antropología desde una misma". *Papeles del CEIC*, 12, Universidad del País Vasco: CEIC
- FERREIRA, Luis (2008). *Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina*. Córdoba: CLACSO
- FRIGERIO, Alejandro (2002). "Expansión de religiones afrobrasileñas en Argentina: Representaciones conflictivas de Cultura, Raza y Nación en un contexto de Integración Regional". *Archives de Sciences Sociales des Religions*: 127-150.



- FRIGERIO, Alejandro y Eva LAMBORGHINI (2011). "(De) mostrando cultura: estrategias políticas y culturales de visibilización y reivindicación en el movimiento afroargentino". *Boletín Americanista*, Año IXI. 2, nº 63: 101-120.
- FRIGERIO, Alejandro y Eva LAMBORGHINI (2012). "Encontrarse, compartir, resistir: Una "nueva construcción" del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires". *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Vol. 10: 95-113.
- GELER, Lea (2012). Afrolatinoamericanas: una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires. *Horizontes Antropológicos, año 18, n. 38*: 343-372.
- GELER, Lea (2016). "Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital". *Runa vol.37 n°1*: 71-87.
- GONZÁLEZ, Leila (1983). "Racismo e sexismo na cultura brasileira". *Revista Ciências Sociais Hoje, Brasília, n. 2*: 223-244.
- GONÇALVES DA SILVA, Vagner y DE CÁSSIA AMARAL, Rita (2019). "Cantar para subir. Um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista", en V. Gonçalves da Silva, R. Silva de OLIVEIRA, J. da Silva Neto (Orgs) *Alaiandê Xirê: desafios da cultura religiosa afro-americana no Século XXI*. São Paulo: FEUSP.
- HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HARDING, Sandra (1987). *Feminism and Methodology*, Bloomington: Indiana University Press.
- JAMES, Daniel (2004). *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*. Manantial.
- LINS RIBEIRO, Gustavo (2002). "Tropicalismo e Europeísmo. Modos de representar o Brasil e a Argentina", en: A. Frigerio y G. Lins Ribeiro, *Argentinos e brasileiros. Encontros, imagens e estereotípos*, Petrópolis: Vozes, pp. 237-264.
- MACOR, Darío *et.al.* (2011). *Signos santafesinos en el Bicentenario*. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones.
- MARRE, Diana (2001). "´Capitalismo impreso´ y ´memoria y olvido´ en la construcción de identidades postcoloniales rioplatenses". *Historia Social n°40*: 175-202.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- MONTERO-SIEBURTH, Marta (2003). Confrontando las Políticas de la Integración Educativa dentro del Aula. En *Educación Social e Inmigración*. Amador Muñoz, L., Luque Domínguez, P., Malagón Bernal, José (eds). Sociedad Ibérica de Pedagogía Social. Facultad de Ciencias de la Educación, Santiago de Compostela, España, pp. 287-293.



- OCORÓ LOANGO, Anny (2011). "Afroargentinidad y memoria histórica: la negritud en los actos escolares del 25 de mayo". *Propuesta Educativa Número 35, Año 20, Vol 1*: 127-130.
- RESTREPO, Eduardo (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- RICOEUR, Paul (1996) *Sí mismo como otro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- RODRÍGUEZ, Manuela (2009). "Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe". *Revista Avá nº14*:145-161
- RODRÍGUEZ, Manuela (2012) "Danzando lo múltiple. Acerca de cómo espejar la reapropiación religiosa y artística de una tradición de matriz africana" En: Ascheri Patricia y Silvia Citro (comp.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblos. Colección Culturalia. Buenos Aires, pp. 235-252.
- RODRÍGUEZ, Manuela (2015). "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.
- RODRÍGUEZ, Manuela (2016). *Giros de una Mae de Santo. Corporalidad y performatividad en un caso de conversión a las religiones afrobrasileñas en Argentina* (tesis doctoral) Universidad de Buenos Aires, CABA.
- SCHECHNER, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- SEGATO, Rita (2006). "Racismo, discriminación y acciones afirmativas: herramientas conceptuales". *Série antropología 404*, s/p.
- SOLOMIANSKI, Alejandro (2003). *Identidades secretas: La negritud en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Solar.
- STOLKE, Verena (1974) [1992]. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid, Alianza Editorial.
- TERÁN, Oscar (1987). *Positivismo y Nación en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur.
- TURNER, Victor. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications, New York

