



Pisar el tambor. Una mirada semiótica sobre la corporalidad del candombe

María Laura Corvalán 

Bailarina, comunicadora, docente e investigadora desde ámbitos académicos y artísticos.

Doctoranda en Comunicación Social (UNR), Magister y Especialista en Danza (UFBA, Brasil), Licenciada en Comunicación Social (UNR). Coordinadora del Departamento de Comunicación, Cultura y Territorio (Escuela de Comunicación Social, UNR). Docente de “Cultura y Subjetividad” en Lic. en Comunicación Social y en Tecnicatura en Relaciones del Trabajo, (FCPol, UNR). Docente de la Diplomatura de Estudios Avanzados en Antropologías de y desde los cuerpos, (2022/2023) y de Maestría en Educación Artística (2024), ambas en FHyA, UNR. Integrante del Área de Antropología del Cuerpo (FHyA-UNR), Rosario. Investigadora del Área Liminales del Instituto de Artes del Espectáculo (FFYL-UBA). Se especializa en traducciones culturales de danzas afroamericanas a través de las cuales participa en proyectos de investigación en el campo científico y artístico.

Coordinadora del grupo de danzas afroamericanas 'Iró Bàradé' (2004), con el cual produce intervenciones artísticas en diversos contextos (manifestaciones sociales, eventos políticos, culturales, etc). Integrante del grupo de capoeira angola TMA, Rosario.

Email: danzanegralali@gmail.com

Resumen

En este texto nos proponemos presentar un análisis del esquema corporal del baile de candombe porteño, oriundo de Buenos Aires, el cual formó parte de una investigación doctoral sobre la relación entre la corporalidad y la comunicación en el candombe, atendiendo a sus reversiones y a las reformulaciones identitarias de sus practicantes. El estudio se centra en el caso de la Asociación Misibamba, la cual busca visibilizar la presencia de la población afroargentina en nuestra historia y valorizar la práctica del candombe afroporteño. En esta oportunidad indagaremos sobre los flujos comunicativos que se dan en el baile ‘hacia adentro’, con una mirada semiótica que permite reconocer las capas de sentido que se van tejiendo entre el cuerpo y su entorno.

Palabras clave: corporalidad; tambor; comunicación; candombe; Argentina.

Pise no tambor. Um olhar semiótico sobre a corporeidade do candombe

Resumo

Neste texto nos propomos a apresentar uma análise do esquema corporal da dança do candombe “portenho”, nativo de Buenos Aires, que fez parte de uma pesquisa de doutorado sobre a relação entre corporeidade e comunicação no candombe, atendendo às suas reversões e às reformulações identitárias de seus praticantes. O estudo se concentra no caso da Associação Misibamba, que busca tornar visível a presença da população afro-argentina em nossa história e valorizar a prática do candombe de Buenos Aires. Nesta ocasião, investigaremos os fluxos comunicativos que ocorrem na dança 'para dentro', com uma perspectiva semiótica que nos permite reconhecer as camadas de significado que se tecem entre o corpo e seu ambiente.

Palavras-chave: corporeidade; tambor; comunicação; candombe; Argentina.

Introducción

Preguntarnos por los modos en que se mueve un cuerpo cuando baila y lo que sucede en esa instancia impalpable y efímera sigue siendo un acertijo. Varios autores indagaron diferentes formas de descomponer, sistematizar y/o escribir las danzas, intentando identificar los factores que las conforman o las características que distinguen un género dancístico de otro (Laban, 1987; Islas, 1995; Kaeppler, 2003; Citro, 2006; Carozzi, 2015; Aschieri 2013; entre otros). Algunos de estos trabajos se detuvieron en los vínculos entre la danza, el cuerpo y la historia (Islas, 1995; Citro, 2006; Carozzi, 2015; Quintero Rivera, 2009) y otros más recientes se interrogaron por las transformaciones de las subjetividades de quienes realizan prácticas corporales de matriz afro en Argentina (Broguet, Corvalán y Rodríguez, 2021)

Hilda Islas (1995) plantea que detrás de cada forma de moverse hay mucho que desentrañar: hacia afuera, el tejido social con sus juegos de fuerza, y hacia adentro el tipo de relación que los individuos mantienen consigo. (p. 192) Desde una perspectiva foucaultiana propone el concepto de “tecnologías corporales” el cual incluye tanto los aspectos técnico corporales (elección de técnica o entrenamiento, modos de aprendizaje y resultados) como los modos de aplicación y distribución social de sus productos o entrenamientos (1995). En consonancia con esta idea, en las músicas y danzas mulatas, “la relación entre su producción, circulación y consumo resulta analíticamente inseparable de los significados sociales que expresan”. (Quintero Rivera, 2009, p. 70/71) Para estudiar esta relación de las danzas con sus entramados individuales y sociales, Islas plantea dos interrogantes hacia los cuerpos que usamos de faro en este estudio: ¿cómo se mueven? y ¿por qué se mueven así?

El candombe es una práctica cultural que se ha difundido a través de poblaciones africanas y afrodescendientes desde la época de la colonia en diferentes regiones de América. Si bien hay estudios donde se registraron en Brasil (Candombe minero en Mina Gerais), en Paraguay y en varias ciudades de Argentina (Corrientes, Buenos Aires), el más difundido es el candombe uruguayo (y muchas veces aparece como el único). El arribo de éste último a ciertas ciudades de Argentina en los años 80', de algún modo abrió un surco para indagar en los legados afro de dichas ciudades, como en Entre Ríos (Broguet, 2018), así como propició la recreación de candombes, como el caso de los candombes litoraleños, o la difusión de otros más solapados, como el candombe correntino (Cirio, 2000, 2002 a,b,c) y el candombe de Buenos Aires (Cirio, 2003, 2007, 2008, 2013, 2014, 2015, 2016, 2019).

El candombe de Buenos Aires, o candombe porteño es una práctica musical donde se combinan sentidos sagrados, festivos y lúdicos a través de sus cantos, toques y bailes característicos, la cual se ha desarrollado a través de poblaciones afroporteñas del tronco colonial en Buenos Aires. En otro trabajo (Corvalán, 2024), tramamos un recorrido genealógico del candombe donde se evidencian juegos de poder que han influido en las valoraciones sociales de esta práctica, lo que nos permitió acercarnos a la pregunta sobre el porqué de estos modos de moverse. En términos de Islas, atendimos el “afuera” de la danza, las fuerzas sociales e históricas que condicionan las corporalidades y que dejan dilucidar cómo se fueron asentando ciertos códigos corporales en el candombe. Ahora nos detendremos en percibir cómo estos rasgos icónicos al performarse se actualizan, es decir, afectan a cada persona de manera singular, y al colectivo en general construyendo distintas versiones de un mismo baile. En este sentido, encontramos en el candombe un esquema corporal propio donde pueden visualizarse flujos comunicativos que integran el cuerpo tanto con su subjetividad, como con el contexto social donde ocurre el baile. De hecho, vale destacar, que la documentación recabada sólo nos permite dar cuenta

del candombe en tiempo presente, así como la memoria oral de nuestros informantes, nos ofrecen algunas notas de los candombes de una o dos generaciones pasadas.

Nuestra investigación se detiene en el candombe que practican integrantes de la Asociación Misibamba, integrada por personas que se reconocen como afroargentinos y afroargentinas del tronco colonial¹, muchas de ellas la familia extendida² Lamadrid, especialmente trabajaremos con su fundadora María Elena Lamadrid.

Estudiar el baile en su “adentro”, nos permitirá ver, también, que este esquema corporal se diferencia notoriamente del esquema occidental de la danza. En este sentido, Islas, plantea una diferencia entre las tecnologías corporales de la modernidad y las de la India, por ejemplo. La autora explica que en la modernidad “las técnicas del cuerpo han sido organizadas en función de los fines de la producción económica y mercantil, según las normas del sistema capitalista de producción, de manera que es valorada la eficacia productiva en el entrenamiento”. (1995, p. 212) Mientras, en la danza y música de la India, el aprendizaje se da a través de un maestro o gurú, desde el cual “se parte del acto total: el acto de la imitación con su componente psicológico y biológico.” (1995, p. 221) Retomaremos esta distinción, no para ubicarnos de uno u otro lado, sino para comprender los elementos que intervienen en la comunicación corporal del candombe, con sus valoraciones implícitas y sus posibles resemantizaciones, pero también con la necesidad de insertarse en un circuito que requiere de cierta “producción artística” para dialogar con la sociedad de consumo.

Según Islas, el movimiento corporal es vehículo de un afuera social, que a su vez produce ciertos estados interiores, conscientes o inconscientes. “Entre el exterior social y el interior individual se sitúa la corporeidad: lugar de paso y de elaboración de las estructuras sociales en la individualidad, y de la individualidad en las estructuras sociales.” (1995, p. 224) Por un camino similar, reconocemos en la corporalidad del candombe, ciertos flujos comunicativos dialógicos (Quintero Rivera, 2009) donde el sonido del tambor conmueve el cuerpo y trae la memoria de otros cuerpos que intervinieron en ese candombe, para labrarla en la historia, en la situación contextual del baile y crear un sentir investido por deseos, recuerdos e imaginarios. De este modo, percibimos cómo estos flujos comunicativos habilitan la integración corporal del baile dando continuidad a ciertos códigos del candombe a partir de sus reinterpretaciones. En consonancia con Taylor, el “repertorio” corporal del candombe, inestable y actualizable en cada cuerpo, opera como un acto de transferencia de la memoria cultural con sus lógicas propias y sus formas de proliferación. “El repertorio mantiene, a la vez que transforma las coreografías de sentido” (2015, p. 17)

Estos recorridos dialógicos del candombe, serán analizados desde la semiosis social, donde reconoceremos tres capas de sentido de distinta naturaleza que se tejen entre el cuerpo y su entorno. Una primera corporalidad indicial que se aprecia en la relación cuerpo(s)/tambor, la cual será analizada desde la propuesta de Verón quien invierte la trilogía peirciana de ícono, índice y símbolo, ubicando el índice al comienzo para recuperar el cuerpo actuante de los primeros años de vida que estudia el psicoanálisis. Enseguida se teje una segunda corporalidad multidimensional guiada por la función de la mirada en el baile. A partir de los aportes de Lacan e Islas veremos cómo esta mirada se desdobra en una que permite la mimesis de gestos conscientes e inconscientes y otra mirada autorizada que se vuelve hacia el cuerpo aprendiz, el cual se mueve cuidadosamente esperando aprobación. Estas capas

¹ Misibamba se identifica con la categoría ‘afroargentino del tronco colonial’, en tanto les permite diferenciarse de otros colectivos afroargentinos que provienen de inmigraciones posteriores y, a colación, situar la problemática de la afrodescendencia en la historia local argentina.

² Su concepción de familia incluye vínculos personales que trascienden el grado de parentesco o el apellido, el cual, por cierto, fue impuesto por un esclavista.

intercorporales de sentido y sus flujos comunicativos dialógicos, nos permiten indagar el modo en que los rasgos icónicos del candombe mantienen una elasticidad que en cada cuerpo cobra sentidos diferentes y hacen mella en las identidades culturales.

El primer gesto: pisar el tambor

¿Cómo se mueve la corporalidad del candombe? ¿Qué la mueve? ¿Cómo se organiza? Estos interrogantes se complejizan en la medida en que los movimientos toman sentido sin ser intencionales, al comunicar, codificar, simbolizar o significar pensamientos o sucesos que yacen por fuera o con anterioridad al habla (Jackson, 2010). Por su parte, Islas sugiere que hay una “inteligencia del cuerpo con la que se bloquea la mente discursiva para que el cuerpo actúe” (1995, p. 224) y concuerda con Bourdieu en la existencia de “un saber que se adquiere en silencio, cuerpo a cuerpo, sin pasar por el discurso”. (1995, p. 224) En nuestro caso, la transferencia corporal no es tan silenciosa, hay sonido y hay discurso del tambor, no obstante, coincide con la ausencia verbal. En esta nebulosa nos encontramos cuando intentamos poner palabras al baile de candombe, donde la transmisión acontece, desde siempre, cuerpo a cuerpo y al solicitar que verbalicen sus modos de bailar sus respuestas se limitan al aspecto emotivo: “sentir el tambor”, “bailar lo que sentís”, etc. De igual modo, nuestras indagaciones nunca apuntaron a obtener explicaciones racionales de los pasos y las coreografías cual manual de danzas folclóricas, como si hubiera un modelo único de bailar, más bien pretendemos generar preguntas que habiliten a reflexionar en torno a sus corporalidades en el baile. En consonancia con esta búsqueda, la propuesta de Diana Taylor sobre la performatividad de la memoria sugiere distinguir dos fuentes de información, el archivo y el repertorio, que en su trabajo conjunto ayudan a comprender diferentes dimensiones de un mismo evento. Mientras el archivo “preserva la cultura impresa y material” –objetos, escritos, fotos, videos, etc.-, el repertorio consiste en “actos de transferencia corporalizados” de un conocimiento que contiene memorias, emociones, identidades y otras informaciones. (Taylor, 2015, p. 19)

En este artículo, intentaremos recuperar los relatos y bailes de María Elena Lamadrid para contrastarlos a experiencias de campo con otros bailarines afroargentinos así como con otras integrantes de Misibamba, en ánimo de reconocer las instancias comunicativas y las cadenas significativas que suceden en cada corporalidad del candombe. Si bien, en varias ocasiones se abrieron estas preguntas con María Elena Lamadrid (87 años), fue en una entrevista realizada por su hija Aldana en un evento virtual por el Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas y de la cultura afro³ (8/11/2020), donde pudo hilvanar palabras para explicitar de qué se trata ese sentimiento que le produce el candombe. Presentamos el fragmento a partir de la pregunta formulada por Aldana:

A -Y volviendo otra vez a esto del candombe, yo te quería preguntar mamá, qué sentís, porque yo me acuerdo que en las reuniones vos bailabas el candombe, ¿no? y salían todos. Y no es porque seas mi mamá, pero después cuando salías vos, era algo que quedábamos maravillados, y después te sentabas y venían todos tus hermanos a saludarte. Yo pensaba, ¿qué sentís? ¿Qué

³ Según la Ley 26.852, el 8 de noviembre se conmemora el Día nacional de los afroargentinos, las afroargentinas y de la cultura afro en homenaje a María Remedios del Valle nombrada Capitana del ejército por General Manuel Belgrano en reconocimiento de su valor en el campo de batalla.

sentías? ¿Qué vibrabas? ¿Qué percibías? ¿Cómo te sentís cuando vos te introducís en el mundo del candombe? porque para vos en ese momento es eso, no hay nada más. Cuando bailás. ¿Qué sentís?

ME -Bueno, yo te lo voy a transmitir en palabras, los sentimientos, que a veces son sentimientos muy profundos y difíciles de transmitir. Pero lo voy a tratar de transmitir. Yo siento el candombe solamente al tambor que toca. Viste que el tambor va a tierra, para darle una explicación, el candombe, *el tambor va a tierra, vos bailás con los pies apoyados en la tierra, ya ahí hay una conexión, una vibración del tambor con tus pies, y eso sube por el cuerpo esa vibración, es lo que me pasa a mí. Sube por el cuerpo esa vibración y yo ya me entrego a esa música. Ya es como que estoy en otro lado. No es que pierdo la noción, no. Me da alegría, me acuerdo de mi familia. Incluso me acuerdo de mis ancestros, que yo no los conocí, pero pienso en todo eso.* Primero en lo que sufrieron, pero el sufrimiento ya pasó, porque a mí *ese sufrimiento al recordarlo me trae alegría. Porque pienso que estoy trabajando para ellos y por ellos.* Gracias a ellos yo estoy acá, trabajando y bailando y disfrutando como lo habrán disfrutado ellos cuando en un momentito de sus tareas podían bailar. Los dejaban bailar. Entonces para mí es eso. Me encuentro rodeada de la música en sí, y me olvido de quien... cómo te puedo explicar, me olvido del otro. Pero comparto con el otro. Vos viste que yo bailo pero no bailo sola, me gusta reírme con uno, reírme con el otro, compartir con el otro, estar. Estar en esa rueda de familia, que porque en (esta reunión de familia) somos uno solo.

A -Claro, ¡es una comunión! (Entrevista virtual realizada por Aldana Aliendo, noviembre 2020, énfasis propio)

A través de su relato María Elena describe su experiencia con el tambor. Desde el recorrido desde el sonido del tambor que va a la tierra y conecta con los pies de María Elena. Con el torso levemente inclinado hacia adelante y las rodillas flexionadas, el cuerpo se dispone a “dejarse llevar por el ritmo”. Entonces da la primera pisada, firme y profunda, un paso corto hacia adelante que enseguida repercute en el resto del cuerpo y la “tierra del ritmo” se materializa. El principio de movimiento, entonces, ya no se ubica en una parte del cuerpo sino en el tambor. A su vez, el ritmo, organizado en una clave, tiene distintos tiempos sonoros, donde algunos sonidos se pisan y otros motorizan el movimiento de la cadera o de los hombros. Tal como sugiere Quintero Rivera en algunas músicas afroamericanas, la comunicación del cuerpo con el ritmo no se puede silenciar fácilmente. El autor afirma que entre tamboreros y bailadores se crean rituales de comunicación, a partir de las diferentes funciones de los tambores. Usualmente hay uno que marca el ritmo base donde los bailarines acomodan la cadencia, el peso, generando una sintonía colectiva; mientras otro tambor varía o improvisa repiqueteos estableciendo diálogos con quienes bailan, sea individualmente o en parejas. (Quintero Rivera, 2009).

Jackson (2010), por su parte, plantea que esta comunicación, anterior al habla, tiene gran significado y es constitutiva de la subjetividad. En este sentido, la vibración del tambor (sea ésta sonora o no) en el cuerpo de María Elena, le permite “entregarse a la música” sin perder la conciencia, mientras la conecta con recuerdos de su familia, así como con aquellos ancestros, con quienes aún sin conocerlos, fue construyendo un lazo a través de relatos e informaciones sobre la época de la esclavitud. Entonces, el recorrido del sonido continúa su curso cuando se hace cuerpo y entra en el plano de las memorias, imaginarios y deseos, para sublimar el sufrimiento de los antepasados a través del baile y del canto. Tal como ilustra Aníbal Quijano: “el ritmo contra el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los “negros” en América, la puerta a la otra margen”. (Quijano, 2009, p. 34) Para comprender mejor la relación entre el tambor y el cuerpo en el candombe, intentamos graficarlo de esta manera:

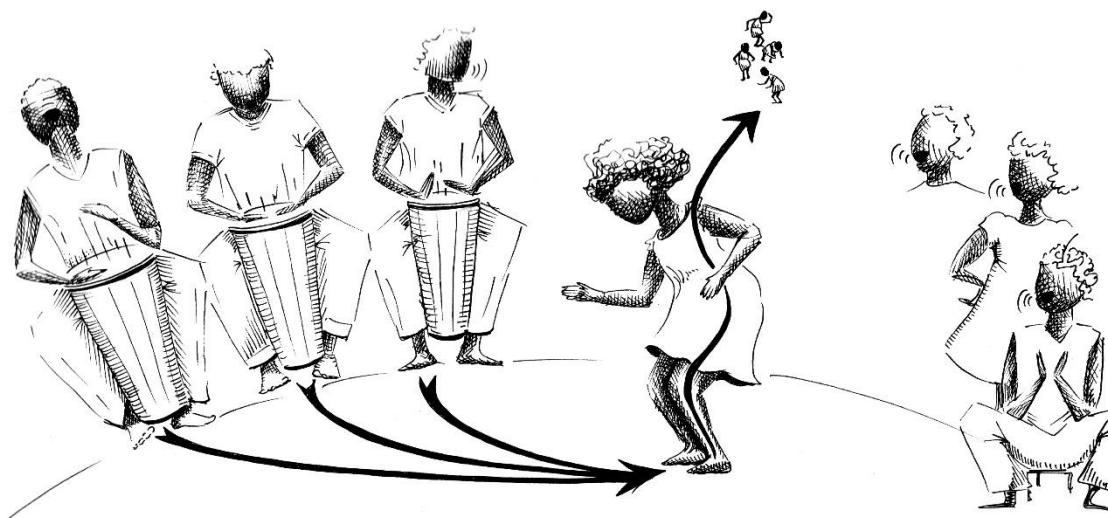


Figura 1: Cuerpo(s)-tambor. Autora: Silvana Saavedra⁴

Esta relación que teje el cuerpo con el sonido, con la tierra, con la memoria y con el sufrimiento, se aleja de la concepción occidental del cuerpo moderno que lo divide en cuerpo/mente, cuerpo/espíritu, etc., y que continúa rigiendo en las estructuras sociales de nuestra cultura. Siguiendo a Taylor, el cuerpo se presenta como fuente y transmisión de conocimiento proveniente del “archivo” (historia de la esclavitud que conoció a través de relatos, textos e imágenes) y del “repertorio del conocimiento corporizado” (las múltiples vivencias con el candombe en su infancia con sus mayores y en su juventud en los diferentes espacios familiares y artísticos). Y en este fluir de los distintos tipos de saberes, el cuerpo opera como punto de confluencia entre lo individual y lo colectivo, lo diacrónico y lo sincrónico. En palabras de la autora: “la memoria, al igual que el corazón [en nuestro caso, el tambor] late más allá de nuestra capacidad de controlarla, es una línea de vida entre el pasado y el futuro” (Taylor, 2015, p. 136).

El cuerpo permeado por el sonido y la memoria es un cuerpo signifiante que encarna su subjetividad, sus creaciones y sus modos de resistencia político cultural (Citro, 2009).

Verón explica, la función signifiante del cuerpo actuante retomando esta trilogía de Peirce, ícono, índice y símbolo, pero invierte el orden ubicando al índice en primer lugar. A su vez propone nombrar esta función como “modo de funcionamiento indicial” del cuerpo. Esta inversión le permite reencontrar un cuerpo que había sido olvidado por la ciencia, un cuerpo como materia signifiante (1975).

⁴ Todos los dibujos presentados en este artículo fueron realizados por Silvana Saavedra a pedido para la Tesis doctoral de esta investigación.

¿Cómo se mueve este cuerpo fenomenológico y actuante en el baile de candombe de María Elena quien, cuando escucha/siente la vibración del tambor, apisona la tierra sobre la huella de sus memorias para conectarse con su presente? Ambos autores se preguntan por la constitución del cuerpo significante, cuando, a su vez, se constituye el sujeto en los primeros años de vida, previo a la adquisición del lenguaje verbal. Para ello recurren a las teorías freudianas que analizan la relación madre-hijo, las primeras experiencias de placer y los primeros vínculos con el mundo social.

Verón entiende este proceso como la superposición de tres capas de sentido que son lo indicial, lo icónico y lo simbólico. Plantea que el ser humano nace con un funcionamiento indicial, que aparece incluso con los primeros movimientos de reacción dentro del vientre. A partir de la relación de demanda-satisfacción que se establece entre madre-hijo, se crea un tejido intercorporal de complementariedad, compacto y bastante rígido, que es activado por pulsiones. Dice el autor: “La percepción de sentido regida por el principio de contigüidad es resultado de los recorridos, dinamizados por las pulsiones, de la superficie significante de los cuerpos actuantes.” (1988 [1975], p. 49)

Asimismo, esta madre (o aquella persona que cumpla la función de madre) que alimenta al bebé también lo mira, le habla, lo acaricia y en un momento el bebé empieza a imitar ciertos movimientos provocados por la madre. Si bien la regla de complementariedad seguirá funcionando siempre, ahora se le superpone la regla de la similaridad o simetría, esto es, un principio de equivalencia que implica comparaciones y por lo tanto sustituciones. Aquel tejido intercorporal compacto y regido por la complementariedad se combina con la regla de simetría y lo convierte en un tejido multidimensional, donde entran en juego diversas conductas y situaciones. Así como a la capa de funcionamiento indicial se le añade una capa de funcionamiento icónico, luego se sobrepondrá una capa de funcionamiento simbólico cuando se introduzca el lenguaje, en la cual se ordenarán ciertas secuencias de conducta más o menos estables.

Tejido Intercorporal entre Cuerpo(s)-Tambor

El comportamiento indicial, entonces, se encuentra en la base de todo el proceso por el cual nos constituimos como sujetos, desde que nacemos hasta que adquirimos lenguaje. Como vimos, la capa metonímica de producción de sentido trasciende cada cuerpo, la cual, al principio es un tejido intercorporal compuesto por la relación madre-hijo. Asimismo, la primera experiencia del niño no es visual sino espacial. El niño siente con su cuerpo, experimenta con sus manitos, con su boca y luego descubre la posibilidad de desplazarse (Rocha Alonso, 2013).

Al remitirnos al candombe de María Elena podemos percibir ese tejido intercorporal en la relación cuerpo(s)-tambor. Aquel sonido que ella escuchó tantas veces en su infancia es el que provoca la reacción del cuerpo a moverse, a pisar en el momento justo. Regido por la regla de contigüidad, con el tambor, el cuerpo pisa firme y profundo, repercute en el resto del cuerpo y materializa el ritmo. Hay sonidos del ritmo que se pisan y sonidos que suenan en la cadera o en los hombros. Los distintos momentos de la clave agregan complejidad a la relación tambor-cuerpo(s). En este sentido, Quijano plantea el ritmo como un “espacio-tiempo de confrontación entre el poder y la corporeidad” (Quijano, 2009, p. 34). Y agrega: “Corporeidad liberada de la vieja prisión eurocentrista de la dualidad cuerpo-alma, materia-espíritu, razón-emoción. Saliendo de esa cárcel de larga duración, la corporeidad emergía radiosa como sede y modo de ser humano en este mundo y ponía al desnudo su relación con el poder” (Quijano, 2009, p. 34).

En este sentido, los pasos cortos y profundos activados por el tambor, según la memoria oral de varios interlocutores⁵, responden a la medida de las cadenas de los grilletes que aferraban los tobillos, la cual no superaba los 25 cm. Siguiendo a Quijano, el baile se torna, entonces, el espacio de liberación a partir del poder del tambor y de la conexión profunda con la tierra ancestral.



Figura 2: Grilletes. Autora: Silvana Saavedra

Dice Verón: “lo que hemos denominado la red de los cuerpos actuantes, el tejido compuesto de remisiones múltiples que obedecen a la regla de contigüidad, no es en definitiva otra cosa que la materia significativa del inconsciente.” (1988 [1975], p. 58) Tal como relata María Elena, la vibración que el tambor provoca en sus pies sube por el cuerpo y le permite entregarse a la música, sin perder la noción pero transportándola con el pensamiento a los recuerdos del candombe en su familia, a sus tías, abuelas e incluso piensa en aquellos ancestros que no conoció. Es en este sentido, que al tejido intercorporal cuerpo-tambor le agregamos una (s) en la palabra cuerpo, para recordar que en esa relación también hay muchos otros cuerpos que intervienen, el cuerpo de quien toca el tambor, los cuerpos que aparecen en la memoria o que están presentes.

Vale resaltar que esta marcación del ritmo a través de la pisada fue una de las mayores dificultades con la que se encontraron en el baile de candombe, algunas hermanas y sobrinas de María Elena, también integrantes Misibamba. En varias ocasiones, cuando María Elena veía bailar a alguna de ellas, ha argumentado que “al candombe hay que marcarlo más” (comunicación personal, 2016), o expresaba que “...no lo siente al candombe, porque nunca lo bailó” (comunicación personal, 2017), “al candombe hay que sentirlo”. Esta última frase es reiterada por diferentes integrantes que, mientras lo dicen, también lo están moldeando en sus propios cuerpos. Sobre esta dificultad en la pisada y los procesos particulares de cada cuerpo en la apropiación del baile, profundizaremos en el capítulo siguiente, donde veremos

⁵ Vale nombrar, que esta explicación, se ha difundido hasta la actualidad para resaltar el paso corto del candombe tanto de Buenos Aires, como en Empedrado, Corrientes (Argentina) y Montevideo (Uruguay).

cómo esta resignificación y/o revalorización del baile de candombe incide intensamente en la reformulación de las identidades de estas personas.

Para seguir indagando este cuerpo indicial, sintiente y actuante, nos detendremos en otro concepto freudiano: la pulsión. Según Verón (1988 [1975]), las pulsiones recorren la superficie significativa de los cuerpos actuantes, a partir del principio de contigüidad que habilitan la percepción de sentido. El diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis lo define del siguiente modo:

La pulsión es un proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin. (1971, p. 336)

Esta fuerza dinámica se encuentra en el “límite entre lo psíquico y lo somático” ya que “ataca al organismo desde el interior y lo empuja a realizar ciertos actos susceptibles de provocar una descarga de excitación” (p. 337). La pulsión se dirige hacia un objeto que es variable y su elección depende de la historia singular de cada sujeto. Si bien, su meta es la satisfacción y la ganancia de placer, en sus recorridos puede experimentar desviaciones o inhibiciones hacia la sublimación y la represión (Citro, 2009). Podemos decir entonces que esta relación cuerpo(s)-tambor es dinamizada por las pulsiones del cuerpo que podrán tener como destino la sublimación a través del baile.

Por su parte, Citro, traerá aquella primera relación madre-hijo, donde el objeto de placer es el seno materno, para hablar del ‘deseo’ (desde Lacan), el cual es propiciado por la falta constitutiva de aquel primer objeto, perdido e irrecuperable y que será contorneado por las pulsiones a lo largo de la historia del sujeto. Vemos entonces, que las pulsiones que recorren el cuerpo están ligadas al deseo y tienen como meta la ganancia de placer. Este aspecto subjetivante puede apreciarse en el candombe que estudiamos y se deduce en las palabras, simples y desafiantes a la vez, de los practicantes: al candombe hay que sentirlo. Si bien el placer desde el movimiento corporal suele ser recurrente en la danza en general, no siempre se manifiesta el deseo, siempre ligado a la historia del sujeto, a sus pulsiones y por ende a su inconsciente.

Como leímos en las palabras de María Elena los significantes de su cuerpo actuante tienen que ver con las memorias de su infancia junto a sus criadoras mamá, mama y mamita, con las presencias que la han marcado como su tío Alexander y con los candombes llenos de situaciones que ella podía comprender desde su mirada infantil. Así también, esas pisadas propiciadas por el tambor traen imaginarios de aquellos ancestros que no conoció, de sus sufrimientos y sus escasos momentos de alegría. Estos imaginarios se vienen nutriendo, desde hace varias décadas, de los relatos sobre la esclavitud que circulan entre los eventos de la historia afro en Argentina. Y es desde estos recuerdos que María Elena pisa y canta, con firmeza y alegría, porque piensa que está “trabajando para ellos y por ellos”, a lo que agrega: “gracias a ellos yo estoy acá, trabajando y bailando y disfrutando como lo habrán disfrutado ellos cuando en un momentito de sus tareas podían bailar”. Encuentra en aquel sonido del tambor y en esa pisada en la tierra, la posibilidad de comunicarse con su ancestralidad y, cuando la invoca, su baile se sostiene también por la mirada de aquellas personas fundantes de su candombe, ese candombe que baila y canta la historia en su presente.

“*Quibrando zambumba*”

Mientras el candombe resistía a las estrategias de silenciamiento de cada época, se mantenía en las sombras de los escenarios de Buenos Aires, donde estableció permanentes diálogos con otros géneros musicales entre los que destacamos la proximidad con el tango. En otro trabajo (Corvalán, 2024) desarrollamos el modo en que los y las afroargentinas se vinculaban con ambos géneros, caracterizando los espacios donde se desarrollaban y resaltando los diferentes procesos de blanqueamiento.

En este artículo, nos detendremos a analizar ciertos rasgos que se repiten tanto en la corporalidad del baile de candombe, como del tango (especialmente un estilo de tango que bailaba la población afroargentina), así como en otras danzas afroamericanas. Nos referimos a la forma “quebrada” que toma el cuerpo como efecto de la acentuación de la flexión de rodillas, pelvis, cintura, o de la torsión de la columna. Así, a la medida corta del paso por los grilletos, se le suma esta postura de un cuerpo que se dobla, se retuerce o se inclina sobre sí mismo, sobre su pareja de baile (si la hubiera) o hacia el suelo. “Quebrar el cuerpo” es una expresión en la que insisten descripciones de informantes o de la prensa, así como documentación de letras de tangos, candombes y canciones de comparsas de carnavales antiguos para referir al baile, como si éste rasgo fuera el más icónico. Para su análisis vamos a tomar ejemplos de estas últimas, en Buenos Aires y otras regiones donde aparecen diferentes modos de referenciarlo. El primero es de Montevideo, Uruguay, un tango de la comparsa “La Raza Africana” del carnaval de 1870 citado en Goldman (2008):

Círarun morena
Círarun payá
Quibrando zambumba
Que te haré gurtar
Yo non puedo negrito
Quibrar la cintura
Quibrando la tuya
Las dos quimbrará. (p. 193/194)

La letra de este tango relata un diálogo sobre el baile, que primeramente trae la expresión *quibrando zambumba*, donde *quibrar* es el modo bozal de pronunciar quebrar y *zambumba* refiere a cadera, nalga en un idioma africano, pero luego, responde con “*quibrar* la cintura”, donde advierte que sólo puede quebrar la cintura si su pareja también la quiebra. Este dato sugiere que las caderas se mueven juntas, por lo que se deduce el modo enlazado de bailar.

El segundo ejemplo es una marcha de la Comparsa Negros Santafesinos de la ciudad de Santa Fe, Argentina:

Bailemos, negros, bailemos,

*que la amita quiere ver
 cómo los negros lo hacemos
 estos días de placer.
 Requebremos nuestro talle,
 de la música al compás (Rodríguez Zelada [1945] como se citó en Cirio, 2012, p. 80)*

Aquí el gesto se ilustra con la frase “requebrar el talle”, donde el talle puede referirse tanto a la cintura como a la parte del cuerpo comprendida entre el pecho y el vientre, y donde se explicita que este requebre se amalgama en su vínculo con la música y en especial con el compás. Por otro lado, en la escena aparece la mirada de la “amita” sobre estos bailes ligados al placer, aspecto que analizaremos en el apartado siguiente.

Finalmente, traemos un ejemplo de Buenos Aires, un fragmento del tango de la Sociedad Carnavalesca Negros Humildes. M. Pereira registrado en el periódico afroporteño *La Broma* en 1881:

*Mundele y cagombo baila
 la masucra y el choti ingré
 requebrando sintula solo
 y alastrando también los pies.
 Baila baila tu muango neglo
 y la bunda meneala bien
 que ni el mismo cariangá puela
 con su glacia y su lusilé. (Cirio, 2012, p. 100)*

Esta letra compuesta también por la combinación de español, bozal y un fraseo que se recuerda de un decir en una lengua no identificada de África, ofrece una descripción de bailar la mazurca y el chotis inglés requebrando la cintura y arrastrando los pies, y en las líneas siguientes señala el menear la *bunda* (que tiene un uso similar a *bumba* y *zambumba*), expresión que también aparece en uno de los candombes del repertorio de Misibamba:

*Meneame la mbumba,
 Bumba que se va
 Aca tri quimbriqui
 Aca tri quimbrá*

El gesto de menear la *mbumba* aquí, produce un interjuego corporal-verbal, donde la cadera se meneas, se va y, en ese andar, insinúa su quiebre en *quimbriqui quimbrá*.

A su vez, cuando en Misibamba tocan este candombe, se trama un diálogo entre canto, tambor y baile que aporta otro dato significativo. Como ya mencionamos, el canto se ejecuta como pregunta y respuesta (solista y coro) varias veces, hasta que en una de las veces, los tambores cortan el toque sobre el final de la estrofa, provocando una detención del baile en una postura quebrada, para, luego del silencio, retomar el toque y continuar con otro candombe:

Un tango caracuntango,

Un tango caracunté,

Dame un besito morena,

Ahora que nadie nos ve

Este diálogo entre el corte (del tambor) y la quebrada (del cuerpo) recurrente en el candombe, opera de manera similar en el característico ‘corte y quebrada’ del tango, donde la pareja fija una postura quebrada en el baile cuando la música se suspende en un corte.

El quiebre en el cuerpo también se entrevé en la pisada indicial del candombe donde la conexión con la pelvis abre el canal para que la vibración de la pisada continúe por el cuerpo, así como activa la dialéctica del tejido intercorporal cuerpo(s)-tambor. Desde el punto de vista psico-motriz, este gesto de quebrar el cuerpo, produce una flexión de la pelvis que inclina levemente el torso hacia adelante, entregando peso al pie que se adelanta y pisa. La flexión de las articulaciones de las rodillas y la cadera, abre en la pelvis un canal de comunicación con la pierna y el pie donde sus movimientos se vinculan orgánicamente. Este principio de movimiento, es común en el baile de tango y de candombe, así como también se ilustra en el ejemplo que vimos donde se asocia el quebrar la cintura con el arrastrar los pies para bailar chotis y mazurcas. (ver Imagen 3)



Figura 3: El corte y la quebrada. Autora: Silvana Saavedra

La pelvis también es la parte del cuerpo con más temperatura, donde se alojan las zonas erógenas, motivo por el que muchas danzas y hábitos culturales tienden a cubrirla, inmovilizarla o reprimirla. Quebrar la cintura en el candombe implica entonces liberar la pelvis y activar pulsiones y pasiones, y desde allí, el sonido que incita al movimiento corporal suspende la razón. Quebrar la cadera es el gesto indicial que maniobra un cuerpo comunicante con la pisada, con el cuerpo de la pareja, con la música, con el tambor. Que estimula a dar aquella pisada profunda y provoca un baile forjado por una cadena de significantes del cuerpo actuante: mamita, mama y mamá, su tío Alexander, la abuela que hablaba en africano, las generaciones anteriores que no conoció y que bailaban en condiciones de esclavitud, el tambor como canal de memoria, el placer de bailar, la alegría de hacerlo con sus parientes, etc.

Desde su iconicidad, pueden apreciarse las líneas del cuerpo que en sus quiebres, se tuercen, se arrugan, se inclinan y desafían el equilibrio del cuerpo. Esta estética en nada se asemeja a la corporalidad de la danza clásica, la cual venera las líneas extendidas y organizadas sobre un eje vertebral, que esculpe cuerpos esbeltos, sin curvas, que incluso busca eliminar el quiebre de los tobillos suspendiendo el cuerpo sobre las puntas de los pies. Tal como podemos apreciar en las imágenes 4 y 5.



Figura 4: El baile quebrado



Figura 5: La danza clásica

Las imágenes 4 y 5 permiten comparar las líneas que dibujan las corporalidades del candombe y el ballet clásico. Autora: Silvana Saavedra.

Comprobamos entonces, que este rasgo de quebrar el cuerpo evocado en sus diversas expresiones y en la versión local ‘menear la *bumba*’ (mbumba/*bunda/zambumba*), se repite en los candombes y tangos compuestos por afrodescendientes del tronco colonial de diferentes ciudades y se manifiesta tanto en su dimensión indicial - en la relación cuerpo(s)-tambor que incita a la primera pisada-, icónica -en las formas quebradas que dibuja en el cuerpo- y simbólica - al tratarse de un rasgo “afro” que despliega múltiples sentidos en torno a la liberación (de pulsiones, de cadenas, de prohibiciones) del cuerpo- .

Rebotes de la Mirada

Al retomar la secuencia planteada por Verón aflora un cuerpo que mira y es mirado, creando una “bisagra” entre lo indicial y lo icónico. El autor se detiene en esta mirada a la que Lacan llama ‘estadio del espejo’, la cual, mediante un proceso de desdoblamiento del espejo, logra constituir la distancia que separa la mirada de la figura mirada y, a su vez, posibilita la imitación de movimientos, estableciendo relaciones de simetría. En palabras de Verón: “[...] a partir de ese momento, la mirada será una mirada ‘habitada’, localizada ‘en mi cuerpo’, separada para siempre del ícono que vino a ocupar el lugar producido por la ruptura de la cadena metonímica. Este lugar será también ocupado, sin duda, por el cuerpo del otro” (1993 [1980], p. 5). Esta mirada que surge en los primeros momentos de vida, continuará influyendo en los modos singulares del cuerpo, de mirar el mundo y sentirse mirado.

Asimismo, al igual que el planteo de Islas sobre las músicas y danzas de la India, el candombe se transmite a través de la observación y la mimesis de los gestos de otra persona que baila. Todas las personas entrevistadas coinciden que aprendieron mirando a los mayores de su familia, tanto para bailar como para tocar el tambor. En esa observación constante y rigurosa se imitan los movimientos, los toques y todos los comportamientos en relación al entorno social y festivo (sonidos del tambor, cantos, otras personas que participan). Como en la India el aprendizaje es a través de la imitación del gurú o maestro, aquí los mayores son los maestros que habilitan a los más jóvenes a bailar o a tocar, cuando los han visto observar detenidamente durante largo tiempo, y es signo de respeto demostrar todo lo que aprendió mirando. En consonancia con Islas:

Es el individuo-alumno el que extrae del acto global realizado frente a él o con él la serie de movimientos de los que se compone. Es empatía, transmisión cuerpo a cuerpo de un saber. (...) El buen éxito del aprendizaje por imitación depende aquí del respeto y la simbiosis con el gurú. (Islas, 1995, p. 222)

Y en esa transmisión desde la observación, que ocurre en cada evento social, se filtran innumerables gestos que no fueron asimilados de modo consciente. El cuerpo es habitado por el candombe de otro cuerpo y en ese encuentro aparece una nueva traducción corporal que se negociará con la historia del sujeto y con el contexto en el que ahora baila.

Del otro lado de la bisagra ese cuerpo que baila es sostenido por ciertas miradas autorizadas del candombe que, estando allí presente o no, motorizan e influyen en el modo de bailar. Islas explica que, a diferencia de las técnicas modernas, donde el entrenamiento busca crear un producto vendible, el principal objetivo en este tipo de transmisión es “la continuidad generacional de un saber del cuerpo y la permanencia de un hábito” (1995, p. 223). Si ese cuerpo que baila ha incorporado minuciosamente el saber del candombe, podrá transmitirlo con su práctica para que siga viviendo.

Así como el candombe de María Elena se sustenta y nutre en la mirada latente de sus ancestros a quienes, de algún modo les rinde homenaje, Norma (65 años), su hermana menor, comenta la importancia que tiene la aprobación de María Elena en su baile de candombe. “Me gustaría que mi hermana María Elena me diga, desde siempre, ¡hermana, mirá qué bien que bailaste candombe! Me encanta que mi hermana me diga eso. Porque como lo baila ella, ninguna de nosotras lo bailamos.” (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, 2019) Este cuerpo que en el candombe busca el reconocimiento de su hermana, también la mira y en su baile proyecta sus recuerdos. Tal como lo expresa: “yo, bailar candombe y ver a mi hermana bailando candombe con nosotras, es como ver a mis tías, te acordás de cuando vivías en Soldati y todas esas cosas que pasamos. Las fiestas nuestras de los familiares, de los cumpleaños, es como que ves muchas cosas para atrás”. (Norma, comunicación personal, Ciudad Evita, 2019)

Sobre aquel primer momento del tejido intercorporal entre el tambor y el cuerpo que incita a la pisada profunda en la tierra, se le agrega esta segunda instancia de conexión entre el cuerpo que imita y la mirada que reconoce el candombe, donde rige la regla de simetría. La incorporación de estas nuevas acciones torna el tejido más flexible y multidimensional y construyen una mirada subjetiva que activa memorias e imaginarios y dinamiza el presente produciendo nuevos sentidos en el baile. Este funcionamiento icónico del cuerpo podría ser diseñado de la siguiente manera:

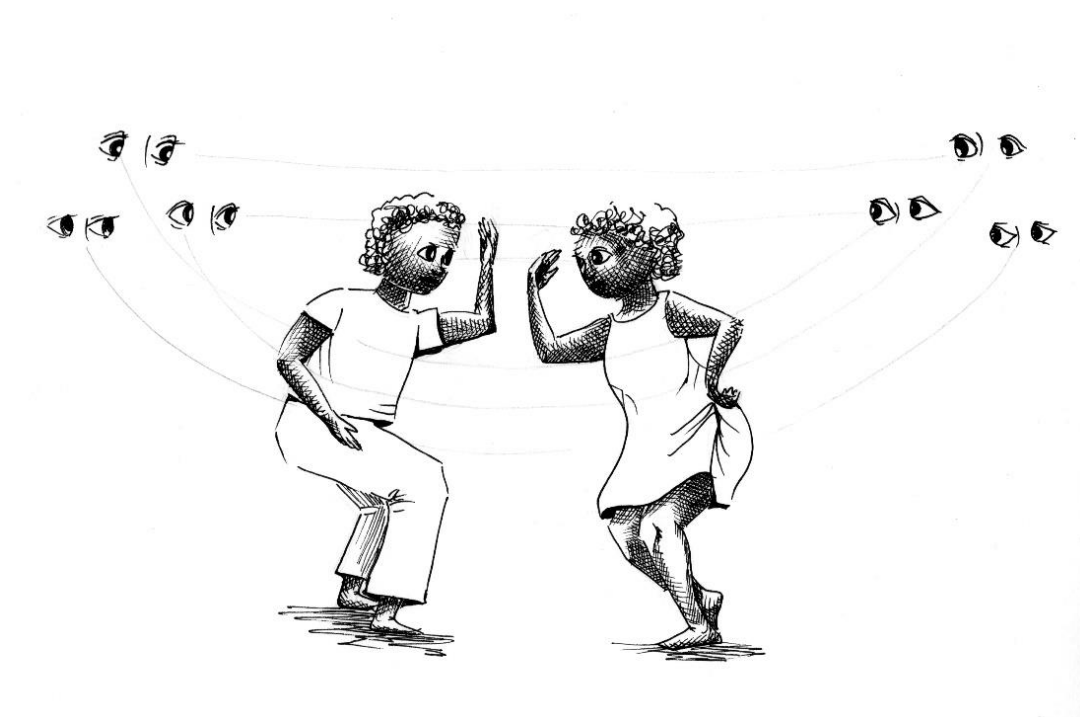


Figura 6: Miradas en y desde el candombe. Autora: Silvana Saavedra

Si acompañamos el movimiento de la mirada, tal como lo ilustramos, ésta primero se posa silenciosamente en otro cuerpo que baila hasta que quien ha observado lo suficiente se anima a pisar el ritmo, a dar ese pequeño paso adelante que al presionar el piso deja una huella y vuelve atrás, como un rebote o un amague, tal como suele llamarse en el tango. De manera análoga, la mirada produce un rebote y se vuelve hacia el cuerpo que ahora aprendió a bailar. El cuerpo se siente observado y contorneado por aquella presencia que una vez fue su referencia, y a su vez baila con ella, sea explícita o implícitamente. El candombe se nutre y proyecta nuevos sentidos cuando la mirada vuelve a rebotar hacia afuera, hacia el entorno, en el encuentro.

Hilando la historia de la práctica del candombe podemos reconocer en nuestros registros etnográficos, la función primordial de la mirada (en sus múltiples sentidos) en el desenvolvimiento de los y las mayores, para adquirir el lenguaje del baile o del toque del tambor. No obstante, no siempre la mirada exterior operó como afirmativa de las identidades. De hecho, el retiro del candombe de la escena pública entre los siglos XIX y XX, tuvo como principal causa las miradas de la sociedad envolvente, sean miradas amonestadoras, intrusas o burlonas, tal como vimos en la cita del tango de la comparsa de negros santafesinos “bailemos que la amita quiere ver [...]”. Incluso, notamos los avatares del candombe para mantenerse a flote en los pasillos de los escenarios donde se lucían otros ‘géneros performáticos’ (Citro, 2009). En este marco, una mirada aprobatoria hacia la corporalidad del candombe así como el retorno entre quienes participan, cobra un valor simbólico que se refleja en las múltiples acentuaciones de sus gestos.

Lo Indecible del Gesto

El modo de funcionamiento simbólico se incorpora en el cuerpo actuante cuando aparece el lenguaje, en los primeros años de vida, el cual se organiza por tipos de comportamientos y se inicia el momento de abstracción. Según Verón, “el tejido multidimensional de los cuerpos actuantes debe transformarse en un conjunto ordenado de actividades” (1988 [1975], p. 52), donde ciertas cadenas significantes se cristalizan y otras se prohíben. El autor advierte que, con excepción del lenguaje verbal - que será “el interpretante de todos los sistemas”-, en el tejido intercorporal multidimensional no existen significados fijos: “cada fragmento de comportamiento remite a una multiplicidad de secuencias posibles de conductas...”. Sin embargo, esta polivalencia semántica se irá perdiendo en los procesos de socialización, donde se reprimen ciertos trayectos y se privilegian determinadas secuencias socialmente aceptadas, produciendo así una cierta nivelación del tejido multidimensional. (1993 [1980], p.5) La danza se presenta como el lugar por excelencia donde se manifiestan los movimientos histórico-culturales a través de la producción, el control o la censura de nuevas actitudes de expresión de sí y de impresión del otro (Godard, 1995). A partir de aquella pisada que da inicio al baile de candombe, se desenvuelven variados movimientos y gestualidades, los cuales han sido imitados infinitamente por distintas generaciones, (a la manera de) cómo se transmite un mito. En el texto “Gesto e percepção” (1995) Hubert Godard explica que

el modo como los gestos son producidos y percibidos varía profundamente de una época a la otra. Una variación mínima de la parte del cuerpo que inicia el movimiento, los flujos de intensidad que lo organizan, la manera que tiene el bailarín de anticipar y de visualizar el

movimiento que irá a producir, todo eso hace que una misma figura no produzca el mismo sentido (1995, p. 12, traducción de la autora).

No obstante, el autor resalta que es posible reconocer ciertas constantes, no tanto en los individuos o en las figuras que producen, sino en los procesos operadores del movimiento y de su interpretación visual (1995, p. 13). Por otro camino diferente, Islas llega a un lugar cercano cuando se pregunta por los niveles de contacto del individuo con su cuerpo en el baile. Por un lado, afirma que depende de “la manera como el individuo se reconoce en su cuerpo y en sus acciones” y de “la manera como el cuerpo y sus acciones informan al individuo sobre sí mismo”. (1995, p. 227) En este vínculo también inciden las características de los códigos de la danza, sean éstos más cerrados o abiertos. Si pensamos en los aspectos simbólicos que juegan en la corporalidad del candombe, se despliega todo un lenguaje corporal que establece una serie de códigos para una participación armoniosa y fluida en el espacio festivo, como los momentos de entrada y salida de la ronda (si es que la hubiera), la relación con los tambores y los cantos, cierta dosificación de los movimientos, posibles diálogos entre los cuerpos que bailan, por nombrar algunos.

La autora explica que “todo código de movimiento filtra las exigencias del exterior” y este exterior “estructura las modalidades de la exigencia subjetiva del movimiento” (1995, p. 230). Es decir, la codificación cultural del movimiento condiciona el nivel de “conciencia propioceptiva (‘sentir que siento, sentir que hago’)” (1995, p. 228). Entre las danzas de código cerrado, Islas ejemplifica aquellas prácticas con fines religiosos, donde el cuerpo es un instrumento que debe imitar los movimientos a la perfección dentro de un riguroso ritual para habilitar la comunicación con las divinidades. Entre las danzas de código abierto, la autora nombra la danza de Isadora Duncan y los métodos de autoconciencia como Feldenkrais, Alexander, etc. donde no existe un sistema de movimientos objetivamente reproducibles y estables, sino que las posibilidades motrices se desenvuelven a partir de una escucha personal de sensaciones y estados interiores.

Si bien vemos que el candombe tiene una serie de códigos que intentan trascender en el tiempo y permanecer en la tradición, esto no obtura la posibilidad de investir los movimientos con emociones y recuerdos, de hecho, sería una especie de regla dentro del código “sentir el movimiento”. Como observamos en el esquema del candombe, el cuerpo icónico sostenido por la mirada queda supeditado al cuerpo indicial más experiencial. En este sentido podemos decir que hay un código que tiene bordes permeables a cada contexto socio histórico, el cual involucra la subjetividad de cada cuerpo sintiente. Por lo tanto, la continuidad de la codificación cultural en el candombe depende de los movimientos subjetivos de sus practicantes y, en este sentido, de la relevancia de acentuar ciertos rasgos en la actualidad como parte identitaria antes invisibilizados (e inmovilizados) como “objeto de vergüenza”.

Y en este desafío el baile y sus códigos encuentran una amplia gama de flexibilidad que sugiere modificaciones muy sutiles y se multiplican los sentidos. De este modo, algunos pasos y gestos se fueron ubicando como característicos del candombe porteño, aunque cada cuerpo fue concediendo nuevos sentidos en ellos, de acuerdo a su particular contexto de enunciación y a su inteligencia corporal.

Menear y Pisar desde un Cuerpo Integrado

En este artículo estudiamos el baile de candombe en su adentro, atendiendo a la comunicación de la corporalidad. Reconocimos ciertos flujos comunicativos que tejen el cuerpo con el tambor y provocan un primer gesto, la pisada indicial, invocando a los ancestros, a la historia y a los imaginarios. La imagen icónica del cuerpo quebrado involucra la activación de la pelvis (zona socialmente incómoda) para conectarse con la vibración del tambor y con la tierra a través de los pies. En seguida los flujos de energía continúan su curso en el resto de los cuerpos que participan del candombe, a través de la mirada y del “cuerpo a cuerpo” que imita, celebra y aprueba la iconicidad del baile. Estos tejidos intercorporales en movimiento, indiciales e icónicos, integran el cuerpo sintiente y actuante con todos los elementos que componen el candombe: el tambor, los cantos, las otras personas presentes, las referencias que ya no están, el contexto donde acontece el candombe, etc. los cuales, a su vez, influyen notablemente en los sentidos que invisten los gestos y movimientos del baile.

Comprobamos que el esquema corporal que dibuja el candombe se aleja de la concepción occidental del cuerpo en la danza. En esta última el cuerpo esbelto, se fragmenta (cuerpo-mente, cuerpo-alma) y la mente (o el cerebro) envía órdenes a cada parte del cuerpo, donde los movimientos se aprenden a través de la coordinación y repetición en entrenamientos sistemáticos que buscan la eficacia en la ejecución exacta de los movimientos extendidos y aiosos. En contraste, en el candombe, el cuerpo se integra con su sentir, con su historia y con su entorno, y allí se mueve tal como aprendió, al mirar a sus mayores, en aquella instancia cuerpo a cuerpo, donde se transmiten gestos, posturas y emociones que no siempre pasan por la consciencia y que, en el baile, dan respuesta a los emergentes que les presenta la vida. Aquí la eficacia reside en la conexión del cuerpo con el sentir, sentir el tambor y dejarse atravesar por la cadena de significantes que se desprende de allí, a fin de manifestar un baile que construye sentidos desde su subjetividad. No hay parte del cuerpo que motorice el movimiento, tampoco hay centro y periferia, menos una ‘cabeza’ que ordene y coordine. El menear de la cadera y el pisar profundo no están fragmentados del cuerpo, sino que son parte de los flujos comunicativos indiciales, icónicos y simbólicos que hacen un cuerpo íntegro, quebrado, poroso, pulsional y sensible. Ya no es el código el que garantiza la continuidad del baile sino la indicialidad del cuerpo que lo baila. Es decir, es a partir de la experiencia subjetiva y sensible del cuerpo que resemantiza la codificación cultural del candombe haciéndola flexible y vital. En cada generación, en cada contexto y en cada cuerpo, se empujan apenas los bordes de los movimientos y son habitados por nuevos sentidos, que tímidamente crean nuevos gestos y nuevas identidades.

Referências

- ASCHIERI, Patricia. **Subjetividad en Movimiento: Reapropiaciones de la danza butoh en Argentina**. 2013. 355 pág. Tesis (Doctorado), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires: 2013. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1645>. Fecha de acceso: 09/12/2024
- BROGUET, Julia. Blanco es un concepto bastante desfasado: candombe afrouruguayo y cuestionamientos a la blanquitud en el Litoral argentino. *Revista RBBA* V.7, n° 1, 199-222. 2018.
- BROGUET, Julia; CORVALÁN, María Laura y RODRÍGUEZ, Manuela. Prácticas artísticas “afro” en Rosario, Argentina: performances “negras” en contextos “blancos”. **Condición poscolonial y racialización: Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada**. Mendoza: Ed. Qellqasqa, 2021
- CAROZZI, María Julia (org.) **Escribir las danzas**. Coreografías de las ciencias sociales. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2015.
- CIRIO, Norberto Pablo. Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856). *LatinAmerican Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: University of Texas, 2000.
- CIRIO, Norberto Pablo. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a san Baltazar. La charanda de Empedrado (Pcia. de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile, 2002^a.
- CIRIO, Norberto Pablo. ¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial, en Víctor Rondón (Ed.), **Actas de la IV Reunión Científica: “Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana”**. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura. 88-100, 2002b.
- CIRIO, Norberto Pablo. Rey Mago Baltazar y San Baltazar. Dos devociones en la tradición religiosa afroargentina. **Cuadernos 19**: 167-185. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2002c.
- CIRIO, Norberto Pablo. La desaparición del candombe argentino: Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. **Música e Investigación** 12-13: 181-202. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2003.
- CIRIO, Norberto Pablo. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires. **Revista del Instituto de investigación Musicológica “Carlos Vega”** 21: 84-120. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2007.
- CIRIO, Norberto Pablo. Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina? En Federico Sammartino y Héctor Rubio (Eds.). **Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la Musicología Argentina**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. p. 81-134 y 249-277, 2008.
- CIRIO, Norberto Pablo. **Antología de literatura oral y escrita afroargentina**, Saarbrücken: Editorial Académica Española 2º ed., corregida y aumentada, 2012.
- CIRIO, Norberto Pablo. Aproximaciones a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (Siglos XVI-XX). Plesh, Melanie (ed.)

- Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología.** Buenos Aires: Gourmet musical ediciones, 2013.
- CIRIO, Norberto Pablo. Completando el mapa sonoro de las Américas negras: La (re)aparición de la música afroargentina. Coriún Aharonián (Coord.), **La música entre África y América.** Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. 207-229, 2014.
- CIRIO, Norberto Pablo. Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. **Latin American Music Review** 36 (2). 170-193. Austin: University of Texas, 2015.
- CIRIO, Norberto Pablo. Negro que no toca cuero no es negro. La construcción de la identidad social afroporteña a través del tambor. **Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica** | Vol. 10 | No. 1 | Jan - Jun, 2016.
- CIRIO, Norberto Pablo. **Música afroporteña. Compartiendo nuestro candombe.** Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires [versión actualizada de folleto de este CD publicado por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Ministerio de Cultura. Buenos Aires, 2016.], 2019.
- CITRO, Silvia (coord.) **Cuerpos significantes.** Nuevas travesías dialécticas. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- CITRO, S. Variaciones sobre un mismo cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía. MATOSO, Elina (comp.) **In-certidumbres del cuerpo.** Corporeidad, arte y sociedad. Buenos Aires: Letra Viva, 2006.
- CORVALÁN, María Laura. Menear la bumba. Indicios de un baile quebrado. Corporalidad, comunicación e identidad cultural en el candombe afroporteño. Misibamba em el siglo XXI. 2024. 314 págs. Tesis (Doctorado) Universidad Nacional de Rosario, Rosario: 2024. En prensa.
- GODARD, Hubert, Gesto e percepção. **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1995.
- GOLDMAN, Gustavo. **Lucamba.** Herencia africana en el tango. 1870-1890 -1a. Edición - Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008.
- ISLAS, Hilda. **Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia.** México, D.F.: Cenidi Danza/INBA, 1995.
- JACKSON, Michael. El conocimiento del cuerpo. CITRO, Silvia (coord.) **Cuerpos Plurales.** Antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- KAEPPLER, Adrienne. La danza y el concepto de estilo en revista **Desacatos**, Ciudad de México, Num. 12 pp. 93-104, 2003. ISSN 2448-5144. Disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1607-050X2003000200007&script=sci_abstract fecha de acceso: 09/12/2024.
- LABAN, Rudolf. **El dominio del movimiento**, traducción al español Bonso Cuello, Madrid: Fundamentos, 1987.
- LAPLANCHE y PONTALIS. **Diccionario de Psicoanálisis**, trad. Cervantes Gimeno, Barcelona: Ed. Labor, 1971.

QUIJANO, Aníbal. Fiesta y poder en el caribe. QUINTERO RIVERA, Ángel **Cuerpo y cultura**. Las músicas mulatas y la subversión del baile. 1 ed. Madrid: Iberoamericana, 2009.

QUINTERO RIVERA, Ángel. **Cuerpo y cultura**. Las músicas mulatas y la subversión del baile 1 ed. Madrid: Iberoamericana, 2009.

ROCHA ALONSO, Amparo. Transcripción de teóricos n° 5 y 6 de la cátedra Semiótica de los Medios II de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2013. Disponible en:

<http://absta.info/terico-n-6-docente-amparo-rocha-alonso-2-cuatrimestre-2013.html> Acceso en: julio 2020.

TAYLOR, Diana **El archivo y el repertorio**. El cuerpo y la memoria cultural performática en las Américas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

VERÓN, Eliseo **Cuerpo** signifiante. RODRÍGUEZ ILLERA, J.L. (comp.) **Educación y Comunicación**, Barcelona: Paidós, 1988 (1975).

VERÓN, Eliseo. El cuerpo reencontrado. **La Semiosis Social**, Barcelona: Gedisa, 1993 (1980).

Links de otras fuentes utilizadas:

Entrevista a María Elena por Aldana Aliendo, 8 de noviembre de 2020
<https://www.youtube.com/watch?v=f7dMAwWk1QI> Acceso en Agosto de 2022.