Cartografía de las danzas de matriz africana en Bogotá

Suenan tambores, suena el pum, suena el tá, suena el té, el canto del alegre, del cununo, de los bombos, suenan en las calles de Bogotá, suenan en la séptima, en el Parque Nacional, en las voces, en las manos, en las pieles de cuerpos dedicados a enseñar, a aprender, a recrear y transformar las músicas que llegaron como memoria: por la esclavitud desde África a las costas del nuevo mundo, cuando se creía nuevo, por el desplazamiento, la pobreza y otras búsquedas, desde las costas de lo que hoy se llama Colombia a las ciudades del interior. Los tambores que son el centro de una práctica antiquísima de memoria colectiva, mítica, danzada, cantada, siguen resonando en medio de los otros sonidos que crea la ciudad, el eco del tambor es el eco de pensamientos y prácticas otras, el palpitar de una memoria que navega entre cuerpos.

Escucharemos este eco: “un viejo camino para un nuevo andar”.

Comentado [RE1]: Considerar una pausa más larga (punto o punto y coma) entre estos dos momentos del párrafo. Ej: Suena esto, suena aquello, suena eso otro; suena en tal lugar, suena en más allá…

Comentado [RE2]: Sobran los dos puntos.

Comentado [RE3]: Se entiende el carácter poético o musical del párrafo, pero podría considerarse una puntuación más formal; por ejemplo, los dos puntos a mitad del párrafo son prescindibles.

Mapa de navegación

Ahora embárcate en la lectura y deja que Elegba, el abridor de caminos, te revele tus futuros pasos ya escritos en las Tablas de Ifá, desde antes de nacer. Tarde o temprano tenías que enfrentarte a esta verdad: la historia del hombre negro en América es tan tuya como la del indio o la del blanco que lo acompañarán a la conquista de la libertad de todos.

MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Estaba él allí, esa noche, humedecido por la lluvia del mar. Estaba junto a ellos, regresando de ese viaje del que se decía no se retornaba nunca. ¡Su más antiguo abuelo lo había reconocido en su lágrima! Habitó la oscuridad de una celda que podría ser más allá o más acá del mismo Atlántico. Permiso a Elegba para decir que en su honor y en el de su madre india nombramos este sentir. Ancestro de todos los colores, pintamos este mar en honor a tu legado.

¿Cuánto tiempo ha de haber transcurrido desde que salió de allí? Mar ennegrecida, embravecida, nos cuenta su relato del viaje. Nos embarcamos juntos en una misión sin final. Creamos un paisaje oceánico sin ruta única para navegar. Este escrito es solo eso. Un paisaje en el que es el deseo el que moviliza el camino. Lugares que nos llevan a otros, tejido creado por la propia mirada del andar. Es un rizoma. Es necesario un mapa de navegación que no es un calco sino una experimentación sobre lo real.

Un mapa para navegar, una ruta para caminar una cartografía levantada con la fuerza del deseo, con la mirada absorta de quien encuentra la magia. Desde el encuentro con cuerpos hermanados en el andar del tambor, en la fuerza del movimiento, cuerpos que danzan desde y gracias a la memoria del atlántico negro, agrietando las formas de cemento, difuminando los grises de las calles bogotanas, oponiendo a la movilidad urbana el movimiento del ritmo, camino abierto de la vitalidad. Así, camino abierto es este mapa, más que instrucción, invitación, más que guía, provocación, puerta que es muchas puertas y ventanas, todas posibles entradas.

> "Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse."
>
> Gilles Deleuze

El mapa es despliegue del andar, multiplicidad de conexiones, líneas de encuentro entre nodos de intensidad, intensidad como multiplicidad que se repliega sobre sí misma y a su vez sobre el mundo manifestando una fuerza vital particular, una fuerza creativa que se mantiene entre la reproducción y la reinvención, entre la territorialización y la desterritorialización, entre la conservación y la movilización de códigos. Al mapa se puede acceder por cualquier línea de conexión, su fuerza reside en que es conexión de elementos: cuerpos, espacios, prácticas corporales, aspectos políticos, económicos, estéticos, epistemológicos se amalgaman para abrir paso a la cartografía: De carta y grafía. Arte de trazar mapas.

La cartografía propone una visión del mundo que siendo maraña de elementos los conecta de tal forma que genera entramados de sentido. El mapa pretende ser ruta de navegación de la experiencia vital de la materialidad del mundo: a través de flujos, conexiones, amalgamas. Este mapa es grafía, aunque es imagen, diálogo, palabra y lectura, este mapa es sobre todo escritura, texto, que a la vez son multiplicidad de textos que narran desde múltiples lugares el caminar encontrando rastros.

El lector, después de este aviso de libertad, puede construir dentro de esta maraña de elementos su propia mirada de lo que hemos querido llamar Danzas de Matriz Africana en Bogotá. El lector podrá crear su propio mapa, elegir de acuerdo a su deseo aquello que quiere leer. Esta es una máquina que no tiene requisito de funcionamiento. Cualquier navegante, incluso el que no tiene claro un rumbo fijo, es bienvenido a este embarque.

El texto propuesto, como toda creación parte de un lugar de enunciación específico, las condiciones de producción del texto y las ficciones en las que habitan los cuerpos que han escrito el texto hacen parte de su creación. En todo caso el texto, como todo texto contiene arbitrariedades, ligerezas, olvidos, aportes, encuentros y propuestas interesantes. Invitamos a leerlo con la desprevención de quien sabe que toda obra se limita y se excede a sí misma, esperando que las palabras escritas susciten nuevas creaciones y reflexiones.

Presentamos una parte importante del universo que habitamos: a los maestros que como hormigas incansables han permitido expandir, por medio de la danza, la semilla de la negritud en nuestra ciudad, los espacios que han empezado a comulgar con el fuerte sonido del tambor, a las personas que desde sus búsquedas particulares, desde sus lugares otros, han aportado a la construcción de esta realidad danzada en la que enaltecemos lo negro en contra de cualquier

forma de discriminación y racismo, ondeando desde lo lejos una bandera, un llamado a la construcción de la Comunidad.

Los textos aquí construidos son el resultado del movimiento que en el cuerpo de quienes escriben originó el encuentro con los danzantes que hicieron posible este mapa. Esta cartografía es un mar de voces en el que nos internamos. A todos estos cuerpos / danza que habitan el ritmo como arquitectura de la existencia nuestro profundo agradecimiento: Delia Zapata Olivella, Edelmira Massa Zapata / Palenque de Delia, Esperanza Biohó / Fundación Colombia Negra, Cleodys Pitalúa / Tambores de Elegguá, Leocadia Mosquera, Francisco Hinestroza / Fundación Cultural Encuentros, Rafael Palacios / Sankofa, Arturo Prado / Kandombeo y Color, Arnedis Racero / Fundación folclórica Mohana, Jairo Cuero / Cununafro, René Arriaga / Zarabanda, Leticia Mena / Fundación Cultural Zarakúa, Iván Zapata, Fernanda Varón / Arte SinPausa, Milo Cabieles / Nimba, Diasho Carabalí / Fundación artística y cultural Kijana, Jeison Martínez / Pacific Flow Star, Alexis Quiñones / COARFU.

Vivian Ladino y Katia Gómez

Mapa de navegación II: Metodología

Recolección de datos, sistematización de datos (transcripción), análisis de datos atlas tii, análisis hermenéutico, construcción de textos comprensivos, encontrar nodos generales, segundo análisis de entrevistas para encontrar nodos particulares, preguntas específicas, vinculado al documento audiovisual. Proceso de escritura que atravesó todo el tiempo de investigación. Resultado libro

tipo rizoma. ¿Por qué se repiten cosas? Hay una misma información que identificamos y también hay diferentes lecturas, se pretende que cada nodo tenga una autonomía relativa y también conexiones que reinciden sobre puntos particulares. No hay un mapa unificado, ni un solo argumento ni una sola ruta de lectura, hay distintos elementos que atraviesan toda la cartografía, hay dos escribientes.

El concepto de diáspora africana en la construcción de esta cartografía

El surgimiento de la idea de "diáspora africana" y la emergencia de los estudios afrodiaspóricos, implican una apuesta identitaria y política que propone una forma de leer la historia en la que se desestabiliza la matriz colonial desde la que se han construido los cuerpos individuales y colectivos racializados. Hablar de diáspora africana o bien de expresiones culturales de matriz africana, supone que se debe repensar y reconstruir el imaginario colectivo sobre la presencia africana en la historia de los territorios que habitamos. Para lograr esta lectura de la historia, los estudios afrodiaspóricos proponen cinco elementos fundamentales:

> 1) El desplazamiento de comunidades de un lugar a otro que no es el suyo; 2) que en esos territorios de llegada o destino se reconstruye la vida de esas comunidades; 3) que el lugar de origen se convierte en un referente en la distancia para construir diferentes formas de identidad étnica; 4) que los desplazamientos de las comunidades que llamamos diaspóricas se presentan en situaciones de dominio de unas poblaciones sobre otras y en

> determinados momentos históricos; y 5) que por los procesos de larga duración histórica están condicionados a rupturas (lo que se dejó de ser) y continuidades (lo que se sigue siendo) al mantener y readaptar saberes, prácticas, tradiciones. (Caicedo Ortiz, 2008, pág. 96)

La perspectiva de la diáspora africana como lectura de un proceso histórico, propone el reconocimiento de la migración forzada de africanos esclavizados como hecho fundante de una particularidad material, histórica, social y cultural que se ancla en los cuerpos afrodescendientes, que reconocen a aquellos esclavizados y obligados a una migración forzada como sus antepasados, dando lugar a la persistencia de una memoria común y a la constante reinvención de la misma. Se trata, en palabras de Velasco (2011), de "un proceso de autoafirmación racial y política."

La permanencia de estos elementos en contraste con la transformación de las sociedades coloniales hizo necesaria, para algunos teóricos de los estudios afrodiaspóricos, la diferenciación entre diáspora clásica y diáspora poscolonial. La diáspora africana en el mundo contemporáneo se piensa según Velasco con respecto a:

> "Los procesos dinámicos y globales de los desplazamientos y los mecanismos de exclusión y diferenciación en los países de acogida, los discursos, prácticas y políticas racistas que actualizan bien la idea de desarraigo y los procesos de minorización de las diásporas clásicas. Al tiempo que el desarrollo de las comunicaciones reales y virtuales que

> facilitan aún más que en el pasado la formación de nuevas identidades de carácter más diaspórico y/o transnacional que local." (2011)

Los aportes de los estudios afrodiaspóricos sugieren disertaciones sobre los procesos migratorios contemporáneos así como reflexiones acerca de los procesos de construcción de identidades diaspóricas, translocalizadas, que se articulan en torno a determinadas narrativas que los enlazan con el pasado común, mítico, recordado o reinventado. El concepto de africanía desarrollado por Arocha (Junio 2000), aunque más ligado a la diáspora clásica, aporta elementos para caracterizar al menos de manera aproximada las identidades afrodiaspóricas:

> El concepto de africanía se refiere a aquella identidad que los afrodescendientes fueron modelando para resistirse a la esclavización, aun antes de que a los cautivos se les forzara por la ruta transatlántica. De ahí que se haya fundamentado en memorias mandingas, bantúes, yorubas, akanes, y carabalíes, para remodelarse en respuesta a la apropiación de los vínculos, objetos, plantas y animales que les ofrecían los nuevos sistemas sociales y ambientales en América (p. 16)

Arocha, en un análisis contemporáneo de la africanía, reconoce la nueva diáspora, los procesos migratorios contemporáneos de cuerpos que se reconocen como afrodescendientes y que movilizan en sí mismos, tejidos culturales e identitarios. El autor les denomina "globalizaciones

Comentado [RE4]: Quitar coma, o poner otra después de "movilizan". "…y que movilizan, en sí mismos, tejidos culturales e identitarios".

disidentes" refiriéndose a redes translocalizadas de solidaridades basadas en aspectos culturales. Lo que interesa de tal planteamiento a ésta cartografía, es la localización del asunto de las nuevas diásporas africanas en el contexto urbano colombiano, Arocha (2001) apunta:

> Formularé opciones de aglutinación disidente alrededor de raíces mandingas, bantúes, lucumíes, akanes y carabalíes, según las interpretaciones de los afrodescendientes, luego de haber sido expulsados de sus territorios ancestrales y relocalizados en ámbitos metropolitanos, como el de la capital del país. (p. 425)

La potencia de estas africanías en Bogotá, se manifiesta según el mismo autor en la presencia innegable de una metamorfosis cultural permeada por las presencias afrodescendientes, Arocha continúa:

> Sin embargo, al fijarse en Bogotá, surge el interrogante acerca de la preponderancia de africanías culinarias, musicales y corporales, en la creación de espacios inéditos. Hay restaurantes que ofrecen boyolimpio, arepaehuevo y encocao o piangua, discotecas con bandas de chirimía que también tocan salsa, y jóvenes que rapean en barrios como Santafé, así como las peluquerías y salones de belleza. Identidades muy definidas que sobresalen en la constitución de los nuevos escenarios de afrobogotanidad. (p. 30)

Comentado [RE5]: Quitar coma. No separar verbo sujeto de predicado.

Comentado [RE6]: Aquí debería haber un punto seguido, salvo que esta manera de citar sea correcta dentro algún sistema de reglas para presentar trabajos investigativos.

Comentado [RE7]: Quitar coma.

Comentado [RE8]: Esto podría ir entre comas: "…se manifiesta, según el mismo autor, en la presencia…"

Comentado [RE9]: Punto en vez de coma.

El planteamiento de Arocha permite observar la potencia identitaria, en términos de solidaridad cultural, de resistencia política, de autoafirmación racial, implícita en ciertas prácticas que se desenvuelven en la ciudad como escenarios cotidianos, pero que suponen, al hacer una genealogía etnocentrada, la permanencia de imaginarios colectivos ligados a la diáspora africana, esto es la construcción de identidades afrodiaspóricas ancladas a la materialidad particular de una sociedad urbana, contemporánea, pero influenciada aún por la experiencia colonial, como la sociedad bogotana.

Los elementos conceptuales propuestos se han retomado como herramienta analítica para delimitar el horizonte de la investigación, cuyo objetivo no es rastrear elementos africanos en los ritmos y las formas danzarias en un sentido etnológico que podría caer en el esencialismo, sino encontrar la bisagra entre las narrativas afrodiaspóricas que revelan el sentido de lo *afro*, ese prefijo que pareciera haberse vaciado de contenido en su uso cotidiano, y las danzas que se sustentan en esas narrativas y códigos culturales.

La danza como práctica de construcción de identidades afrodiaspóricas: Africanías reconstruidas, imaginadas y danzadas en Bogotá.

"En la bodega de un barco negrero

Vino el tambor de prisionero"

Memoria del cuero, Jorge Drexler

Desde la perspectiva propuesta, que permite comprender ciertos fenómenos culturales urbanos como procesos políticos e históricos de construcción de identidades relacionados con unas dinámicas concretas de construcción y reconstrucción de narrativas afrodiaspóricas, resulta significativo el hecho de que en Bogotá persistan ciertas prácticas danzarias, denominadas en el campo de la danza como afrocolombianas, afrocontemporáneas, africanas tradicionales, afrourbanas, entre otras. Éste nodo plantea un enlace entre el cuerpo conceptual anteriormente desarrollado, retomado como herramienta analítica y conectado con el trabajo de campo que se ha desarrollado durante el proceso.

Comentado [RE10]: La preposición "entre" sugiere al menos dos elementos. "…entre el cuerpo conceptual y…"

Es recurrente en las entrevistas realizadas la relación entre las prácticas danzarias y determinadas preguntas o certezas identitarias, ésta relación que se ha ido hilando de forma colectiva en una red de danzantes que de alguna u otra forma están tejidos unos con otros por procesos de enseñanza – aprendizaje – circulación, ha producido narrativas que relatan los cuerpos como esencialmente unidos a un origen africano. El motivo es recurrente y contiene una potencia performativa particular porque a través de esta premisa africanista se aglutinan diversos elementos (antirracismo, espiritualidad compartida, resistencia a la exclusión, reconstrucción de la memoria, culto a los ancestros) que producen una forma de comprender el mundo, la historia colectiva y la historia individual se expresan en los relatos de los maestros y cuerpos danzantes.

Comentado [RE11]: Revisar esta oración. Creo que hace falta el pronombre relativo para la última parte: "…se aglutinan diversos elementos (…) que producen una forma de comprender el mundo, la historia colectiva y la historia individual, y QUE se expresan…"

Estos relatos constituyen una memoria común, (construida en los flujos que atraviesan una red asociada a determinada práctica danzaria, que por supuesto no es una práctica monádica, sino que

Comentado [RE12]: Quitar coma.

está asociada a procesos históricos, aparatos discursivos y otras prácticas en el ámbito político, religioso y organizativo), que no es necesariamente homogénea; por el contrario se manifiesta en múltiples formas y adquiere diferentes matices, quizá porque al sentirse de forma tan cercana, los cuerpos dialogan de forma cotidiana y horizontal con ese acumulado simbólico que forma dicha memoria común, a la que hemos optado por llamar tradición imaginada en un sentido que se explicará más adelante.

La idea del ancestro ocupa un lugar central dentro de esta tradición imaginada, Luis Carlos Castro sociólogo y antropólogo dedicado al estudio de lo que él mismo ha llamado religiones de inspiración afro en la ciudad, quien gracias a su trabajo investigativo ha ubicado la centralidad de la figura del ancestro en estas expresiones, pregunta: "¿Ancestro qué es? ¿Un familiar mío? ¿Espíritu de algún muerto? ese es mi ancestro, ¿ancestro es el Orisha? ¿Ancestro es Eggún, el muerto dentro de las cosas yoruba? ¿Qué es el ancestro acá?", la ambivalencia de las múltiples cosas que puede ser el ancestro permite observar la complejidad de la tradición común que rememoran los danzantes afrodescendientes bogotanos.

Los ancestros son todos ellos, los abuelos, los abuelos de los abuelos hasta el abuelo africano esclavizado, entidades invisibles, Orichas, santos, muertos. La idea del ancestro se construye con base en diferentes relatos recordados o apropiados, su fuerza radica en que a través de la forma simbólica del ancestro persiste la consideración de la permanencia de una herencia, de un legado que se encuentra en la esfera de lo sagrado y abre paso a una construcción histórica propia que construye una idea de colectividad.

La danza aparece como un espacio de conexión en diferentes sentidos con los ancestros, Esperanza Biohó dice: "el ritmo es nuestro legado" y añade: "Gran parte de nuestros bailarines, de la gente que he formado y que he contribuido a formar, están por allí, con sus escuelas,

Comentado [RE13]: Palabras repetidas en este párrafo.

Comentado [RE14]: Aquí va punto seguido.

Comentado [RE15]: Coma entre estas dos palabras.

Comentado [RE16]: Revisar la puntuación de esta cita. Si es una cita oral, esta podría ser una forma correcta: "¿Ancestro qué es?, ¿un familiar mío?, ¿espíritu de algún muerto? Ese es mi ancestro, ¿ancestro es el Orisha?, ¿ancestro es Eggún, el muerto dentro de las cosas yoruba? ¿Qué es el ancestro acá?"

Comentado [RE17]: Empezar con mayúscula, y quitar la coma precedente.

Comentado [RE18]: Punto seguido, o punto y coma.

Comentado [RE19]: Punto.

Comentado [RE20]: Mayúscula.

Comentado [RE21]: Coma

enseñando, tienen que repartir, tienen que ir a pagarle el tributo que hay que hacerles a los ancestros, a los antepasados, enseñándoles a algunas generaciones para que las cosas no se pierdan y mantener la cultura.” La afirmación de la maestra Esperanza revela un claro sentido de la conexión con los antepasados y la tradición danzaria, que fue entregada por los que ya murieron y debe ser entregada a los jóvenes por quienes en algún momento serán ancestros.

Leticia Mena directora de Zarakúa dice: “casi siempre buscamos reivindicar el trabajo folclórico, pero me parece que mi raíz es africana, mi raíz es africana. Porque muchas danzas son de origen, o que tienen una mezcla europea y pues no son netamente africanas, aunque tienen su parte, pero me parece que nosotros tenemos que mirar y tenemos que ir hacia atrás. [sic]”. En el mismo sentido al preguntar a Diasho Carabalí director de Kijana, por la relación entre su exploración en el campo de la danza y su ser afrodescendiente él responde “Soy Carabalí, también hay la fuerza en ello (…) Carabalíes viene de Calabar, Calabar es un lugar de África, de ahí viene la palabra Carabalí. Entonces esto también… esa investigación propia ha dado pie y fuerza a seguir investigando sobre lo afro, también por tener familia afro por punta y punta, da esa fuerza para investigar y tener tan arraigadas las costumbres afro en mí. [sic]” Por su parte Jeisson Martínez de Pacific Flow Star relata el origen de algunas danzas de las costas colombianas y dice “Como uno esclavizado entonces y de ahí se sacó la cumbia, entonces eso viene en tradición, lo portamos hasta ahorita.” Edelmira Zapata del Palenque de Delia cuenta: “entonces yo primero quería ver lo que se acercaba de África a mi corazón, también buscando raíces, yo sabía que mis antepasados africanos eran del Congo y también sabía por Manuel [Zapata] y por las investigaciones que había hecho con mi mamá [Delia Zapata], que la mayor influencia de la costa atlántica era del Congo y Angola, entonces vi lo que tenía que ver y me decidí por lo que se acercaba más a mi espiritualidad, y me decidí por la danza congolesa”. Isavasya recuerda las palabras de su maestra bullerenguera Eulalia

Comentado [RE22]: Coma.

Comentado [RE23]: Mayúscula.

Comentado [RE24]: Coma.

Comentado [RE25]: Coma entre estas dos palabras.

Comentado [RE26]: Coma.

Comentado [RE27]: Dos puntos.

Comentado [RE28]: Coma.

Comentado [RE29]: Dos puntos.

Comentado [RE30]: Mi opinión es que, en los casos en que el discurso oral resulte equívoco, el investigador debería poder corregir las palabras del entrevistado, siempre y cuando no falsee el sentido de lo que ha querido expresar este. Sin embargo, no sé si haya otra regla para este problema.

Comentado [RE31]: Entre comas.

Comentado [RE32]: Mayúscula.

González, que inspiran el trabajo de Beso de Negra: “Las mujeres se tienen que iniciar con el tambor, el tambor es una hembra y evoca al espíritu macho, por eso antiguamente solo los hombres tocaban el tambor, porque esto es una invocación, ese instrumento es la llave de la puerta entre los ancestros y la tierra.”. Cleodys Pitalúa cuenta: “Toda la historia musical que desembarca en esos barcos y permeabiliza a nuestros indígenas, nuestros aborígenes, nuestra ancestralidad, da como resultado todas estas danzas, todas estas músicas”. Catalina Mosquera de Diokaju cuenta que antes de abrir cada práctica de danza invocan: “ancestros, enséñennos, pero también gracias por enseñarnos.”

Las exploraciones danzarias y las narrativas en las que se sustentan los entramados de sentido que sostienen éstas prácticas reconocen o reinventan, una herencia africana esencial que se concreta en la imagen del ancestro, además vinculan esa herencia de forma directa con la danza. Los diversos procesos rastreados manifiestan multiplicidades en sus formas, características, búsquedas, en los géneros que bailan, en la exploración corporal, en el contexto social en el que se desenvuelven, sin embargo pareciera que la conexión con el África es un sentido que atraviesa todos estos procesos, y que la danza es una herramienta para desplegar ese sentido en la vida cotidiana y en las apuestas profesionales de los sujetos. Los grupos, maestros y espacios de danza desarrollan esa pregunta identitaria en la exploración y reinvención de historias, personajes, objetos, palabras, esquemas simbólicos y religiosos, que se narran como directamente conectados con el África, que consideran suyos por ser de sus antepasados y que son utilizados como insumos para la creación.

La imagen del ancestro, tan amplia y abarcante hermana a estos cuerpos en sus exploraciones contemporáneas, los ancestros no están asociados a una tradición rígida y cristalizada, los muertos permanecen, muy en línea con la tradición de la santería, se relatan vivos, presentes y atentos,

Comentado [RE33]: Sugiero: “…que antes de hacer una práctica de danza HACEN UNA INVOCACIÓN: “Ancestros…”

Comentado [RE34]: Hace falta una coma: “…reconocen, o reinventan, una herencia…”

Comentado [RE35]: Creo que aquí debe ir un punto seguido.

hacen parte y acompañan las recreaciones de lo afro, son el puente entre esa África lejana, abstracta y la realidad contemporánea, urbana, generando un anclaje de identidad que delimita y a la vez permite la exploración, la invención de nuevas tradiciones imaginadas y por supuesto la creación y exploración danzaria.

> Sin la experiencia y apoyo de los ancestros, brújula de los vivos,
> nuestras acciones frente al acoso de tantos enemigos
> hubieran perdido el rumbo de la libertad.
>
> (Olivella, Changó, el gran putas, 2010)

La construcción de este relato común, pasa por la imagen del ancestro y por la búsqueda o recreación de africanías, según Ferreira el concepto de huellas de africanía es el nombre que dieron los estudios antropológicos colombianos al concepto matriz africana desarrollado en el movimiento negro norteamericano, ambos conceptos contienen en sí mismos una apuesta de reinvención de la historia que Ferreira reconoce como imaginación de la tradición. Un vistazo del contexto histórico del surgimiento de ésta iniciativa cultural y política, es pertinente para aclarar sus posibles alcances, según Ferreira (2011):

Comentado [RE36]: Quitar coma. No se debe separar el verbo del sujeto.

Comentado [RE37]: Punto.

Comentado [RE38]: Quitar coma.

Comentado [RE39]: Punto.

> Los negros norteamericanos en la década del sesenta se rebelaron contra la tentativa de incorporarse al modelo *white*, *anglo-saxon*, *protestant*, promovida por parte de esta comunidad. Una de las expresiones de esta rebeldía fue la búsqueda de una matriz cultural africana como respuesta a sus ansias de pertenecer a un grupo étnico. Generaciones anteriores de negros intentaron participar en el estilo de vida de la clase media blanca sin una aceptación plena de su presencia por la sociedad hegemónica.

> Participar plenamente de las formas sociales hegemónicas eran tentativas, tal vez inútiles, de liberarse del estigma de la vida en el gueto y de las asociaciones a los estereotipos de los negros producidos por la sociedad blanca. Para algunos de los individuos de fenotipo negro tener la piel más clara y poder ostentar un cabello liso simbolizaban, por su parte, la tentativa de alejar las máculas de una "contaminación de la negritud" y poder aspirar a los patrones de vida de los blancos.
>
> Los jóvenes negros de la década de los sesenta, cuando quisieron revertir esta situación, se sumergieron en la historia de la colonización, de la diáspora negra, de las luchas antiesclavistas, y del propio continente africano en búsqueda de lo que pudieran ser sus "raíces". Esta búsqueda se manifestó en su corporeidad, una vez que empezaron a ostentar el estilo afro en el cabello y buscaron telas africanas para sus camisas y vestidos; también cambiaron sus nombres por aquellos que consideraron de matriz africana, declarando al mismo tiempo que "*black is beautiful*". (p. 157)

Es necesario precisar que para efectos de la presente reflexión los conceptos huellas de africanía y matriz africana, hermanados en su genealogía histórica y política, no se retoman como una búsqueda esencialista de elementos africanos que sobrevivieron a los múltiples procesos de mestizaje y se materializan hoy en expresiones danzarias en Bogotá; más bien se propone entender estas africanías como tradiciones imaginadas, elementos acopiados, reconstruidos y relatados, en un ejercicio propositivo que se opone al olvido como herramienta fundamental del epistemicidio colonial. Hablamos de africanías imaginadas para aportar una forma de comprender

el hecho de que algunas veces estos relatos africanistas son incluso incoherentes con la historia oficial de la diáspora africana (por mencionar un ejemplo: prácticas yorubas en migrantes cuya proveniencia según la diáspora de sus antepasados sería probadamente bantú), estos relatos se retoman aquí, no en términos de su veracidad objetiva, si no en términos de los efectos concretos que producen en la experiencia vital y específicamente danzaria de los cuerpos que se sienten convocados a reconstruir un relato de vida en torno a africanías imaginadas.

Comentado [RE40]: Punto.

Se propone comprender aquí dichas africanías imaginadas como figuraciones políticas o ficciones en términos de Braidotti. Ambos conceptos usados indistintamente por la autora se encuentran en el orden de una apuesta epistemológica deconstructiva, muy cercana a la afirmación de Donna Hathaway "toda ciencia es ficción" que llama la atención sobre la inmanencia histórica y política que atraviesa los aparatos discursivos que construyen la realidad, lo que quiere decir que toda forma de ver el mundo, sea ésta científica, popular o incluso imaginada, se inscribe e incardina en genealogías concretas cuya legitimidad responde a entramados políticos, a juegos de saber, a disputas por la verdad, y que performan a través de los cuerpos generando líneas de fuerza, de enunciación, de visibilidad, de subjetivación y de ruptura (Deleuze) que generan trayectorias y movimientos en la vida social.

La epistemología se entiende aquí, no en el sentido filosófico clásico y abstracto, sino en un sentido materialista y crítico: las formas sociales concretas de producción, validación y circulación del conocimiento, la tradición imaginada, en tanto que figuración política es una irrupción en la epistemología dominante, en tanto que produce verdades - otras. Según Ávila (2014):

> Las figuraciones, o ficciones políticas, constituyen alternativas para dar cuenta del presente de una manera muy específica que dista bastante de la

> lógica representacional dominante. *No es meramente descriptiva o reproductora de lo idéntico pero tampoco pura imaginación proyectiva*: la búsqueda de figuraciones consiste en un intento de recombinar los contenidos propositivos y las formas de pensamiento para que, de este modo, puedan sintonizar con las complejidades de la realidad desafiando la separación entre la razón y la imaginación. (p. 175)

Las ficciones o figuraciones políticas son creaciones individuales o colectivas con el suficiente peso para generar modificaciones en las formas de producción, validación y circulación del conocimiento, para el caso en estudio, las africanías imaginadas serían ciertas ficciones que se oponen a los esquemas de representación dominantes producidos por ciertos expertos (antropólogos, historiadores, sociólogos) avalados por aparatos institucionales, en el marco de una matriz de saber – poder asociada a la consolidación de una organización geopolítica colonial, según la cual ciertos cuerpos en virtud de su fenotipo, de su origen geográfico, de su género o de su sistema de saberes es despojado de su potencia como sujeto histórico. Estas ficciones se construyen como aparatos epistemológicos otros, permitiendo la emergencia de conocimientos y significados legítimos y efectivos a nivel performativo: los motivos que atraviesan las africanías imaginadas se convierten en elementos que sostienen la construcción de una identidad colectiva e histórica heroica, ligada a una ancestralidad, que niega la orfandad colonial: ésta tradición reinventada inspira, motiva, se asienta y se materializa en formas danzarias.

Leticia Mena refiriéndose a un montaje de Zarakúa cuenta: “tenemos por ejemplo Ola Mala, que es una danza de mujeres, habla o trabaja un poquito la labor de la mujer en las aldeas africanas, trata de representar un poquito y esa fuerza que tiene la mujer (…) tenemos también Aguanilé,

Comentado [RE41]: Punto.

Comentado [RE42]: Poner entre comas.

que es agua sagrada, es en esa ideología un poco de los Orichas de, como Yemayá, que salga todo lo malo y que entre lo bueno, que corra el agua. Oggún, tenemos una danza que estamos en la primera fase, que es Oggún, que es un homenaje a nuestros orichas guerreros, que trata de representar como esa fuerza que tiene Oggún como en sus movimientos aunque no es literal, no podríamos decir que es como las danzas yorubas que son totales, pero si digamos que es como, como un homenaje, como un mito como tratar de representar lo que él es para nosotros."

Comentado [RE43]: Me parece lícito editar las muletillas, las dudas y las incongruencias propias de las intervenciones orales.

Diasho Carabalí habla de las obras de Kijana, al respecto dice: "Hay una danza llamada Abakuá que eso si es netamente en honor a esa tradición de los Abakuá, en esta danza utilizamos las maracas porque para ellos una maraca es un sonajero de vida. Entonces la utilizamos con pasos que son muy bajos, pasos muy fuertes, porque es una realización de solo hombres. Y… también ahí pasa algo social porque introducimos dentro de la danza que se llama Abakuá a las mujeres. Abakuá en esa secuencia se genera por ser… por tener esa historia de los Carabalíes, entonces esto da fuerza a que haga un honor a ese apellido."

La danza no es simplemente el espacio en el que se representa una narrativa sino que en ella se recrea el mundo recordado y reinventado, la danza permite experimentar corporalmente esa africanía imaginada y actualizarla, hacer cuerpo una narración y vivir la historia, el personaje, el mito, la memoria construida que sostiene al cuerpo individual y colectivo que danza. Al ser danzadas, estas africanías imaginadas son vividas una y otra vez reforzando los enlaces identitarios que vinculan a los cuerpos con la historia que han construido como suya y con quienes consideran sus iguales. Las africanías imaginadas y danzadas son narrativas, códigos que se encuentran con la vitalidad de un cuerpo y en ese encuentro se insuflan de vitalidad, traspasando las barreras de lo simbólico y abarcando la materialidad y la realidad concreta de quienes son atravesados por el flujo de la danza. Las africanías imaginadas viven en los cuerpos

que las sienten, las expresan y las danzan, en el devenir de la vida, las africanías imaginadas se transforman y se renuevan, se reinterpretan abriendo paso a la creación, a la exploración, de modo que los motivos vinculantes tradicionales y ancestrales, no son estáticos sino cambiantes, se encuentran en continua reinvención, aunque se comprendan como sagrados y remotos.

Comentado [RE44]: Aquí iría punto seguido.

Para crear la obra Abakuá de Kijana, nos cuenta Diasho: “Se hizo una investigación de qué era danza Abakuá, por qué solamente bailan hombres, entonces por toda esta cuestión decidimos darle un giro, porque digamos que en mi familia las mujeres son matronas de toda esa historia y de toda esa carga, entonces hacer una danza de solo hombres es ser egoísta y ocultar cosas sobre ese tipo de experiencia.”, por su parte René Arriaga, director de Zarabanda, explica que “utilizamos elementos rítmicos, corporales afro para contar historias contemporáneas, a través de ritmos tradicionales contamos sobre el problema del agua, el cambio climático, la vivencia de una mujer trans negra en Bogotá”.

Ésta relación entre lo que se conserva y lo que se renueva en la transmisión de saberes ocupa un lugar importante en las reflexiones pedagógicas de Edelmira Zapata, quien afirma que la transmisión implica necesariamente cambios y afirma que: “Las condiciones en que se enseña la danza no son las propias tradicionales y cada maestro tiene un conocimiento y también va haciendo sus propias síntesis de lo que considera que es la danza.”

Las dinámicas que se gestan en el encuentro de las tradiciones con las experiencias vitales particulares hacen que las identidades y narrativas creadas alrededor de éstas prácticas danzarias no sean únicas ni estén cristalizadas, por el contrario la vitalidad de éstas prácticas se expresa en la multiplicidad, incluso aparentemente contradictoria de éstas manifestaciones de africanías imaginadas y danzadas. La existencia de éstas prácticas en la ciudad no es homogénea, sin

embargo, existen motivos que familiarizan diferentes procesos e historias de vida, enlazando unos con otros en redes de significado.

Danzar es resistir.

"Entonces fue cuando resucitaron los tambores.

Tocan hondo y fuerte

Jamás nunca antes escuchados con tanto brío."

Manuel Zapata Olivella

Manuel Zapata Olivella el contador de historias, nos recuerda que en la memoria de los africanos esclavizados cruzaron el mar los repiques de los tambores, la sensación corporal del canto y el baile, los saberes de la construcción de instrumentos y otros aspectos relevantes en la cosmogonía y en la cotidianidad de muchos pueblos del África negra occidental. En el nuevo territorio el tambor como forma simbólica adquirió una nueva dimensión puesto que ya no sonaba en el contexto ritual, ceremonial o festivo tradicional de los africanos yorubas, bantúes, carabalíes o congos, ahora esclavos y agrupados de formas arbitrarias que hacían imposible la reproducción de una herencia cultural "pura", la música de tambor se enfrentaba a una organización social totalmente jerarquizada y eurocentrada, en la que se privilegiaba el silencio y la oración y se castigaba fuertemente las expresiones religiosas diferentes a las propias de la religión católica. Al respecto, Navarrete (1995) cuenta:

Comentado [RE45]: Aquí va punto, o punto y coma.

> El cabildo municipal de Cartagena por medio de ordenanzas prohibió que los negros se reunieran a cantar y bailar por las calles de Cartagena acompañados de tambores. Pese a estas restricciones y a las rondas policivas que custodiaban el orden, en las horas de la noche los negros continuaron reuniéndose y celebrando bailes acompañados de tambores. Las autoridades y otra gente lo interpretaron como reuniones de brujas (p. 67)

El sonar del tambor expresaba la tensión entre dos mundos en disputa. La prohibición y persecución que estableció la inquisición frente a las prácticas religiosas y festivas de los esclavizados, característicamente musicales, corporales y vocales, hicieron que el retumbar del tambor y las expresiones danzarias asociadas se convirtieran en un enfrentamiento simbólico; el sonido del tambor se convirtió en el eco de un grito de resistencia que muchas veces implicaba castigos.

El sonar del tambor que hacía posible la danza era un espacio de resistencia, en efecto tocar tambor era perseguido y prohibido porque era elemento central en ciertas formas rituales propias de los pueblos africanos, según Zapata Olivella el tambor sonaba para anunciar los levantamientos de los esclavizados, sonaba para marcar las rutas de los ekobios que huían de las haciendas hacía la espesura de la selva, sonaba para recibir a los niños y para guiar a los muertos. Las ruedas de canto y de tambor, embriones de los bailes cantados de las costas, se convirtieron en momentos para el recuerdo, para la transmisión oral, para la invocación de antiguas presencias

Comentado [RE46]: Aquí iría punto.

invisibles, para la recreación de una espiritualidad otra, para la conformación de esquemas comunitarios organizativos en pro de la generación de estrategias de resistencia, de planes de levantamiento y de huida. Changó, el gran putas, da cuenta en forma extensa de ello.

Al respecto Isavasya directora de la agrupación Beso de Negra quien ha investigado profundamente la tradición oral de los pueblos negros de la costa caribe, refiriéndose al origen de la práctica del bullerengue, afirma: "nosotros así llorábamos a nuestros muertos y también dábamos la bienvenida a los vivos, se celebraba especialmente al niño nacido en un palenque, porque era libre", Cleodys Pitalúa afirma "No hay nada afro, desde un nacimiento hasta una muerte que no lleve tambor y danza." Ésta memoria da cuenta de cómo el canto, el baile y el tambor se convirtieron en el sustento material que fortalecía los lazos comunitarios y mantenía vivas las formas de ver el mundo – otras, entre quienes, a pesar de hablar lenguas diferentes y percibir el mundo de formas diversas por su proveniencia cultural, compartían la experiencia de la esclavitud.

Para comprender el hecho de que la práctica danzaria haya sido una práctica de resistencia en el contexto de la trata esclavista colonial y la continuidad de esa analogía en el contexto urbano contemporáneo bogotano, es necesario trazar la relación entre esclavitud y racismo y vislumbrar cómo el racismo en tanto práctica cultural, con sus códigos, sus narrativas y una coherencia discursiva, está relacionado directamente de la práctica de la esclavitud como forma de gobierno de ciertos cuerpos, en una matriz colonial de saber – poder. El pensador de la red modernidad - colonialidad Aníbal Quijano (2014) ofrece un panorama del contexto histórico al que se refiere la anterior afirmación:

> Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace

> mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico –que después se identificarán como Europa–, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En otras palabras: con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de este específico patrón de poder. En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad (indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos) y las geoculturales del colonialismo (América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente, Occidente y Europa). Las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo la hegemonía eurocentrada. (p. 286)

El análisis de Quijano es pertinente para comprender que los patrones de dominación que se establecen en relación a ciertos cuerpos, (para la reflexión específica aquí desarrollada nos centraremos en los cuerpos de piel oscura "negros"), es parte de un esquema de dominación bastante complejo, Quijano (2014) afirma que según tal esquema:

Comentado [RE47]: Aquí va punto.

> Europa y los europeos eran el momento y el nivel más avanzados en el camino lineal, unidireccional y continuo de la especie. Se consolidó así, junto con esa idea, otro de los núcleos principales de la colonialidad /

> modernidad eurocéntrica: una concepción de humanidad, según la cual la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos. (p. 287)

Uno de los efectos de esa jerarquización del mundo, de las identidades sociales y geoculturales creadas en el contexto de la colonialidad, es el racismo, Grosfoguel (2012) puntualiza:

Comentado [RE48]: Punto.

> Para Fanon, el racismo es una jerarquía global de superioridad e inferioridad sobre la línea de lo humano que ha sido políticamente producida y reproducida como estructura de dominación durante siglos por el «sistema imperialista/occidentalocéntrico/cristianocéntrico/ capitalista/patriarcal/moderno/colonial» (p. 93)

Entendido desde ésta postura, el racismo es un producto histórico que se produce en un contexto concreto cuyo efecto directo es la inferiorización de un amplio espectro de formas culturales que estratégicamente quedan ubicadas por debajo de la construcción histórica de la *humanidad*. Así, las formas de pensar, las prácticas religiosas, artísticas, estéticas, culinarias, la organización política, la historia, la vida misma de ciertos cuerpos y grupos humanos se ubica como inferior al despojarla de su *humanidad*, atributo primordial en la modernidad antropocéntrica.

> Los africanos no tendremos más padres espirituales que los blancos. Tratarán de matar nuestra magara, pintándonos el alma con sus miedos, sus rencores y pecados. Y cuando nos veamos en un espejo con la piel negra,

> no nos quedarán dudas de que somos los hijos de Satán, pues, según predican, el Dios blanco hace a sus criaturas a su imagen y semejanza.
>
> (Olivella, Changó, el gran putas, 2010)

Fue esta deshumanización (animalización y demonización) el mecanismo que hizo posible la esclavitud, y es esa deshumanización lo que históricamente subyace a las prácticas racistas vigentes hoy en día, que señalan a los afrodescendientes como sucios, peligrosos, tontos, inferiores. Aunque pareciera que el racismo se ha superado con las políticas culturalistas de finales del siglo XX, los relatos que demuestran que sigue vigente se repiten, en el trabajo de campo realizado se puso en evidencia la permanencia de este motivo. Catalina Mosquera de la agrupación Diokaju cuenta: “Llegó un momento en que empecé a preguntarme para qué bailaba (…) como mujer negra en una ciudad tan mestiza y no lo he descubierto porque ha sido una respuesta que no tiene fin, ha sido como un espacio de resistencia, al principio mi niñez fue como muy discriminada, la discriminación racial fue muy fuerte y la negación como persona afro fue muy fuerte.” Por su parte, Leticia Mena de Zarakúa recuerda: “El hecho de reunirnos y cuando empezaron a llegar hombres y empezaron a ver una congregación de chicos afro en ese sitio, empezó otro contexto, la gente empezó a decir que tanto negro junto no hacía nada bueno y empezaron las dificultades. Entonces nos dijeron muchas cosas, una persecución muy fuerte, llegamos al punto en que me recogieron firmas para sacarme del barrio, porque los chicos ensayaban, que porque todos eran negros no podían estar juntos” Arturo Prado, director de Kandombeo y Color relata: “La danza, la música y el teatro, yo las fusiono y por medio de ellas soy capaz de dar a conocer un mensaje frente a lo que siempre hemos sido, muchos años pasaron y que tu ahoritica miras un afroascendiente [sic] y la gente en la calle aun es temerosa, aún cree que los malos seguimos siendo nosotros.”, Esperanza Biohó cuenta: “Nosotros con este trabajo

Comentado [RE49]: Punto.

Comentado [RE50]: Sugiero eliminar las muletillas de las intervenciones orales.

Comentado [RE51]: Supongo que en una investigación periodística se debe ser fiel a los errores de los entrevistados. En este caso creo que sí es lícito (y necesario) hacer correcciones a las intervenciones orales.

mantenemos las tradiciones, las difundimos, le apostamos al desarrollo, al desarrollo de las artes en Bogotá, le apostamos a la apropiación de la identidad, le apostamos al respeto a la diferencia, le apostamos a la eliminación de las prácticas racistas tan vivas hoy en día."

Volviendo al análisis de la prohibición de ciertas prácticas en el contexto de la colonia y de cómo dicha prohibición hizo que tales prácticas se transformaran en un acto de resistencia, lo que se intenta poner en evidencia es el hecho de que la permanencia de ciertas prácticas implicaba la desestabilización de la matriz de saber – poder que sustentaba la esclavitud y por tanto la estructura social en que esta proliferó. Así, el canto, el baile, la música, la medicina, la religión, se oponían abiertamente a la producción de cierta subjetividad que era necesaria para la manutención del régimen esclavista. En ese contexto de represión y persecución, las prácticas danzarias, musicales y corporales adquirieron ese profundo sentido de resistencia, así se transmitieron y así se comprenden, aunque lo que significa resistir adquiere diferentes matices, estos relacionados con las experiencias concretas de los espacios danzarios en la ciudad.

> "La danza forma parte de nuestra identidad, es también nuestra resistencia espiritual, nosotros nos resistimos a abandonar nuestros tambores, nos resistimos a que nos homogenicen [sic] nos resistimos al maltrato. Pese a todos los vejámenes de la esclavización, de la trata, pese a la Santa Inquisición, los tambores siguen sonando"
>
> Esperanza Biohó

La experiencia del racismo se convierte de alguna manera en el impulso que profundiza la necesidad de generar prácticas de solidaridad, de memoria y de construcción de figuraciones políticas que reafirmen la propia existencia en un contexto profundamente adverso. La danza como práctica de resistencia se mantiene como eje articulador de otros procesos sociales, comunitarios y culturales que aparecen como necesarios para generar estrategias y reflexiones en torno a lo que implica ser afro en una sociedad profundamente racista.

El tambor un llamado, la danza un tejido de complicidad.

Reapropiación de la injuria.

La *raza* es una categoría posible gracias a una serie de enunciaciones aceptadas, si se asume recogiéndose en su definición básica, la *raza* es una categoría de diferenciación y separación que apela a la biología, a los genes, a la conformación ontológica de los cuerpos. Si se comprende desde una postura crítica, la *raza* es una construcción política que encubre desigualdades relacionadas con las formas de producción de la vida y por tanto es histórica y susceptible de ser transformada, ésta deconstrucción de la categoría *raza*, abre paso a la emergencia de la categoría *racialización* que recoge el hecho de que la raza no es en sí misma, sino que se construye y se adjudica (a determinado cuerpo).

Ahora bien, la racialización se construyó en base a determinados rasgos fenotípicos, para el caso de los “negros” se puede decir que el color de piel es el rasgo físico determinante para adjudicar

Comentado [RE52]: Punto o punto y coma.

Comentado [RE53]: Punto o punto y coma

Comentado [RE54]: Punto.

la diferencia en virtud de la raza a los cuerpos que comparten esa característica física, es en este sentido y no en otro que el color de piel adquiere un lugar central en la reflexión propuesta.

En la cartografía levantada hay ciertos cuerpos y procesos danzarios que apelan a la raza como punto de partida de la diferencia, es decir, la asumen, se recogen en ella en un movimiento de reivindicación que opera un juego de reconfiguración de la racialización, ésta reapropiación de la raza se puede leer como una reapropiación de la injuria, en el sentido desarrollado por el movimiento queer, quizá hermanado al movimiento negro por el lugar de subalternidad que han ocupado ambos históricamente. Al respecto sin autor (2012) señala:

> Nos definimos mediante el lenguaje, portador de representaciones, de jerarquías sociales y raciales, de "caracteres" y de "identidades" fabricadas a lo largo de la historia de la humanidad. El orden social precisa el vínculo del lenguaje, uno de cuyos síntomas más agudos es la injuria, que señala, da a conocer y recuerda la jerarquía entre identidades." asume la injuria, se apropia de lo que se ha hecho de él y transforma, de manera imprevisible e incontrolable, las significaciones y los efectos sociales y culturales. El individuo vergonzante, el abyecto, decide afirmar lo que es frente al mundo, y de esta manera indica a los demás que no va a aceptar la injuria y la estigmatización sin reaccionar, sin transfigurar la vergüenza en orgullo; es la transformación de una situación de sometimiento a un proceso de subjetivación elegido. (s.p)

Así, ciertos cuerpos danzantes se reconocen como negros, se afirman en su diferencia, enuncian como diferentes a aquellos de piel más clara denominándolos "blancos mestizos" o "mestizos" e incluso afirman que las danzas pertenecen a los negros y pueden ser únicamente performadas correctamente por quienes tienen piel oscura. El movimiento de reapropiación de la injuria se

Comentado [RE55]: Punto.

Comentado [RE56]: ¿Sin autor? No entiendo…

Comentado [RE57]: Revisar esta puntuación. Hay unas comillas de cierre, pero no veo las del inicio. Supongo que es la palabra "identidades" la que va en comillas. Y hay un punto, pero la palabra siguiente empieza en minúscula. Revisar, entonces, esta cita…

convierte en un entramado de sentido que los hermana y los identifica a la vez que establece quiénes son sus diferentes y le da lugar a los límites de una herencia que pertenece a quienes pueden llamarse negros en razón de su color de piel. Todo esto en virtud del reconocimiento de las desigualdades sociales e históricas concretas que han vivido quienes, teniendo una piel oscura, han experimentado el hecho de que para el caso, no es simplemente "un color de piel", sino que dicho rasgo, tan susceptible de ser problematizado y relativizado, (entendiéndolo simplemente como "cantidad de melanina" "pigmentación"), para el movimiento histórico de la colonialidad se constituyó como el anclaje del discurso de la raza y del proceso de racialización y de todas las violencias asociadas. Este reconocimiento de la colonialidad es un llamado a comprender que el mestizaje no sucedió de forma plana y horizontal, sino que siempre estuvo atravesado por jerarquías, desigualdades y opresiones, algunas de las cuales continúan vigentes. Se trata entonces de la reapropiación de una matriz discursiva, que busca en todo caso la deconstrucción de la matriz epistemológica que la sustenta.

Mestizaje: blanqueamiento o negritud.

Para Rafael Palacios el asunto del *mestizaje* tiene que ver con una formación que se ha extendido en occidente, una forma de ser y hacer en el mundo moderno, que atraviesa distintas latitudes,

incluso la europea: “Claro todos los conceptos son distintos en cualquier realidad pero están atravesados por el ser humano, y el ser humano en el fondo no es tan distinto, el ser humano en el fondo es, por un sistema que ha implantado la modernidad, es un ser que tiene mucha avaricia, avaricia de conocimiento, avaricia de riqueza, avaricia de extracción, entonces uno también encuentra que en países europeos o norte céntricos o países lejanos, sucede la misma cosa en el fondo y es que las comunidades y sociedades oprimidas y subalternizadas están al servicio de lo que la comunidad hegemónica considera puede extraer de ellas, entonces claro “contextos” pero es un mismo sistema el que nos gobierna a todos, una matriz colonial”.

En este caso, más allá de un asunto racial, la discriminación se inscribe en el marco de una estructura social moderna, occidental, patriarcal, globalizada, homogeneizante, en la que los pueblos “subalternizados”, siguen siendo explotados de maneras diversas, también culturalmente.

Estos son los mismos “sectores subalternos” de los que nos habla Zapata Olivella en lo transversal de su obra, son aquellos pueblos que tal como lo resalta Rafael “no existen gracias a la generosidad de los pueblos hegemónicos (…) existen porque tienen una fortaleza y una sabiduría que sabe conducirlos por un camino en donde pueden transformarse bajo sus propios códigos y leyes”, y en este sentido agrega, “yo creo que eso es lo que necesitamos aprender de ellos, aprender de las comunidades que son capaces de hacer resistencia y de re-existir en medio de un mundo globalizado”.

Ante los procesos de homogeneización mundial de saberes y prácticas, los sectores subalternos se afianzan en su particularidad, en su diferencia, para encarnar la diversidad. Estos pueblos son los “otros”, los portadores históricos de unos saberes que aún no han podido ser cooptados, que reposan sobre la creencia en la transformación desde el cuerpo, desde el movimiento y la música, este lugar del arte que es “vacío”, potencia creadora del principio de comunidad del que nos habla Boaventura

Comentado [RE58]: Sugiero editar intervenciones para mejorarlas. Entiendo que el maestro, en su oralidad, repite el verbo “es”, pero me parece lícito corregirlo. Así mismo, con la puntuación…

Comentado [RE59]: …aquí, por ejemplo, se podrían usar los corchetes para completar la oración en la que Rafael prescindió del verbo. Con los corchetes se entiende que las investigadoras han sumado esas palabras para una mejor comprensión de la idea: “…entonces, claro, [hay diversos] “contextos”, pero es un mismo sistema el que nos gobierna a todos, una matriz colonial”.

Comentado [RE60]: Quitar coma.

Comentado [RE61]: Revisar redacción.

de Sousa Santos en su Crítica de la Razón Indolente. Contra el Desperdicio de la Experiencia (2000).

Hablar de mestizaje tal como ha sido entendido tradicionalmente, implicaría "borrar" la existencia de la alteridad, de un saber distinto, y de una marginalidad asociada al no reconocimiento de esta. Sin embargo, cuando hablamos de mestizaje no como propósito soterrado del blanqueamiento, si no, como un proceso inverso, de construcción de "negritud" sobre la base del reconocimiento de una asimetría social histórica, se genera una identidad compartida, del pueblo mestizo que reclama sus derechos históricos desde su subalternidad. "Esas son las cosas que a mí me inspiran en la creación-dice Rafael- hablar de las desigualdades, hablar de la falta de oportunidades para cierto tipo de comunidades, y cómo volver el cuerpo, cómo acercarse al cuerpo respetándolo, sabiendo que tiene un conocimiento y que puede más que ser visto, ser escuchado sobre los temas que desea hablar (…) Ahí hay un mundo que hay que resolver, definitivamente no hay una fórmula, no hay una manera, pero inquietarnos ya por eso yo creo que empieza abrir puertas, empieza a abrir otros espacios, para una relación en donde sí, no sabemos cómo se siente otra persona, pero podemos intentar escuchar cómo se siente para no hacer actos que la agredan o que lo agredan o que lo invisibilicen o silencien o menosprecien (…) se trata de reconocer la identidad, reconocer lo que se sabe, lograr expresarlo a otras comunidades para que reconozcan un valor en una manera diferente de hacer las cosas, pero también abrirse, abrirse de una manera delicada, respetuosa y lenta, y recibir a quien está en ese mismo orden de ideas, que es lo que yo te digo, no se trata de que las comunidades tengan que estar abiertas a que vengan y saqueen pero tampoco se trata de estigmatizar al resto del mundo, entonces no, yo creo que el tiempo es lo que va develando la seriedad, la profundidad y el respeto con que las personas nos relacionamos y los procesos de interculturalidad".

Comentado [RE62]: Revisar la cita. Arreglar los errores.

Lo que sobrevive a esta idea es de subalternidad es la posibilidad de "ser otro" dignamente, de ser entendido desde la diferencia y de franquear los límites de lo establecido desde las propias riquezas. Las herencias de nuestros pueblos, de nuestros ancestros, son sobre todo un llamado a la libertad y a la resistencia a ser protegido: una vuelta al cuerpo y al tambor, a esos saberes que han sido silenciados, y oprimidos por ser especialmente peligrosos a la estabilidad de una estructura social fundada sobre la homogeneización y la competencia, la rivalidad y la avaricia humana. Entonces, ¿qué ocurriría si nuestro hacer se fundara sobre esas otras esencias que no han sido impuestas? ¿Qué sucedería si en lugar de "saquear" nos introducimos en esos mundos "otros" intentando comprender de qué manera crear la vida desde allí? ¿Qué pasaría si en lugar de blanqueamiento social nos damos la posibilidad de habitar eso que Sédar Senghor mencionaría como la esencia del mundo negro africano? ¿Qué pasaría si en lugar de sacar de la marginalidad estos saberes llevándolos a las academias o folclorizándolos, fueran estos mismos saberes que desde el lugar de lo subalterno, de lo popular, transformaran esa manera "esencial" de relacionarnos, de vernos, de escucharnos? ¿Qué pasaría si nos situamos frente a la negritud como una posibilidad de transformar el mundo?

Comentado [RE63]: Sobra este verbo.

Comentado [RE64]: Revisar esta construcción. "Las herencias de nuestros pueblos… son un llamado a la resistencia a ser protegido…" Es decir, se entiende que la invitación es a resistirse frente a la protección. Quizás es que hace falta la coma después de "resistencia". Sin embargo, si es así, también es raro que *algo* haga un llamado a *ser protegido*. Quizás quieren decir que la herencia es "un llamado a proteger el propio cuerpo".

Comentado [RE65]: Sobra coma.

Pintarse de Negro.

A Catalina Mosquera su hijo le pidió que lo pinte de blanco. Tal como ella en su niñez, él no quería ser negro. También es en Bogotá, en donde Jairo Cuero "supo" que era negro, antes solo era un joven tumaqueño. Es a través de la comunidad, resguardados en la danza, que ellos empezaron un camino de autoreconocimiento, de búsqueda de sus raíces, de comprensión de sus formas de ser, de sentir, de hacer. Es en la danza, en donde ellos encontraron una forma de resistencia y el lugar desde el que han enaltecido su ser negro. Catalina, como Isavasya, como Diasho (de la siguiente

Comentado [RE66]: "…que lo pintara"

Comentado [RE67]: Sería: "También fue en Bogotá…" Sin embargo, hay que revisar el conector, pues en el caso mencionado anteriormente no se habla de que esto haya pasado en Bogotá… Hay que buscar la manera de conectar estos dos casos.

Comentado [RE68]: Quitar coma.

generación), y como muchos otros afrobogotanos, han encontrado en la danza una manera de hacer parte de eso que a ellos les pertenece, y que los llama. Se reconocen como mestizos también, pero entienden que el ser negro implica el reconocimiento de los ancestros, y de la relación íntima con su legado. Cada uno desde su lugar, desde el bullerengue, la danza del pacífico, o la danza afrocontemporánea, ha encontrado una vía de acceso a ese conocimiento que es memoria en sus cuerpos, en su ritmo.

A pesar de esto, en el ámbito de las danzas de matriz afro en Bogotá, y en el lenguaje compartido que las caracteriza, ocurre un distanciamiento entre dos categorías: *afros* y *mestizos*. Se han creado identificaciones y reivindicaciones de tipo racial en la que se desconoce la legitimidad de participación de los mestizos, la gente de "piel clara", pues no harían parte de la comunidad diaspórica que se reivindica espiritual y culturalmente en el reconocimiento de unos ancestros comunes, más aún en el reconocimiento del "dolor" sufrido por ellos en el vejamen de la explotación esclavista, hito fundacional de nuestra historia latinoamericana, y por la extensión de este "dolor" que en la actualidad se vive como discriminación racial. Esperanza Biohó con la Fundación Colombia Negra, lleva trabajando desde mediados de los años setenta en contra de la discriminación racial, al igual que más recientemente lo ha hecho Carolina Mosquera, con la Corporación Cuerpo y Mente, que organiza las Ruedas contra el Racismo en el Afrofestival, debido al asesinato de varios jóvenes afrobogotanos como resultado de una práctica racista. Desde estas posturas de reivindicación racial los "mestizos" no harían parte constituyente del trabajo de resistencia que se vehicula a través de la danza afro en Bogotá, y por lo tanto su ejercicio danzario no podría ostentar el título de "Danza afro". Desde esta postura lo "netamente" afro sería aquello que pudiera identificarse como ejercicio de reivindicación racial.

En el artículo de Javier Flórez (Flórez Bolívar, 2015) intitulado, Un diálogo diaspórico: el lugar del Harlem Renaissance en el pensamiento racial e intelectual afrocolombiano (1920-1948), se plantea:

> "que los sectores afrodescendientes de las costas Caribe y Pacífica colombianas tuvieron cierta familiaridad con las ideas provenientes del Harlem Renaissance. Algunos lograron conexiones con las diversas tendencias de este movimiento cultural asistiendo a las convenciones realizadas por Marcus Garvey en Nueva York, o interactuando directamente con figuras como Langston Hughes. Las crónicas, los reportajes y reseñas que hacía la prensa colombiana de las obras, ideas y manifestaciones artísticas de los integrantes del Harlem Renaissance permitieron que una emergente élite de negros y mulatos siguiera de cerca sus propuestas intelectuales y raciales". (Flórez 2015, 106).

Flórez muestra cómo en los años treinta y cuarenta se fue forjando un posicionamiento racial entre los afroamericanos, dando cabida en Colombia, por ejemplo, a la construcción del Club Negro desde el que se dio una reflexión con respecto a la igualdad racial y a la necesidad de "perfeccionar" la democracia colombiana al exigir la eliminación de los prejuicios raciales, así como la inclusión y exaltación de los "valores negros" en su ejercicio:

> "Los discursos utilizados por varios trabajadores, estudiantes y profesionales negros, y por los integrantes del Club Negro, también indican que algunos sectores afrocolombianos se vincularon a las discusiones y los debates que estaban realizando sus pares afrodescendientes en otras latitudes sobre raza, identidad e imperialismo. Los sectores afrocolombianos, al tiempo que

> intentaron posicionar los valores y manifestaciones culturales afrodescendientes en el imaginario nacional, consideraron que eran parte de una comunidad más amplia, con la cual compartían un origen racial y una lucha en común. Ese sentido de pertenencia a una diáspora lo desarrollaron a través de las interacciones que establecieron con varios descendientes de africanos que residían en otros contextos nacionales, en este caso, con figuras como Marcus Garvey, Langston Hughes, y otros integrantes del Harlem Renaissance. El resultado de esas interacciones fue el surgimiento de un lenguaje diaspórico dentro de algunos de los sectores negros y mulatos en Colombia. Ese lenguaje se vio representado en las manifestaciones de solidaridad racial expresadas por los afrocolombianos en contra de la discriminación racial experimentada por la población negra en varios países del hemisferio occidental. Los elementos constitutivos de ese lenguaje diaspórico tomaron forma a partir de las ideas provenientes de Nueva York, en clara conexión con las visiones raciales y expectativas políticas construidas por los sectores negros y mulatos en Colombia a lo largo del período republicano. Durante la primera mitad del siglo XX, entonces, Harlem fue un punto de referencia clave en el diálogo diaspórico que sectores afrocolombianos intentaron establecer con el resto de la diáspora africana en las Américas" (2015 , 123).

Hubo, sin embargo, una marcada influencia del pensamiento de Marcus Garvey en el imaginario de pensadores como Manuel Zapata Olivella, Natanael Díaz y Jorge Artel en el siguiente contexto:

> "En la década de 1920, el garveyismo se convirtió en un gran movimiento cívico internacional que exigió a las potencias europeas salir de África. Sin las preocupaciones de los afroamericanos por lograr su plena articulación a la nación americana, Garvey visualizaba el retorno a África como condición sine qua non para llegar a conformar una verdadera nación" (2005, 108).

Tal como nos dirá Khamla Leah[1] , es con su visita a Estados Unidos que Manuel Zapata Olivella fue figurando una nueva forma de identidad racial en la que, África, se convirtió en el derrotero hacia el cual se dirigió su esfuerzo investigativo y reivindicativo. Sin embargo, una vez allí, en el marco del Diálogo de la Negritud y la América Latina en Dakar en 1974, convocado por el presidente Senghor, Manuel Zapata se refiere a aquello que denomina "daltonismo étnico". En esta conferencia él "fue asimilado como blanco" por africanos que enaltecían la "pureza de la negritud" (335) (Olivella, Levántate mulato, 1988) Así relata:

Comentado [RE69]: Revisar comas: "…una nueva forma de identidad racial, en la que África se convirtió…"

> "En otra aldea serere visitamos el alcázar de su soberano. Conocía yo el código de hombres libres que rige sus actitudes, su moral y su rebeldía ancestrales. Pero la emoción que transpiraba el sentimiento de hermandad e identidad con todos los africanos, me llevó a proferir, por medio del profesor Bogliolo, que me honraba saludar al hermano por cuya sangre corría la de mis antepasados esclavos. Enfurecido se puso de pie y mostrándome con el índice lacerante, trató de destruirme con el fuego de su mirada imperial. Sus

[1] His travels to the United States and Africa contribute to Zapata Olivellaís revision of mestizaje. The United States did not answer all of his questions concerning racial identity, as Zapata Olivella discovered the polarized system of race to be too limiting to be translated to a Spanish American perspective. His trip to Africa, on the other hand, led to the debunking of the myth of the return "home" embraced by many Negritude writers and Black intellectuals of the early to mid-twentieth century, such as Aimé Césaire. In Africa Zapata Olivella realizes that he is not in fact African, and that the pilgrimage to the "homeland" does not offer the solution in the quest to defining self. In the end, as described in his autobiography, Zapata Olivella discovers that there is no need to look outside of Latin America to establish one´s identity. (Khamla, 144

> palabras traducidas lentamente por mi amigo, me ahondaron el impacto desolador:
>
> -El rey le responde que usted y él no pueden ser hermanos: en sus ascendientes reales jamás ha existido alguien esclavo.
>
> Rememoré las palabras de mi madre, ya fallecida, cuando me vaticinó que pese a mi sangre mulata, si llegaba algún día al África, no me reconocerían como negro." (1998, 336)

Zapata Olivella, entonces, plantea la necesidad transnacional (pues refiere a una comunidad diaspórica proveniente de distintos países de América) de crear el New Negro, un nuevo negro, una nueva conciencia en nuestros pueblos que han olvidado sus raíces. Un sujeto con una responsabilidad histórica, parte esencial, fundacional, de una realidad mestiza en la que el saber ancestral se encuentra con una rebeldía proveniente de su sangre, por la que corre el mensaje de los ancestros. Un nuevo negro que no es reconocido como tal por el color de su piel, pues él mismo fue "asimilado como blanco". Un nuevo negro que se apropia de su historia para denunciar el racismo y las prácticas de discriminación, a la vez que para dignificar su mestizaje en el "espíritu rebelde de sus ancestros":

> El mestizaje, como rasgo aglutinante de la nación, fue percibido como una memoria histórica común, reconstruida a través de las luchas populares y la fortaleza del pueblo colombiano frente a la constante opresión, disminución y agresión sobre las cuales se gestó la sociedad colombiana, con la transculturación como fenómeno estructural. La retórica democrática y popular que abogaba por una universalidad nacional, no fue celebrada por

los hermanos Zapata Olivella como un futuro prometido de homogeneidad cultural y racial.

Esta interpretación histórica se convirtió en la posibilidad de refundar la sociedad colombiana a través de las hazañas del "negro" por su libertad, como una permanencia estructural de larga duración, develando de esta manera la violencia estructural enmascarada por las narrativas oficiales de la historia nacional. El "negro" apropia, no yuxtapone como prueba de rebeldía; enfrenta, confronta y lucha por su libertad, pues no se conforma. Es el "negro" beligerante, revolucionario y creativo el héroe idealizado de una historia reconstruida en torno a su explotación/enfrentamiento. Finalmente, la potente voz del "negro" es escuchada por estos dos autores a través de las danzas, tambores y rezos "negros", llegando a nuestros días para denunciar y recordar la sangre esclava derramada por los ancestros "negros" de la nación, sobre la cual se irguió la frondosa cultura nacional. Colorido y riqueza cultural que contrastan con la permanencia de una asimétrica estatura social, donde la marginalidad de un vasto sector popular revela la permanencia de los hondos prejuicios raciales que la sustentan" (Zapata Cortés, 2010)

"Cuando supe que era negro"

Antes de llegar a Bogotá, dice Jairo, él no se veía negro, nadie le dijo antes "negro". Es justamente cuando llega a la dinámica de la ciudad que comienza a vivir los impactos de una mentalidad colonial muy anclada en el imaginario social, una situación de discriminación racial que le hizo sentir que era "negro", que le hizo afirmarse en su identidad, decir "este soy yo". Tanto en su testimonio como en el de otros, maestros afrobogotanos o llegados a Bogotá, por ejemplo en el de Catalina Mosquera que por un contexto de discriminación dice ella "no quería ser negra", las artes, y las comunidades de la danza, se convirtieron en sus nidos, su refugio, su espacio social de transformación, reivindicación, autoaceptación y construcción de procesos de resistencia de largo aliento. Se podría decir que justamente por la existencia de este racismo estructural, fundacional (pues data de la esclavización de los prisioneros africanos y la implantación de una estructura social foránea forjada en las "castas") es que se comienzan a generan procesos de identidad y resistencia a través de lo artístico y cultural.

Comentado [RE70]: Revisar puntuación de esta oración.

La idea de raza y etnicidad, son términos relativos al contexto social al que se refiera. En nuestro caso es la reflexión histórica la que permitiría entender por qué ciertas relaciones de poder han sido naturalizadas. Por qué al haber sido nuestros ancestros negros esclavizados y pertenecido a la escala más baja de la jerarquía social, aún después de cinco o seis generaciones, se sigue asociando la figura del negro al pobre, al disidente, al peligroso, al brujo. Y es que aquello que es entendido como discriminación podría ser leído también como una invariabilidad de nuestra estructura social, una suerte de "inmovilidad" histórica que hace que nuestra mentalidad sea colonial, pero que también sea colonial nuestra estructura económica. Nuestros estratos sociales, en alguna medida, podrían ser también medidos cromáticamente. De manera que lo que esconde esta discriminación es también una profunda e histórica desigualdad social. Hay que decir, sin embargo, que incluso al interior de los sectores subalternos permanece latente una mentalidad racista. Se ha querido

Comentado [RE71]: Quitar coma.

dividir al pueblo mismo por colores, por creencias, por "gustos" ¿qué sería de un pueblo unido por la creencia en un sueño común?

Arturo Prado, nos habla también de esto: "quizás porque en un comienzo uno tan olvidado, tan excluido, tan abandonado (nos dice) entonces yo creo que por medio de las artes (…) soy capaz de dar a conocer un mensaje frente a lo que siempre hemos sido, que no se nos (…) vea como las personas que siempre fuimos en ese entonces, que ese entonces pasó hace más de mil años (…) Que porque históricamente se ha mantenido, de pronto un modelo que para muchos es muy negativo, yo digo allá ellos, pero por lo menos, pedagógicamente para mí como maestro, yo trato de mostrarle a mis muchachos la otra cara del hombre afro desde la parte artística"

Mostrar la otra cara del hombre afro a través del arte no necesariamente implica la existencia de dos realidades objetivas distintas, dos "caras", dos formas de ser, lo que implica en este caso, es la existencia de "otros" ojos para ver "otro" rostro ante el "espejo". Lo que refiere Khamla Leah (2002) en su tesis de doctorado, es el aporte de Zapata Olivella en una "reconfiguración" de la idea del mestizaje en América Latina. Así como en la obra de Piri Thomas, Nicolás Guillén y Nancy Morrejón, reconoce unos aportes sustanciales en esta reconfiguración, específicamente en la obra de Manuel Zapata a través de su autobiografía Levántate Mulato, Khamla Leah refiere su aporte en términos del reconocimiento del paso de una doble "conciencia" (una mirada que podría entenderse como bipolar: negro/blanco, luz/oscuridad, bueno/malo, propio del pensamiento occidental cristiano), a una "multiconciencia" que se construye de todo aquello que nos hace "ser" en el mundo[2] . Así como una mujer no ve lo que un hombre, un indígena no ve lo mismo que un

Comentado [RE72]: Quitar coma.

Comentado [RE73]: Punto, o punto y coma.

Comentado [RE74]: Revisar la puntuación de este fragmento.

[2] "Zapata Olivella undertakes the task of rewriting the history of the indigenous and African peoples in Colombia (and Latin America in general), based upon his own "identity crisis" that he suffered under what he calls the "European mirror": "Influido por estas lecturas, mi rostro oscuro no podía mirarse sin miedo en el espejo del conquistador europeo" (LM 18). His use of the term "European mirror" reflects very closely Du Bois´ concept of

europeo, y un negro no ve lo mismo que un blanco en el espejo, pues cada uno entiende su propia particularidad de existencia, podemos decir, que los ojos mestizos tienen la posibilidad de "observar" desde su mixtura, respondiendo a unas múltiples determinaciones, "mixtura" de memorias históricas y creencias construidas. Elegimos los ojos con los que queremos ver nuestro propio rostro ante el espejo.

Frente a esa imagen del "negro" que atiende a estereotipos construidos desde la Colonia, construida y consolidada por la visión de unos ojos europeos en un cuerpo mestizo, observándose a sí mismo, "levantamos" como dice Manuel Zapata, una visión de unos ojos indios, unos ojos negros o "ennegrecidos", crisol a través del cual creamos un nuevo rostro de "nosotros" mestizos, mulatos, zambos ante el espejo. Enaltecemos aquello que aún nos hace y lo exploramos entrando por nuestros propios ojos a lo más profundo de nuestra historia, a las raíces en nuestro "ser".

Se trata de enaltecer la "mirada" afro. Ello si admitiéramos esta cualidad que le otorgamos a personas, a procesos, a lugares que se construyen desde esta amplia "filosofía" de raíz, este pensamiento afro que ha nutrido desde tiempos remotos el pensamiento de la humanidad, pero que ha sido desplazado, marginado por la implantación de un sistema de pensamiento occidental, del discurso de la palabra, y no de la lengua del tambor. Este pensamiento afro nunca ha podido ser silenciado, pues los tambores nunca han dejado de sonar. No en vano en nuestro país la marimba y los tambores fueron perseguidos una vez se entendió su poder. Estamos hablando del poder de la negritud: (Olivella, Levántate mulato, 1988)

> "Negritud en América es indianidad, africanitud, americanidad, todas las connotaciones que quiera dársele menos el de colonización: doblez,

doubleconsciousness and Fanon´s "being for others", the idea of seeing oneself through the eyes of one´s oppressor (Fanon 1967, 109)". (119)

Comentado [RE75]: Punto.

Comentado [RE76]: Quitar coma.

Comentado [RE77]: ¿Aquí irá pnto y coma? No estoy seguro... Y por otro lado el uso de las comillas en "observar" y en "mixtura" no se entiende bien. ¿Por qué "observar" tiene comillas? En el caso en que se quiera resaltar una palabra, por una u otra razón, se suelen usar las comillas sencillas… Pero después es raro que mixtura esté entre comillas cuando en la misma línea ya había aparecido la misma palabra, pero sin comillas…

Comentado [RE78]: Nuevamente tengo dudas sobre el uso de las comillas de este párrafo y el anterior. He entendido que las comillas dobles se utilizan para citar palabras o textos de otros. Las comillas sencillas se usan para darle un 'tono' especial a alguna palabra; por ejemplo, si quiero hacer que esa palabra suene irónica o con mayor fuerza. Y por último, se utilizan las cursivas para los nombres de libros u obras, pero también para resaltar algún concepto. Como les decía, no estoy seguro de la pertinencia del uso de las comillas de estas últimas líneas; no es claro por qué las están usando. Si las utilizan por ser palabras de Olivella… pues es raro que se cite una palabra suelta de un autor, salvo si fuera un concepto especial…

> mimetismo, castración, alienación, imitación. La negritud, conciencia del violentado, del rechazado, del heroísmo y la resistencia total, nació en América en la flecha envenenada del Caribe, en la palabra insumisa de todos los indios, en la defensa de la mujer y la tierra, sean cuales fueren el origen, la etnia y la cultura del colonizador.
>
> (…) América se negreó con los africanos, no por su piel negra, si no por su rebeldía, sus luchas antiesclavistas, su unión con el indio para combatir al opresor, por sus tambores y orichas guerreros, por sus pregones, por su músculo, por su inquebrantable optimismo de pueblo vencedor.
>
> América se hizo negra por la fusión de las sangres llamadas impuras. El mestizaje igualó biológicamente a la india y a la negra con su violador blanco. Desde entonces la mezcla de las sangres fue superior a la pureza racial proclamada por los conquistadores.
>
> Mestizaje contra racismo ha sido siempre la fórmula de la vida contra las sociedades clasistas en la historia de todos los pueblos del mundo." (p. 329 – 330)

Cambiar los ojos con los que nos hemos mirado en este espejo, "mirarse sin miedo", y ya no más a través de los ojos del opresor es de lo que nos habla Zapata Olivella. No es el color de los ojos aquello que él delata como esencial en este mirar, es el color de la mirada que hace del espejo un amigo, un cercano en el que nos reconocemos. Vemos un mestizo enaltecido por los saberes de sus ancestros y la historia de su pueblo o vemos a ese oprimido que ve el opresor, ignorante y supersticioso. Ennegrecemos la mirada y en ella alcanzamos a ver la misma raíz de la que se hace

el pueblo. Tal como lo sitúa Khamla Leah, en Levántate Mulato la definición de negritud refleja una "ideología nacionalista colombiana" en el mestizaje, en la que "los colombianos", a su vez, no se definen en términos de raza sino de "mixtura". En todo caso, es superlativo anotar que en esta definición de negritud se plantea una violencia fundacional: "el mestizaje igualó biológicamente a la india y a la negra con su violador blanco", y por ello, este expresar como ideología nacional el mestizaje no implica desconocer el pasado e igualar las condiciones entre "colombianos", sino que es un llamado de Zapata Olivella al pueblo mestizo a luchar por sus derechos históricos (Khamla Leah, 127):

"¿Híbrido o Nuevo hombre? ¿Soy realmente un traidor a mi raza? ¿Un zambo escurridizo? ¿Un mulato entreguista? O sencillamente un mestizo americano que busca defender la identidad de sus sangres oprimidas" (Levántate 21)

En su entrevista, Jairo Cuero también resalta el papel decisivo de Delia Zapata Olivella, en la historia de la danza "afro" en Bogotá, y por qué no decir, en la forma en la que se comprende el mestizaje en los procesos de enseñanza y aprendizaje que tienen como sustrato las herencias afro: "toda esa investigación se desarrollaba con gente mestiza aquí en Bogotá, digamos, siento que ese legado tan así, negro y mestizo, que es clave y bueno reconocerlo… el trabajo no sólo ha sido para negros, también para mestizos, y la gente mestiza también ha descubierto y reconocido, ha valorado, le ha dado la importancia, le ha dado el lugar a esto… y yo le decía a la gente de acá en Bogotá que el hecho de no ser negro o no tener esa afinidad no significa que no se sienta identificado con ella, que me parece importante y clave poder identificarse con eso, o inclusive, esa identificación me lleva a descubrir yo qué soy, o de dónde soy y para dónde voy".

La investigación desarrollada por los hermanos Zapata Olivella, ampliamente reconocida por la mayor parte de los actores en esta investigación, marca un antes y un después respecto a la forma

Comentado [RE79]: Aquí, por ejemplo, para mí sí es claro el uso de estas comillas, pues entiendo que "mixtura" es una palabra-concepto utilizado por determinado autor en determinado libro. Las demás comillas del párrafo también están claras, salvo las que están utilizando para "los colombianos". "Los colombianos" no es un concepto exclusivo del autor, o no es una propuesta especial para denominar a determinado grupo de personas…

Comentado [RE80]: …no sé si logro explicarme bien con respecto al tema de las comillas, pero les hago la siguiente pregunta: ¿Por qué aquí está entre comillas "colombianos" y por qué no lo está "pueblo mestizo" en la siguiente línea? Creo que ni uno ni el otro debe llevar las comillas; son palabras que también pertenecen a las autoras y, por demás, al resto de los colombianos, y a todo el pueblo mestizo que habita estas tierras…

en la que se “comparten” los saberes de los ancestros. La labor de sistematización de las danzas que realizó Delia Zapata, hermana de Manuel, se entiende como una recuperación subjetiva de estos saberes, pues fueron sus recorridos e interpretaciones personales de las tradiciones vivas, de los saberes de la calle, del carnaval, de las fiestas de tres días de los campos, de los litorales, los que pasaron a ser objeto de formación, independientemente de que hubieran sido establecidos para la escena. Sin embargo, hay unos principios básicos en la danza y la música, como “reservorios” históricos de los pueblos en Colombia, que no tienen que ver directamente con las construcciones coreográficas que se folclorizan, si no con la esencia de aquello que se “comparte”, y que permite repensar y transformar las “autoidentificaciones”, aquellos saberes que son significativos por su impacto social, por el propósito desde el cual se comparten las herencias. Por eso, el reconocimiento de un pasado y presente afro, más allá del color de piel, implica una búsqueda personal de la “raíz”, una transformación de la mirada, una posibilidad re/hacerse a partir de la reflexión histórica vinculada al arte y a una idea de lo “mestizo” que atraviesa nuestras prácticas cotidianas.

Comentado [RE81]: Sugiero: “…una posibilidad de rehacerse”

Gracias a la labor de maestros como Jairo Cuero, Arnedis Racero, Arturo Prado, René Arriaga, Cleodys Pitalúa, Francisco Hinestroza y Ketty Valoyes, por solo mencionar a algunos, es que ha sucedido una expansión de estas herencias afro en la ciudad. Ellos, que han sido iniciadores, permiten a muchos el reconocimiento de sus raíces o por lo menos permiten reivindicar procesos de búsqueda y reconstrucción de identidades, en este caso, de afrodescendencia. Ocurre en este sector de la danza afro, de manera evidente, el “agrietamiento” de los cimientos de una mentalidad colonial racista, un crecimiento de lo que denominaríamos el “mapa” de las danzas de matriz africana en Bogotá en el que el trabajo de las nuevas generaciones, de aquellos “mestizos” que comenzaron su camino de formación, nos habla de la construcción de nuevas miradas. Si se pensara

en términos de un árbol, diríamos, esas ramas que han ido creciendo están prontas a encontrar su camino de retorno a la raíz, como en un rizoma. Jairo dice, “El mapa también lo construyen ustedes”.

“Bailar como te da la gana”

“Bailar como te da la gana” tal vez sea una de las formas en las que, en la ciudad, se están generando nuevos procesos de reconocimiento de las raíces, y de una *huella* que tiene que ver con la profunda relación entre el baile, la música y “una” espiritualidad propia de aquellos que fueron esclavizados y encontraron en la rebeldía su forma de ser libres. De lo que nos habla Leo Fuentes es de la tensión manifiesta en algunas de las prácticas de danza de matriz afro en Bogotá, entre los espacios académicos o de formación artística y los espacios de espiritualidad y, por qué no decirlo, formación religiosa. Aquello que él observa es una “confusión” entre aquello que hace parte de una esfera y de la otra, aquel tipo de conocimiento que se profundiza a través de la investigación constante y la búsqueda de referentes conceptuales y prácticos (la relación con el maestro) que permitan “decir” o aclarar histórica y lógicamente aquello que se practica, danza, toca, y de otro lado, ese otro saber práctico que hace parte de la esfera popular, del festejo, de la comunidad, de la celebración y del contacto cercano con lo religioso, con lo que históricamente se ha mantenido como esencial, dentro de lo cual está una forma de relacionarse, pero no necesariamente una manera propia de danzar, en la que se sabe qué es lo que se venera. En esta última esfera hay una libertad de ser, justamente porque estás reuniones, que podríamos decir fueron su forma de organización y huida (los cabildos de esclavizados y luego los palenques de libres) fueron también los espacios de reconstrucción de sus memorias, de su espiritualidad.

Comentado [RE82]: ¿Por qué estas comillas?

Comentado [RE83]: Revisar la repetición de palabras: “…aquello… aquello…”

Comentado [RE84]: Quitar tilde.

Existe una función en la fiesta popular, en el encuentro comunitario, que es la de mantener los saberes prácticos vivos, en continua adaptación y transformación acorde a los contextos sociales, pero existe también, desde la perspectiva de Leo, una función de la enseñanza del folclor en la academia y es sacar a este saber de la marginalidad:

"Entonces ahí digamos que también era interesante porque en la escuela recibías unos fundamentos teóricos y prácticos pero muy académicos... pues Eleguá se baila así, pero por esto y esto, entonces el brazo sale así, tratando de buscar una estética, tratando de llevar estos bailes populares, folclóricos, meterlos en un programa pedagógico, obviamente en la escuela te enseñan unos pasos muy académicos, "el brazo así, la mano así, subí así porque tienes que tener una estética, una...", bueno una línea para formar al bailarín; pero junto con eso salíamos de la escuela y nos íbamos pa' los tambores, ahí bailabas como te daba la gana porque era una expresión popular, ahí no estabas cuidando el brazo así ni nada, era lo rico, al tiempo que conocías a los viejos santeros y te hablaban de este baile desde su experiencia, entonces era muy interesante, era un poco extender la parte académica en estas fiestas que eran muy reales, de hecho en Cuba, cuando surge el Conjunto Nacional Folclórico de Cuba, los primeros bailarines eran santeros, los tocadores eran los verdaderos tamboreros, eran gente que se fue formando dentro del mismo Conjunto Folclórico y llevaban su experiencia ahí, después hubo la necesidad de llevar esto a un plano académico, por qué?, porque era la única manera también de que el folclor no se perdiera (…); precisamente con el triunfo de la revolución y todo eso, y todo eso y todo eso, ya los solares no eran solamente de negros, sino ya en los solares también vivían blancos, vivía mulato, vivían los negros, entonces es una sola raza, la raza cubana, es una gran mezcla del blanco, del negro, del rojo, del azul, bueno en fin, todos los colores".

Comentado [RE85]: Quitar coma.

Comentado [RE86]: Abrir el signo de interrogación.

Se genera, con la revolución, a la vez que la "idea" de una sola clase social, de una sola "raza". En Colombia, el proceso de mestizaje ocurrió históricamente como un camino de blanqueamiento, un sistema de castas que tendía a anhelar lo "blanco" en oposición a lo "negro" y a lo "indígena". El mestizo era un criollo que pretendía acceder a unos privilegios propios de las clases sociales más altas en esta pirámide en la que nuestros ancestros negros e indígenas estaban en la base. Con la revolución cubana se da un proceso de apertura y reivindicación, si pudiera decirse, de los saberes populares. Uno de ellos, fundante de la sociedad cubana, de su religiosidad, de sus prácticas, fue este saber relacionado con la danza y la música, con el tambor; por ello se da un "rescate" de lo popular en la forma de lo folclórico propio de los procesos pedagógicos artísticos. Lo popular es enseñado a las nuevas generaciones, que se suponen tienen igual acceso a la educación, a la vivienda, al reconocimiento social, a través de la Academia.

En Colombia se han dado procesos de investigación de los saberes subalternos, como diría Rafael Palacios, o de los saberes populares, como lo nombra Leo, sobre todo a través de la investigación etnográfica. Es la academia que se ha dado a la tarea de ir a los pueblos a investigarlos y "extraer" esos saberes que se pretende rescatar. La pregunta es por qué se piensa que estas prácticas danzarias, musicales y espirituales tienden a su desaparición, por qué se da la tarea a la educación formal de "preservar" en su autenticidad estas prácticas, que, sobra decir, no pueden ser sacadas de sus escenarios vivos sin ser transformadas. Una respuesta podría ser el hecho de que aún hoy, vivimos en una sociedad que entiende el blanqueamiento como una forma de acceder a ciertos "privilegios" implantados por una herencia colonial. Estos saberes tienden a desaparecer porque las comunidades mismas, hoy en día, se encuentran en riesgo, son desplazadas a las ciudades, sus prácticas son instadas a ser reemplazadas por otras; los saberes y sectores subalternos siguen siendo los mismos que entonces, son estos descendientes de indígenas y de negros aquellos que siguen

conformando la gran masa de la que está hecha la base de esta misma pirámide social. Son los menos blancos los que han permanecido históricamente, en este mismo lugar. Por este mismo hecho social es que las nuevas generaciones, invitadas por la labor de investigadores, bailadores, danzadores que desde hace décadas se encuentran en la tarea de fortalecer estas prácticas subalternas, en el sector de la danza y la música, se sienten llamadas a investigar hacia atrás, a buscar sus raíces valiéndose de distintos medios. Tanto Rafael como Leo, así como Esperanza Biohó, Catalina Mosquera, Isavasya y otros, encuentran una única forma de legitimar los procesos de enseñanza, independientemente del "color" de cada actor, y es la investigación profunda de las prácticas, y los sentidos de las formas. Es a través del "estudio", de la búsqueda juiciosa de la raíz, que no necesariamente es académica o formal (pues la mayor parte de los grupos de danza de matriz afro en Bogotá pertenecen al sector de lo informal) que se respaldan los procesos de enseñanza-aprendizaje y de creación artísticas en la ciudad. De alguna manera todos han insistido en la necesidad de reconocer la historia de los pueblos, y desde allí, desde el respeto a los saberes, desde la reivindicación de las prácticas populares, propiciar prácticas de creación y pedagógicas que no "caigan" en lo que se denomina "extractivismo" o "canibalismo cultural".

Ahora bien, cuando Leo Fuentes nos habla del "uso" indiscriminado de los nombres de los Orichas en el contexto bogotano, regresando a la reflexión que convoca acerca de la tensión entre el ámbito de formación en lo académico y religioso en el campo de las danza de matriz afro en Bogotá, podríamos decir que, en los procesos de búsqueda de identidad, sobre todo desde la investigación no formal o no académica, ya sea en el bullerengue, en el afrocontemporáneo, en el afromandingue, en el afrocubano, en el afro del pacífico Sur, se ha construido un imaginario "sólido" de lo africano, vinculado a lo "religioso" y referido particularmente, a la devoción o "contemplación" de los Orichas de la santería cubana como inspiración de muchos de los motivos en sus prácticas

danzarias. Esta espiritualidad afro se reivindica como una huella viva de las prácticas que sobrevivieron al viaje transatlántico, de manera que cuando se habla de la herencia africana se refiere casi que directamente a la relación con los santos: “Sin importar que seamos indígenas, afro o mestizos” danzamos en honor a ellos, nos dice Arturo Prado.

En algún momento de esta búsqueda identitaria, una gran parte de los grupos que conforman esta cartografía, han hallado en esta relación con lo yoruba su punto de “encuentro” con África. Una buena parte de las fuentes de investigación de estos s grupos ha sido el internet, los videos que circulan en las redes y, otra parte, el contacto con personas que han tenido alguna experiencia directa con Brasil, Cuba o “África”. Cabe preguntarnos cuál ha sido el papel de los medios virtuales en la construcción de las identidades, y de las prácticas, en los procesos de formación en danza en Bogotá, sin embargo, este asunto solo se dejará mencionado en la presente reflexión.

En las palabras de Leo, en este fenómeno le lee aquello que él llama “confusión” o falta de “conocimiento” sobre los sentidos de las prácticas danzarias: “yo creo que falta conocimiento, digamos que con 3 o 4 brincos que tú des ya no estás diciendo que estás hablando de todo lo que se trata esta historia, yo creo que tienes que conocer más, más y más, y más y más y más y más, yo incluso a veces en mis clases doy las clases yorubas con música colombiana, música de Petrona Martínez o Etelvina Maldonado, a veces bailamos bantú con toques de bullerengue, y me doy cuenta que tiene que ver, claro que tiene que ver! claro que tiene que ver porque todo viene de allá! la matriz está allá!, entonces cómo no va a tener que ver, como yo no voy a poder hacer un paso de Yemanyá con el bullerengue, cómo no?, cómo no voy a poder bailar algún paso yoruba con el currulao, cómo no?, tiene que haber en algún punto se diferencian pero en algún punto se igualan”.

Comentado [RE87]: ¿Por qué las comillas?

Comentado [RE88]: ¿Por qué las comillas?

Comentado [RE89]: Abrir los signos de admiración de estas dos líneas: “¡Claro que tiene que ver!...”

Comentado [RE90]: Tilde.

Comentado [RE91]: Abrir la pregunta con signo de interrogación.

Comentado [RE92]: Revisar puntuación y sentido de esta oración.

La creación artística, y las prácticas de danza y de música en la ciudad se han estado nutriendo de unas fuentes sean personales (con sabedores), virtuales o académicas (investigadores) que indican la posibilidad de encontrar huellas del pasado en el presente. Lo que se haya son los lazos entre las distintas prácticas que tienen que ver con la espiritualidad y religiosidad histórica, independientemente de la claridad de las prácticas en relación con los contextos históricos, geográficos y sociales de estas. Se utilizan nombres, referencias para acercar el imaginario de estas prácticas a un contexto más profundo de las vivencias, búsquedas y trayectorias personales que se convierten en prácticas comunitarias, prácticas sociales reconstruidas. Eso es justamente de lo que habla Luis Carlos Castro al referirse al "culto a los ancestros", que termina siendo una "mixtura" de elementos de distintos complejos religiosos como el vudú, el palo, la santería, el candomblé, el espiritismo, etc., todos ellos llegados a América Latina y reconstruidos desde la experiencia de la esclavitud de los ancestros

Comentado [RE93]: "halla", con "ll".

Ahora bien, para Leo los espacios artísticos de creación, de formación y de religiosidad son independientes aunque se nutran unos a otros, aunque se beba de la misma agua, la misma tradición: "es un poco poner inteligencia en este bailarín a partir de la tradición, a partir de lo que cuenta la tradición, entonces yo como bailarín, como coreógrafo y como santero, las tres cosas van de la mano, lo que pasa es que las tres cosas tienen su espacio y cada espacio tiene una manera de acercarse a esta realidad de una forma diferente, de una forma u otra (…) Entonces yo como bailarín, como santero, como profesor de danzas creo que en Bogotá pudiera existir este movimiento, este acercamiento, pero tendríamos primero que desmistificar un poquito la religión [sic]".

Comentado [RE94]: Insisto en que se debería corregir las palabras de los entrevistados.

Leo nos habla de la necesidad de generar un proceso real de investigación y acercamiento a las herencias afroyorubas, "desmitificando" la religión. Sin embargo, ¿es acaso la distancia, la

nostalgia de lo olvidado, de lo querido del pasado lo que hace que mitifiquemos la religión? O bien ¿es este legado místico el que ha permitido mantener la bandera de resistencia de los pueblos en una sociedad mestiza que sobrevive en un legado colonial? ¿Es esta mitificación de las prácticas danzarias y musicales en Bogotá justamente lo que ha permitido fortalecer los lazos de identidad? ¿Es la academia en Bogotá, en nuestro contexto, el lugar en el que las tradiciones pueden ser sacadas de la marginalidad?, o, ¿ de lo que estamos hablando es de un proceso inverso de construcción de negritudes en relación con aquello místico que une los imaginarios sociales en las prácticas artísticas, con aquello que se ha reivindicado como protector de las resistencias y sobrevivencias, un proceso de habitar más amplia y profundamente estos saberes que aún pertenecen al ámbito de lo marginal, subalterno, popular? Más aún, ¿nos encontramos frente a un proceso de popularización de los saberes y no de "rescate" de estos a través de los espacios formales? ¿Son estos los laboratorios de construcción de nuevas identidades en dónde lo místico es parte fundamental de las herencias históricas?, ¿Qué implica en términos de construcción de identidad ese "bailar como te da la gana" en el término de la larga duración, del tiempo de la danza?, ¿hay en los cuerpos y no solo en los discursos una memoria que sobrevive en nuestros pueblos?

Diremos, existe una producción cotidiana del cuerpo. Tanto en las ciudades como en el campo, tanto en las comunidades afro habitantes de espacios urbanos como en las que habitan sus regiones de "origen", tanto para mestizos habitantes de las ciudades o esos otros que han nacido en los campos, tanto para los culimochos identificados como afros o los tumaqueños identificados como indígenas, tanto para los caribeños como para los pacíficos, podemos hablar de un producirse cotidianamente. Están allí el *paso de perra*, el *choque*, y otras manifestaciones urbanas; como también el currulao, los bailes cantaos, la tambora y el bullerengue así como el pasear por la ribera, la playa o las aceras citadinas, tanto en el frio como en el calor. Existe una memoria de los territorios

Comentado [RE95]: ¿Por qué las comillas?

de afuera en el cuerpo, en el propio cuerpo, que es una forma de moverse, una manera de entender, y otra memoria, que aparece en las búsquedas personales, en las decisiones creativas sobre sí

Para los afrobogotanos, particularmente, el "afrocontemporáneo" como han optado por denominar a sus procesos artísticos, se ha convertido en la opción de mirar en dirección a sus raíces, establecer esa búsqueda y permitirse experimentar su cuerpo emocionalmente con lo que también han heredado de la ciudad, su cotidianidad, su relación con la academia y los procesos de investigación, con toda una elaboración conceptual alrededor del testimonio de sus relativos y de la manera en la cual ellos mismos comenzaron a identificarse como personas afro, a pesar de habitar un contexto de discriminación, y también una forma de incluir una forma distinta de "espiritualidad". En este caso, la mayoría de ellos asumen lo afrocontemporáneo como alternativa de vida y creación, a la vez que búsqueda de sus raíces, como un método de creación que tiene versatilidad, pues aunque se adoptan algunas formas, pasos o imágenes "retóricas" de la disciplina, aunque tiene una técnica que evoca la raíz, es un espacio no tradicional, no estático, un espacio del que difícilmente podría decirse es "extractivista", porque históricamente es resultado de un pacto entre "Occidente" y "África" (haciendo referencia a su origen en el encuentro de Germain Acogny y Maurice Bejart).

"Bailar como te da la gana", fuera de la academia, fuera del campo de la experticia, atendiendo a la voz del cuerpo y a la memoria que este quiere contar, popularizando en el lenguaje una relación con los ancestros, "decir" como te da la gana, es también la forma en el que se han reivindicado las identidades de los afrobogotanos en la ciudad. Este es un camino en el que se narra que su hacer es desde la resistencia y que su danza sigue siendo un cimarronaje, búsqueda de la libertad.

Comentado [RE96]: Sin tilde.

Comentado [RE97]: Minúscula.

Comentado [RE98]: ¿Por qué las comillas?

Magia y medicina: sonar de tambor.

"Te voy a dar un ejemplo de la cantadora Eulalia Gonzáles, ella tenía una canción que decía "Parece que va a llover, el agua nos va a mojar…" y cada vez que ella la cantaba, llovía. Llovía y era una vaina así… tanto que cada que ella decía "bueno voy a cantar *Parece que va a llover*, la gente "no, no cante, Parece que va a llover", porque ella tenía toda esa sabiduría, esa voz de esa vieja era única y el conocimiento, los secretos que ella guardaba eran únicos. Y ella un día hablándome así me dijo; "mija, las mujeres se tienen que iniciar con el tambor, el tambor es una hembra y evoca al espíritu macho, por eso antiguamente solo los hombres tocaban el tambor, porque esto es una invocación, ese instrumento es la llave de la puerta entre los ancestros y la tierra y el canto que es de una mujer evoca la feminidad" (…) Por eso es que tenían que cantar sobre todo las mujeres".

La magia y la medicina, en la música y la danza, nos habla de procesos de transformación en los territorios propios (nuestros cuerpos) y en los compartidos (nuestras tierras y familias), de una búsqueda de la mística y del origen. Tanto en el relato de Isavasya de *Beso de Negra* como en el de Iván Zapata de *Arte Sin Pausa* es el tambor en su antigüedad, el que moviliza la magia. Es a través de este que sus vidas se han transformado, a través de la medicina del tambor, que como han dicho muchos no es *él* solo: tambor es canto, es danza, es magia, es rezo, es relación. "Mis conversaciones (con los maestros, nos dice Iván) siempre iban buscando esos orígenes mágicos y esos asuntos que uno a veces, intuye, presiente o vive a propósito cuando comienza a vivir la música, es una posibilidad, algunas personas siento que pasamos por eso: entrar en trance, abandonar la conciencia de la cotidianidad y entrar en un estado especial guiado por el sonido".

Iván habla de la relación con el maestro como uno de los pilares fundamentales sobre los que se funda esta idea de "lo afro". También Catalina Mosquera y Francisco Hinestroza, y como quedo

Comentado [RE99]: Cerrar comillas aquí.

Comentado [RE100]: Quitar la coma, poner en cursiva el nombre de la canción.

Comentado [RE101]: Sugiero: "Mis conversaciones con los maestros –dice Iván– siempre iban buscando…"

anotado Leo Fuentes, hablan de la importancia del estudio, de entrar en la profundidad de los legados, de las técnicas, del respeto en esa relación de jerarquía con el ancestro, el viejo. Particularmente Isavasya, habla de la relación con el maestro, como poseedor de los secretos de los pueblos.

Frente a procesos de larga data de folclorización de los saberes, de "extracción" de estos de sus lugares de origen para llevarlos a las academias, en donde se comprende de manera especializada la práctica (la música, o bien la danza, o los cantos), olvidando la necesidad mutua de existencia entre los elementos, o a los escenarios, Isa, hace un llamado a transformar las prácticas artísticas en las ciudades, las formas en las que se establece el vínculo con estos saberes y cómo se "extraen" de sus territorios… "de que las personas puedan acercarse a la música con otra visión, porque el afro no es solo canto y baile, es mucho más, ¿sí? entonces que puedan acercarse con otras caras a estas músicas, y poder conocer a los maestros en territorios que están muriéndose de hambre, muriéndose en el olvido con toda esta enseñanza maravillosa y no hay un reconocimiento para ellos en absoluto".

Es en este flujo entre el campo y la ciudad que ha ocurrido también aquello que narra Francisco y que cuenta Iván Zapata en un sentido similar: son los cachacos, personas de la ciudad (mestizos) que regresan a los campos a impulsar, con su sola presencia, procesos en los que se revitalizan las tradiciones. Aquellas prácticas olvidadas, que fueron vivas y que en algún momento fueron puestas en una coreografía gracias a la labor de investigadores de sus propias tradiciones, tal como hizo Delia, o tal como lo hizo Francisco Tenorio en Tumaco, haciendo este libro, este gran "reservorio" de la danza, son traídas por gente de la ciudad, nuevamente a sus lugares de origen. Los maestros y las comunidades son testigos de cómo esos legados ancestrales llegaron a otras latitudes para no caer en el olvido. Estos maestros que son reconocidos como los sabedores de la mística del pasado

Comentado [RE102]: "…con el ancestro, con el viejo".

Comentado [RE103]: "Particularmente, Isavasya habla de la relación con el maestro como poseedor…"

Comentado [RE104]: Quitar coma.

Comentado [RE105]: Nuevamente, es posible que estas comillas no sean necesarias.

Comentado [RE106]: Se pueden suprimir las muletillas, y reescribir las intervenciones orales cuando sea necesario, sin falsear las palabras del entrevistado, y sin que se pierda su voz.

Comentado [RE107]: Sobra coma.

son aún el puente de comunicación con las dinámicas del presente, de adaptación, conservación y transformación, son la bisagra entre lo antiguo y lo nuevo, entre el mundo de lo contemporáneo y de lo ancestral inspirado en una misma búsqueda de espiritualidad.

Ahora bien, lo controversial con "lo folclórico" es si realmente puede dar cuenta de aquello que en algún momento fueron esas tradiciones, del legado de los maestros, de los viejos. Si contienen aquello esencial que se refiere a lo sagrado, a lo mágico, a lo medicinal. Entonces, ¿cuál es el propósito de estos nuevos ensamblados de creencias que atraviesan las prácticas artísticas en la ciudad?, ¿qué es lo que hace significativa esta labor de "conservación" y "adaptación" de los legados en el contexto de las ciudades?

Iván ofrece una respuesta: "yo siento que nuestro folclor es joven en ese sentido, por su relación con lo tradicional (…) por la modernidad se dificulta un poco que eso de alguna manera se dé, pero los contextos son otros (…) más adelante en mi historia de pronto aparece cómo nuevos propósitos pueden ser válidos dentro de un folclor, cómo usamos la música y la danza para el beneficio de la comunidad".

Comentado [RE108]: Mayúscula

En las ciudades también se aprehenden los saberes de las tradiciones intentando rescatar las raíces y revivir el imaginario de lo "antiguo" para crear comunidad. Se recupera la vivencia de la *negritud*, esencia del mundo negro africano, como su sonido de tambor que contiene la posibilidad de crear nuevos mundos. Esta esencia que describe Senghor, y que nos habla de este como un mundo unitario en el que la religión, el arte y la sociedad representan un todo de movimiento rítmico en un tiempo y espacio extendido en la naturaleza y más allá de la muerte. Del negro como un hombre que tiene la "capacidad de dejarse trasplantar al mundo de la mística y la magia". Del ritmo como "la arquitectura de la existencia, el movimiento interior oculto que conduce a la forma exterior, el sistema de ondas y vibraciones con las que se manifiesta el ser, la expresión pura de las energías

vitales. El ritmo es el impulso de la vibración y la fuerza que nos afecta, a través de nuestros sentidos, en las mismas raíces de nuestro ser" (192) (Léopold, 1962)

Más que describir una realidad de los pueblos de África, que pueda ser apropiada en nuestras tierras por nuestras gentes, esta esencia nos habla de una forma de *vivir* que está ligada a lo ancestral, en la que el Ritmo es arquitectura de la existencia, común/unidad con lo existente. Este es un espíritu *negro* latente en la historia de los pueblos, que recuerda la posibilidad de "arrojarse" a este de un modo diverso, distinto, ennegrecido. Precisamente por ello, la *negritud* refiere a la necesidad de crear una comunidad fuerte en la creencia contraria al blanqueamiento, opuesta a la estructura de valores del imperialismo cultural y espiritual que desembocó en la colonización de África y también de América a través de la empresa de la trata esclavista. *Mirarse* como negro en comunidad es también un acto de resistencia. Este espacio/tiempo de la danza se mantiene, permanece indeterminado e inviolable. Es esta esfera que no es susceptible de avasallamiento. Es esta manera de ser en el tambor a través de la historia, desde su remoto origen.

Comentado [RE109]: ¿Por qué las cursivas en esta palabra?

El lenguaje del tambor está hecho de lo indecible, pero se entiende con claridad. Es un lenguaje reconocido por todos, que no admite palabras, ni existe un discurso suficiente para abarcarlo. El lenguaje del tambor nos habla de ese tiempo "otro" de la existencia. Este tiempo de inmesurable duración, en la que el ancestro vive en el presente, el ancestro es en cada sonido y nos comunica su fuerza, nos comunica algo que es difícilmente expresable. En el tambor, el abuelo más próximo y el más lejano son el mismo, no se mide en siglos, no tiene este tiempo de la danza *afro* una unidad de medida expresable más allá de un toque de tambor. Esa arquitectura de la existencia es a lo que llamamos Ritmo. Vínculo sagrado con lo existente.

Comentado [RE110]: ¿inmensurable?

Panorama de las danzas afrodescendientes en Bogotá: cuerpos y memorias que se tejen en torno a la danza

> Comienza por su comienzo normal. Y he aquí que se pregunta: «¿Qué es la Danza?». ¿Qué es la Danza? Enseguida se le inquietan y paralizan los sentidos —lo que le hace pensar en una famosa pregunta y una famosa inquietud de san Agustín. San Agustín confiesa que se preguntó un día qué es el Tiempo; y reconoce que lo sabía muy bien cuando no pensaba en planteárselo, pero que se perdía en las encrucijadas de su mente en cuanto se dedicaba a ese nombre, se detenía y lo aislaba de cualquier uso inmediato y de cualquier expresión particular. Observación muy profunda. Mi filosofía se encuentra en ese punto: dudando en el temible umbral que separa una pregunta de una respuesta, obsesionada por el recuerdo de san Agustín, soñando en su penumbra en la inquietud de ese gran santo: «¿Qué es el Tiempo?». Pero, ¿qué es la Danza?…» La Danza, se dice, después de todo es solamente una forma del Tiempo, es solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular. Ahí le tenemos ya menos preocupado: ha realizado la unión de las dos dificultades. Cada una, por separado, le dejaba perplejo y sin recurso; pero helas ahí unidas. La unión será fecunda, tal vez. Nacerán algunas ideas, y eso es precisamente lo que busca, es su vicio y su juguete. (Paul, 2017)

Este filósofo al preguntarse por la bailarina concluye, el Tiempo y la Danza solo pueden ser explicados en su existencia por un mismo principio de realidad. La danza es una forma del tiempo, un tiempo "de una clase completamente distinta y singular". Los cuerpos que transitan en este tiempo en la danza afro, son movidos por el tambor. Su sonido es el espacio en el que el tiempo de la danza se consuma. Es un tiempo concreto, pero a la vez, es este tiempo/espacio ancestral. Desde entonces suena el tambor en un solo organismo con la danza. Hablamos de la construcción, visualización de un tiempo amplio, el tiempo de la danza que no es el mismo tiempo de la historia. Mucho más antiguo que cualquier tradición dicha, más abarcante que aquello a lo que lógicamente pudiéramos decir hace parte de un relato de africanía "coherente", de una tradición imaginada, de un constructo discursivo. Este espacio/tiempo es el de la relación del sonido del tambor y el movimiento de un cuerpo *negro* ¿Cómo entender la huella de africanía si no es en este sentido esencial de lo que Sédar Senghor denomina ritmo, arquitectura de la existencia, en donde todo lo vivo hace parte de una misma y sola existencia?

Comentado [RE111]: ¿Por qué las comillas?

En esta reflexión, nos valemos del lenguaje del tambor, de este tiempo de larga duración, para decir que estos cuerpos, todos ellos en movimiento, pertenecen en su cotidianidad, en el sentido de su hacer a esta esfera que llamaremos del tiempo de la Danza de Matriz Africana, danza de una *huella* afro en la ciudad, hoy.

Comentado [RE112]: Quitar coma.

Comentado [RE113]: Revisar la redacción de este párrafo.

Están los cuerpos/danza de la diáspora afrocolombiana. Cuerpos que movilizan unos conocimientos y referentes de región que traídos del campo, pudieron alimentar, y aún lo siguen

haciendo, el vivir la danza *afro* en la ciudad. Hablamos de Batata III y de Manuel Zapata Olivella como baquianos de una labor de siembra que aún hoy sigue revelando sus valiosos frutos. De Delia Zapata, Esperanza Biohó, Francisco Hinestroza, Ketty Valoyes, Nelly Mina, Arturo Prado, Cleodys Pitalúa, Arnedis Racero, Jairo Cuero, por mencionar solo a aquellos que fueron más cercanos a este hacer cartográfico, que fueron migraron de sus lugares de origen al contexto urbano y que generaron comunidades abiertas, extendidas, y procesos de creación de identidades afro, ya sea desde lo racial o desde lo étnico. Adaptando sus realidades al contexto de la ciudad, habitan ellos como diáspora el tiempo ancestral de la danza.

También están los cuerpos/danza de los afrourbanos, aquellos que se identifican como pertenecientes a las comunidades negras aunque sus lugares de referencia no sean los campos si no la ciudad, aquellos cuerpos que se refieren a los lugares de origen de sus padres, de sus abuelos, como si fueran los suyos, pero que indudablemente están atravesados por la vida de la ciudad. Hablamos de Carolina Mosquera, Catalina Mosquera, Diasho Carabalí, Isa Vasia, Alexis Quiñones, René Arriaga (un caso particular), Leticia Mena, que nacieron en la ciudad y luego fueron construyendo su identidad como respuesta a un contexto de discriminación racial y de género en una sociedad mestiza. Hablamos de estos cuerpos que fueron re/construyendo e imaginando sus tradiciones, que fueron delineando su propio andar rastreando unas huellas que intuyeron hacían parte del camino hacia sus ancestros, que fueron encontrándose al danzar dentro de unas nuevas comunidades, negras como sus familias, en las que reconocieron unos códigos culturales comunes, y al ir descubriéndose en ellos.

Pero también, están los cuerpos de los llamados mestizos. Cuerpos que han sido introducidos en esta comunidad de referencia étnica por maestros que hacen parte de la diáspora y que han dejado su herencia y huella en la ciudad. Son esos cuerpos que en la búsqueda de su hacer en la danza y

Comentado [RE114]: Revisar esta construcción: “Cuerpos que… pudieron alimentar… el vivir la danza afro en la ciudad”. Por otro lado, dudo de la necesidad de las cursivas para “afro”.

Comentado [RE115]: Este catálogo está regido por el verbo “hablar”, por lo tanto, sugiero la siguiente construcción: “Hablamos de Batata III y de Manuel Zapata Olivella como baquianos de una labor de siembra que aún hoy sigue revelando sus valiosos frutos, y de Delia Zapata, Esperanza…”

Comentado [RE116]: Sobra “fueron”.

la música han visitado los territorios de origen, y han generado otro tipo de vínculos con esas que serían unas nuevas comunidades de referencia aunadas al contexto urbano. En este caso, se construye una identidad afro en la ciudad en relación con la experiencia de “imaginar” y “volver” a esos lugares a los que se supone ellos nunca pertenecieron. Sin embargo, en una perspectiva de larga duración, tanto la cualidad fenotípica como la “raza” son elementos mutables, que se transforman. En una reflexión de muy larga duración en el que entendemos la danza como una “clase particular de tiempo” y en la que el tambor es el espacio de movimiento material, podemos identificar rupturas y continuidades. Es decir, si pudiéramos entender esta figura de tiempo como un rizoma, y si se pudiese crear un mapa de rupturas y continuidades, o, mejor aún, si se pudiera entender la ruptura como una parte "no visible" del proceso, pero que tiene un lugar en el tiempo/espacio, es decir, que ocurre, podríamos también aseverar que también este hacer desde lo mestizo en la danza de matriz afro es una manifestación de lo negro. Aquello que continua, esa relación con el tambor, podría ser entendida como una "huella" de africanía que sobrevive a las identificaciones asociadas al color. Hablamos aún de cuerpos que reconocen su hacer en aquello que Sédar Senghor diría como esencia del mundo negro africano.

Comentado [RE117]: Revisar la repetición de “también”.

“Es mucho más simple construir un universo que explicar cómo un hombre se sostiene sobre sus pies”. (

Danzas afrocolombianas: de la costa a la capital.

Para comprender la conformación del subcampo de las danzas de matriz africana en Bogotá es necesario remontarse a tres espacios determinantes en la recepción de las danzas afrocolombianas

en la ciudad: El ballet de Sonia Osorio (1960), Grupo de danzas folclóricas de Colombia Delia Zapata Olivella (1962) y Colombia negra (1978), estos tres espacios de formación y de creación danzaria, liderados respectivamente por Sonia Osorio, Delia Zapata Olivella y Esperanza Biohó Perea, conforman la primera generación y aparecen como espacios fundamentales en la trayectoria artística y profesional de la gran mayoría de maestros y espacios de danza que fueron conformándose en la ciudad posteriormente. Estos procesos son hitos tanto en la formación corporal y en la transmisión de las danzas vernáculas de los territorios colombianos habitados por población afrodescendiente, como en las narrativas vigentes que en muchos casos aún se remiten a las construcciones identitarias, religiosas, políticas y artísticas que se construyeron en dichos espacios.

El ballet de Sonia Osorio

El ballet de Sonia Osorio fundado en Barranquilla hacia 1960 como resultado de la formación artística y académica de Sonia Osorio, quien experimentó de primera mano las danzas populares y tradicionales del carnaval de Barranquilla y posteriormente estudió danza en Europa, fue pionero en el folklore de proyección. La apuesta de Sonia Osorio fue fusionar bailes tradicionales y populares con elementos propios del folklore de proyección en términos escénicos, técnicos y corporales. Cleodys Pitalúa fundadora y directora de Tambores de Elegguá (1992) recuerda: “me presenté en el ballet y empecé como cantante y me quiso mucho Sonia Osorio y la recuerdo mucho, yo la recuerdo con mucho afecto. Me enseñó mucho a pararme en escena, a tener carácter en el escenario, a tener responsabilidad de un evento, de un espectáculo, de ella aprendí mucho, mucho, sobre todo la responsabilidad escénica y de la formación, la aprendí mucho de ella [sic]”. Por su parte Jairo Cuero director de Cununafro, al respecto de su paso por el ballet de Sonia Osorio, nos cuenta: “Desde ahí me tocó entonces aprender de clásico, ballet, contemporáneo,

Comentado [RE118]: Inicia con mayúscula.

Comentado [RE119]: Se pueden editar las repeticiones.

Comentado [RE120]: Sugiero que se interprete lo que quiso decir y arreglar la oración.

igual digamos mi cuerpo no estaba adaptado a eso, pero sin embargo con el tiempo fui adquiriendo elementos de esa técnica, me sentía re extraño pero lo hacía así porque hacer una punta en ballet con un paso de tradicional como que no entendía esa forma o dinámica de bailar [sic]"

Comentado [RE121]: Editar, reorganizar la oración.

Delia Zapata Olivella

Por su parte, Delia Zapata Olivella mentora de un largo proceso de investigación, creación y formación danzaria que se remonta a 1955 fue determinante en muchas de las trayectorias artísticas y en la consolidación de muchas de las narrativas que sustentan las apuestas asociadas a la práctica danzaria en Bogotá. El trabajo danzario de Delia Zapata profundamente hermanado con el trabajo de investigación histórica, antropológica, política, religiosa y cultural de Manuel Zapata, creó un puente entre las expresiones tradicionales de la danza de los pueblos afrocolombianos y un universo reconstruido en la investigación y los viajes que Manuel Zapata Olivella hizo por África en busca de sus raíces.

Las obras literarias de Manuel Zapata *Changó el gran putas* y *Chambacú corral de negros*, recogen las conclusiones de dichas investigaciones que fueron el resultado de las preguntas vitales, personales y colectivas que Manuel Zapata se planteó como afrodescendiente. En estrecha relación con intelectuales del movimiento negro, influenciado por el renacimiento de Harlem, por el panafricanismo y las luchas antiracistas afroamericanas, la obra de Manuel Zapata traduce la agenda política y filosófica de pensamiento africanista en el mundo al contexto colombiano, sus libros se convierten en precursores para Colombia y América Latina, de una nueva forma de narrar el papel de los africanos y los afrodescendientes en la historia.

Zapata Olivella en sus ficciones literarias logra deconstruir la imagen colonial que atribuye al africano una *nuda vida* en términos de Agamben; frente a ésta construcción política que animaliza al africano y lo despoja de su cultura convirtiéndolo en invisible, Manuel Zapata reconstruye al africano como un sujeto histórico, en el que persiste un universo mítico, un sistema de saberes, unas prácticas religiosas, médicas, musicales y corporales, una relación directa del hombre negro con sus dioses, una fuerza heredada de la resistencia. En el universo encontrado y narrado por Manuel Zapata Olivella aparecen con fuerza motivos simbólicos relacionados con los procesos de resistencia, los aparatos míticos y religiosos, el papel central de la danza en la vida de los afrodescendientes en América, estos elementos se incorporan al trabajo danzario de su hermana Delia y se despliegan como sentido en los cuerpos que empiezan a encontrar en la danza un espacio potente de reivindicación identitaria.

Comentado [RE122]: Punto entre estas dos palabras.

Comentado [RE123]: Entiendo que la descripción y los análisis sobre los libros e investigaciones de Manuel vienen a cuento por la relación que tienen con la obra de Delia. Sin embargo, siento que los comentarios sobre la obra de Manuel, en este pasaje, exceden y son más profundos que los comentarios sobre la obra de Delia… y el apartado, entiendo, propone hablar de Delia.

Cleodys Pitalúa recuerda a Delia Zapata como "artífice de la espiritualidad afro" y, reconociendo la influencia de los Zapata Olivella y la relación que se teje con la religión (yoruba) en el trabajo de los hermanos Zapata, recuerda: "En la obra que yo escribí, que ganó beca de creación que se llama *Remembranza de esclavo,* esa obra comienza con un poema que yo saqué del libro *Changó el gran putas,* de Manuel Zapata Olivella, consagrado en la religión. Delia Zapata Olivella, también consagrada en la religión. Quién conoció a Delia la conoció con una cantidad de collares que no se quería quitar, yo también los porto. [sic]"

Además de la sistematización de las danzas y trajes tradicionales que Delia realizó producto de sus viajes por las costas pacífica y atlántica, la forma particular de entender la danza como parte de una práctica religiosa, espiritual e identitaria, como un ejercicio de memoria histórica, son quizá los dos grandes legados que Delia Zapata aporta al subcampo de las danzas de matriz africana en Bogotá.

Cabe mencionar que además del Grupo folclórico colombiano Delia Zapata, el Instituto folclórico colombiano y el palenque, Delia logró crear la licenciatura en danzas y teatro de la Universidad Antonio Nariño, programa académico de pregrado aún vigente, que ha sido otro espacio de transmisión de los saberes danzarios y que ha formado a un importante grupo de maestros.

Colombia Negra

El tercero de los nichos mencionados es Colombia Negra, espacio cultural formado por Esperanza Biohó Perea, mujer nacida en Condoto, Chocó, interesada desde niña por la danza y el teatro. Colombia Negra se constituye como una apuesta de memoria y de resistencia, Esperanza cuenta: "El arte en las comunidades negras es una práctica de vida, entonces, así como le cantábamos a la virgen, al niño dios, le cantábamos a los difuntos y forma parte del quehacer comunitario y yo crecí en ese medio muy influenciada por mi abuela, por mis tías, después me mandaron también a un convento, estuve en un internado, en la Cumbre, Valle, donde era la única negra y siempre tuve que defender mi negritud a puños, a dientes y a uñas."

La experiencia vital de Esperanza Biohó, marcada por el racismo, la lleva a interesarse por la historia de los afrodescendientes, hace parte de grupos de investigación con intelectuales afrodescendientes y ya en Bogotá se acerca a Delia Zapata, sin embargo encuentra que las formas danzarias propuestas por Delia se alejan de las que ella misma conocía en su territorio de origen y decide crear una propuesta diferente más relacionada con los saberes heredados de sus abuelas, recuerda: "Empiezo con un espectáculo de poesía danzada y cantada con música de tambores y algo de actuación, algo de danza, me gustó mucho y ese fue uno de mis primeros trabajos, un trabajo para darme a conocer, a comienzos, a finales del 77 y ya en el 78 decido crear Colombia Negra. [sic]" Esperanza reconoce a su familia, a Manuel Zapata y a Paulino Salgado Batata III,

tamborero de San Basilio de Palenque, conocedor y transmisor de las historias de cimarronaje y de la espiritualidad palenquera, como sus mentores.

Colombia Negra, que empieza como un proceso de investigación en el que la danza y los tambores adquieren un lugar central, se va transformando poco a poco en un proceso cultural con diversas aristas políticas y organizativas que aglutinan a una buena parte de la población afrodescendiente bogotana en búsqueda de espacios desde los que repensarse su condición de diferencia.

El grupo de danzas de Colombia Negra se planteó como un espacio para la "reconstrucción de la corporalidad" y para "contar la historia de los negros", hoy en día, además del proceso de formación danzaria, musical y espiritual, Colombia Negra es un centro de producción de pensamiento afrocolombiano que se materializa en la gaceta La Griot, así mismo, la organización realiza el Encuentro Internacional de Expresión negra, como plataforma de encuentro de los procesos afrodiaspóricos.

Muchos de los maestros y procesos que visitamos se formaron en Colombia Negra o bien, reconocen a Esperanza Biohó como una de las matronas de las danzas de matriz afro en Bogotá, su profunda construcción intelectual, artística, política y organizativa alrededor de los temas raciales es un legado que aporta sentido al movimiento danzario afrodescendiente en la ciudad.

A modo de conclusión del presente apartado es importante aclarar que los tres espacios reseñados no son los únicos nichos de origen de la red de espacios de danzas afro en la ciudad, sin embargo son estas tres escuelas los espacios más antiguos que hemos logrado reseñar y en sus procesos de formación estudiaron la mayor parte de maestros y maestras que se podrían considerar la segunda

generación y que continuaron sosteniendo procesos de danza enlazados con las propuestas corporales y simbólicas que surgieron y se consolidaron en los nichos mencionados.

Danza afro contemporánea: re - conexiones trasatlánticas.

Lo que se conoce como danza afrocontemporánea es una técnica corporal danzaria cuyo origen se ubica en Senegal en 1977, en la escuela Mudra Afrique, fundada por quien fue presidente de Senegal entre 1960 y 1980 Léopold Sédar Senghor y el bailarín Maurice Bejàrt y dirigida desde su fundación y hasta 1982 por Germaine Acogny.

Mudra Afrique fue una apuesta cultural coherente con las apuestas políticas de Sédar Senghor, uno de los mentores junto a Aimé Cesaire y a otros intelectuales, de la *negritud*, movimiento social y político desarrollado en la primera mitad del siglo XX por pensadores africanos y afroeuropeos, con premisas y objetivos en el ámbito de la cultura cercanos al panafricanismo en el ámbito político y a los estudios afrodiaspóricos y poscoloniales en el ámbito académico. René Depestre, citado en Ferrada (2001) define:

> La negritud, en su mejor acepción, fue la operación cultural por la que los intelectuales de África y de las dos Américas tomaron conciencia de la validez y de la originalidad de las culturas negroafricanas, del valor estético de la raza negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica que la colonización había suprimido completamente. (p. 100)

Senghor, activista, pensador, político y literato, quién desarrolló un amplio pensamiento africanista, heredó a la escuela Mudra Afriqué la búsqueda del enaltecimiento del espíritu africano a través del concepto de *enraizamiento*, es decir la vuelta a los orígenes, las tradiciones, las raíces y del concepto de *apertura*, entendida como la construcción de puentes interculturales. Los conceptos mencionados reflejan la obra filosófica de Sédar Senghor y permiten dar una mirada a la narrativa que sostiene el surgimiento de la danza afrocontemporánea.

La creación de una institución dedicada a la danza, particularmente a tender puentes entre la danza tradicional local y la danza europea, durante el gobierno de Senghor podría entenderse como la materialización de un proceso de afirmación de la filosofía del África negra, en la que la danza ocupa un lugar central. Para ilustrar tal afirmación basta leer al propio Senghor, citada en Barbero (2017):

> "Yo pienso, luego yo existo" escribía Descartes. La diferencia ya está hecha, se piensa siempre cualquier cosa. El Negro-Africano podría decir: "Yo siento al Otro, yo danzo con el Otro, luego yo existo" (s.p.)

Según Cuende González (2008), el pensamiento de Senghor está fuertemente influenciado por:

> El carácter existencial de la ontología negro – africana, donde los hechos cotidianos forman la trama de la vida, donde el ritmo es la realidad esencial de cada cosa que anima y explica el universo y, por tanto, es la vida misma. (p. 40)

La filosofía que orienta el pensamiento de Senghor dio guía a sus políticas de gobierno, la conformación de la Mudra Afrique sería una afirmación de su postura política en la que se

ennoblece un africanismo íntimamente relacionado con la danza y el ritmo como manifestaciones culturales fundamentales.[3]

Rafael Palacios, hoy director de la agrupación Sankofa de Medellín, viajó al África a formarse en la línea de la escuela Mudra, fue estudiante de Germaine Acogny y después de Iréne Tassambedo bailarina de Mudra. Rafael Palacios afirma: "Fue de Mudra que se creó la gran escuela de danza afrocontemporánea, todo este movimiento estético, corporal y filosófico que viene de África.", reconociendo a Mudra como la cuna de la danza afrocontemporánea y también reconociendo desde su experiencia que la escuela y su propuesta hacen parte de un tejido de pensamiento que abarca dimensiones diferentes a la corporal.

Para el caso de Colombia, la recepción de la danza afrocontemporánea, en tanto técnica danzaria y corporal, pero también en tanto propuesta histórica enlazada con un contexto filosófico y político particular se podría ubicar en el encuentro que se teje entre Rafael Palacios y Germain Acogny, dicho encuentro recuerda el encuentro entre Manuel Zapata Olivella y Sédar Senghor [4], encuentro de cuerpos que es encuentro de legados, de historias, vínculo irrompible, intercambio de pensamientos, de danzas, de ritmos, re - conexiones diaspóricas, enraizamientos y aperturas.

La danza afrocontemporánea, como técnica y como acumulado histórico, es sin duda una de las grandes influencias en la conformación de la red de danzas de matriz africana en Bogotá, aunque su recepción es más tardía y quizá más específica en relación a la recepción de las danzas

[3] La fundación del Ballet Nacional Djoliba por Ahmed Sékou Touré, presidente de Guinea entre 1958, año de la independencia de Guinea, y 1984 se podría enmarcar en el mismo momento y movimiento histórico en que se moviliza ésta relación entre africanismo político y africanismo cultural en que la danza, junto a otras expresiones tradicionales, ocupan un lugar central. El ballet Djoliba cumple un papel fundamental en la difusión de las artes tradicionales de Guinea en todo el mundo, incluyendo a Latinoamérica. Visitó Colombia en 1996 en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro.

[4] En 1964 Manuel Zapata visita Senegal para participar en el Coloquio de la negritud en la América Latina que organizó Léopold Sédar Senghor en el marco de las reivindicaciones del movimiento de la negritud.

afrocolombianas en la ciudad, la danza afrocontemporánea nutrió de manera decisiva muchos de los procesos danzarios que hacen parte de esta cartografía.

Danzas Afrocubanas

Danzas afrocubanas es la denominación genérica que se ha acuñado para designar una multiplicidad de expresiones danzarias propias del territorio cubano distinguidas por conservar elementos provenientes de África. Según Santiesteban (2010) las danzas afrocubanas tienen un claro origen religioso, ya sea proveniente de los pueblos lucumíes de cultura Yorubá, de los pueblos Bantú del Congo, Zaire y Angola, o bien de los pueblos Arará y Gangá de Benin.

La presencia de estas expresiones danzarias ocupó siempre los espacios populares y ceremoniales en Cuba, sin embargo con el triunfo de la revolución en 1959, la declaración del Estado ateo y la restricción a las prácticas religiosas, las danzas como acontecimiento público y colectivo empezaron a adquirir un carácter más íntimo a la par que la política educativa del gobierno socialista cubano desarrolló estrategias públicas de profesionalización del arte y la cultura.

En ésta transformación de la sociedad cubana a mediados del siglo XX las danzas afrocubanas con un claro origen religioso y ritual son acopiadas en los espacios institucionales de formación como el Conjunto Nacional Folclórico de Cuba y la Escuela Nacional de Arte y los grupos de danzas de diferentes universidades, instituciones fortalecidas y masificadas con la política educativa de la revolución. Ésta profesionalización e institucionalización le da a las danzas afrocubanas un nuevo matiz, a pesar de que las tradiciones danzarias en sus formas populares y comunitarias siguieron vigentes.

En el universo danzario afrocubano hay una fuerte carga religiosa, el tambor y la danza son herramientas para relacionarse con las fuerzas invisibles, con los ancestros y con los dioses, ésta narrativa ha sido adoptada en procesos danzarios bogotanos de exploración alrededor de la danza y la espiritualidad de inspiración afro, aunque no haya una investigación o un proceso de aprendizaje de danzas afrocubanas como tal. La continuidad de estos elementos, más narrativos que propiamente danzarios, de lo Yorubá en espacios danzarios bogotanos está relacionada con un imaginario común en torno a la apropiación del panteón Yoruba y de la espiritualidad afrocubana.

La presencia de las danzas afrocubanas en Bogotá es bastante reciente e incipiente, dentro de la investigación realizada es Leo Fuentes, originario de Cuba, quien ha traído a Bogotá el conocimiento propiamente danzario afrocubano, particularmente las danzas de Orichas. Estas danzas hicieron parte de su contexto cercano, él cuenta: “Salía de la escuela y llegaba a mi casa y en el barrio había un tambor, eso era parte de, era como comer, dormir, vivir, pensar, mi gesticular, mi actuar, tenía que ver, estaba relacionado con mi vida personal, mi vida espiritual dentro de la misma religión yoruba.”. Posteriormente Leo empieza a estudiar danzas en espacios informales de danza, pero de la mano de maestros de la Escuela Nacional de Arte.

En la propuesta danzaria de Leo Fuentes, quien ha compartido su saber en varios espacios de danzas de matriz africana de la ciudad, se recoge el lugar de éstas danzas en Cuba, en un sentido el fuerte vínculo religión – danza y una religiosidad Yoruba muy presente, que contrasta con la clara diferenciación entre el espacio danzario profesional y el espacio danzario religioso.

A modo de conclusión se podría dejar en evidencia en un sentido la influencia, difícil de rastrear y de datar, de la narrativa religiosa afrocubana en los procesos danzarios bogotanos y en otro

Comentado [RE124]: Revisar esta oración: “En la propuesta danzaría de Leo Fuentes… se recoge el lugar de estas danzas en cuba”. Creo que el verbo (recoger) no es el adecuado. También hay que revisar lo que viene después; quizás sea la redacción, que no deja ver claramente la idea que se quiere expresar. En definitiva, revisar el párrafo.

Comentado [RE125]: Este párrafo está difícil de entender, pero se puede solucionar poniendo bien algunas comas que hacen falta.

sentido, la influencia reciente que se podría identificar asociada a un maestro particular, de los elementos corporales y de los conocimientos rítmicos del universo danzario afrocubano.

Danzas tradicionales africanas

Si bien por danzas tradicionales africanas se puede comprender un vasto espectro de bailes del África negra, el presente apartado se refiere únicamente a las danzas tradicionales africanas que han llegado de una u otra forma a Bogotá y han generado relaciones con la red de danzas de matriz africana propuesta. En la cartografía levantada se ha identificado en la ciudad presencia de danzas congolesas y danzas malinké (provenientes de Guinea, Senegal, Malí, Sierra Leona, Burkina Faso y Costa de Marfil).

Las danzas congolesas llegan a Bogotá gracias a Edelmira Zapata y su hijo Ian, quienes empezaron el proceso de aprendizaje de ciertas danzas del Congo en Oakland, Estados Unidos, desde la certeza de que sus antepasados eran del Congo y de Angola. En el Palenque de Delia se practica y se enseña Sébola, una danza de sanación congolesa, la propuesta pedagógica y danzaria del Palenque de Delia está profundamente relacionada con aspectos corporales y filosóficos propios de ésta danza.

Comentado [RE126]: Aquí va punto.

En el caso de las danzas malinké, es importante recalcar que los primeros investigadores del género en Bogotá pasaron en principio por talleres en el Palenque de Delia, en donde escucharon y bailaron los ritmos del Congo. El contacto con el ritmo y la danza del Congo abrió el horizonte a nuevas preguntas y a procesos de exploración e investigación que los fueron acercando al género malinké. La llegada de Bárbara Michaelsen a Colombia se reconoce como el primer

contacto con las danzas tradicionales malinké y a partir de ese episodio se desplegó una búsqueda individual y colectiva que ha llevado a consolidar varios procesos de formación, investigación y creación cuyos resultados han aportado elementos a otros planteamientos danzarios con inspiración africanista.

Danzas urbanas

Aunque el término danza urbana actualmente se refiere de forma general a las danzas que se plasman en el espacio público urbano, el origen del término street dance, se refería en principio particularmente a ciertos bailes que nacieron en las calles de Nueva York entre las comunidades africanas y latinas de migrantes que ocupaban zonas marginales de la ciudad. Según Rose, citada en Tickner, las danzas urbanas

> Constituían prácticas de afirmación y resistencia cultural que permitieron a los habitantes de ghettos urbanos como el South Bronx reconstruir su identidad y reterritorializar su entorno local, el cual se había vuelto opresivo para ellos. Los orígenes inmediatos del género fueron las fiestas al aire libre, ya que los jóvenes no tenían recursos para ir a las discotecas o no se sentían identificados con la música disco, empezaron a armar sus propias fiestas musicales callejeras. (p. 280)

La emergencia de danzas urbanas no se limitó a Nueva York, sin embargo, las danzas que surgieron en Estados Unidos se popularizaron y se masificaron, por lo que se sigue considerando las danzas urbanas de Brooklyn y el Bronx como las pioneras en el género.

Según Tickner la cultura hip – hop, en la que se inserta el break dance como danza pionera en el campo de las danzas urbanas, "ejemplifica el flujo cultural entre Estados Unidos y el Caribe" (p. 281), por su parte Gilroy, también citado en Tickner "relaciona la existencia de este tipo de música popular de origen afro con un espacio identitario trasnacional denominado el atlántico negro, el cual es compuesto por descendientes africanos del nuevo mundo" (p. 281)

Existen al menos dos elementos bastante significativos en este panorama, el primero la emergencia de una práctica danzaria contemporánea urbana ligada a un núcleo de experiencias compartidas por cuerpos racializados, marginados y excluidos que deciden expresar su vitalidad a través de la danza, la música y el canto, el segundo la evidencia de una construcción identitaria afrodiaspórica.

Las danzas urbanas que nacieron en este contexto social se transformaron profundamente con el pasar de los años, la complejidad del fenómeno no es lo que interesa a la presente reflexión, sin embargo la matriz expuesta es relevante para comprender el lugar de ciertas danzas urbanas en el imaginario colectivo de dicho espacio identitario afrodiaspórico.

Ahora bien, en el caso de Bogotá es posible rastrear la presencia de danzas urbanas estadounidenses, africanas y afrocolombianas, el aprendizaje y práctica de estas danzas se puede comprender como un ejercicio de actualización de las conexiones de la diáspora, en las que los cuerpos racializados escogen identificarse desde las rutas de la diáspora más que desde las configuraciones territoriales propuestas por el discurso del Estado – Nación.

Comentado [RE127]: Aquí va punto.

Espacios de danzas de matriz africana en Bogotá

El palenque de Delia.

En una callecita de la Candelaria, junto a un portón verde de madera pesada, se puede leer una placa que dice “El Palenque de Delia”. Las palabras disparan preguntas y certezas, “palenque” es una denominación con un fuerte contenido político en su genealogía histórica, pues así se llamaba a los territorios en los que se asentaban comunidades de africanos o descendientes de africanos que fueron esclavizados y encontraron la manera de asegurar su libertad en la organización social palenquera. “Palenque de Delia” se llama la casa, aunque los procesos de cimarronaje fueron propios del proceso de diáspora en la época esclavista, se intuye en esa denominación diacrónica una clara alusión, afirmativa e identitaria, a una memoria histórica concreta.

El Palenque de Delia es la sede de la Fundación Instituto Folclórico Colombiano y del grupo Danzas folclóricas colombianas Delia Zapata Olivella, procesos hoy dirigidos por Edelmira Massa Zapata, hija única de Delia. La cotidianidad del Palenque son los ensayos del grupo de danzas folclóricas colombianas y las clases y prácticas de Sébola, una danza congolesa que Edelmira aprendió porque encontró que era la danza que más se acercaba a su espiritualidad.

Comentado [RE128]: Punto, o punto y coma.

Comentado [RE129]: Aquí va punto.

El Palenque, la maestra Edelmira y su hijo Ian, expresan la continuidad y la reinvención constante de un proceso de investigación cultural y de búsqueda identitaria que Delia y Manuel Zapata Olivella consolidaron gracias a muchos años de trabajo de campo con las comunidades de las costas atlántica y pacífica, y posteriormente del interior del país, en las "correrías" de investigación y sistematización de conocimientos médicos, refranes, cantos, danzas y vestuarios.

La investigación en danza y vestuario realizada por Delia, (una mujer afrodescendiente que accede de forma excepcional a educación universitaria, aspectos de su vida que le permiten generar el enfoque de investigación y sistematización de las danzas populares) terminó convirtiéndose en el punto de partida del surgimiento del folklore colombiano. Edelmira cuenta que "ella hacia la recopilación de los informes que le daban, los dibujada (…) una danza duraba tres días, entonces lo que ella hizo en verdad fue encontrar las partes más relevantes de la danza y volverlo montajes para un escenario" En esta transformación de danza tradicional practicada en los territorios, hacia una danza como puesta en escena, el trabajo de Delia fue fundacional para el caso colombiano.

Dicho proceso de síntesis de las danzas campesinas, afrodescendientes e indígenas, fue recopilado por Delia en montajes de danza que hoy en día son ejecutados y actualizados por el grupo de Edelmira. Así mismo Delia creó una metodología de enseñanza de las danzas folclóricas colombianas que Edelmira ha alimentado con su propio proceso de aprendizaje y creación.

Los lenguajes de la danza que se despliegan en el Palenque están fuertemente influenciados por el aporte de Delia y por el interés particular de Edelmira en la relación entre técnica y tradición mediada por la pedagogía. Edelmira forja su propuesta danzaria uniendo sus conocimientos sobre danzas tradicionales heredados de su madre, con su formación en Ballet Clásico de la mano de Priscilla Welton, su vocación de pedagoga, sus preguntas vitales y el descubrimiento de las

danzas del Congo, que aprendió en Oakland, Estados Unidos, con la comunidad congolesa que migró a Norteamérica producto de las guerras civiles en su país de origen.

Edelmira trabaja desde la certeza de que en los procesos de transmisión siempre hay cambio, la danza dice, es la danza de cada quién, aunque haya técnicas y tradiciones.

Comentado [RE130]: Punto, o punto y coma.

Comentado [RE131]: Aquí habría coma.

Fundación Cultural Zarakúa.

Zarakúa, cuenta Leticia Mena: “es una palabra de origen africano que significa comunidad conformada por mujeres”, la escogió porque quería reivindicar que lo que hoy se llama Fundación Cultural Zarakúa, empezó siendo un grupo de 6 o 7 mujeres que se reunieron a danzar sin que nadie “las volteara a mirar”.

Leticia, directora de Zarakúa, se autodenomina afrobogotana. Nació en Bogotá, su madre es bogotana, su padre chocoano, se vinculó a la danza porque la danza literalmente tocó a su puerta, cuando la invitaron a danzar en un grupo de danzas afrocolombianas. Escuchar los tambores le bastó para saber que había algo muy profundo en su ser que la enlazaba con la danza, por lo que se dedicó durante mucho tiempo al aprendizaje de danzas afrocolombianas teniendo como maestra a Esperanza Biohó, y a crearse un camino de vida como maestra y danzadora. Con el tiempo empezaron a surgir en ella inquietudes sobre los orígenes de éstas danzas, en el proceso de investigación Leticia cuestionó el hecho de que muchas de las danzas tradicionales afrocolombianas tienen elementos centrales heredados de las tradiciones dancísticas europeas, sin querer negar la herencia europea que reconoce como parte de su cultura, Leticia se propuso reivindicar su raíz africana a través de la danza.

Comentado [RE132]: Punto.

Esa tensión entre tradición y ancestralidad atraviesa la propuesta danzaria que Leticia ha consolidado en Zarakúa. De la mano de su esposo y de otros músicos que se plantearon las mismas preguntas y las mismas reivindicaciones africanistas, Leticia desarrolló un proceso de exploración en búsqueda de otros elementos rítmicos, corporales y narrativos que expresaran su raíz africana, así surgió la propuesta de danza que hoy trabaja Zarakúa y que Leticia define como afrocontemporánea, aunque dice: "me encantaría poder decir que es africana"

Comentado [RE133]: Punto.

La consolidación de Zarakúa como grupo de danza, ubicado en Bosa, en un barrio con una presencia afrodescendiente considerable y con un contexto social particular, en el que hay racismo explícito, ha llevado a Zarakúa a generar estrategias sociales y culturales diversas, que buscan ofrecer a las comunidades herramientas concretas para superar el racismo estructural y la discriminación que siguen existiendo y afectando a los afrodescendientes. Leticia cuenta: "Hemos utilizado la danza como ese eje articulador que atrae y en medio de esos talleres vamos dando los tipsitos y vamos sensibilizando porque nos damos cuenta que el asunto está difícil, la gente cree… es como el carnaval de barranquilla, es como el que no lo vive no lo goza y mis chicos están viviendo una situación muy difícil en la localidad, nuestras niñas no quieren ir al colegio porque les dicen que esas trenzas son feas, porque ese cabello es feo, que porque es negra, o sea todo lo que te imagines. [sic]"

Para los miembros de Zarakúa la danza se ha convertido en una herramienta que ha permitido dar respuesta a los problemas sociales y culturales que enfrentan en su contexto cercano, a través de la unión entre una apuesta identitaria, religiosa, artística y cultural con una propuesta de trabajo comunitario, social y político, en la que se utiliza la potencia de la danza como elemento articulador.

Pacific Flow Star.

En Caracolí un barrio de la Localidad de Ciudad Bolívar en el que se asientan en su mayoría afrodescendientes desplazados de sus territorios de origen por el conflicto armado, bailan desde 2012 los jóvenes que conforman la agrupación Pacific Flow Star.

En medio de un contexto social muy adverso que le ha costado a la agrupación tres muertos entre sus bailarines, Yeison Martínez “el papi”, coreógrafo y líder de la agrupación dice: “todos saben que allá es el barrio más peligroso que hay ahora acá en Bogotá y no lo reconocen, pero ellos saben que si, ellos saben que sí. Aparecen muchos muertos allá, es como para intimidar a las personas.” Nos cuenta también que en el barrio conviven con bandas delincuenciales, tráfico de drogas con las dinámicas de consumo y de violencia que se genera alrededor y un paramilitarismo resurgiendo. Dice Yeison: “Más que todo los que estamos ahí somos desplazados, desmovilizados.”

Pacific Flow Star utiliza la danza para que “los niños no se pierdan” en palabras de Yeison. La danza cobra una dimensión profundamente política, se convierte en una forma de resistencia, en una técnica del sí, en una micropolítica que aporta las herramientas para no entregar el cuerpo a las condiciones adversas del contexto, condiciones relacionadas directamente con macropolíticas económicas globales que han generado el despojo de tierras y la violencia necesaria para lograrlo, la reubicación de comunidades en lugares periféricos de las ciudades y la revictimización de estas comunidades. En éste punto se vuelve particularmente interesante el hecho de que estas violencias recaen con mayor peso y una vez más en la historia, sobre los cuerpos de piel oscura, profundizando las brechas sociales relacionadas con el racismo estructural.

Frente a éste panorama que parece tan desolador, se levanta la danza como fortín de la gente negra (Yeison me dice que le gusta reconocerse como negro): tal como los tambores en la primera diáspora permitieron reinventarse la alegría, crear vínculos entre personas de distintas geografías llevadas a la fuerza a tierras desconocidas y mantener la memoria oral, corporal y musical, así mismo en Caracolí, Pacific Flow Star un proceso conformado por cuerpos migrantes en una diáspora nacional contemporánea, se agarra de la música y de la danza para reinventar la vida y recordar su historia. A propósito de sus creaciones danzarias Yeison dice: "Yo siempre lo hago enfocado en algo, para que la gente vea lo que está pasando, más de uno se acuerda y dice, yo viví eso, yo viví eso, uno nunca se puede olvidar de dónde uno viene o lo que le pasó. Uno nunca se puede olvidar de lo que le pasó porque si se olvida de lo que le pasó está perdido, está ahogado en el mismo vaso que siempre toma. Entonces yo busco que la gente siempre se acuerde de dónde vino y siempre se acuerde de lo que está pasando y lo que está viviendo."

Beso de negra.

Ivonne Osorio o Isavasya, directora de Beso de Negra, define su grupo como una escuela de investigación de la música espiritual afrocolombiana especializada en la investigación del bullerengue, una expresión musical, danzaria y vocal que hace parte del complejo de los bailes cantados. El grupo nació en 2008 por iniciativa de Isavasya, mujer negra descendiente de cantadoras y de indígenas curanderas, quien estudiando música en la Universidad Nacional empieza a acercarse a la gaita y por ese camino de exploración al bullerengue, según cuenta, por la sensación que le transmitía el tambor.

Su exploración la llevó a investigar el bullerengue muy profundamente, viajando a los territorios bullerengueros conoció diferentes maestras cantadoras y maestros tamboreros que poco a poco le fueron revelando el universo espiritual, mágico, místico y religioso que es el bullerengue. De sus maestros aprendió que el bullerengue es una práctica muy profunda de conexión con las fuerzas naturales, de curación, de memoria, de rezos a los ancestros y a los espíritus.

Comentado [RE134]: Punto, o punto y coma.

Isavasya cuenta que su andar en el bullerengue ha sido para ella un empoderamiento como mujer, según sus investigaciones, la práctica del bullerengue está asociada a una organización social matriarcal formada al calor de las alianzas entre africanos e indígenas que una vez resguardados en los palenques empezaban a mezclar elementos culturales, míticos y religiosos a la par que se organizaban para defender militarmente los asentamientos libres. Isa cuenta que en el encuentro de los indígenas con los africanos se encontraron los saberes botánicos, mágicos, las memorias de diferentes pueblos y culturas, elementos expresados en los bailes y los repiques de tambor que poco a poco fueron consolidando lo que hoy conocemos como bullerengue.

Comentado [RE135]: Punto.

La forma tradicional de los bailes cantados, en los que hay una rueda y en el centro baila una pareja en diálogo con el tambor, mientras la cantora y el grupo sostienen el canto responsorial, cuenta Isavasya está directamente relacionada con el culto a Erzuli, en sus palabras: “la primera diosa latinoamericana negra que tuvimos”. Erzuli es una deidad del vudú haitiano nacida en América en el tiempo de la esclavitud.

Siguiendo las costumbres propias del bullerengue Isa le da mucha importancia a la relación maestro – aprendiz, que según cuenta en los territorios del bullerengue es equivalente a una relación familiar de padre / madre a hijo / hija, es por esto que Beso de Negra no es una escuela abierta; se precisan relaciones muy cercanas para entrar en el proceso de enseñanza y aprendizaje. De la misma forma Isa intenta mantener la relación con los maestros que viven en los territorios,

organizando viajes de investigación y de encuentro en los que profundiza en el aprendizaje del bullerengue y retribuye el conocimiento recibido. Isa cuenta que la situación de los hijos del bullerengue es muy precaria, debido a las dinámicas del conflicto armado han sido despojados de sus tierras y en muchos pueblos les es prohibido cazar y pescar, así que el hambre y la escasez son comunes en estas familias de músicos y cantadoras. Al respecto afirma: “Se consciente que estás tomando nuestra cultura, entonces ¿qué tienes para darle a tus maestros? Hay gente allá que te necesita, al menos una donación, una ropa, un mercadito”.

Es ese trasfondo espiritual y social el que interesa a Beso de Negra: la práctica del bullerengue como un quehacer profundo que suscita una conexión con las fuerzas naturales y los ancestros, a partir de la transmisión de códigos rítmicos, corporales y vocales antiguos, que evocan las memorias de los palenques, el encuentro de los africanos y los indígenas.

Diokaju

“DIOKAJU significa di de Dinari, nuestro hijo mayor, O de Olofi nuestro hijo menor, KA de Catalina y JU de Julián, desde la familia para la gente, desde la generación afro pa’ todo el mundo” nos cuenta Catalina Mosquera actriz profesional de la ASAB y bailarina, quien junto a su compañero Julián crearon DIOKAJU, un espacio de formación, creación e investigación alrededor de diferentes disciplinas corporales en las que está presente la exploración sobre lo afro, entendido esto como una kinesis particular.

Formada en las artes escénicas y luego en la danza, (sus maestros fueron Rafael Palacios e Yndira Perea), el trabajo de Catalina se centra en la interpretación desde la danza, se pregunta por lo que

es narrado con el cuerpo, por los significados que se expresan, por las historias que se cuentan. A ella particularmente le interesa hablar acerca de lo que la interpela directamente: ser mujer, negra y madre, en una ciudad mestiza, en un contexto racista. Catalina cuenta "Yo no quería ser negra cuando era pequeña por toda esta vaina… igual los términos clásicos, lo negro es malo, las aguas negras, la casa está en obra negra, todos esos términos y más los comentarios racistas todo el tiempo… yo no quería ser negra", su entrada a la actuación y a la danza coinciden con el trabajo político y social que hace en la organización Cimarrón: "Ahí fue que empecé a tener identidad y a entender muchas cosas de lo afro, de mi espiritualidad, de mi fe, de porque soy como soy, de reconocerme, aceptarme, todo este proceso de autoconciencia, de auto reconocimiento, autoestima."

Comentado [RE136]: "por qué"

Sus experiencias la han acercado al feminismo negro, desde éste lugar de enunciación tan particular en el que habita Catalina, ella se pregunta por el ser mujer negra, madre, artista y feminista y todas las tensiones que de estos posicionamientos vitales y políticos surgen. Para ella "la danza se vuelve una apuesta política", una forma de resistencia, desde la danza Catalina comprendió *su* historia, que es la historia de la gente negra, la historia de las mujeres negras, Catalina hablando de su labor dice: "Es una responsabilidad también histórica, cuando yo me paro en un escenario no me paro yo sola, gracias a muchas vidas estoy acá, a muchas luchas, a muchas heroínas y héroes que han permitido que uno esté…"

El trabajo de DIOKAJU recoge el relato de vida de Catalina, además de estas particularidades, DIOKAJU está desarrollando *escenafro*, una técnica de creación escénica basada en la fusión de la danza afro con la actuación, en la que se busca recoger las sensaciones de la danza afro, las posturas, los movimientos, los motivos corporales y canalizarlos hacia la actuación. DIOKAJU, además de su trabajo de creación escénica, actualmente ofrece clases de actuación, actuación para

cine, para televisión, teatro físico, acrobacia básica, rumba, urbano, contemporáneo, afrocontemporáneo y fitness ancestral dance, ésta última una propuesta también en investigación que nació según Catalina porque "veía a mis tíos en la canoa con sus cuerpos súper tallados de cargar, el equilibrio que tenían en la canoa, la postura, tenía mucha similitud con lo que me enseñaban en actuación en ese instante, yo decía, pero usted le pone música a esto y es muy sencillo, esto es puro baile, puro ritmo, la cotidianidad, o cuando las mujeres tenían sus platones acá y uno las ve caminando todas erguidas, hermosas, la cotidianidad del Pacífico nos llevó a crear este espacio de fitness, de acondicionamiento corporal completo, no solamente lo muscular y lo óseo, sino a partir de eso mismo trabajamos la tradición oral, el canto, con los mismos elementos tradicionales, entonces cogíamos las bateas como si fueran las canoas, las bateas para hacer equilibrio, para hacer abdominales y eso ha sido como un espacio de investigación."

Fundación artística y cultural Kijana

Una propuesta de jóvenes para jóvenes, así define a Kijana su director y fundador Diasho Carabalí quién explica que Kijana, además de ser un grupo de danzas, es una propuesta de etnoeducación que busca recordar que la danza y la música tienen historia y significado y que intenta "buscar esa conexión con lo africano". La propuesta de Kijana se alimenta de la investigación de diferentes tipos de bailes relacionados con la diáspora africana (afrocolombiano, afromandingue, afrocontemporáneo, afrobeat, afrohouse, urbano, pop, dun dun dance) y otras técnicas escénicas (técnica de Graham, piso móvil), así como de la investigación de elementos africanos y afrocolombianos como insumos para la creación y la profunda relación de sus miembros con la religión Yoruba.

Diasho cuenta: “Tengo una capacidad de creación coreográfica en torno a lo africano ya que, pues también tengo y con mis hermanos tengo, creencias Yorubas, de la religión Yoruba… somos devotos a ella. Esa religiosidad nos ha dado fuerza para aprender tanto influencia en lo africano. [sic]”

Las obras danzarias escénicas de Kijana están por estos elementos Yorubas y africanos que se han ido acopiando en procesos de aprendizaje con maestros, viajes, lecturas y videos que circulan por la red, tales elementos se unen a las vivencias más cercanas, afrocolombianas, urbanas, barriales y se fusionan en bailes y músicas que le dan vida a historias cargadas de significado dentro de esa certeza de la conexión con África.

Diasho Carabalí y Kijana habitan un espacio interesante en la red de las danzas de matriz africana en Bogotá, por ser un proceso joven y haberse convertido en un proceso visible para la juventud afrodescendiente de Bosa, Kijana ha recibido la influencia danzaria de muchos de los maestros de la red (Nelly Mina, Leticia Mena, Jairo Cuero, Milo Cabieles) y así mismo Kijana y en particular Diasho, acompaña, apoya y colabora con otros procesos jóvenes que se empiezan a gestar.

Comentado [RE137]: Punto.

En términos de la propuesta danzaria Kijana también recoge el legado tradicional afrocolombiano, pero así mismo genera un continuo proceso de búsqueda y de enlace con otros bailes, en Colombia y el mundo, gestados en la comunidad negra, actualizando y religando la conexión translocal de la identidad afrodiaspórica.

Tambores de Elegguá

Fundado en 1992, el grupo de danzas Tambores de Elegguá es el resultado del proceso personal de investigación y aprendizaje de Cleodys Pitalúa, mujer monteriana que llegó a Bogotá buscando formarse en la música. Pasó brevemente por la Universidad Pedagógica Nacional, luego se vinculó como cantante al Ballet Nacional de Sonia Osorio. Durante los ensayos aprendió el repertorio de danzas de la compañía y el día que faltó una de las bailarinas ella tomó su papel y gracias al quehacer del canto y la danza viajó por el mundo, después de estar diez años en el ballet de Sonia Osorio, Cleodys cuenta: "yo sentía que bailaba como repitiendo, como que no se me daba una argumentación con texto, el porqué de esto… y he sido siempre muy preguntona, yo quería saber por qué la alpargata, por qué la mochila, por qué el poncho, en cada danza, por qué se llamaba así, entonces decidí estudiar", ingresó entonces a la Licenciatura en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, dirigida para el momento por Delia Zapata Olivella.

Luego del largo proceso de formación en la danza, la música y las artes escénicas decide crear Tambores de Elegguá, según recuerda poco a poco la compañía fue tomando un rumbo diferente, Cleodys empieza a viajar a San Basilio de Palenque, conoce a Paulino Salgado Batata III y estrecha sus lazos con los hermanos Zapata Olivella, empieza a profundizar en la historia del pueblo negro, del cimarronaje, del sentido profundo de las danzas para la gente afro. Cleodys recuerda que cuando Delia se enteró del nombre del grupo le dijo: "te metiste en la grande, ahora tienes que investigar". Cleodys se dedicó a leer, a buscar archivos, a estudiar videos que le enviaban directamente desde Nueva York, en una época en que la información no estaba tan disponible, afirma: "La investigación era imposible porque todo lo que era de la religión Yoruba, de lo afro Yoruba, de la parte espiritual del africano era prohibido y fue prohibido y era invisible

Comentado [RE138]: Punto.

Comentado [RE139]: Inicia con mayúcula.

Comentado [RE140]: Punto.

Comentado [RE141]: Aquí iría punto.

Comentado [RE142]: Aquí punto, o punto y coma.

Comentado [RE143]: Aquí punto.

y tu buscabas el tema en un internet y no aparecía absolutamente nada, ni quién era Elegguá ni quién había sido Yemayá ni nada, absolutamente nada de esa parte espiritual.” Cleodys logra tejer poco a poco el conocimiento de la espiritualidad Yoruba a su compañía de danza, ese aprendizaje se fortalece y se alguna manera se completa con la llegada del cubano Leo Fuentes a Bogotá y su vinculación al trabajo de Tambores de Elegguá.

Comentado [RE144]: Tal vez el verbo sea “integrar” y no “tejer”.

Comentado [RE145]: “de alguna manera”

Tambores de Elegguá es hoy en día un espacio de formación y de creación, en el que se practican danzas afrocolombianas y afrocubanas, la compañía ha realizado varios montajes en los que se evoca la espiritualidad Yoruba, la historia de la esclavitud, las conexiones entre África y América. Nuestras danzas, dice Cleodys, son libros que cuentan la historia de los africanos traídos a América.

Comentado [RE146]: Punto.

Corporación folclórica Kandombeo y Color

“El fuerte nuestro son las danzas del pacífico, es ahora ultimadamente la forma de los talleres de percusión y el más fuerte diría que es la conmemoración que le hacemos a la virgen de Atocha como patrona de Barbacoas, por muy lejano que estemos, todos los 15 de agosto, aquí en Bogotá celebramos nuestras fiestas patronales con un velorio santoral y con unas actividades culturales y deportivas” Así define el trabajo de Kandombeo y Color su director y fundador Arturo Prado, hombre originario de Barbacoas, Nariño, quien desde muy pequeño empezó a bailar en el grupo de danzas del colegio en el que estudió y poco a poco se fue haciendo una carrera como artista. Su interés por las danzas tradicionales del pacífico se profundizó en el aprendizaje con Los ribereños del Telembí y luego en el grupo de danzas de la Universidad de Nariño. Bailando viajó

por Colombia y en uno de sus viajes se enteró del programa de Licenciatura en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, fundada por Delia Zapata, decide ingresar (1988) y se traslada a Bogotá, pero la Universidad fue cerrada en 2001. Arturo se dedicó entonces a hacer procesos de enseñanza en varios colegios públicos de la ciudad, así como él se vinculó en el mundo de la danza a través de su colegio, Arturo transmitió su saber alrededor de las danzas folclóricas y específicamente de las danzas tradicionales del pacífico sur en el espacio educativo institucional.

Comentado [RE147]: Punto.

En 2007, después de todo el trabajo de investigación pedagógica realizado por Arturo en los colegios, crea Kandombeo y Color en la localidad de Bosa, la idea del grupo es transmitir los saberes danzarios y musicales del pacífico sur, particularmente el currulao y sus variantes. En la actualidad Kandombeo está conformado por jóvenes afrodescendientes y mestizos de la localidad, que Arturo dice que Kandombeo es tradicionalista, su objetivo es conservar, dar a conocer las tradiciones, más que explorar y fusionar, en esta vocación de Kandombeo, que incluye la celebración patronal de la virgen de Atocha, se percibe una profunda conexión con el territorio y manifestaciones propias de la religiosidad afrocolombiana, que se mantienen a pesar de la migración y los enraizamientos urbanos. Arturo dice: “Cuando tú preguntas por qué danzamos, nosotros lo hacemos porque hay un acercamiento a cada uno de nuestros dioses y esos dioses están reflejados en los colores, nosotros para cada día tenemos un color; hoy es viernes, el dios que nos protege, aparte de nuestra patrona que es la Atochita, ella es el día sábado, el dios que nos protege hoy se llama Changó: los viernes, su color favorito es el rojo que prima y el blanco y dentro del sincretismo que fue la imposición del hombre occidental.”

Por medio de Kandombeo, los jóvenes afrodescendientes y mestizos de la localidad de Bosa acceden a un espacio de formación en el que aprenden y apropian las danzas, músicas y

narrativas que Arturo recuerda y reconstruye en su andar de hombre Barbacoano que camina por Bogotá.

Escuela de Formación folclórica Mohana

"Empecé a querer bailar como en el año 1978. Es algo que se me pego, no por la sangre sino por el contexto sociológico en el que crecí, porque mi madre era bailadora de fandango… entonces mi madre me llevaba con mi hermanito a la rueda del fandango y se metía y bailaba fandango toda la noche, y nosotros dormíamos al pie de la banda Pelayera… no escuchábamos, pero en el subconsciente se quedó." Cuenta Arnedis Racero director y fundador de Mohana, su cercanía familiar y comunitaria con la danza en su territorio se fue alimentando con procesos de formación en el colegio y en la Universidad, en 1986 hizo parte del montaje de danzas dirigido por Edelmira Massa para la visita del Papa.

Comentado [RE148]: Punto.

Mohana nace en 1999 en Cartagena, en 2003 su fundador Arnedis Racero y algunos de los integrantes se trasladan a Bogotá, específicamente a la Localidad de San Cristóbal en donde continúan el proceso de investigación y formación. Mohana es un grupo de música y danza, "Nosotros partimos del componente afro en nuestro territorio" cuenta Arnedis, en ésta búsqueda el grupo ha viajado a Urabá, a María la Baja, a Tumaco, a Esmeraldas en Ecuador, éstos viajes se han realizado con la intención de investigar y recopilar ritmos y danzas relacionados con el legado africano. Para Arnedis el trabajo con la danza y la música es claramente un trabajo de identidad, esta convicción lo ha llevado a estar en permanente búsqueda de instrumentos, ritmos, historias, lenguajes que le permitan acercarse al legado africano que siente suyo.

Mohana actualmente tiene un proceso de formación ya consolidado en la Localidad de San Cristóbal, trabajan con niños, jóvenes y adultos “siempre con la perspectiva de trabajar danza y música, y siempre haciendo énfasis en el trabajo de la afrocolombianidad, el tema del arraigo a la identidad afro, a todo lo que tiene que ver con la reivindicación étnica”, recalca Arnedis.

Árbol de vida: historia de danza.

Si pensáramos en un árbol genealógico de la danza afro en Bogotá, probablemente podríamos referirnos como tronco, como centro de dirección y de formación de pensamiento a la maestra Delia Zapata Olivella, y a otros maestros que se formaron en sus regiones y trajeron la semilla de sus tradiciones a la ciudad. Delia Zapata permitió el encuentro de cuerpos con especiales talentos para la danza y la música. Entre ellos se formó Edelmira Massa, pero también la maestra Madolia de Diasho del Chocó, Totó la Momposina de Bolívar, Mónica Mercado, Cleodys Pitalua, María Teresa Vargas (hoy dedicada a la Biodanza), Arturo Prado, Leocadia Mosquera, mujer que se dedicó por muchos años a formar en el arte danzario a niños de la localidad de Suba, e incluso el sobrino de Delia, Fulgencio, que alcanzó la última etapa de formación con ella. Esperanza Biohó, por su parte, con la Fundación Colombia Negra, ha sido también parte esencial de este proceso de construcción de este mundo, ha sido el nicho de llegada de muchos de los maestros, coreógrafos, gestores y bailarines que hemos entrevistado y que se encuentran en este mapa de existencias, en el que estas dos mujeres, sobre todo por ser espacios de construcción colectiva son grandes nodos de intensidad.

Francisco Hinestroza y Rafael Palacios de Medellín, por su parte, son ejes transversales de los procesos de formación en danza de matriz afro en Bogotá. Cada uno, desde la tradición afrocolombiana, Francisco, y desde la filosofía y tradición imbuida en la técnica afrocontemporánea, Rafael, han sido los puntos de partida o bisagra para el desarrollo del trabajo pedagógico de muchos maestros en la ciudad. Tal es el caso de una de las figuras más "conocidas" del "afro" en la actualidad, Jairo Cuero, que ha sido el maestro de las más nuevas generaciones, que fue recibido en Bogotá por Francisco Hinestroza a quien reconoce como uno de los pilares en su trayectoria de vida junto a su compañera Ketty Valoyes, y que trabajó de cerca con Rafael Palacios convirtiéndose, junto con René Arriaga en los precursores del afrocontemporáneo en la ciudad.

El trabajo de Jairo permitió que estos saberes hayan llegado a las l*ocalidades* de Bogotá, por ejemplo, al Palenque de Kennedy, que tiene como directora y su más antiguo integrante a Nelly Mina. Muchos de los frutos de la actividad del Palenque son hoy grupos de danza que describimos como parte fundante de las danzas de matriz afro en Bogotá, por ser grupos que reconocen en su actividad artística un proceso de construcción identitaria como comunidad *negra*. Estas son experiencias *diaspóricas* que se gestan principalmente al interior de la localidad de Bosa, sobre la cual además se han adelantado investigaciones acerca de la forma en que estos grupos artísticos se relacionan con los imaginarios y principios de la santería cubana y el espiritismo, teniendo por inspiración creativa de muchas de sus obras a los Orichas.

Luis Carlos Castro, antropólogo que ha participado de este mundo de representaciones y prácticas en la localidad, encarnaría otro de los nodos en esta red de la danza afro en Bogotá. Paradójicamente él no se encuentra inmerso en el mundo del ámbito artístico, sino sobre todo, del académico y religioso, pero constituye el eje entre diversas dimensiones de un mismo paisaje, de un mismo

Comentado [RE149]: Suena un poco confuso que Rafael Palacios, de Medellín, sea uno de los ejes de los procesos de formación en Bogotá. Supongo que Rafael, por haber trabajado en Bogotá en algunos proyectos, ha sido muy importante para los bailarines de la ciudad, pero creo que hay que tratar de explicar mejor esta circunstancia.

Comentado [RE150]: "Cada uno…" es un sujeto singular, así que el verbo tendría que ser también singular: "…ha sido punto de partida o bisagra…". Por otro lado, se necesita poner entre guiones la información de "Cada uno"… Es decir: "Cada uno –Francisco desde la tradición afrocolombiana y Rafael desde la filosofía y la tradición imbuida en la técnica afrocontemporánea– ha sido punto de partida o bisagra…"

Comentado [RE151]: "…llegaran…"

mapa. Es Luis Carlos que por su estrecha relación con algunos miembros de la Pastoral Afro en Bogotá, nos permite inferir la íntima relación práctica entre las reivindicaciones étnicas, políticas y espirituales en las comunidades de afrocolombianos desplazados y afrobogotanos. Muestra de ello es que, en varios de los testimonios de los actores de esta investigación sobre danzas de matriz afro en Bogotá,, como la realizada a Catalina Mosquera, se resalta la labor del padre Emigdio Cuesta, miembro de la Pastoral Afro, y secretario técnico de la *Conferencia Nacional de Organizaciones Afrocolombianas* (CNOA).

"Comulgar con la indeterminación se convierte en un imperativo categórico si se quiere participar de estos sistemas de referencia" (p. 120) dice Luis Carlos, hablando de un fenómeno de construcción *espiritual* en los procesos de formación musical y danzaria en la ciudad. Dentro de los grupos que trabajan desde un entramado de creencias de lo que Luis llama religiones de inspiración *afro* podríamos hablar de Zarakúa, Kijana, Kafrika, Hijos de Obatalá, Kandombeo y Color, y aunque con un referente más consolidado de investigación y "determinación" (refiriéndose a la frase de Luis Carlos) también podríamos contar allí a Tambores de Elegguá de la maestra Cleodys.

Esto sin mencionar que existen espacios de formación que retoman elementos del "folclor" yoruba en la ciudad, como por ejemplo las academias de formación Ilé Danza de Jesús Cabezas, Patakki de Nelson Cano, A lo Cubano, con el cubano Cecilio Silveira, Leo Fuentes y su trabajo cercano a Tambores de Eleguá, y el trabajo de maestros como Jairo Cuero y René Arriaga que son cercanos a estas creencias e inspiraciones de la cubanía; tanto Zarabanda como Cununafro han generado unos referentes en la creación artística, también a partir de la creencia en los Orichas, lo cual se puede entender en sus obras Girasoles para Ochún y Huellas, respectivamente. Este entramado de creencias y una fuerte inspiración de tipo espiritual vinculado a los espacios de danza es un

fenómeno en expansión en la ciudad, del que podríamos decir atrevidamente tiene como punto reconocible de partida la constelación poética generada por Manuel Zapata Olivella alrededor de los ancestros que acompañaron a los prisioneros esclavizados en su viaje al "Nuevo Mundo": los Orichas. Tanto Delia Zapata como Esperanza Biohó, dos de las ramas gruesas en esta Historia, reconocen como fundamental o "fundacional" la investigación de Manuel Zapata, cada vez un poco más cerca a la raíz de este gran y antiguo árbol de la danza.

Ahora bien, en los frutos más recientes de este árbol de las danzas de matriz afro en Bogotá, encontramos hasta ahora, por lo menos dos tendencias creativas, dos vías distintas en el hacer artístico, que vamos a encarnar en dos casos particulares, el de Carolina Mosquera y Leticia Mena, quienes también tuvieron un trabajo de formación importante con la Fundación Colombia Negra y tienen un vínculo común con el Palenque de Kennedy. Carolina, considera la danza afro como un asunto racial ya sea, indistintamente, en lo contemporáneo o en lo tradicional/ folclórico, de manera que basta con que exista una comunidad racialmente reconocida como negra para que su danza pueda ser denominada netamente "afro" (este lugar del relato será explicado líneas adelante al referir el testimonio de Carolina y su íntima relación con la resistencia racial y su activismo en contra de la discriminación). Por su parte, Leticia, quien camina hacia las raíces de este árbol, en el sentido contrario de la savia, busca otros lugares no dichos y se dirige directamente a su memoria corporal y a su vibración con los tambores como guía que le recuerda su "africanía".

Si le dan a elegir a Leticia ella opta por su ancestro negro en contraste con el no anhelado y rechazado padre opresor español. Ella nos habla de su primera puesta en escena como "la danza más africana de Bosa" hasta ese momento. Habla de nuevos retoños de este árbol, como Kijana, dirigido por Diasho Carabalí, jóven afrobogotano que se suma a esta reivindicación racial desde la danza, y Kafrika por Kizú, de Tumaco, en el ámbito musical, quienes encuentran la necesidad de

“empoderarse” de las luchas de sus abuelos. Estos “nuevos” espacios, retoños de este tronco común, aunque reconocen como importante la tradición en nuestro país, esa savia que nutre los procesos folclóricos, se nutren de otras aguas no colombianas. En la misma dirección que Leticia, ellos han encontrado unos referentes de construcción artística más “africanos”, herencias ya sea cubanas, brasileras o mandingues, para hacer exploraciones corporales y coreográficas. Parten de historias y referencias visuales, pero ante todo de su exploración personal y este derrotero del “no repetirse” indefinidamente en coreografías, planimetrías y convenciones folclóricas de la danza.

“Zarakúa es una palabra de origen africano que significa comunidad formada por mujeres”, nos cuenta Leticia. *Ola Mala, Matunde, Ébano,* entre otras de las puestas en escena de Zarakúa, podríamos decir, nos hablan, en su intención, de este trabajo que desde la investigación y la formación en danza, realizan las mujeres afrodescendientes. Ellas, a pesar de las condiciones hostiles del medio, en el que las acciones de discriminación negativa hacen parte cotidiana de su crecimiento, se han imbuido en procesos retadores de los que ahora podemos dar cuenta en esta investigación. Sumado a las reivindicaciones ya sea raciales o étnicas, políticas y espirituales se suman las reivindicaciones de género. Leticia Mena, Catalina Mosquera, y otras mujeres asociadas a procesos comunes nos hablan de un feminismo que es negro, que es diaspórico y reivindicativo como el de la Colectiva Matamba.

La reconstrucción de las identidades en la danza en Bogotá, en todos estos procesos de referencia, vehicula la labor de pensamiento y creación incansable sobre el género, la raza, la clase y también la religión. En Bogotá, a un escenario católico y paternalista tradicional, se contrapone paulatina y silenciosamente un sentir santero, de herencia Yoruba, en el que se danza en contemplación de las energías y cualidades de los Orichas, deidades intermedias entre lo humano y lo sagrado que fueron

dichas como protectoras de las diásporas en nuestro continente. Como lo diría Leticia, esta una reivindicación desde la danza, una revolución política y espiritual.

Retomando los fundamentos de la filosofía bantú, plural del *muntu (hombre)*, desde diversos lugares se trabaja, se danza, para re/construir un referente "Otro" de lo existente, aquello que Sédar Senghor llama en La esencia del mundo negro africano: *Ritmo*, como nueva arquitectura de la existencia. Este es un principio que "incluye a los vivos y difuntos, así como animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Más que entes o personas, materiales o físicos, alude a la fuerza que une en un solo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia inmersas en el universo pasado, presente y futuro" (648) tal como define al término *bantú* Manuel Zapata Olivella en el "Cuaderno de Bitácora" en *Changó el gran putas*. Citando el trabajo de Tittler (2007), Darío Henao Restrepo, que nos introduce a la novela de *Changó*, nos habla de "un delicado equilibrio entre determinismo, libre albedrío y mesianismo" al indicar que es por la maldición de Changó que el muntu debe cargar con la responsabilidad de su propia liberación tanto como con la de toda la humanidad (Olivella, Changó, el gran putas, 2010)

Este es el sentido desde el que delimitamos Las danzas de matriz afro en Bogotá, como todas aquellas expresiones que a partir del reconocimiento del saber de los ancestros reivindican este mundo "Otro", comunitario, ennegrecido, como posible y deseable. Hablamos de la Resistencia, de la Reivindicación y la Liberación, todo ello mientras bailamos.

1. BIBLIOGRAFIA

Arocha, J. (2001). Africanía y globalización disidente en Bogotá. En R. C. (comp.), *Rutas de la esclavitud en Africa y América* (págs. 425 - 432). San José de Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Arocha, J. (Junio 2000). Nina S. de Friedemann: Autodidacta de alta peligrosidad política. *Noticias Antropológicas. Sociedad Antropológica de Colombia*, 11 - 16.

autor, s. (20 de Septiembre de 2012). *Devenidos contra - estrategia.* Obtenido de Didier Eribon: Reapropiación de la injuria: https://tifoideo.wordpress.com/2012/09/20/didier-eribon-reapropiacion-de-la-injuria/

Avila Gaitán, I. D. (2014). El nomadismo filosófico de Rosi Braidotti: una alternativa marterialista a la metafísica de la presencia. *Tábula Rasa. Julio - Diciembre*, 167 - 184.

Barbero, I. (02 de 10 de 2017). *Culturamas.* Obtenido de http://www.culturamas.es/blog/2013/05/27/filosofia-africana-leopold-sedar-senghor-y-la-negritud/

Caicedo Ortiz, J. A. (2008). *Diáspora africana. Claves para comprender las trayectorias afrodescendientes.* Popayán: Universidad del Cauca .

Caicedo Ortiz, J. A. (2011). La cátedra de Estudios Afrocolombianos como proceso diaspórico en la escuela. *Pedagogía y saberes. Universidad Pedagógica Nacional*, 9 - 21.

Cuende González, M. J. (2008). Aproximación al pensamiento de L. S. Senghor. *Miscelánea de investigación*, 35 - 56.

Douthi, K. L. (2002). Reconfiguring mestizaje: black identity in the works of Piri Thomas, Manuel Zapata Olivella, Nicolas Guillén and Nancy Morrejón. Austin, Texas: University of Texas.

Ferrada, R. (2001). Aíme Césaire: Acción poética y negritud. *Literatura y lingüistica*, 89 - 104.

Ferreira, M. C. (2011). Huellas de africanía: recreando África en el arte visual contemporáneo. *Nómadas [online]*, 157 - 165.

Flórez Bolívar, F. J. (2015). Un diálogo diaspórico: el lugar del Harlem Renaissence en el pensamiento racial e intelectual afrocolombiano (1920-1948). *Historia Crítica*, 101-124.

Grosfoguel, R. (2012). El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Franz Fanon. ¿Teorizar desde la zona del ser o desde la del no - ser? *Tábula Rasa*, 79 - 102.

Léopold, S. S. (1962). La esencia del mundo negro africano. Extractos de conferencias pronunciadas por el presidene de la República de Senegal. *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*.

Navarrete, M. C. (1995). *Prácticas religiosas de los negros en la colonia: Cartagena siglo XVII.* Santiago de Cali: Universidad del Valle.

Olivella, M. Z. (1988). *Levántate mulato.* Bogotá: Rei Andes.

Olivella, M. Z. (2010). *Changó, el gran putas.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Paterson, T. y. (2000). Undefinished Migrations: Reflections on the african diaspora and the making of the modern world. *African Studies*, 11 - 46.

Paul, V. (13 de 10 de 2017). *Culturamas.* Obtenido de http://www.culturamas.es/blog/2015/07/26/paul-valery-filosofia-de-la-danza/

Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En A. Quijano, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico - estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder.* (págs. 285 - 327). Buenos Aires: CLACSO.

Santiesteban, F. (2010). *Proyección estética de la Santería cubana dentro de los estudios folklóricos.* La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Velasco, M. J. (2011). Diásporas. *Studia Africana*, 9 - 13.

Zapata Cortés, D. C. (2010). Mestizaje nacional: una historia "negra" por contar. *Memoria y sociedad.*