

CORPORALIDADES INDÍGENAS EN MOVIMIENTO.
EMPODERAMIENTOS Y DISPUTAS EN LAS DANZAS DE LAS
JÓVENES TOBAS

Silvia Citro
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Resumen

En muchos grupos indígenas, las apropiaciones, resignificaciones y tensiones entre elementos provenientes de diferentes corrientes culturales, suelen encarnarse y adquirir mayor visibilidad en los jóvenes. En estos procesos, se difunden nuevas formas de tratamiento del cuerpo, se reconfigura gestualidades, técnicas corporales o se generan nuevas danzas y músicas, promoviendo la circulación de renovadas significaciones, afectividades y valoraciones. Me centraré en las jóvenes indígenas tobas de Formosa, Argentina, especialmente en la reciente organización de sus grupos de danza cristiana en las iglesias del Evangelio. Examinaré cómo estas prácticas han impactado en sus procesos de subjetivación, impulsando nuevas formas de empoderamiento arraigadas en sus cuerpos. Mi hipótesis es que a través de estos grupos de danza, las jóvenes trascienden su histórica circunscripción al espacio doméstico y, de este modo, disputan la hegemonía masculina en un espacio público clave como son los rituales del Evangelio.

Palabras clave: jóvenes indígenas – danzas – cuerpos – empoderamientos – mujeres

Abstract

In many indigenous groups, appropriations, new meanings and tensions among elements from different cultural currents, are often embodied and gain greater visibility in the youth. In these processes, new forms of treatment of bodies are spread, gestures and body techniques are reconfigured, and new dances and music are created, promoting the circulation of renovated meanings, affectivities and values. I will focus on the young Toba women of Formosa, Argentina, especially in the recent organization of their Christian dance groups in the churches of Evangelio. I examine how these practices have impacted on their subjectivation processes, encouraging new forms of empowerment rooted in their bodies. My hypothesis is that through these dance groups, the young Toba women transcend its historic delimitation to the domestic space, and in this way, they dispute the male hegemony in a key public space such as the rituals of the Evangelio.

Keywords: indigenous youth - dance - bodies – empowerments - women

Introducción

En muchos grupos indígenas, las apropiaciones, resignificaciones y tensiones entre prácticas provenientes de diferentes corrientes culturales, suelen encarnarse y adquirir mayor visibilidad en las generaciones más jóvenes. La intensificación de los procesos de escolarización y medicalización, la experiencia de las migraciones internas y de nuevas prácticas laborales, y la creciente presencia de los medios de comunicación y del uso de nuevas tecnologías, traen consigo nuevas imágenes y usos de los cuerpos. Así, se difunden nuevas formas de tratamiento y cuidado del cuerpo, se reconfigura gestualidades y técnicas corporales o se promueven nuevas danzas y músicas, todo lo cual es acompañado de la circulación de renovadas significaciones, afectividades y valoraciones culturales que impactan en los procesos de subjetivación de los y las jóvenes. Paralelamente, también emergen otros procesos alternativos que pretenden preservar o dar continuidad a la propia identidad cultural, tal es lo que se aprecia en las políticas de reivindicación y lucha de los pueblos originarios, en los procesos de reetnicización o recuperación de las tradiciones, y en las intervenciones estatales orientadas a la patrimonialización cultural, promovidas por las políticas multiculturales globales. Así, en toda reflexión sobre las corporalidades de los jóvenes indígenas en Latinoamérica, resulta imprescindible tomar en cuenta estos escenarios socio-culturales dinámicos y variados, sin

olvidar cómo en ellos también se evidencian ciertas huellas herederas del proceso colonial y postcolonial, especialmente en la persistencia de fuertes desigualdades socio-económicas y actitudes de discriminación o racismo¹.

Me centraré aquí en las jóvenes tobas del este de la provincia de Formosa, Argentina, analizando cómo algunas de estas transformaciones impactan en sus procesos de subjetivación. Mi hipótesis es que a través de la organización de sus propios grupos de danza cristiana, estas jóvenes comenzaron a trascender su circunscripción al espacio doméstico, disputando la hegemonía masculina en el control de un espacio público clave, como son los rituales de las iglesias del Evangelio. Asimismo, analizaré cómo esta práctica ha promovido nuevas formas de empoderamiento que emergen y a la vez encuentran su propio límite, en estas corporalidades en movimiento.

La delimitación de los roles de género en los espacios público y doméstico fue destacada en diversos estudios antropológicos, e incluso para autoras como Rosaldo (1974), es uno de los fundamentos de la jerarquía de género en distintas sociedades. Si bien no profundizaré aquí en la discusión sobre los alcances y el origen de la dominación masculina, sí me interesa destacar cómo la espacialización de las corporalidades sigue siendo un factor fundamental en estos procesos de subjetivación de los géneros y en las relaciones y disputas que entablan en la vida social.

En lo que respecta al análisis de las danzas, cabe destacar que son pocos los trabajos que las abordan en la literatura antropológica iberoamericana. En publicaciones anteriores (Citro 2003, 2009, 2012), efectué un estudio crítico sobre las diferentes propuestas teórico-metodológicas, especialmente en la antropología de la danza anglófona, y propuse una perspectiva procesual y dialéctica en la cual las danzas son abordadas como prácticas socio-culturales complejas, emergentes de diversas y variadas influencias socioculturales y con diferentes incidencias en la vida de sus *performers*. Así, en un primer paso introductorio, se propone describir las situaciones o *performances* en que una danza se enmarca, su contexto institucional y social. Luego, a partir de un movimiento de acercamiento-participación, vinculado a la fenomenología cultural, se describe la danza y las experiencias intersubjetivas que suscita, atendiendo a su estilo, estructuración y las percepciones, emociones y significaciones que promueve en *performers* y audiencia. A partir de la confrontación con un movimiento analítico de distanciamiento-observación, ligado a las “hermenéuticas de la sospecha” y a su continuidad en los abordajes foucaultianos, se efectúa un análisis genealógico de las danzas y sus contextos de ejecución,

1 En trabajos anteriores sobre los tobas (Citro 2003, 2009), retomé el concepto de “corrientes culturales” de Barth (1989) y Hannerz (1997), para dar cuenta de esta diversidad al interior del grupo.

examinando las relaciones con otras danzas, prácticas y discursos socioculturales de los *performers* y de los grupos con los que se han vinculado a lo largo de su historia. Si bien estos antecedentes pueden ser múltiples y complejos, es posible detectar ciertas marcas (en el estilo, estructuración, sensaciones, emociones y/o significaciones) que evidencian las conexiones con otros géneros y prácticas culturales; y al analizar los modos en que los *performers* se apropian de esas marcas (des-contextualizando y re-contextualizando, combinando o resignificando algunas, e invisibilizando otras), pueden obtenerse indicios que develan posicionamientos identitarios y estrategias sociales que no siempre son verbalizados espontáneamente ni son objeto de reflexión consciente. Finalmente, intentando arribar a una síntesis, se propone un nuevo acercamiento para develar cómo la práctica reiterada de esa danza, ya descripta y genealogizada, impacta en la vida social y subjetividad de los *performers*. Iniciaremos entonces nuestra indagación de las danzas de las jóvenes tobas, siguiendo estos pasos teórico-metodológicos.

El contexto: Los tobas y la emergencia de los rituales del Evangelio

Si bien en el pasado los tobas basaron su subsistencia en la caza, pesca y recolección, ya desde finales del siglo XIX, cuando el ejército nacional avanzó sobre sus tierras, fueron forzados a un proceso de sedentarización e incorporación al mercado de trabajo rural. A mediados del siglo XX, la Iglesia Evangélica Unida de los tobas se constituyó en la primera iglesia indígena de Argentina y junto con otras denominaciones religiosas, como la Iglesia Nazarena o la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular, conformaron el movimiento del Evangelio, que hoy se ha convertido en la religión dominante. Este movimiento religioso es resultado de la interacción histórica entre diversas corrientes religioso-culturales: la pentecostal, promovida por misioneros blancos que desde la década del '40 visitaron la zona; la menonita, cuyos misioneros norteamericanos asesoraron a los tobas en la creación y organización de sus iglesias; la cosmovisión y el chamanismo toba (Miller 1979, Wright 1997, Citro 2003).

Cuando a fines de la década de 1990 comencé mi trabajos de campo en poblados rurales tobas de Formosa, sólo unas pocas familias poseían luz eléctrica y televisores a batería, los cuales captaban por unas pocas horas una señal televisiva de Paraguay, pues nos hallábamos cercanos a la frontera con ese país, y a más de 1000 km de Buenos Aires. Si bien gran parte de los jóvenes habían recibido educación primaria en las escuelas bilingües, eran poquísimos los que podían seguir estudiando en las escuelas secundarias de los pueblos criollos. Por tanto, a los 13 o 14 años los varones comenzaban a colaborar en las tareas rurales y las mujeres continuaban ayudando en las tareas domésticas o en la fabricación de artesanías.

Para la mirada de un visitante de clase media urbana que arribaba a estos poblados, la primera impresión causada por las condiciones de vida material era la de la pobreza: ranchos precarios, escasez de alimentos y de objetos domésticos de consumo, dificultades de acceso al agua potable y la luz eléctrica así como al sistema médico y educativo. No obstante, otras imágenes complejizaron ese retrato inicial: las fiestas de las iglesias del Evangelio reunían cientos de invitados provenientes de diferentes poblados, los cuales concurrían con sus mejores ropas, eran agasajados con abundantes asados y numerosas presentaciones de conjuntos de música, conformados por varones jóvenes, quienes además grababan y comercializaban sus casetes. En esa época, los jóvenes también habían iniciado una danza denominada Rueda, que consistía en correr en forma circular con un atuendo de tiras blancas, confeccionado por ellos mismos. Además de los cultos regulares semanales, las celebraciones incluían los Aniversarios de creación de cada iglesia, Cumpleaños de los fieles, Bautismos, Casamientos, Navidad y, en los días previos a estos eventos, Movimientos de Alabanza (reuniones diarias que duraban hasta un mes, en las que predomina la danza y la música de los jóvenes). Así, el calendario ritual ocupaba buena parte de la vida de los poblados tobas, convirtiéndose en un espacio social clave para la organización y reproducción sociocultural del grupo, y sus fiestas implicaban una riqueza simbólica, estética y material que contrastaba con las imágenes de escasez retratadas.

Más de una década después, algunas cosas han cambiado: la energía eléctrica, los televisores, los reproductores de DVD y los teléfonos celulares llegaron a gran parte de los hogares y, por ejemplo, los jóvenes suelen enviarse mensajes de texto para organizar una fiesta religiosa o un ensayo; asimismo, la escolarización se ha extendido varios años. Si bien la pobreza aún no desapareció, se ampliaron algunos servicios básicos y se distribuyeron planes de asistencia social del Estado². Y en las nuevas generaciones de jóvenes, también se aprecian transformaciones: los varones que antes ejecutaban guitarras y bombos aprendieron a tocar los teclados electrónicos con grandes amplificadores, y sustituyeron los géneros folklóricos criollos por otros hoy más difundidos, como la cumbia y el reggaeton, y la venta de casetes de sus grupos por la de CDs y DVDs. Otro cambio sustancial fue el surgimiento en 2004 de los grupos de danza de mujeres en cada iglesia. Estos grupos están conformados por adolescentes y jóvenes de entre 12 y 20 años, que suelen ser parientes entre sí y en su mayoría solteras, pues al quedar embarazadas tienden a abandonar esta actividad. En los últimos años, también comenzaron a vender sus DVDs, lo cual permitió una rápida difusión de las formas coreográficas, tal como

2 La política neoliberal que predominó en Argentina en los años '90, fue reemplazada a partir del 2003 por una política de inclusión social a través de la intervención estatal. No obstante, problemáticas como el clientelismo político y la amenaza a los territorios indígenas aún persisten en esta provincia (Citro 2003, 2009).

sucedió con las músicas evangélicas. Al igual que estos conjuntos musicales, los grupos de danza incorporaron ensayos una o dos veces por semana, en los cuales elaboran y practican sus coreografías, siendo este un rasgo innovador entre los tobas.

Me centraré aquí en dos casos que corresponden a los primeros grupos que surgieron en los poblados donde realicé mis trabajos de campo: en Misión Tacaaglé, con el grupo “Las Hijas del Rey”, creado en 2005 y coordinado por Celia Castorino; y en la Colonia La Primavera, con el grupo Emanuel, formado en 2006 y coordinado por Carla Sanagachi. Ambas jóvenes eran nietas de los pastores ancianos fundadores de sus iglesias e hijas de los pastores actuales, tenían 15 años cuando iniciaron sus grupos y cursaban estudios secundarios. Ellas organizaban las coreografías y los ensayos, y en el caso del grupo de Tacaaglé, también contaban con una “directora” adulta casada, Sixta Castorino, que las acompañaba en sus presentaciones.

Movimiento de acercamiento: Descripción del estilo y la experiencia intersubjetiva

Estilo y estructuración

Las coreografías de estos grupos involucran movimientos compartidos que son repetidos de igual forma por todas (foto1). Estos movimientos se basan en un paso semi-saltado, generalmente en ritmos binarios, durante el cual las danzantes mantienen la postura erguida y una dinámica constante en lo que hace a la energía y velocidad³. Asimismo, efectúan gestos con brazos, manos y rostro, los cuales intentan representar algunos contenidos de las letras evangélicas, apelando a semejanzas de tipo icónico. En estos movimientos predominan las formas simétricas y curvilíneas, con un tono muscular suave y sin contrastes. Como me explicaba Carla, la coordinadora de La Primavera: “para lo que dicen las canciones, nosotros utilizamos las manos”, y agregaba que al ser difícil saltar y cantar durante tanto tiempo, “porque se cansa”, “nosotros movemos las manos, pero cantamos, en voz baja... moviendo los labios... Pero sabemos todas las canciones...” Cabe destacar que una de las críticas a la Rueda, la danza anterior de los jóvenes, era que ellos “corrían todo el tiempo y no cantaban”, con lo cual la gestualidad de la danza femenina permitiría evitar estas críticas.

3 En la página web del equipo de investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance, que coordino en la Universidad de Buenos Aires (www.antropologiadeltuerpo.com), pueden verse imágenes de estas danzas, especialmente en mi video *Cuerpos Significantes*.

Foto 1. Misión Tacaaglé, 2008



Autora: Silvia Citro

La música ejecutada es principalmente la “cumbia evangélica”, tocada por los varones con teclados electrónicos (foto 2). La intensidad sonora, gracias a la amplificación y las fuertes voces de los cantantes, se ha convertido en un rasgo estético valorado y, como veremos, es un elemento fundamental para propiciar el estado religioso del “gozo”. La percepción musical también es importante para el aprendizaje y ejecución de la coreografía y es promovida por las coordinadoras durante los ensayos.

Foto 2. Misión Tacaaglé, 2008



Autora: Silvia Citro

En cuanto a la imagen corporal, las jóvenes suelen presentarse en los rituales maquilladas, con pelo atado y largos vestidos de telas brillantes, todos iguales, de ahí que algunos los denominen “uniformes”. El diseño del vestido se asemeja a los utilizados en el folklore criollo que se baila en los actos escolares y espectáculos, aunque los diferencian sus colores brillantes. La preferencia por colores llamativos es característica de la estética de las mujeres en los cultos evangélicos y se vincularía a cierto poder adscrito a esos colores (Citro 2003). La adquisición de la tela y la confección del vestido, son ocasiones para que se activen las redes de reciprocidad e incluso de clientelismo político, ya que los intendentes o concejales criollos suelen regalárselos. Estos vestidos deben ser “bendecidos” dentro de la iglesia, tal como se hace también con los instrumentos musicales y los atuendos de la Rueda, pues los poderes no humanos (benéficos y malignos) circulan fluidamente entre los humanos y los objetos materiales.

En lo que refiere a la estructuración de la danza, predomina una distribución espacial en 2 o 3 hileras, en las que se combinan: movimientos en el lugar, giros y contragiros e intercambios de posiciones. Las danzas se ejecutan en el espacio central de las iglesias, frente al altar, sitio que hasta el surgimiento de estos grupos era ocupado principalmente por los dancistas ancianos. Si bien esta estructuración se repite en los diferentes cultos, en los Cumpleaños de 15 de las jóvenes el grupo de danza realiza también otra importante performance. Una vez que la torta y la quinceañera, con sus padres y padrinos (foto 3), ingresaron al templo, le sigue la entrada de “14 señoritas” de 12 a 14 años, que suelen ser las compañeras dancistas de la quinceañera.

Foto 3. Cumpleaños de 15, Misión Tacaaglé, 2008.



Autora: Silvia Citro

Cada joven es anunciada por el pastor con su nombre y apellido y en su trayecto desde la entrada hasta el altar es aplaudida por los fieles. Una vez allí, recita de memoria o lee un párrafo bíblico, seguido por un nuevo aplauso. Hilaria, una adulta con amplia experiencia en las iglesias (además de cantante solista fue tesorera y secretaria), me explicaba que estas jóvenes son las encargadas de recordar esos párrafos “y entregar a la quinceañera”, y que “si es consciente, la quinceañera toma ese párrafo de la Biblia, tal vez en algún tiempo se le hace necesario, porque son unas palabras muy buenas”.

Come analicé en trabajos anteriores (Citro 2003), estos Cumpleaños presentan similitudes con los antiguos rituales de iniciación femenina. En aquellos rituales, una mujer adulta “buena y respetada” le daba a la inicianda su primer alimento luego de su abstinencia, para “contagiarle” así sus cualidades positivas, mientras que ahora en el Evangelio, es este “alimento espiritual” de las palabras bíblicas el que se “entrega a la quinceañera”, esperando que ejerzan una benéfica influencia futura. Cabe agregar que esta entrega de la palabra bíblica, antes era efectuada por el pastor o predicador, los cuales se caracterizan por sus tonos de voces fuertes y enfáticos, así como por sus abundantes y enérgicos gestos, en un estilo que se vincula al de los antiguos caciques. Las actuales jóvenes, en cambio, utilizan voces suaves y sus cuerpos suelen estar tiesos e inmóviles, trasluciendo cierta timidez y/o nerviosismo. Así, este acto de enunciación femenina en el ritual y específicamente en el poderoso espacio del altar, otrora dominado por la palabra masculina, es uno de los indicios del proceso de empoderamiento que estas jóvenes viven en sus grupos de danza. Sus gestos y movimientos corporales en vestidos brillantes y, más tímidamente, sus suaves palabras, comenzaron a disputar las intensas gestualidades y voces masculinas, dentro de un espacio público históricamente hegemonizado por los hombres.

Percepciones, emociones y significantes

“Hay momentos que nunca se olvidan
Hay recuerdos que no se pueden borrar
Y yo tengo uno que lo llevo en el corazón

Eres tú, el recuerdo más bello
Cuando te sentí tan cerca de mí.

Tu Espíritu me llenó de gozo, cuando te sentí
Tu Espíritu dio alegría a mi corazón”

El recuerdo más bello, Celia Castorino

A partir del surgimiento de esta danza, los miembros de las iglesias generaron diversos sentidos, valoraciones y afectividades, según sus diferentes posicionamientos identitarios. A continuación resumiremos tres núcleos principales.

a) Entre el gozo y el “orgullo de mostrarse”:

La música, danza y oración evangélica son consideradas por los tobas como “dones” recibidos del Espíritu Santo que promueven una experiencia religiosa denominada “gozo” o *ntonaGaq*. La canción de Celia del epígrafe evoca algunos de los significantes más difundidos acerca del gozo: es un contacto “cercano” con el Espíritu Santo, en el cual la persona se “llena” de su poder, generando “alegría” y promoviendo la adquisición de “fortaleza” y “ánimo”, el cese de dolores y la recuperación de la salud. Si bien estas interpretaciones son hoy hegemónicas, a lo largo de la historia del Evangelio se generaron tensiones y conflictos sobre la legitimidad de ciertos géneros dancísticos y musicales para alcanzar el gozo. Por ejemplo, en los inicios del movimiento, el gozo se vinculaba principalmente con la danza de los adultos mayores, y solo después de algunos años fue admitido para los jóvenes músicos (Miller 1979, Citro 2003). En las actuales danzas femeninas, la experiencia de gozo aparecía contrapuesta al acto de bailar sólo para “mostrarse” o lucirse en los cultos, sin que exista el don. Para comprender estas significaciones, es interesante el siguiente relato de Celia y Karen sobre las etapas que vivieron con su grupo, al inicio, cuando bailaban sólo según las coreografías y, posteriormente, cuando recibieron el don de la danza:

Celia: Al principio era como bailar, siempre bailar... pero orábamos, hacíamos vigilia y toda la noche buscando, así... hasta que una vez recibimos un don ¿viste?...

Karen: Dones espirituales tal como lengua... don de danza, cantos... y bueno eso es lo que recibimos de Dios porque buscábamos la manera de encontrar, de encontrarnos con Dios, sentirlo más cerca de nosotros... en oración. Y al paso del tiempo de tanto buscarlo... bueno, encontramos, y sentirlo a él. O sea, eso no se explica, no se puede explicar tanto porque no hay una explicación correcta, digamos así, porque uno siente que cuando estás cerca de Dios, siente una cosa extraña que... que lo hace vibrar que... que da alegría...

C: No se puede explicar, todo lo que podemos hacer es llorar nomás, ¡Lloro de tanta felicidad! (...). Y eso es lo que nos mueve, ¿viste?. Porque al principio yo les enseñaba todo, cómo tenían que bailar pero cuando llega el Espíritu todos danzan de una...

K: manera distinta...

C: ...manera distinta... porque todo Dios le da un don de bailar ¿viste? entonces ellas danzan todas de maneras diferentes según el Espíritu, que Dios le dio... Algunos cantaban (...), la hermana Chiqui danza; la hermana Mónica habla en lenguas (...)

Silvia: Ah... ¿les ha pasado de hablar en lenguas?

C: Durante la danza, a veces en oraciones (...) sentimos como... no sé, como temblamos, ¿viste? Toda la mano y el pie... yo no comprendía cómo era, desde el principio solo lloraba que por qué tiemblo, mi pierna, que no siento... Después con el paso del tiempo comprendí, le conté a mi papá y él me explicó, que tenés que orar para saber qué es lo que realmente Dios te dio, tal vez capaz el don, cualquier cosa... después oré, sentí fuego

S: ¿Se siente como un calor?

C: Calor y que tu corazón [lleva la mano al pecho y lo golpea despacio] late más fuerte (...), puedes sentir temblar todo y tu corazón late más fuerte, cuando recién Dios te quiere dar ese don (...) Además antes, como decían nuestros padres, los jóvenes no recibían espíritu, solo los viejos nomás, los ancianos... pero después, ahora, Dios da don espirituales también para los jóvenes... Así... esto es nuevo, ¿viste? Y por eso no comprendíamos antes (...) y todo esto nos explicó nuestros padres (...). Mi papá me explicaba que si danzamos así buscando la presencia y no mostrarnos ante la gente, ¿viste? quizás a no ser orgulloso, digamos, así podemos recibir el Espíritu, buscar a Dios (...) La gente que a veces quiere presentar nomás, porque veo que hay muchos ahora que por ver se interesan y simplemente danzan (...), a veces te envidian porque dicen que vos danzas bien, que sos orgullosa...

Como puede apreciarse, la experiencia del gozo se describe fundamentalmente en términos de sensaciones corporales y emociones intensas que son interpretadas como índices encarnados del poder divino. En trabajos anteriores, destacué que la eficacia de rituales como los del Evangelio se fundamenta en esta capacidad de las músicas y danzas para generar intensidades sensoriales y emotivas, las cuales, a su vez, son re-intensificadas, al superponerse y replicarse colectivamente en la performance a través de experiencias de fusión perceptiva y mimesis (Citro 2003, 2009). Así, esta experiencia intersubjetiva es significada o, para retomar los términos de Csordas (2008), “auto-objetivada” a través de categorías religiosas-culturales específicas: en el Evangelio, como contacto más cercano o comunión con lo divino.

El relato de estas jóvenes también muestra la importancia de la intervención de la palabra paterna en este proceso de auto-objetivación, en tanto se constituye en la palabra legitimada que permitirá otorgarle sentido a las experiencias corporales vividas en el gozo, que en un principio les resultaban “extrañas” e “inexplicables”. Por otra parte, la palabra paterna también permitirá socializar a las jóvenes en esta distinción entre danzar para “mostrarse”, con una actitud de “orgullo” o “envidia”, y danzar para Dios, a partir

del “don”. La intervención masculina en la socialización evangélica también se aprecia en otro episodio fundamental: fue el presidente de los jóvenes de la iglesia, el que les sugirió al naciente grupo que realicen vigili­as con ayuno y a partir de estos eventos, recibieron el “don”. Finalmente, Celia también me relató su “visión” de un ángel durante la oración y su experiencia de “sentir el llamado a la predicación”, no obstante, explicó que ella “no pudo aceptar” tal don. En suma, si bien las mujeres jóvenes hoy pueden acceder a los dones de la danza, hablar en lenguas y tener visiones, y también pueden leer o memorizar párrafos escogidos del texto bíblico en los rituales, aún no podrían ejercer el don de inspiración de la palabra que implicaría la predicación, el cual ha sido desempeñado históricamente por los hombres tobas.

a) Entre la fortaleza-salud y el cansancio-enfermedad:

Como adelantamos, varios relatos también aluden al vínculo de la danza y el gozo con la salud y enfermedad. Sixta, por ejemplo, nos contaba casos en que la danza y la “maravilla” del gozo (tal fue el término utilizado), permitían superar dolores y enfermedades mientras que el danzar sin “sentir”, sin el “don espiritual”, “copiando” a las otras, podía enfermar a las jóvenes. Asimismo, la intensidad de la danza en cultos que duran varias horas, puede ser provocadora de cansancio, dolores o calambres, como explicaban Sixta: “cuando nos cansamos de tanto bailar descansamos una semana (...) hacemos en oración pidiendo fuerza para no cansar en danzar (...) cuando estamos por viajar, hacemos vigili­as o ayunamos”.

Puede apreciarse entonces cómo esta capacidad para danzar no dependería sólo del entrenamiento físico en los ensayos y los períodos de descanso para restablecer las fuerzas, sino también de estas otras experiencias intersubjetivas como son la oración, el ayuno y las vigili­as grupales. Estas interpretaciones dan cuenta del modo en que la corporalidad y su fortaleza-salud y cansancio-enfermedad, son atravesadas por estas múltiples dimensiones prácticas, psicológicas y de vinculación con el mundo humano y de lo no humano poderoso, siendo esta concepción holística característica de muchas cosmovisiones y terapéuticas indígenas.

c) Orden, organización y modernización:

Aunque en los inicios de esta danza existían dudas acerca de si se la hacía solo por diversión y lucimiento de las mujeres o por un don espiritual, con el correr de los años fue adquiriendo legitimidad. Aquellos predicadores y pastores adultos que, por ejemplo, criticaban la Rueda, valoraban positivamente la nueva danza femenina, pues les parecía “más ordenada”. En el caso de Miguel, un reconocido predicador de La Pri-

mavera, vinculó esta danza con “el roce de los chicos de ahora con los blancos” y con la “modernización”. Asimismo, el hecho de que la danza actual se base en movimientos y vestimenta comunes, a la manera de un “uniforme”, también es considerado un signo positivo de “organización”. Al respecto, Hilaria me comentaba:

Si hay una buena organización o administración de parte de la coordinadora, es muy útil dentro de la iglesia. Sería un gran apoyo porque son un grupo, aparte que si tiene uniforme, le vendría bien a la iglesia (...). Algunos grupos está bien organizado, me gusta, hasta tienen el mismo paso, las mismas posiciones que tiene la coordinadora, entonces el grupo le sigue, entonces eso es un grupo.

La percepción de un movimiento unificado y ordenado, que es fruto de una organización previa con roles diferenciales, es altamente valorada, especialmente en casos como el de Hilaria, quien como vimos fue secretaria y tesorera en la iglesia. Esta apreciación estética y ética se vincula con la importancia que ha tenido en las iglesias indígenas la organización en roles jerárquicos y las prácticas legales-burocráticas a cargo de secretarios y tesoreros (reglamentos escritos, actas, credenciales, permisos, registros contables), pues estas prácticas operaron como medios de legitimación institucional frente a la sociedad blanca. Cabe recordar que estas prácticas también fueron introducidas a través de las relaciones con organismos estatales y, fundamentalmente, con el proceso de escolarización. En este sentido, puede apreciarse también cómo la performance de las jóvenes de recitar individualmente un texto bíblico memorizado en el altar, evidencia similitudes con una práctica habitual en las escuelas: “pasar al frente a dar lección”.

Movimiento de distanciamiento: Genealogías de la danza

Las danzas cristianas de los blancos y los mitos del origen

La mayoría de los entrevistados de La Primavera y Misión Tacaaglé coincidieron en que vieron por primera vez estas danzas en el grupo de Elsa Giménez, de la Iglesia Cuadrangular de Bartolomé de las Casas (Formosa), donde también nació uno de los primeros grupos de “cumbia evangélica”, Cristo Vive. Al igual que sucedió con los grupos musicales, los de danza también se difundieron primero en esta iglesia, y luego, como dicen los tobas, se “contagiaron” a otras. Asimismo, la difusión de los DVDs en las comunidades, también fue clave para promocionarlas.

Según nos explicara el predicador Miguel, quien es tío de Elsa, ella vio estas danzas en una convención de la Iglesia Cuadrangular en Buenos Aires, en la que participaban “mujeres de iglesias de Bolivia”, aunque en ese caso se trataba de “danzas con pandero”. Posteriormente, Miguel me facilitó un DVD del grupo Levi, coordinado por Elsa, en el cual un hombre de la Iglesia Cuadrangular lee la historia del grupo, según habría sido contada por Elsa, y luego se muestran danzas femeninas con panderos y banderas. El video relata que el grupo nació en el año 2000, cuando Elsa vio “en los congresos nacionales como danzaban para Cristo”, y se preguntó “por qué Formosa no puede tener grupo de danza”. Le cuenta entonces esta idea a su sobrino, el cantante del grupo Cristo Vive, y luego, “sueña un coro” (un tipo de canto) en el que un joven “indicaba con su brazo hacia los diferentes puntos cardinales”, y así, dice: “empecé a animarme, a través de ese sueño comencé a practicar”, formando el grupo, y fue “Juan Victorica, hermano de la provincia del Chaco”, el que nos dio “el nombre Levi y nos alentó a seguir adelante”.

En esta historia oficial sobre el origen de la danza, son una serie de figuras masculinas las que mediatizan y dan forma a la iniciativa de Elsa: la consulta a su sobrino (reconocido cantante evangélico), el hombre que la guía en el sueño, la asignación del nombre del grupo por Victorica (quien además posee el mismo apellido del General que en 1884 comandó la campaña militar contra los indígenas de la región), y finalmente, el hombre que lee el relato de Elsa durante el video. Así, son fundamentalmente voces masculinas y poderosas, las que son convocadas en esta narrativa del origen. Cabe destacar que en el caso de Hilaria, nos refirió otra versión, que agrega un interesante episodio anterior:

La danza empezó en el Chaco, en Lavalle, una señora de la Iglesia Cuadrangular dice que le daban por muerta los doctores y se levantó. Cuando uno muere se hace oración en la Iglesia y de ahí se levanta, pidió que no tengan miedo, que todavía no había llegado su hora. Murió pero la mandaron de vuelta, que tiene un trabajo que hacer y empezó a danzar como danzan ahora, ese es el ministerio que tiene que llevar y hasta ahora sigue en eso (...) La señora de Bartolomé (por Elsa) viajó al Chaco y de ahí vino.

Estos relatos sobre personas que “los doctores” darían por muertas y que luego se recuperan en las iglesias y regresan con un mensaje o trabajo para su comunidad, han sido documentados en otras iglesias tobas (Wright 1997) y, en mi caso, para explicar el surgimiento de la Rueda (Citro 2003, 2009), no obstante, estas historias estaban encarnadas por personajes masculinos. En contraste, en el relato de Hilaria es una mujer la protagonista, remarcando así la agencia femenina en la creación de esta danza ritual.

Como ya advirtieron Hirsch y Steverlynck (2007), en un trabajo sobre las iglesias indígenas de Salta (provincia argentina lindante con Bolivia) en las que también se aprecian danzas femeninas con panderos, esta modalidad se habría originado en Hong Kong

durante los años `80, especialmente a partir de la iniciativa de Dodie Sarchet-Waller. Esta joven actualmente posee un sitio de internet de difusión sobre esta danza, en el cual también se comercializan sus libros y videos de enseñanza (en inglés), además de panderos y otros accesorios⁴. En los últimos años, este tipo de “ministerio” de la danza femenina se ha difundido por diversas iglesias evangélicas y pentecostales de América Latina y el Caribe, e incluso han surgido algunas academias que organizan seminarios de “danza y pandero”, además de ofrecer a la venta los diversos productos asociados a esta danza.

Los numerosos videos existentes actualmente en YouTube, dan cuenta de las variaciones regionales de este tipo de danzas cristianas femeninas, fundamentalmente según el género musical en que se basan, por ejemplo: ritmos de cumbia, ska, pop o mixturas con folklores andinos, especialmente en Latinoamérica; música clásica, principalmente en iglesias de Norteamérica, y también blues, soul o góspel, en las de afronorteamericanos. A pesar de existir importantes diferencias, encontramos al menos tres elementos comunes que las caracterizan: a) Las bailarinas tienden a ejecutar simultáneamente los mismos movimientos durante el transcurso de la coreografía, b) utilizan vestidos largos y sin escotes, y c) sus movimientos de brazos intentan representar las letras. El primer elemento, al no presentar roles o variaciones individuales, parece reforzar, de manera icónica, el sentido de pertenencia a una comunidad que se une en una misma alabanza, sin distinciones individuales; el segundo, al implicar que el cuerpo femenino se halla totalmente cubierto, intentaría alejar cualquier mirada deseante o sexualizada sobre estas jóvenes. En este mismo sentido podría interpretarse las elecciones coreográficas, que suelen evitar movimientos de caderas, hombros y pecho, así como cualquier posición abierta de las piernas, elementos que sí suelen estar presentes, en cambio, en algunas de las danzas seculares que acompañan a estos mismos géneros musicales (cumbia, ska, rock, etc).

En suma, si bien muchos fieles tobas identifican esta danza como originada en una creación local de una “hermana” de Bartolomé de las Casas, a partir de los indicios del contacto con grupos de Bolivia, pudimos constatar que estas danzas se vinculan con un movimiento de danzas cristianas mayor, de carácter global. Asimismo, cabe destacar las transformaciones estilísticas y simbólicas que surgieron en el proceso de apropiación local: por un lado, si bien las dancistas de Tacaaglé y La Primavera conocían el uso del pandero y las banderas, decían que no les gustaban estos accesorios y por eso no los incorporaron; por otro, vimos como generaron diferentes relatos sobre el origen de esta

⁴ <http://www.timbrelpraise.com>, consultada el 3 de Abril del 2011

danza, a la manera de diversas versiones de un mito que se recrea y transforma según las posicionamientos sociales de los sujetos.

Entre el folklore y el fútbol

Otra influencia a destacar es que varias jóvenes dancistas tobas también aprendieron y practicaron el folklore criollo en sus escuelas primarias o, en unos pocos casos, en “peñas” (reuniones de baile) dedicadas a estos géneros. Carla explicaba que ella había “sacado” algunos movimientos del folklore, como los “giros”, “contra-giros” y el “zarandeo”. En el caso de Karen, si bien reconoció la importancia de su socialización previa en el folklore, me decía que los “pasos no se parecen tanto”, porque la danza toba “es con saltos”, mientras que la folklórica usa un paso “más caminado”. Más allá de esta posible influencia en movimientos específicos, considero que la participación en las danzas folklóricas habría permitido a las jóvenes tobas socializarse en la práctica de ensayos y, con ella, en la misma noción de coreografía como “pasos” previamente aprendidos que se repiten de la misma forma, en contraste con la noción cristiana tradicional de danza, como “don” inspirado espontáneamente por el Espíritu en cada individuo. Si bien estas danzas evangélicas también poseen un patrón identificable (Citro 2003, 2009), su transmisión se daba en el mismo ritual, a través de la percepción e imitación, y no en un espacio-tiempo diferencial dedicado específicamente a la enseñanza de la coreografía, como es el ensayo. Además, si bien el ensayo también implica el aprendizaje por percepción e imitación, la novedad que introduce son las instrucciones verbales explícitas sobre el movimiento.

Muchas de estas jóvenes, desde hace algunos años también participan de otra práctica corporal recreativa colectiva: el fútbol. A pesar de la resistencia de los varones tobas y de las docentes criollas frente a esta práctica, las jóvenes la incorporaron, como cuenta Carla: “Cuando yo entraba en la escuela la maestra decía que de la mujer era el vóley, y nunca nos dieron la pelota de fútbol ¡Pero agarramos la pelota igual y jugamos fútbol, por eso nos castigaron una semana...!”. A través de esta práctica, las jóvenes estaban disputando otro espacio social tradicionalmente asociado a lo masculino, tanto en los colegios como en sus comunidades, pues a menudo tenían inconvenientes con sus vecinos varones para que les prestaran la cancha. Esta práctica corporal deportiva, al involucrar un entrenamiento y juego en equipo que, además, implica una alta visibilidad en los espacios públicos comunitarios, es un antecedente que posiblemente haya incidido en que las jóvenes se animen a organizar sus propios grupos de danza y a ocupar así ese

otro espacio público central para las comunidades que son los cultos en las iglesias del Evangelio.

Apropiaciones globales y continuidades locales

A partir del análisis anterior, se aprecia la importancia de las danzas cristianas difundidas a nivel global y de otras prácticas corporales locales, como son las danzas folklóricas y el fútbol. No obstante estas influencias, algunos de los rasgos centrales de estas danzas también poseen similitudes con tradiciones tobas anteriores. Ya señalé las semejanzas en las significaciones otorgadas a las danzas, especialmente en la dinámica del gozo y la salud-enfermedad; veremos ahora algunas similitudes en los rasgos estilísticos.

La danza en grupo, en la que se comparte un mismo patrón de movimiento con predominio de posturas erguidas, escasos movimientos de torso y dinámica constante, son rasgos que también se hallaban en los cantos-danzas propios de los tobas y otros indígenas de la región chaqueña; asimismo, la formación en hileras era característica de las danzas femeninas en los rituales de iniciación femenina; finalmente, el paso semi-saltado posee similitudes con una de las variaciones de los cantos-danzas circulares, denominada *nasote*, que significa “patear” (Citro 2003, Citro y Cerletti 2009). De hecho, cuando le pregunté a Sixta si había alguna palabra en toba para denominar a ese paso característico de las danzas evangélicas, me dijo que sería *nasote*. A su vez, este paso también era propio de las danzas los ancianos en las iglesias indígenas, quienes de este modo alcanzaban el gozo. Muchas de las jóvenes desde niñas solían concurrir a los cultos y participaban cantando y danzando, generalmente imitando esas danzas de los ancianos.

En suma, estos rasgos estilísticos que presentan ciertas similitudes con las danzas tobas del pasado, habrían facilitado la apropiación de estas nuevas formas coreográficas y su exitosa difusión, permitiendo así cierta continuidad entre las mismas.

Hacia una síntesis: Empoderamientos, controles sociales y disputas

Los grupos de danzas femeninas permitieron desplegar un nuevo rol para las jóvenes dentro del espacio público de las iglesias, que había sido hegemonizado por las performances masculinas. A través de esta práctica, ellas se apropiaron de diversas influencias estéticas, adquirieron una mayor visibilidad en los rituales y pudieron acceder

a la experiencia intensa del gozo y a las consecuencias benéficas que se le adscriben. No obstante, vimos cómo la palabra pública de la “predica” parece ser el límite que aún persiste frente a este empoderamiento femenino en el ritual. Así, este empoderamiento presenta la paradoja de generarse en los cuerpos, pero a la vez limitarse a ellos, excluyéndolos del ámbito de la palabra, o reduciéndola a su función mínima de cita textual, de un discurso bíblico que es también predominantemente masculino⁵. Asimismo, constatamos la importancia de la palabra paterna en la experiencia de gozo, en tanto ellos son los que proveen la red de significantes que atraviesa, delimita y da inteligibilidad a aquella experiencia corporal de sensaciones y emociones intensas. No puedo dejar de vislumbrar aquí ciertas huellas de aquella estructura simbólica de jerarquía de los géneros que tiende a situar a lo masculino como “sujeto” -racional, hablante y agente-, y por ende asociado a la “cultura”, y a lo femenino como “objeto” -corporal, pasivo y objeto de intercambios-, asociado a la “naturaleza”, según los análisis de Ortner, Rubin y Butler, influidos por el estructuralismo antropológico y el psicoanálisis lacaniano (Segato 1997). Es esta una estructura que también constaté en los mitos, tabúes y rituales de iniciación femenina toba (Citro 2003, 2009); sin embargo, como ya señalé en aquel trabajo e intenté mostrar una vez más aquí, se trata de una estructura simbólica que es citada pero a la vez desafiada y disputada en cada reiteración performativa que acontece en la vida cotidiana.

Más allá del tiempo-espacio del ritual, los grupos de danza también generan prácticas que les permiten a las jóvenes trascender su circunscripción al espacio doméstico, posibilitando nuevos lazos de sociabilidad. Por un lado, a partir de los ensayos semanales en las iglesias, iniciaron una dinámica de encuentro entre mujeres, fuera de sus casas y de la tutela de la mirada masculina. Por otro, los viajes para presentarse en Aniversarios y Cumpleaños en iglesias de otras comunidades, posibilitan una circulación más amplia fuera de sus grupos de parentesco. Esta ampliación de los espacios de circulación posee hoy una importancia fundamental para las mujeres. Como señaló Gómez (2008), la recolección de frutos, como tarea colectiva exclusivamente femenina, tradicionalmente posibilitó un tiempo de sociabilidad exclusivo para las tobas, en un espacio extra-doméstico como es el “monte” que circundaba a los poblados. La pérdida de estas prácticas en muchos asentamientos provocó una retracción de estos espacios femeninos así como de las formas de empoderamiento que implicaban. No obstante, la práctica de los actuales grupos de danzas, parece constituirse en un nuevo espacio-

5 El evangelismo se centra en la tríada del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, minimizando las referencias femeninas.

tiempo posibilitador de lazos de sociabilidad y empoderamientos femeninos. Asimismo, debe tenerse en cuenta que la circunscripción de las mujeres al ámbito doméstico, por la crianza de los hijos y las tareas del hogar, tradicionalmente se vio reforzada en sus períodos de menstruación, por la multitud de prescripciones que los atravesaban, entre ellas la de quedarse dentro de sus casas siguiendo una dieta, para evitar contagiar al mundo con sus impurezas. En relación a este tema es esclarecedor el relato de Hilaria, quien al contarnos que ahora las jóvenes “salen más”, incluso en los días de menstruación, remarca la importancia de la posibilidad de circulación por los espacios sociales como una manera de adquirir “confianza”, “seguridad” y “poder de decisión” sobre sí mismas:

Mirá, desde mi punto de vista es bueno, conviene para las mujeres, porque he visto varias adolescentes que salen así, menstruando, recorre por todos lados, y creo que le hace sentir más segura, porque toma una decisión y ya esa decisión ya queda de por vida. Porque según la cultura de los qom, cuando uno está menstruando, entonces agarra una costumbre y esa costumbre ya queda... Y cuando la mujer se queda en la casa, se sienta todo el día adentro de la pieza, entonces ya es algo como costumbre... Pero estoy viendo ahora que nuestro tiempo es otro, el tiempo nuestro es salir y sentir segura y ganarse lo que se pueda al día (...) es como si fuera que le hace tomar una decisión a la adolescente y sentirse más segura y más capaz de manejarse a sí misma.

Finalmente, es importante mencionar que para los padres adultos, los grupos de danza y música también operan hoy como una modalidad de control social sobre los jóvenes, en especial para evitar el cigarrillo y el alcohol en las cantinas de las afueras de los pueblos. Como decía Sixta “muchas chicas dejaron de tomar y de fumar cuando entraron...”, u otra madre de Tacaaglé, “gracias a la iglesia que todos los que estaban tomando ahora están danzando. Y cuando termina el culto todos se van a la casa, nadie recorre...” Las cantinas son vistas como especialmente peligrosas para las mujeres, porque además del riesgo de exponerse a situaciones de violencia o al “malgasto” del escaso dinero, conlleva el riesgo de embarazos por parte de criollos, los cuales difícilmente se hagan cargo de la paternidad de esos niños. De hecho, hay que recordar que los grupos de danza se conforman por jóvenes que se inician en su etapa de fertilidad y suelen participar hasta que se “juntan” con alguna pareja y, como nos decía una madre, ahí ya se “sujetan”...

Así, los grupos de danza evidencian una serie de tensiones en torno a los procesos de empoderamiento: por un lado, posibilitan en las jóvenes una cierta desujección del ámbito doméstico y del control de la mirada masculina, al viabilizar una mayor circulación por espacios exclusivamente femeninos (ensayos), comunitarios e intercomunitarios (rituales), a través de una agencia creativa y exclusivamente femenina de alta visibilidad

social; pero por otro, continúan la sujeción a la palabra masculina evangélica, y también al espacio del propio grupo étnico, desalentando la circulación por otros espacios sociales que implican relaciones con los blancos.

Las consecuencias de estas tensiones se aprecian también en que a los pocos años del surgimiento de estos grupos femeninos, se inició una nueva práctica en las iglesias, “la instrucción de danza”, hegemonizada por los hombres. Si bien el tratamiento de esta danza excede a este artículo, quisiera señalar que se trata de una práctica híbrida que, a través de la incorporación de movimientos de origen afro-latinoamericano, conlleva una considerable destreza masculina que otorga una alta visibilidad a los varones. Así, en estos diversos cuerpos en danza, se encarnan las actuales disputas de los jóvenes de ambos sexos por adquirir visibilidad y agencia en el espacio ritual y social.

En conclusión, estas prácticas dan cuenta de los procesos de empoderamiento pero también de los de control y disputa que atraviesan las corporalidades en movimiento de los y las jóvenes indígenas, y a la vez, nos muestran como el estudio antropológico de las danzas puede ser una fructífera vía para comprender estas complejas y a la vez sutiles relaciones de poder.

Bibliografía

- BARTH, F. (1989) “The analysis of culture in complex societies”, *Ethnos* 54 (3/4), pp.120-142.
- CITRO, S. (2003) *Cuerpos Significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis de doctorado en Antropología, Universidad de Buenos Aires.
- (2009) *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires, Biblos.
- (2012) “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”, en Citro, S. y P. Achieri (coord.), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires: Biblos.
- y Cerletti (2009) “Aboriginal dances were always in rings...” Music and dance as a sign of identity in the Argentine Chaco”, *Yearbook for Traditional Music*, 41, pp. 138-165.
- CSORDAS, T. (2008) *Corpo, Significado, Cura*, Porto Alegre: UFRGS.
- GÓMEZ, M. (2008) “Las formas de interacción con el monte de las mujeres tobas (qom)”, *Revista Colombiana de Antropología*, 44 (2), pp. 373-408.
- HANNERZ, U. (1996) “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”, *Mana* 3 (1), pp. 7- 39.
- HIRSCH, S. y A. STEVERLYNCK (2007) “Adolescencia y performance en la iglesia

evangélica: Las jóvenes guaraníes y los ministerios de danza en el noroeste argentino”, Ponencia presentada a las *XIV Jornadas Sobre Alternativas Religiosas en América Latina*, Buenos Aires, 25-28 de Septiembre, 2007.

MILLER, E. (1979) *Armonía y disonancia en una sociedad. Los Tobas argentinos*, México: Siglo XXI.

ROSALDO, M. (1974) “Women, Culture, and Society: A Theoretical Overview”, en Rosaldo, M y L. Lamphere (orgs.), *Women, Culture, and Society*, Standford: Standford University Press.

SEGATO, R. (1997) “Os percursos do genero na antropologia e para além dela”, *Sociedade e Estado*, XII (2), pp. 235-262.

WRIGHT, P. (1997), “*Being-in-the-dream*” *Postcolonial Explorations in Toba Ontology*, Ph. D. dissertation, Department of Anthropology, Temple University.