

KVRICHE II

Prácticas Danzarias de Raíz Afro





Kuriche: curi=negro; che=gente

Kuriche es el camino inverso desde la ofensa de decir "negro curiche" al niño más moreno del grupo en el Chile de antes, aminorado por su simple condición de color, hasta el origen de la palabra en el asistente de la machi mapuche, presente con su poder y habilidad en los nguillatunes y palines. De la misma manera, Kuriche intenta dar visibilidad y poner en valor practicas afrodescendientes que independiente de la condición fenotípica de sus ejecutantes y protagonistas, podemos identificar como afro y que en su mayoría se ubican en ciertos márgenes de los estudios e investigaciones en el país.

Noviembre 2016 Número 2
ISSN: 0719-6024

Comité revisor-editor: Juana Millar, Andrea Chamorro, Franco Daponte.

Comité editorial: Mariana León, José Rojas

Campaña IDEAME y apoyo logístico: Francisca Casas-Cordero, Consuelo Cerda.

Diseño e ilustración: Estudio Navaja

Desarrollo Front End: Renato Pizarro

Coordinación general: José Rojas

Web: kuriche.cl

mail: kuriches@gmail.com

La publicación de “Kuriche II: Prácticas Danzarias de Raiz Afro” se realizó gracias al financiamiento colectivo de los siguientes colaboradores::

Andrea Torres, Gerardo Figueroa, Lorena Ardito, Eileen Karmy, Micaela Kühn, Nora Navea, Isabel Carvallo, Carolina González Undurraga, Maria Loreto Rodriguez, Natalia Martorell, Maria Contesse , Adriana Barrueto, Cristóbal Pavez, Rosario Gonzalez, Ignacio Ramos, Cristian Molina, Javier Rojas, Joanne Rose, Renata Puelma, Andrea Herrera, Carolina Geoffroy, Monica Pozo, Paula Villagrán, Maria José Casas-Cordero, Valentina Alvarez, Daniela Torres, Rosa Jiménez, Juan José Lazcano y María Soledad Castro.

Agradecemos también con especial mención la colaboración de:

Claudia Münzenmayer, Colectivo Ronda Negra, Javiera Hernandez, la Escuela Superior de Jazz y la plataforma:



Contenidos

Presentación - 6
Franco Daponte

Ilustraciones - 8
Movimiento Raíz:
“Programa de perfeccionamiento en Danzas Afrodescendientes.
Colectivo Origen” (Ilustraciones de Estudio Navaja)

Artículos

**Ritmos africanos en Concepción:
Prácticas locales como reflejos de globalización.
Etnografía de la agrupación de Danza y Percusión *Foli Afromandingue*.** - 12
Katherinne Moya

**Danza ‘bomba’. Construcción de identidad(es) y revitalización
cultural del pueblo afrochoteño del Ecuador.** - 25
Ana María Barrientos.

Reportaje fotográfico

Taller Danza Afroperuana: Memoria y ritmo encontrados en el cuerpo. - 41
Macarena Cerda y Daniela Troncoso

Presentación

Con una inmensa alegría he aceptado el compromiso de presentar este segundo número de la revista *Kuriche, Prácticas danzarias de raíz afro en Chile*, cuyo objetivo es dar a conocer en esta oportunidad investigaciones y prácticas músico-coreúticas de raíz afro realizadas en Chile y Latinoamérica. Ya el 2014 vimos nacer el primer número que presentó excelentes trabajos de los fundadores del equipo de Kuriche y que, en resumidas cuentas, puso en valor el desarrollo del movimiento re-africanizador chileno.

El aumento de los estudios de carácter “afro” en universidades e institutos Iberoamericanos han generado variadas publicaciones y visibilizado aspectos históricos, culturales y sociales de las “africanidades” que se viven hoy en día. Paralelamente, la proliferación de agrupaciones artísticas que reivindican, integran y realizan variadas performances con impronta afro son una constante en el mundo occidental. En este sentido, Chile no ha sido la excepción y los estudios académicos relativos a la presencia y aporte de negros en la Colonia, morenos o pardos en la República y afrodescendientes actuales son cada vez mayores, así como también las prácticas musicales y coreográficas que remiten o evocan a las diferentes africanidades del siglo XXI.

El desarrollo y democratización de los medios audiovisuales ha permitido la circulación de saberes entre investigaciones y grupos afines a lo afro. Como consecuencia, se han enriquecido aún más los actuales movimientos re-africanizadores latinoamericanos, han aumentado y diversificado imaginarios afro que, luego de circular dentro de comunidades regionales, se proyectan a otras zonas y/o países en una fructífera retroalimentación de saberes interregionales y supranacionales. En nuestro país este proceso crece y se diversifica cada vez más. Ejemplo de esta situación es el movimiento afroarriqueño, que después de quince años de desarrollo ha traspasado las fronteras regionales y hoy día varios de sus protagonistas realizan talleres y presentaciones de lo que ellos mismos han establecido como “afro-arriqueño” en el territorio nacional y “afro-chileno” en el internacional. También, en estos últimos años, hemos visto constituirse agrupaciones y centros culturales de cariz afro en Iquique, La Serena, Santiago, Valparaíso, Concepción, Valdivia y otras ciudades de Chile, lo que ha generado espacios para la proliferación de talleres, clínicas y clases especializadas de danzas: afroperuanas, afroarriqueñas, afrouruguayas, fromandingue, entre varias otras categorías.

Este segundo número de la revista *Kuriche*, da cuenta de la situación actual respecto a las africanidades vividas en Chile y nos presenta: El Fondart Regional titulado *Programa de Perfeccionamiento en Danzas Afrodescendientes: “Movimiento Raíz”*, realizado por ColectivOrigen, que consistió en la realización de talleres y clínicas de danzas afrolatinoamericanas, más una “master class” sobre lo afro-chileno, de la cual emanaron interesantes ilustraciones realizadas por el Estudio Navaja que propone un nuevo imaginario afro-chileno; La antropóloga Katherinne Moya Sanhueza en su artículo: *Ritmos africanos en Concepción: prácticas locales como reflejos de globalización. Etnografía a la agrupación de danza y percusión “foli afromandingue”*, nos cuenta, desde el enfoque de la globalización, el proceso de difusión y apropiación de ritmos y danzas afromandingue en la ciudad de Concepción; Ana María Barrientos en: *Danza ‘Bomba’. Construcción de identidad(es) y revitalización cultural del pueblo afrochoteño del Ecuador*, expone el proceso reivindicatorio afroecuatorano a través de la danza Bomba-Choteña y como, la práctica de esta, se ha convertido en una de las principales herramientas de visibilización y legitimación social de las comunidades afrodescendientes del hermano país; Finalmente el registro fotográfico realizado por Macarena Cerda González y contextualizado por Daniela Troncoso en un escrito titulado *Taller danza afroperuana: memoria y ritmo encontrados en el cuerpo*, nos cuenta la experiencia del trabajo de conciencia corporal a través de ritmos afroperuanos y la creación de un espacio en que se experimenta la conexión entre la cultura ancestral africana y la memoria histórica latinoamericana.

Me sumo a los agradecimientos que el equipo Kuriche da a todos los colaboradores que aportaron para hacer posible la circulación de esta publicación de libre acceso que sin duda aportará al reconocimiento social de nuestras morenidades. Como alguna vez escuché a un músico afrodescendiente en la “Pascua de los Negros” celebrada en el pueblo de la Tirana “Antes éramos esclavos, ¡Ahora la llevamos!”.

Franco Daponte
Doctorando en Musicología
Universidad de Valladolid

“Movimiento raíz

Programa de perfeccionamiento
en Danzas Afrodescendientes”.



“Movimiento Raíz: Programa de perfeccionamiento en Danzas Afrodescendientes”

Estudio Navaja, Ilustraciones
Tiare Larenas y Rodolfo García, Fotografías
ColectivOrigen, texto.

En esta oportunidad, parte de las ilustraciones que Estudio Navaja nos presenta han sido confeccionadas sobre el registro fotográfico emanado del Programa de perfeccionamiento de Danzas Afrodescendientes: Movimiento Raíz” coordinado por el Colectivo Origen y realizado en la ciudad de Concepción entre los meses de Abril y Julio del año 2015. Las fotografías originales son de Tiare Larenas y Rodolfo García.

El Fondart Regional: **Programa de Perfeccionamiento en Danzas Afrodescendientes: “Movimiento Raíz”**, tuvo como objetivo formar a bailarines de la región del Biobío en danzas con raíz africana, a través de un programa continuo e integral en conexión con la actualidad y la creación de nuevos escenarios, fortaleciendo la práctica afrolatina en la Octava región del Biobío.

El Programa se llevó a cabo en Abril, Mayo, Junio y Julio del año 2015, por medio de tres actividades.

La primera y más importante fue un Laboratorio teórico-práctico de danzas, compuesto por seis clínicas de danzas africanas y afrolatinas, a cargo de seis docentes y seis músicos profesionales que acompañaron con percusión en vivo en cada Clínica de Danza. En cada sesión se le dió énfasis tanto a la técnica de danza como también a la teoría de cada una de éstas. Las clínicas fueron las siguientes:

- Danzas y percusión afrocolombiana a cargo de Canela Astudillo en danza y Cristian Barría en percusión.
- Danzas y percusión Afro Cubana a cargo de Orlando Oliva en danza y David Ortega en percusión.
- Danzas y percusión Afro Mandingue a cargo de Edel Deleris en danza y Gonzalo Camus en percusión.
- Danzas y percusión Afro Brasileñas a cargo de Claudia Munzenmayer en danza y José Rojas en percusión.

- Danzas y percusión Afro Peruanas a cargo de Karla Robles en danza y Oscar Verdugo en percusión.
- Danza y percusión Afro Chilena “Tumbe” a cargo de Carolina Castillo en danza y Yoni Olis en percusión.

Cada una de estas clínicas tuvo una duración de dos fines de semana (Viernes, Sábado y Domingo) lo cual hace el total de 24 hrs por clínica. El programa completo tuvo una duración de 144 hrs de formación teórico-práctica.





Los resultados de la primera actividad, creemos que se cumplieron a cabalidad ya que las clínicas apuntaban a que los participantes demostraran y entendieran corporalmente la técnica y sentido de cada disciplina de danza incluyendo la teoría de cada una de éstas. Así, se esperaba que los participantes pudieran aportar a la formación de cada uno de los integrantes de sus propios grupos de danzas con raíz afro. Esta tarea actualmente se está realizando, ya que cada grupo de danza y percusión estudia y entiende que lo que se representa es el folclore de cada país y lo hacen con respeto y estudiando en profundidad lo que realizan.

La segunda actividad, fueron dos master class de danza afro chilena “Tumbe” a cargo de la docente Carolina Castillo. Estas master class fueron realizadas con mucho éxito ya que tuvo una convocatoria de más de 30 personas con alumnos y alumnas de distintas edades y de distintas escuelas de danza incluyendo algunos que nunca habían tomado esta técnica antes. Todos los alumnos alcanzaron a entender corporalmente los pasos bases y la rítmica de esta danza.

La tercera actividad, la conferencia llamada, Perspectivas interdisciplinarias en torno al Afro Chileno, se realizó en el auditorio de la Facultad de Educación de la Universidad de Concepción, la cual fue abierta a la comunidad y tenía carácter de informativa de la historia de los afrodescendientes chilenos que viven en Arica. La actividad realizada fue exitosa ya que tuvimos buena convocatoria y el público tuvo un diálogo con los expositores al final de la presentación. La actividad terminó con una muestra de danza “Tumbe” con todos los alumnos del Programa Movimiento Raíz.

Para finalizar, el FONDART “Movimiento Raíz” fue el primer Fondart Regional del Biobío que tiene como principal objetivo una formación integral en danzas con raíz afro tanto en la parte teórica como práctica. Creemos que este fue nuestro aporte ser pioneros en realizar este tipo de instancias, es decir enfocar de manera más formal cada disciplina afro en nuestra región, ya que si bien existen muchos grupos de danza y percusión faltan mayores instancias para el estudio formal en cada una de estas disciplinas.

Como Colectivo Origen seguiremos realizando instancias para investigar y difundir las danzas y percusión con raíz afro tanto en nuestra región como en el país de manera de seguir siendo un aporte a la cultura de nuestra Región y el sur de Chile.



Estudio Navaja

Estudio de diseño gráfico, conformado por Joaquín Contreras y Camila Jouannet.

Desde el año 2009 han estado vinculados a personas que desarrollan proyectos en el área cultural, académica y social, ya que como grupo de trabajo piensan que una sociedad sana, es aquella en la que las personas se comunican y son capaces tanto de decir, como de escuchar. El estudio se dedica a dar una forma gráfica a ese diálogo, por medio del dominio técnico de los medios de producción tanto como del buen uso de las herramientas de comunicación visual.

En Kuriche se desempeñan como directores de arte, diseñadores e ilustradores

Mail: info@navaja.org

ColectivOrigeN

Agrupación creada en junio del 2014 que busca instalarse como una nueva semilla de gestores y creadores en el ámbito de la danza y percusión con raíz africana en Concepción. A partir de la necesidad de sus integrantes y sus múltiples visiones por fortalecer y difundir las danzas y percusión afrolatinas, es que nace un colectivo de carácter independiente, con una historia de más de cinco años de trabajo y formación en las agrupaciones Sankofa y Ensamble ÁfricAméricA del Centro Cultural ÁfricAméricA de Concepción. En su quehacer continuo, tras años de formación en danzas con raíz afro, surge la necesidad de investigar sobre el origen de las danzas afrodescendientes, evidenciando la existencia de una nueva danza afrolatina y la historia no contada sobre el legado cultural afro en Chile y Latinoamérica.

Mail: colectivorigensur@gmail.com

**“Ritmos africanos en Concepción:
prácticas locales como reflejos de globalización.
Etnografía a la agrupación de danza y
percusión Foli Afromandingue”.**

Katherinne Moya. Investigadora



“Ritmos africanos en Concepción: prácticas locales como reflejos de globalización. Etnografía a la agrupación de danza y percusión Foli Afromandingue”.

Katherinne Valeska Moya Sanhueza, Antropóloga

RESUMEN

Este texto se crea a partir de mi memoria de título para optar al grado de antropóloga con mención en Antropología Sociocultural. El objetivo de la investigación fue observar el fenómeno de prácticas artístico–culturales afro mandingue en Concepción. Ciudad que se encuentra en la Octava Región del Biobío al sur de Chile. Ésta etnografía fue realizada con la agrupación “Foli Afromandingue”. El objetivo fue describir el proceso de difusión y apropiación de prácticas afro por medio de la danza y la percusión, siendo abordada desde los estudios de globalización donde la pregunta central fue ¿Cómo influye la globalización en el desarrollo de prácticas artístico-culturales de raíz africana en esta región?

INTRODUCCIÓN

Las prácticas de danzas y percusiones africanas han estado constantemente presentes en nuestro continente, y han influenciado las manifestaciones expresivas a través de la música y la danza desde la llegada de esclavizados a Latinoamérica. A través del tiempo estas influencias africanas se han fundido con ritmos tanto latinoamericanos como europeos. Esta mezcla de ritmos y danzas no son casuales y han permitido observar el cambio de contexto social y cultural experimentado por los esclavizados.

Esta investigación abarcó el desarrollo del fenómeno “afro” en la ciudad de Concepción a través de las vivencias y experiencias de una organización que lleva alrededor de cuatro años funcionando continuamente en la región. La agrupación “Foli Afromandingue” de la cual la autora de este artículo es miembro activo.

Respecto a la metodología se puede mencionar que fue desarrollada durante los meses de abril y mayo de 2016, a través de un enfoque cualitativo etnográfico y los datos fueron recopilados a partir de la observación participante en las actividades de la agrupación. Ya que en este sentido, lo que se busca es comprender los procesos de apropiación de distintas identidades observando cómo estas se desarrollan en un contexto específico.

Según Pérez - Serrano (2008: 29)

“la metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: Las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable”.

Donde la comprensión de la realidad social se produce a través de las interacciones entre sujetos y no puede ser captada de forma fragmentada o en variables, ya que toda la realidad esta interconectada.

El desarrollo de las danzas afro descendientes se da en lugares diversos a partir de la interacción y encuentro entre bailarín/a y tambor. Por lo tanto fue necesario transitar en distintos espacios para la recolección de datos pertinentes. Por esto el enfoque etnográfico fue el más adecuado ya que entregó la posibilidad de ocupar distintas estrategias para lograr los objetivos planteados. Considerándolo

“un método abierto de investigación en un terreno donde caben encuestas, las técnicas no directivas –fundamentalmente, la observación participante y las entrevistas no dirigidas- y la residencia prolongada con los sujetos de estudio, la etnografía es el conjunto de actividades que suelen designarse como “trabajo de campo”” (Guber, 2011: 19).

En esta ocasión se utilizó la observación participante como herramienta de recolección de datos a través de una pauta de observación, donde se especificaron ejes centrales importantes como la caracterización de los y las integrantes, distintos aspectos de funcionamiento, organización e interacción dentro del grupo, descripción y desenvolvimiento dentro del espacio físico de ensayo, las interacciones que se producen dentro del espacio virtual, el uso de los recursos digitales y la forma de comunicación a través de las redes sociales. Por último se utilizó la entrevista etnográfica para rescatar elementos relevantes en la investigación a partir de temas específicos que se deseaba abordar. Sin embargo, esta pauta funcionó sólo como guía ya que cada entrevista fue particular y en cada conversación surgieron temas de interés nuevos para la investigación y se omitieron otros dependiendo del giro de cada conversación.

Foli Afromandingue se forma durante el 2011 a partir de talleres extra programáticos impartidos en la Universidad de Concepción, respondiendo en apoyo a las actividades culturales como taller. A partir de estas instancias se crea un proyecto independiente al cual se le da el nombre de “FOLI”. Palabra utilizada por las lenguas malinke para designar el ritmo. Para la agrupación este término y su significado local se puede englobar de la siguiente forma:

“Foli es movimiento, es ritmo, es rito y encuentro, en definitiva en Foli apostamos a que la vida está viva y se disfruta compartida”

“Quienes somos”, <http://foliafro.wix.com/foli>

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Si pensamos que África es el tercer continente más grande del mundo, y que fue en éste donde surgieron los primeros Homo Sapiens, es posible observar que las distintas culturas que nacieron fueron muchas y muy diversas.

“África tiene muchas culturas y cada cultura tiene varias músicas: Música ritual y música profana, para diversión, música guerrera, música “del rey”, cantos de trabajo y otros cantos funcionales” (Aretz, 1977:238).

Es decir, las culturas africanas tienen como uno de sus ejes culturales tradicionales centrales la música, que es parte de la reproducción oral de sus tradiciones. Por lo tanto, al observar la cultura musical africana se debe hacer como un todo, ya que cada uno de estos ritmos va acompañado de una danza o un canto, teniendo como elemento central el tambor. Es por esto que durante la investigación se intenta explicitar esta relación entre danza y percusión como conceptos que funcionan en conjunto.

La presencia Africana al no estar suficientemente visibilizada en Chile, a diferencia de otros países Latinoamericanos. Ha permitido que las tradiciones y prácticas asociadas a lo afro descendiente no formen parte en la identidad oficial de lo que significa ser chileno o chilena.

“La ausencia de reconocimiento de la totalidad de la diversidad racial existente (negra, indígena y española) permitió la instalación de un canon étnico mestizo que sirvió de baza para realzar aspectos cuantitativos (antes que cualitativos) del mapa etnográfico, muchos de los cuales pasaron a formar parte del discurso local de la cultura” (Spencer, 2009:66)

Esto, en conjunto con el blanqueamiento constante a las tradiciones nacionales, minimizando la importancia de las tradiciones indígenas y omitiendo total atisbo de alguna posible tradición afro descendiente, ha creado la idea de que la influencia africana en la cueca es tal vez el mayor y único aporte a la tradición chilena reconocido por la historia oficial. Esta afirmación se puede observar en el siguiente párrafo publicado por Memoria Chilena en su artículo “El folclor y sus tres grandes raíces” (2015)

“La tercera vertiente del folclor chileno es la africana, traída por los esclavos negros llegados al cono Sur de América (de Bautú y del Congo). Aunque en Chile la herencia africana no está tan presente como en otros países latinoamericanos, es posible encontrar huellas en algunas expresiones culturales, como la cueca”

De todas formas la tradición afro en Chile ha estado presente constantemente a través de distintas vertientes musicales afro descendientes. A pesar de ello la raíz afro Chilena ha sido escasamente puesta en valor como parte de una tradición nacional. Como menciona Spencer (2009:68), por la creencia de que los negros representaban un número insignificante o la poca atención que recibieron en los registros de documentos oficiales.

En 1823 en nuestro país, se establece la abolición de la esclavitud y a partir de esta los africanos y africanas formaron parte de las clases sociales bajas del país, en la que negros, mulatos, zambos, mestizos e indígenas eran parte de una masa, y las influencias de estas quedaron primeramente invisibilizados por la historia oficial.

“A esta masa imponderable e incontrolable, que se desprendía continuamente de las encomiendas, se fueron agregando otros grupos de negros horros, mestizos de color, mestizos criollos y aún españoles. Se agruparon en las ciudades principales formando barrios populares, La Ollería y La Chimba en Santiago; alrededor de los fuertes; en los asientos mineros y trapiches, formando rancherías en las más grandes haciendas y caletas, en los puertos de algún movimiento importante. Siguió a los ejércitos y se incluyó automáticamente en todas las empresas importantes, políticas o económicas de la colonia” (Mellafe 1959: 120)

Entonces, en un país que se ha caracterizado por disminuir la importancia de la raíz indígena podría existir una negación de las raíces negras. Un país en donde hasta se olvida que la mayoría tenemos la piel morena y en el que los poderes dominantes se esfuerzan por ser parte de un primer mundo idealizando al hombre blanco como modelo de ser desarrollado y superior. Lo cierto, es que se olvida deliberadamente como lo menciona en su artículo Vidal (2009) el hecho que

“Desde el momento mismo en que el primer español puso pie en tierra chilena, también lo pusieron los africanos”

La visión euro céntrica ha puesto esta visión como hegemónica logrando mantener a perpetuidad el control político, económico y cultural en manos de los grupos dominantes tradicionales y sus descendientes.

“En definitiva, Chile es un país inventado al que le han negado una parte fundamental de su identidad histórica, social y cultural. La leyenda histórica nacional pretende que en el Chile colonial no hubo esclavizados negros, por lo que los chilenos no podríamos ser afro descendientes. Esta narrativa no se sostiene, ni siquiera cuando se analizan los registros históricos euro céntricos”. (Salvo, 2013: 65)

Es quizás, esta pérdida de danzas de marcado carácter afro, lo que ha llevado a individuos a explorar danzas propiamente africanas y traerlas al país, buscando una re significación a través de la danza y música. Ritmos lejanos que comienzan a relacionarnos a una historia mucho más cercana que no ha sido visibilizada.

GLOBALIZACIÓN E HIBRIDACIÓN CULTURAL

Para Abéles (2008:31) la globalización se puede observar como un

“Proceso pluridimensional que altera las referencias tradicionales, reconfigura las relaciones entre lo singular y lo colectivo, y afecta profundamente los modos de pensar y actuar en los cuatro rincones del planeta”.

Dentro de los estudios culturales se han creado conceptos para dar nuevos enfoques. Los estudios sobre las hibridaciones culturales como concepto en las disciplinas de las ciencias sociales, estos estudios nacen en el marco de los cambios globales, que han hecho necesario repensar y re elaborar la comprensión de procesos sociales que ya no pueden ser entendidos bajo los mismos términos en los que lo hacía la antropología clásica. En ese contexto el término de “Hibridación cultural” ha servido para estudiar fenómenos en los que términos como identidad, migración, fusión, sincretismo o multiculturalidad, ya no son suficientes para explicar fenómenos en el mundo actual. En el que las fronteras geográficas son visibles solo en ese ámbito, el geográfico, pero ya no representan una distinción real, ya que las fronteras culturales son cada vez más difusas. Donde el territorio donde se nace, crece y vive no es una frontera para explorar mundos y culturas de cualquier otro punto planetario. El territorio, la ascendencia o las prácticas religiosas ya no necesariamente definen la identificación cultural o identidad de los individuos. En este sentido se entenderá hibridación en los términos de García Canclini (2012:14) como los

“Procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

Actualmente vivimos en una sociedad en la que transitamos libremente, y casi sin ponerlo en discusión, entre escenarios locales y globales. En palabras de Cocco (2003:12) Todo esto lleva a que en un mismo espacio se identifiquen múltiples experiencias culturales, territoriales, económicas y políticas, y que se observe un proceso de diseminación en la construcción de sentido y una diferenciación simultánea de los ámbitos comunicativos en todos los niveles.

Pero los procesos de hibridación pueden ir mucho más allá. Sin olvidar que el objeto de estudio no es la hibridación en sí, lo que está en el espacio de estudio son procesos culturales, lo que cada uno engloba y significa, considerando que ya no se impone una cultura sobre otra, si no que distintas culturas van entremezclándose y siendo apropiadas en el tejido social, con independencia del contexto geográfico de origen.

Como menciona Garcia Canclini (2012:17) Estos procesos han llevado a cuestionar los estudios de identidades ya que estos se ven relativizados, porque no existen identidades auténticas y al intentar delimitarlas se tiende a desprender prácticas históricas de mezclas en las que se formaron estas identidades. Por lo tanto, una nueva forma de analizar estos procesos es pensar las identidades desde la hibridación, donde estas sedimentaciones identitarias se reestructuran en medio de conjuntos inter étnicos, transclasistas y transnacionales, ya que en una cultura actual y globalizada, se toman cotidianamente conceptos, que no necesariamente pertenecen a una identidad o a otra en específico, más bien se crea una combinación de elementos culturales que se naturalizan como propios.

Al estudiar estos procesos híbridos hay que relacionar distintos eventos para llegar a la comprensión a través del entendimiento hermenéutico de las interconexiones, dando un nuevo sentido al entramado social, insertando los procesos de hibridación en una red más grande de conceptos tanto a nivel local como global.

Dentro de esto hay que tener la consideración de no generalizar como parte de una hibridación total de la cultura, ya que de todas formas, estamos insertos en escenarios determinados y los elementos externos que se puedan adoptar e incluso apropiarse no cambian del todo las dinámicas sociales de enculturación con las que se crece y que se vive día a día. Es por esto que en algunos procesos puede existir una “hibridación restringida” en los que si bien la fluidez de las comunicaciones facilita apropiarse de elementos culturales diversos, ello no implica que como individuos se acepten estos elementos de forma total (García, 2012:25).

Estos procesos de hibridación restringida están también condicionados por procesos de multiculturalidad. Según Cocco (2003:13), la multiculturalidad es la expresión más viva de la desterritorialización de las culturas, proceso mediante el cual las sociedades modernas no pueden pensarse a sí mismas, sin considerar que su constitución es la confluencia de la diferencia. Uno de los procesos que ha dado pie a esta multiculturalidad son las corrientes migratorias, que van generando distintas identidades multiculturales dentro espacios comunes, dando sentido a condiciones de transnacionalidad. Es decir, un

“replanteamiento de la relación entre el territorio y las diferentes formas de gestión socio-cultural y política, que orientan la forma en que las personas representan su membresía hacia un cierto nivel de integración” (Cocco, 2003:14).

RESULTADOS ALCANZADOS.

El inicio de esta memoria fue pensada en torno a la identificación de elementos relacionados con la escena “afro” en la región del Biobío en Chile, indagando cómo la globalización influye en la realización de estas prácticas artístico-culturales ligadas a la raíz africana.

Como elemento central fue posible observar que estas prácticas performáticas (danza y percusión) no se piensan como lejanas, si no como una re-significación de prácticas propias, negadas por la historia oficial, siendo este el caso de la historia negra y sus influencias en Chile.

Para reconocer estos elementos, primero fue necesario comprender cómo se concibe el estar ligado “al afro” o a “lo afro”. Esto no se pudo y no se puede determinar estrictamente, ya que cada integrante lo puede asociar a un elemento distinto, sin ser ninguno excluyente. No existe un patrón de características que puedan o no vincular a este sentimiento de pertenencia.

Es acá donde se comienzan a resignificar elementos globales con significados locales. Por lo que al interior de esta agrupación fue posible al menos encontrar ideas centrales de lo que esta comunidad construida entiende como “afro”

“este tema del mandingue es bastante integral, la música, la danza, el canto, y que en realidad la esencia igual, no es, según igual los propios africanos, no es como la volá¹ de la técnica si no que para ellos es una cultura, es vivirlo, (...) para mí (el afro) es como descolonizarse, porque para nosotros tenemos como unas raíces profundas que son diferentes a lo que, o sea igual todo lo que vivimos ha sido impuesto y hace

.....

1 La volá= la idea “no es la idea”

caleta² de años, a pesar de que nosotros nacimos en esta cultura ya hecha, creo que igual es como recurrir a explorar las raíces previas a la colonización española, es parte de encontrar quienes somos realmente (...) Yo tengo ascendencia mapuche cercana y yo igual me reconozco en parte, es como finalmente, si tú me preguntas, una pregunta más a fondo, entonces ¿Cómo te identificas culturalmente? Esta súper brígido³ (...) la cosa⁴ es que yo no me siento tan Chileno. No me siento completamente mapuche tampoco, pero es algo diferente a la forma en que vivimos hoy día, de lo que vive la mayoría de la gente” (Juan Caviedes, 2015)

“Siempre me llamó la atención el estudiar, profundizar en torno a aquellas agrupaciones o grupos a nivel mundial que están invisibilizados digamos por la historia oficial, y ahí cae como en el tema del afro descendiente” (Alexis Zambrano, 2015)

“Yo creo que el valor principal que me genera Foli, es como el sentimiento de colectividad como de tribu, más que de colectividad, así como de tribu, como ya que nosotros apelamos un poco a lo afro, me genera eso como de tribu” (Felipe Cáceres, 2015)

Existe una modificación y re significación local de conceptos a través del afro, pensados desde recuperación de prácticas negras propias. En la región del Biobío esto ha dado la posibilidad a organizaciones como Foli para agruparse, organizarse, participar y defender creencias propias en espacios más amplios. Haciéndolo principalmente a través de manifestaciones artístico - culturales, que finalmente se convierten también en manifestaciones de orden político, ya que expresan opiniones y convicciones determinadas en función de generar cambios en una colectividad. Asimismo, se relaciona estrechamente con la necesidad de hacer frente a situaciones como la dominación de distintos pueblos, el racismo, la resistencia cultural al modelo capitalista y la solidaridad entre pares. Además de una descolonización tanto corporal como mental frente a la cultura occidental en la que se nace, donde el afro se torna una herramienta visible para poner en valor y en defensa prácticas y valores como como el respeto, la inclusión, el compañerismo. Consignas y luchas que no son parte necesariamente de una cultura masiva, sino de una reivindicación política e ideológica de los movimientos sociales que se viven actualmente en Chile.

.....

2 Caleta= muchos “hace muchos años”

3 Brígido= difícil “es muy difícil”

4 La cosa= la cuestión “La cuestión es que no me siento tan chileno”

“Empecé como a adherir a apoyar las distintas formas de diluir la dominación, y dentro de una de esas cosas, me di cuenta de que el racismo era una de las tantas formas de dominación, y a partir de eso empecé a generar un vínculo con lo afro” (Felipe Cáceres, 2015)

Por otro lado, las redes virtuales pasan configurar un elemento clave para una comunicación rápida y eficaz entre los integrantes del grupo y las actividades de extensión que se quieran compartir. Como socializar información, compartir videos o pistas musicales que pudieran sustentar un proceso creativo. Este espacio virtual conforma un sitio abierto de expresión entre los integrantes de la agrupación como eje de organización y en general para cualquier aspecto tanto formal como informal que se desee expresar.

“como que en realidad uno ocupa la misma tecnología para aprender, el tema de los mismos videos, yo creo que es el recurso principal, yo creo que todos sabemos que no es lo mejor, pero también es lo que tenemos, por una cuestión de lucas⁵, todos tenemos acceso a internet entonces es más fácil, es lo que todos manejamos, entonces yo creo que la formación esta como de repente con los seminarios, pero todos somos conscientes que es súper lejano acceder a la información más directa, porque acá sería como en Santiago, pero aun así es una cuestión económica” (Nayadet Muñoz, 2015)

Este uso de herramientas virtuales muestra cómo la globalización brinda una visión panorámica del mundo, la que se vuelve común y aceptada sin mayores reparos. Es por esto que se hace necesario comprender estos procesos en su contexto espacio-temporal, el que permite desenvolvernos en un amplio marco de realidad inmediata, moviéndonos en distintos contextos fragmentados.

Es posible establecer una similitud entre las conexiones que se dan dentro de las redes sociales virtuales y las redes que se crean al interior de esta agrupación afro. La horizontalidad como principio que intenta llevarse a la práctica dentro del funcionamiento del grupo, es homologa a la condición virtual donde como premisa todos y todas somos iguales, al tener las mismas herramientas digitales para expresarnos. El traspaso de saberes y conocimientos técnicos específicos entre pares generando la idea de la construcción de una comunidad igualitaria. Son algunas de las lógicas similares en las que se basan las redes sociales virtuales y las agrupaciones reunidas bajo la lógica de comunidad construida al alero de la globalización.

.....
5 Lucas= dinero “Cuestión de dinero”

CONCLUSIONES FINALES

Como conclusión pude observar que el realizar prácticas performáticas como danzas y percusión ligadas a lo afro busca poner en práctica valores que se aplican a escenarios locales propios, tomando estos conceptos significados que se aplican en un territorio determinado, formando parte de una resistencia local frente a distintas formas de dominación.

Por otro lado, es a través de estas prácticas locales que se van potenciando transformaciones que giran en torno a escenarios globales, que se van entrelazando con fenómenos más amplios. Por ejemplo, como se ha ido articulando el movimiento re africanizador en América Latina.

Por último las herramientas que da la globalización como el uso de plataformas digitales y redes sociales son fundamentales para el funcionamiento de grupos locales, ya que es a través de estas que es posible, investigar, organizar, articular y difundir el trabajo realizado y mostrar de forma masiva el trabajo local. Generando así una conversación y retroalimentación entre contenidos locales y globales.

Al estudiar el desarrollo de la danza y música de raíz africana En la Región del Biobío ubicada en un país al sur de Latinoamérica llamado Chile, y en general, al estudiar fenómenos artísticos y culturales como fenómenos locales en un mundo globalizado. Lo que se busca finalmente no es estandarizar y volver todo un concepto global, por el contrario. Lo que se debe buscar es tensionar estos conceptos para comprender los fenómenos sociales que van ocurriendo a través de ellos y poder traducirlos para comprender el mundo en el que habitamos.

Referencias bibliográficas

- **Aretz Isabel.** (1977). *Música y danza (América latina continental, excepto Brasil)*. En *África en América Latina* (238- 278). Madrid: Siglo veintiuno editores.
Biblioteca Nacional de Chile. El folclor de Chile y sus tres grandes raíces. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-600.html> .
- **Cáceres, Felipe,** Entrevista personal de la investigadora, Concepción, 27 Mayo 2015.
- **Caviedes, Juan,** Entrevista personal de la investigadora, Concepción, 30 Mayo 2015.
- **Cocco, Madeleine** (2003) *La identidad en tiempos de globalización, Comunidades imaginadas, representaciones colectivas y comunicación*, Costa Rica, Cuaderno de ciencias sociales.
- **Feliú cruz, Guillermo** (1973) *La abolición de la esclavitud en Chile*, Santiago, Editorial universitaria.
- **García Canclini, Néstor** (2012). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad 5ta edición*, Buenos Aires, Paidós
- **Guber, Rosana** (2011) *La etnografía, método, campo y reflexividad*, Buenos Aires, siglo veintiuno editores.
- **Muñoz, Nayadet,** Entrevista personal de la investigadora, Concepción, 13 Mayo 2015
- **Pérez Serrano, Gloria** (2008). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. Retos e interrogantes 5ta edición*. Madrid, Editorial La muralla.
- **Salvo, Jorge.** (2013). *El componente africano en la Chilenidad. Persona y sociedad*, Universidad Alberto Hurtado, Vol. XXVII / N° 3, 53-77
- **Sevilla, Amparo.** (2000) *El baile y la cultura global Nueva Antropología* [en línea], XVII (agosto) <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15905709>> ISSN 0185-0636
- **Spencer, Christian** “La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama) cueca durante el siglo XIX” Boletín música #25 (2009) 66- 92
- **Vidal, Virginia.** (2008). *La presencia Africana en Chile. Recuperado mayo 2015, de Editorial Poetas Antiimperialistas de América* Sitio web: http://virginia-vidal.com/catastro/ensayos/article_261.shtml
- **Zambrano, Alexis,** Entrevista personal de la investigadora, Concepción, 01 Junio 2015.

Katherine Moya

Antropóloga con mención en antropología Sociocultural, egresada de la Universidad de Concepción. Bailarina y parte de la conformación original de “Foli Afromandingue”.

Mail: katherinnemoya@gmail.com

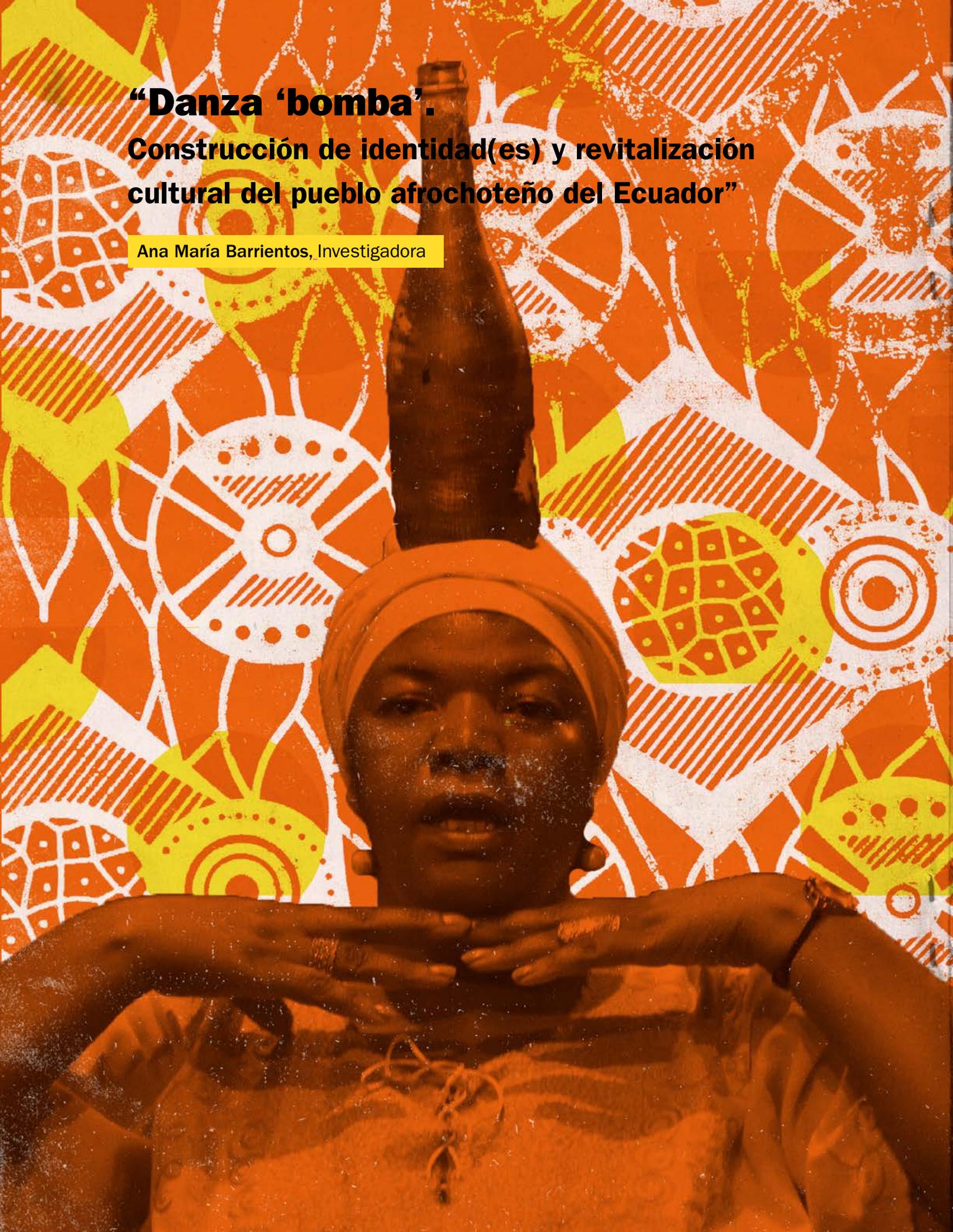
Fotografía inicio:

Kakilambe, fotografiado por Diego Valdés Vivanco.

“Danza ‘bomba’.

Construcción de identidad(es) y revitalización cultural del pueblo afrochoteño del Ecuador”

Ana María Barrientos, Investigadora



“Danza ‘bomba’. Construcción de identidad(es) y revitalización cultural del pueblo afrochoteño del Ecuador”

Ana María Barrientos Investigadora

RESUMEN

El siguiente trabajo intentará adentrarnos en la danza bomba, manifestación cultural del pueblo ‘afrodescendiente’ del Valle del Chota-Mira, como un elemento clave en sus procesos de afirmación identitaria. Y de cómo, a través de dinámicas endógenas este pueblo ha logrado reconstruir y resignificar esta manifestación casa adentro¹, lo que ha permitido que hoy, hombres, mujeres, jóvenes, niños, niñas se reconozcan en su historia y en la memoria de su pueblo. El largo proceso político de visibilización y posicionamiento del pueblo ‘afrochoteño’ ha llevado también a que este aspecto manifiesto de su cultura sea compartido casa afuera.

INTRODUCCIÓN Y ALGUNOS ANTECEDENTES.

Durante décadas, organizaciones sociales y culturales ‘afrodescendientes’ del Ecuador, han debatido y trabajado internamente, sobre cuestiones que han aquejado por siglos a su pueblo, como también han llevado a cabo un proceso de visibilización casa afuera (Chalá, 2006; Pabón, 2007; Walsh, 2015) de sus problemáticas, su historia, sus contribuciones, sus aspectos identitarios y sus manifestaciones culturales, en un escenario que históricamente ha sido de exclusión y negación histórica por parte de la hegemonía blanco-mestiza del país.

Estas luchas llevaron a que en la Constitución del año 1998 las y los ‘afrodescendientes’ fuesen reconocidos como ciudadanos ecuatorianos (Pabón, 2007) y el año 2001 apareciesen de manera oficial en el censo de población, substituyendo

.....

1 Juan García Salazar, historiador e investigador ‘afroecuatoriano’. Gran parte de su trayectoria académica la ha dedicado a la investigación sobre la memoria histórica de su pueblo, contribuyendo inmensamente en los procesos políticos y reivindicatorios. Al hablar de casa adentro se refiere al trabajo dentro de las propias comunidades rurales y en los espacios urbanos con población ‘afrodescendiente’ donde hacen uso del saber colectivo y su autonomía. Casa afuera refiere a establecer un diálogo intercultural en igualdad de condiciones y conocimientos con la ‘otredad’ (cit. en Pabón, 2007:96).

a las categorías de *negros y mulatos*. Posteriormente, con el siguiente cambio constitucional del año 2008, las organizaciones ‘afroecuatorianas’, que tuvieron un rol importante en la elaboración de dicha carta magna², han logrado incidir políticamente en varios aspectos de su interés y han logrado llevar a cabo importantes proyectos de salvaguarda de su patrimonio cultural. Pero, a pesar de estos significativos avances en cuanto al tema de reconocimiento y visibilización, las transformaciones en el ámbito social continúan siendo lentas y débiles; por tanto, queda mucho por hacer aún.

En este nuevo contexto, existe un creciente interés por abordar la problemática ‘afrodescendiente’ en el Ecuador, tanto desde el interior de las organizaciones ‘afroecuatorianas’, como desde la academia y las instituciones públicas vinculadas a la cultura. Así encontramos múltiples acciones, tanto desde lo endógeno con los procesos de *revitalización cultural*³, como desde la institución y las políticas culturales, a través de las dinámicas de patrimonialización y preservación de las manifestaciones culturales. Hechos que se encuentran en un constante debate, y no han estado ajenos a las contradicciones, tensiones y disputas entre los diferentes agentes.

El siguiente trabajo corresponde a una investigación que viene siendo realizada desde el año 2012, como finalización de la especialización que realicé en la Universidad Andina Simón Bolívar, en la ciudad de Quito, Ecuador hasta la actualidad. Interés que nació al darme cuenta del inmenso poder cohesionador de la *bomba* en el pueblo afrochoteño y de la cuenca del río Mira, y de la importancia que los propios sujetos y colectivos le atribuían a su potencial incidencia en los procesos de afirmación identitaria. En ese mismo sentido, me interesé por conocer el trabajo que gestores/as culturales ‘afrochoteños’, portadores/as de la sabiduría en relación a la *bomba*, artistas, instituciones públicas y ONGs, han desarrollado, en la zona y en la ciudad de Quito, instancias de preservación de esta manifestación cultural. Para lo cual, me vinculé a algunas organizaciones ‘afrodescendientes’ y gestores/as culturales, principalmente con la maestra de danza *bomba* Luzmila Bolaños. Fundadora, directora y maestra coreógrafa de la escuela de formación en danza *bomba*, “Afrocumbayas” que desarrolla su trabajo tanto en la comunidad del Chota, como en Quito, y Ofelia Lara, bailarina de *bomba* y lideresa afrochoteña, coordinadora del “Centro de Investigación de la Mujer de Piel Africana” (CIMPA).

.....
2 La actual Constitución ecuatoriana, reconoce al país como intercultural y plurinacional. Donde conviven catorce nacionalidades indígenas y veinte pueblos, entre ellos el ‘afroecuatoriano’.

3 El término *revitalización cultural* es usado por los propios gestores/as culturales ‘afrochoteños/as’ como un equivalente al término de salvaguarda de su patrimonio cultural. Es una categoría que remite a las acciones de preservación desde lo endógeno, en contraposición a la idea del rescate cultural, el cual hace alusión a un hecho externo desarrollado desde la autoridad o desde los *expertos* rescatadores.

El presente trabajo está presentado en tres apartados. En el primero se realizará una contextualización territorial e histórica del Valle del Chota-Mira, como escenario donde surgió y se ha recreado la *bomba*. En el segundo se realizará una descripción de la danza *bomba*, a través de las narrativas sobre su origen, sus transformaciones y sus incidencias en las construcciones de identidad; finalmente, se mostrarán cómo los procesos de *revitalización cultural* de esta danza, han sido ejes fundamentales para el fortalecimiento y cohesión de este pueblo afroandino.

1. CONTEXTUALIZACIÓN: VALLE DEL CHOTA-MIRA ESPACIO E HISTORIA DEL PUEBLO 'AFROCHOTEÑO'.

El Valle de Chota-Mira, también conocido durante la Colonia como *Coangue*⁴ está localizado en la serranía norte del Ecuador, entre las provincias de Imbabura y Carchi, atravesado por los ríos Chota y Mira. El valle se compone de 38 comunidades rurales, con una población estimada de 20 mil habitantes, básicamente, 'afrodescendientes'. Es en este sentido, que sus habitantes se han autodenominado de *afrochoteños*.



Este territorio, anteriormente, estuvo poblado por indígenas Caranqui y Cayambes, importantes productores de algodón y coca en la región. A partir del siglo XVI, con la llegada de los conquistadores españoles a la zona, se instalaron grandes haciendas para la producción de olivas, uvas y caña de azúcar con mano de obra indígena (Coronel, 1991). La sobreexplotación indígena, llevó a serios conflictos que culminaron con una migración masiva de los indígenas para otras tierras, especialmente para la Amazonia.

Durante el siglo XVII la Compañía de Jesús se instala en la zona, apropiándose de una gran cantidad de hectáreas, con lo cual se intensificó la producción de caña de azúcar, que fue el producto de cultivo introducido, que mejor se adaptó en la zona. Para el desarrollo de esta gran empresa, y dada la escasez de mano de obra indígena, iniciaron el negocio de compra y venta de africanos esclavizados. De esa

4 La denominación *Coangue* es el nombre que los africanos esclavizados que llevaron para esa zona dieron al río Chota Nombre que remite a su tierra ancestral. Dado que este mismo nombre se encuentra en el Reino Lunda, en la zona sur de la actual República Democrática del Congo (Chalá, 2006:126).

manera, los jesuitas se convirtieron en los principales usuarios y comerciantes de africanos esclavizados en la Real Audiencia de Quito (Coronel, 1991).

A partir de este hecho el Valle del Chota-Mira se ha caracterizado por ser una de las zonas con mayor asentamiento 'afrodescendiente' en el Ecuador. Después de decretada la abolición de la esclavización en el año 1852 en el Ecuador, muchas de las familias de 'afrodescendientes' se mantuvieron en esta zona trabajando en el campo, en un nuevo sistema de trabajo forzado, el *Huasipungo*⁵. Sólo a partir de las Reformas Agrarias de los años 1964, 1973 y 1992, varias familias campesinas 'afrodescendientes' lograron tener sus propios pedazos de tierra. Parcelas que sólo les permite una producción mínima para el sustento local y familiar. Por tanto, las problemáticas asociadas a la falta de recursos económicos continúan presentes en cada familia afrochoteña.

La histórica marginalización del pueblo 'afroecuatoriano' de las políticas sociales, ha llevado a que aún existan importantes brechas de desigualdad con respecto a la demás población del país. Esto se hace evidente en el ámbito educativo, donde presentan el porcentaje más bajo de escolaridad y de menor acceso a centros de educación superior (Sánchez, 2006). Y como consecuencia de esto, en lo laboral, ocupan el sector primario de la economía, ejerciendo trabajos de gran esfuerzo físico, extenuantes jornadas laborales y recibiendo bajos salarios.

Otro importante problema social que afecta a este pueblo es el desempleo, con lo cual se ha acrecentado el trabajo informal. Todos estos factores han incidido en que, en la actualidad alrededor del 70%⁶ de la población 'afroecuatoriana', especialmente de las zonas rurales, viva niveles de pobreza (Sánchez, 2006). Lo que ha llevado a un incremento del fenómeno migratorio campo-ciudad, especialmente de la población más joven, los cuales se desplazan hacia los mayores centros urbanos del país, en busca de *mejores oportunidades económicas*, de trabajo y educativas (Chalá: 2006). Esta situación, sin duda, ha transformado las dinámicas sociales en el Valle del Chota-Mira.

El fenómeno migratorio, la influencia de los medios de comunicación, las estrategias del mercado, entre otros, han generado múltiples debates y tensiones al interior del mismo pueblo 'afrochoteño'. Por una parte, emergen voces que, sustentadas en una visión romántica y estática de la cultura, hablan de una *pérdida u olvido*

5 Palabra de origen quichwa que designa la institución socioeconómica de trabajo precario impuesto por los colonizadores españoles para las tareas agrícolas en el mundo andino. Este sistema consiste en el establecimiento de un "acuerdo" entre un hacendado y un trabajador, en el cual el dueño de las tierras otorgaba un pequeño pedazo de tierra al peón, para la siembra de sus propios alimentos, en troca de trabajo sin salario en sus plantaciones. El huasipungo fue mantenido durante toda la época colonial y parte del período republicano, hasta los procesos de reforma agraria que se dieron en los diferentes países andinos.

6 Datos del Banco Central del Ecuador y de la medición censal por Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI).

de sus ‘tradiciones’, donde no hay cabida para las transformaciones, las cuales son catalogadas de *poco auténticas*; por tanto existiría una *crisis identitaria* de su pueblo; por otra parte, existe la voz de aquella población que se apertura a los cambios y ven en ellos una necesidad para *adaptarse a los nuevos tiempos*. Encontrándonos así frente a la clásica dicotomía entre lo tradicional y las innovaciones.

2. LA BOMBA, FUENTE DE MEMORIA DEL PUEBLO AFROCHOTEÑO.

La *bomba* es el nombre que se le da al ‘complejo’ musical, de danza y poesía, así como también al instrumento de percusión que caracteriza a las agrupaciones que ejecutan esta música. Esta manifestación cultural que forma parte de la vida cotidiana del pueblo *afrochoteño* y que está destinada, principalmente, a la recreación del mismo grupo (Chalá, 2006).

Para los afrochoteños/as la bomba es un elemento que habla de su historia, de sus ancestros y de su cosmovisión, como bien lo señala el director musical de la agrupación de música *bomba* ‘Marabú’ Plutarco Viveros⁷:

“la bomba surge de la necesidad de querer expresar nuestros sentimientos, porque la bomba le canta a todo, le canta al amor, le canta a la vida, a la mujer, a la cosecha, a lo bueno, a lo malo, al sol, al río, a todo”. También es un importante elemento cohesionador que les permite afirmar su auto-reconocimiento como grupo étnico: “la bomba es parte de nuestra cultura, y al ser parte nuestra, nosotros la llevamos en la sangre, [...] porque esta música es parte de nuestra identidad” (Viveros, 2016).

La *bomba* nace de manera insurgente, como una respuesta contra hegemónica frente a la ignominia del poder esclavista, que como modo de ejercer control prohibía cualquier tipo de reunión entre esclavizados por el temor a posibles rebeliones. Así, fueron impedidas todo tipo de manifestaciones de orden religiosa y festiva de matriz africana en sus haciendas. Y en ese escenario restringido, surge la *bomba* como un vehículo de comunicación, con el cual por medio del sonido del tambor podían comunicarse entre ellos.

.....

7 Entrevista realizada en el mes de marzo de 2016.

Según la investigación de Jean Kapenda⁸ muchos de los nombres de lugares y apellidos de los ‘afrodescendientes’ se relacionan justamente, con su lugar de origen. Así la denominación del ‘complejo’ *bomba* podría estar relacionado con un grupo humano, del mismo nombre, perteneciente al grupo étnico Ewe, asentado en el sudeste de Ghana, al sur de Benín y Togo (Chalá, 2006).

Desde sus orígenes hasta ahora la *bomba* del Valle del Chota-Mira ha vivido diversas transformaciones, hoy se habla de una ‘modernización’ y ‘espectacularización’ de la misma. Antiguamente en el aspecto musical, los músicos-cantores se conformaban en dúos o tríos, usando la *bomba* y otros instrumentos sencillos elaborados a partir de plantas y frutos de la zona.



“Tambor bomba, trabajo del maestro Ezequiel Sevilla”
(Barrientos, 2016)

Se encontraban instrumentos de sopro como los *puros* (calabazas secas) y las hojas de naranja y otros de percusión, como el alfandoque (caña guadua rellena con semillas), la *calanguana* (calabaza con incisiones, a manera de güiro), y las quijadas de asno y posteriormente, se incorporó la guitarra.

.....
8 Sociólogo e investigador congolés realizó una importante investigación en el Ecuador sobre el origen de apellidos de los y las ‘afrodescendientes’ en esta zona, dando como resultado una conexión importante con lugar en África

En la actualidad, las agrupaciones son conformadas por seis o más integrantes, con lo cual también se han incorporado otros instrumentos musicales ‘modernos’, como el bajo eléctrico, el requinto, los bongó, las congas y el yembe. Estos grupos musicales, a partir de los años ´90 han vivido un intenso proceso que llamaremos de ‘profesionalización’, lo que les ha llevado a insertarse musicalmente en el ámbito nacional, produciendo discos, realizando shows a nivel nacional como internacional y participando en los espacios mediáticos del país.

En lo que respecta a la elaboración del tambor, han variado algunos materiales naturales, dada la escasez y deforestación de las zonas aledañas, y se han incorporado algunos otros industrializados, que resultan más baratos para los artesanos. Y, en relación a la danza, se evidencia un claro aceleramiento en su ritmo (dada las mudanzas musicales) y por tanto, cambios en la técnica corporal, se incorpora la idea de danza coreográfica e incluyen vestuario más llamativo para el espectáculo.

2.1 La danza *bomba* una conexión con los antepasados.

“...cuando bailo siento que me conecto con mis antepasados, porque ellos con la música hablaron de sus sentimientos, hablaron de su amor, de nuestra cultura, de su día a día, de sus sueños de libertad, de sus tristezas, pero también de sus alegrías. Con eso me conecto [...] y cuando escucho sonar la bomba, me empieza a latir el corazón, comienzo a conectarme con mis ancestros y con Ochún, y yo me siento que vuelo y que estoy viva.”⁹

Para los y las afrochoteños/as la bomba se ha instaurado como un ícono identitario, dado su importante aporte cohesionador. Así, las fiestas son los espacios de reproducción social por excelencia y en el cual la población de las comunidades se reúne, comparte y disfruta en torno a una conmemoración. Los periodos de carnaval, fiestas cantonales y parroquiales¹⁰, celebración del día del ‘afroecuatoriano’, celebraciones de matrimonios, bautismos, cumpleaños, espectáculos institucionales y en la actualidad, en las discotecas del mismo Valle del Chota-Mira y de los barrios de la periferia de las ciudades de Ibarra y Quito, son los escenarios donde la danza *bomba* se vive, se goza y se reproduce.

El rol femenino en esta danza, siempre ha tenido una visibilidad mayor. En las

9 Entrevista realizada a Ofelia Lara. Quito, Mayo de 2013.

10 Los cantones en el Ecuador son las divisiones administrativas de segundo nivel (municipios), estos a su vez están subdivididos en parroquias. Las Parroquias son la división político-territorial de menor rango (tercer nivel), las cuales se clasifican entre urbanas y rurales.



“Ofelita Lara danzando bomba en la Casa Iemanyá de la ciudad de Quito” (Barrientos, 2012).

antiguas fiestas había bailarinas que destacaban por su habilidad y gracia para ejecutar los movimientos de la danza, causando el jolgorio y el aplauso de las y los participantes de la fiesta. Así lo recuerda Ofelia Lara:

“...me acuerdo cuando mi abuelita se vestía para ir a las fiestas de su comunidad, se ponía los colores más hermosos, se ponía tan bonita! ella se preocupaba de que su ropa no tuviera ni una hilacha, ni un arrugado. Con su hermosura y su danza la elegían la reina del baile, porque ya ella conectaba con su alegría, con el amor, con su belleza, con el cielo y la tierra, con la luz y la oscuridad, ella era el todo de la fiesta” (Lara, 2013)

Además existían los desafíos entre hombres y mujeres que surgían espontáneamente. En estos retos, al ritmo de la *bomba*, los/as bailarines/as danzaban en forma circular intentando ‘darse de caderazos’ para sacar a su oponente del ruedo o arrojarlo al suelo (Chalá, 2006:165). Vale destacar que esta forma de danza ya no es ejecutada entre los y las afrochoteñas. Hoy, existe otra forma de exhibición de la danza *bomba*, la cual es presentada en forma de espectáculo ante un público que disfruta de un montaje coreográfico y escenográfico, donde se realzan elementos complementarios y llamativos como el vestuario y accesorios. Este, sin duda, ha sido un punto central en el debate sobre lo que se considera ‘tradicional’ o no ‘auténtico’.

Pero la *bomba* no se restringe sólo a la esfera fememina, al desafío o al espectáculo, también se vivencia como un baile entre parejas amorosas, amigos y familiares. De esta manera, el baile se ejecuta sin tomarse de las manos y con un mínimo

de desplazamiento en la pista de baile, dándole mayor énfasis al movimiento de pies y caderas. Existe un paso principal que marca el ritmo de esta danza, en el cual se ejecuta para adelante y para atrás apoyando la base completa del pie. Luzmila Bolaños¹¹ señala:

“En la danza de la bomba existe un solo paso base, el cual no ha sido inventado ahorita. Es un paso que es parte de la supervivencia de nuestros ancestros esclavizados quienes en sus espacios reducidos se movían y danzaban expresando sus penas, tristezas y alegrías”.

Una de las particularidades que tiene esta danza es que las mujeres, en su gran mayoría, utilizan una botella de vidrio, una *angara* o cesta de frutas en la cabeza mientras se mueven hábilmente en la pista de baile, acentuando el movimiento en las caderas, pies y manos. Esta técnica es aprendida por las mujeres desde su niñez. Así nos narra Ofelia Lara:

“Mi abuelita nos ponía cosas en la cabeza, cuando veníamos de la huerta nos ponía las cestas con las frutas y nos decía: “no se cojan que ustedes van a poder”, entonces desde chiquitas aprendimos”.



“Zoilita y Don Teodoro en el Coangue de 2016” (Barrientos, 2016)

.....
11 Entrevista a Maria Luzmila Bolaños. Quito, Marzo de 2013.

Hoy, podemos encontrar algunos hombres que también practican esta forma de danzar, mas para el espectáculo.

La *bomba* está compuesta por ciertos movimientos corporales y un sentido del ritmo que son 'aprendizajes adquiridos' (Mauss, 1979), 'habitus' (Mauss, 1979; Bourdieu, 1997) unificadores, pero al mismo tiempo diferenciadores de este grupo. Estas 'técnicas corporales' (Mauss, 1979) han sido enseñadas, aprendidas e incorporadas de una generación a otra, en base a la repetición de los movimientos, permitiendo la reproducción y resignificación de esta expresión cultural. Y es en ese proceso que, las abuelas han jugado un rol fundamental, siendo el nexo entre ese conocimiento ancestral y las nuevas generaciones, a través de un lenguaje no siempre verbal, sino más bien corporal. Ofelia Lara agrega:

"[...] desde que era niña y estaba en la escuela aprendí a bailar la bomba, mis abuelitas danzaban y yo miraba los pasos mientras mi abuelito tocaba la guitarra".

O bien como nos comparte Luzmila Bolaños:

"Yo aprendí la bomba desde la barriga de mi madre [...] aprendí de los mayores, yo les miraba, a pesar de que antes estaba prohibido para los niños entrar a los bailes, así es que encontrábamos el modo de ver por algún huequito, así aprendíamos. [...] ya siendo una adolescente decidí formar un grupo para transmitir lo que ya sabía, fue el primer grupo de danza que se organizó aquí en Quito, y comenzamos a difundir la cultura del Valle del Chota".

El vestuario femenino en el Valle del Chota-Mira también ha tenido algunas transformaciones, hecho que ha incidido en la indumentaria para la danza. Para asistir a las fiestas, antiguamente, las mujeres se colocaban sus mejores y más coloridas prendas. Las mujeres llevaban blusa de tela fina de colores llamativos, faldas anchas y plisadas que usaban por debajo de la rodilla, más su bajero respectivo (una especie de falso o enagua), todo en perfecta combinación, especialmente con el pañuelo que se usaba en la cabeza. El uso de este vestuario más refinado marcaba un 'status' diferenciador entre las mujeres y era una forma de exaltación de su belleza.

Hoy con las transformaciones del vestuario y la influencia del mercado de la moda, son sólo las mujeres más ancianas que aún mantienen esta forma de vestimenta en su diario vivir. Y en el contexto de la danza, el uso de los trajes tradicionales sólo se da en el contexto del espectáculo. Pero también, las bailarinas más jóvenes han incorporado una nueva vestimenta que lleva faldas cortas, blusas

pequeñas amarradas a la cintura y mucho brillo, hecho que ha generado una tremenda oposición, especialmente en quienes defienden una postura más recatada y cercana a lo que explican como 'tradicional'.

2.2 La bomba ícono en los procesos identitarios de las y los 'afrochoteños'.

Uno de los debates más acentuados durante las dos últimas décadas dentro de los movimientos y organizaciones 'afroecuatorianas' se vincula a los procesos de construcción identitaria, los cuales no han estado ajenos a tensiones y divergencias al interior de este pueblo. Así nos encontramos frente a la paradoja que, por una parte, existen múltiples voces que hablan de una pérdida de aquellos elementos que definen la identidad 'afrochoteña', dadas las múltiples transformaciones en las dinámicas culturales de este pueblo. Mas, al mismo tiempo existen varias instancias que dan cuenta de que existe una mayor adhesión de personas a esta identidad étnica. Como por ejemplo, según los datos del último Censo realizado el año 2010 en Ecuador¹² hubo un importante aumento en los porcentajes en el autoreconocimiento como 'afroecuatorianos', además de un aumento en iniciativas, desde lo endógeno, para salvaguardar todas aquellas manifestaciones culturales que les dan sentido como pueblo .

"Muchos dicen que nuestra identidad se está perdiendo, pero yo no creo que eso sea así, yo siento que está viva, y que hoy está enriquecida, porque la estamos reapropiando, porque está dentro de nuestros corazones. De eso se encargaron nuestros ancestros. Porque fueron ellos quienes nos transmitieron su sabiduría, nuestra cultura. No creo que nuestras manifestaciones culturales se estén perdiendo, sino que sólo nos estamos conectando nuevamente y de otras formas con lo ancestral"
(Bolaños, 2013)

Y en el sentido de esa mayor adhesión a lo que significa ser afrochoteño/a, la bomba es considerada como uno de los elementos centrales en estos procesos de autoidentificación y de reconocimiento desde los 'otros' (CHALÁ, 2006; CHALA, 2013; PABÓN, 2007). Pero como toda manifestación cultural, no ha estado ajena a las transformaciones, las cuales son parte de la construcción de los sistemas identitarios y que suceden a partir de los 'flujos' entre las 'fronteras étnicas' (BARTH, 2000), que en el caso de la bomba se evidencian en las mudanzas que

.....
12 El último censo del año 2010 en el Ecuador arrojó que entre los 14'483.499 habitantes que tiene el país, el número de afrodescendientes se eleva a 1'042.812, es decir al 7,2% de la población. En el censo de población anterior del año 2001 sólo se adscribieron como afroecuatorianos 604.009 ciudadanos, es decir, el 5,0% de los habitantes. Cifras citadas por Diario EL TELÉGRAFO. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/los-afroecuatorianos-en-el-censo-de-poblacion-2010>.

se relacionan con ese diálogo intercultural e intercambio de elementos simbólicos entre las diferentes culturas.

PROCESOS DE REVITALIZACIÓN CULTURAL.

Desde los escenarios de poder en los cuales se desenvuelven las políticas culturales y los procesos de patrimonialización en América Latina, se ha venido escuchando la voz del ‘rescate’ cultural, desde una perspectiva que concibe a las culturas como meros objetos que necesitan de “expertos rescatadores” para su preservación y salvaguarda, y es en ese sentido que gestores culturales, músicos, bailarinas e investigadores afrochoteños, han reelaborado la idea de la salvaguarda de su ‘patrimonio intangible’, hablando de revitalización cultural, la cual en cambio, pretende reafirmar la vida del grupo social que la emprende desde lo endógeno (Guerrero, 2002), es decir desde sus propias necesidades y desde sus propuestas.

La Bomba del Valle del Chota-Mira, no ha estado ajena a los usos y a la creación de imaginarios y representaciones simbólicas que han mostrado a esta manifestación como una mera expresión ‘folklórica’ y exótica propia de la alegría que caracteriza a los negros, despojándola de toda su capacidad transformadora, de su memoria y de su universo simbólico. Es así que a partir de un sinnúmero de diálogos casa adentro (Pabón, 2007; Chalá, 2006; García, s/f; Walsh & García, 2002) entre diferentes organizaciones afrochoteñas, gestores culturales y artistas, desde hace más de tres décadas atrás, se han venido acentuando iniciativas autogestionadas de revitalización cultural, en donde ha habido una especie de retomada de la bomba, a través de un espacio de encuentro y diálogo con su memoria colectiva y su ancestralidad.

La implementación del proyecto de Etnoeducación¹³ que se ha desarrollado en las escuelas del Valle del Chota-Mira desde el año 1999, las aulas y talleres de danza bomba en el valle como en las ciudades, la creación de escuelas de bomba como “Afrocumbayas”¹⁴ en la comunidad del Chota o “Ochún palenque” y “Azúcar” en Quito, o las agrupaciones musicales, como “Marabú”, “Oro negro”, “Los auténticos del valle”, entre muchos otros, son proyectos educativos y artísticos que han surgido desde la necesidad de visibilizar primero casa adentro esta rica

13 Como lo señala el historiador ‘afroecuatoriano’ Juan García, la Etnoeducación es un proceso de permanente reflexión y construcción colectiva, mediante el cual se fortalece la identidad del pueblo que lo asume (García, s/f). En el Valle del Chota-Mira, este proyecto surge de la necesidad de fortalecer aquellos elementos que son vividos y expresados como propios, producto de su herencia ancestral.

14 Escuela de formación cultural afrochoteña “Afrocumbayas”, de la cual una de nuestras colaboradoras, María Luzmila Bolaños es su fundadora y la maestra coreógrafa de danza ‘bomba’. Ha desarrollado sus actividades en la comunidad del Chota contando con la participación de más de 80 niños, niñas y adolescentes.

manifestación cultural, traer la memoria de sus ancestros y transmitir a las nuevas generaciones su historia como pueblo, que ha sido sistemáticamente negada, frente a la “historia oficial” del Ecuador. Pero también casa afuera, elaborando un diálogo intercultural y creando nexos horizontales con otros agentes, como instituciones públicas vinculadas a la cultura y académicos.

No está demás decir que no ha sido un proceso fácil, ha sido un amplio debate que no ha estado ajeno a tensiones, contradicciones y disputas, al interior del grupo como con la ‘otredad’, pero a la vez rico en nuevas cuestiones a ser reflexionadas y debatidas.

CONCLUSIONES

Las iniciativas relacionadas con la revitalización cultural, que se han dado en el Valle del Chota-Mira durante décadas, han tenido importantes repercusiones entre las y los afrochoteños. Iniciativas surgidas desde las propias necesidades e intereses de esta población, en donde la bomba ha tenido un papel fundamental, como un elemento cohesionador del grupo que ha impulsado un sentimiento más profundo de autoidentificación entre los afrochoteños/as. Es a través de la ‘bomba’ que se ha logrado salvaguardar y traer a escena la memoria colectiva de este pueblo, logrando visibilizarla en el escenario nacional, como para usarla como una plataforma para apelar por sus demandas históricamente negadas.

La bomba es más que una danza o un género musical de matriz africana, es un proyecto político e ideológico de los habitantes del Valle del Chota-Mira, que surge como una forma de lucha y resistencia a la esclavización y hoy se fortalece para hacerle frente a la desigualdad, la exclusión y el racismo.

Bibliografía

- Bolaños, L. (06 de Mayo de 2013). Entrevista para Monografía: La bomba, construcción de identidad(es) y revitalización cultural en la Escuela de Formación Cultural “Afrocumbayas”, en la comunidad del Chota”. Para obtención de grado de Especialista en Gestión de Cultura UASB-Ecuador. (A. Barrientos, Entrevistador)
- Bourdieu, Pierre. (1997). Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Chalá, José. (2006). Chota profundo. Antropología de los afrochoteños. Chota, Imbabura: CIFANE.
- Coronel, Rosario. (1991). El valle sangriento. De los indígenas de la coca y el algodón a la hacienda canera jesuíta: 1580-1700. Quito: Abya-Yala.
- García, Juan. (s/f). La tradición oral: un herramienta para la etnoeducación Juan García Salazar. Quito: Génesis.
- Guerrero, Patricio. (2002). La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad la diversidad, la alteridad y la diferencia. Quito: Abya Yala.
- INPC, I. N. (2012). Ficha general de registro del baile de la bomba como patrimonio cultural inmaterial. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio del Ecuador.
- Lara, O. (Mayo de 2013). Entrevista para Monografía: La bomba, construcción de identidad(es) y revitalización cultural en la Escuela de Formación Cultural “Afrocumbayas”, en la comunidad del Chota”. Para obtención de grado de Especialista en Gestión de Cultura UASB-Ecuador. (A. Barrientos, Entrevistador)
- Mauss, Marcel. (1979). Técnicas y movimientos corporales. In: M. Mauss, Sociología y Antropología (pp. 337-354). Madrid: Editorial Tecnos S.A.
- Melo, Jorge. (2006). Contra la identidad. http://www.malpensante.com/index.php?doc=display_contenidos&id=359, Ed.El Malpensante (74).
- Pabón, Ivan. (2007). Identidad afro. Procesos de construcción en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira. Quito: Abya-Yala.
- Sánchez, Jhon. Anton. (2006). Pueblos indígenas y afrodescendientes de América Latina y el Caribe: información sociodemográfica para políticas y programas. Afroecuatorianos: exclusión social, pobreza y discriminación racial (pp. 427-445). Santiago: Cepal.
- Torres, Victor Hugo. (1994). Manual de Revitalización Cultural Comunitario. . Quito: Abya-Yala.

- Viveros, P (10 de Marzo de 2016). Entrevista grupo Marabú. (A. Barrientos, Entrevistador)
- Walsh, Catherine. (2015). Saberes ancestrales y economía del conocimiento. Quito: CIESPAL.
- Walsh, Catherine y. (2002). El pensar del emergente movimiento afroecuatoriano: Reflexiones (des)de un proceso. In: D. Mato, Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Caracas: CLACSO.

Ana Barrientos

Profesora de Artes Plásticas (UPLACED-Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, Chile). Especialista en Gestión cultural, con mención en Patrimonio (UASB-Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito, Ecuador). Maestranda en Antropología (UFF- Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, Brasil)

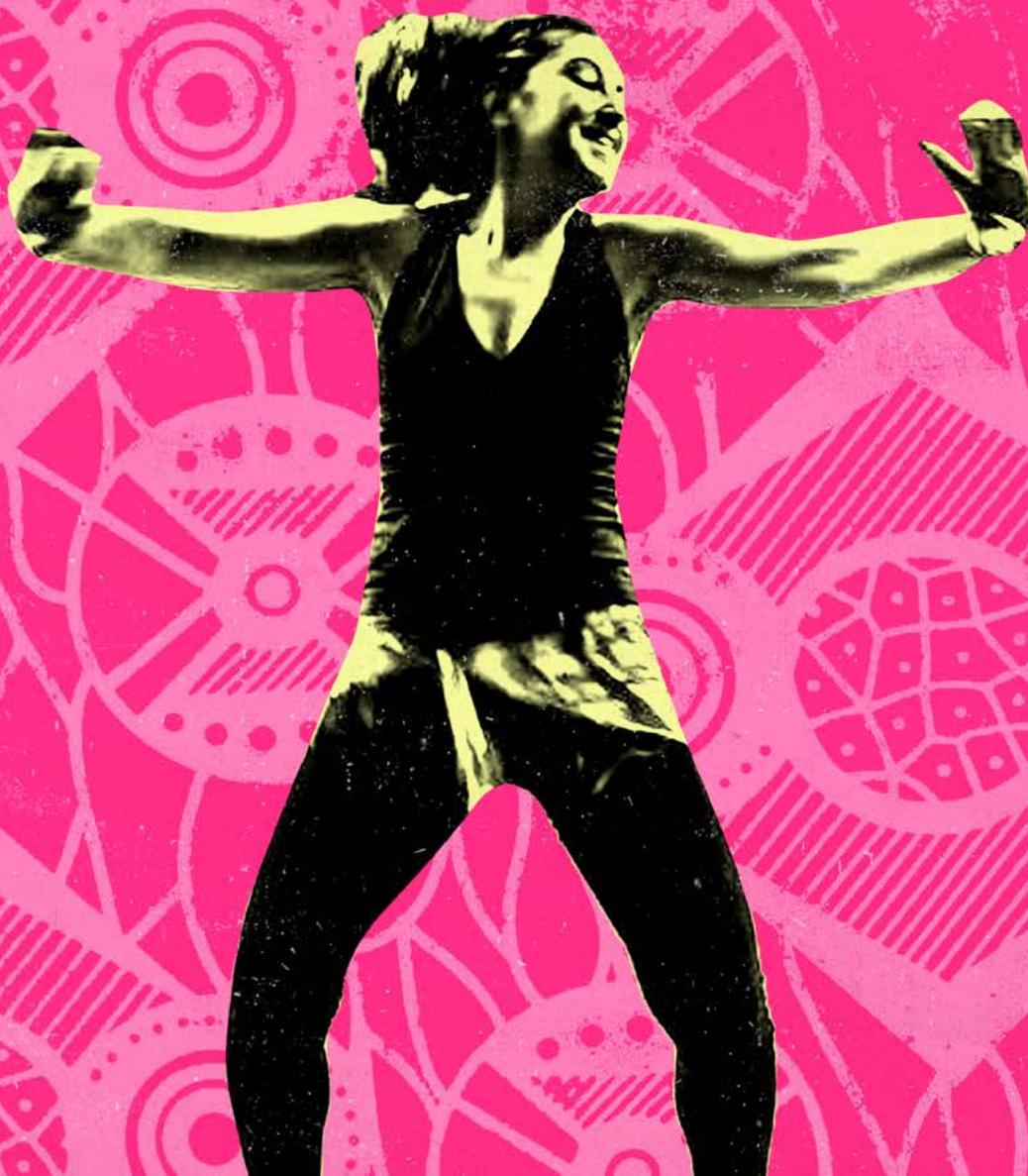
Mail: ambar_81@hotmail.com

Fotografía inicio:

María Luzmila Bolanos, fotografiada por Andrea Puentes.

Taller Danza Afroperuana: Memoria y ritmo encontrados en el cuerpo.

Macarena Cerda y Daniela Troncoso



“Taller de Danza Afroperuana: Memoria y ritmo encontrados en el cuerpo”

Daniela Troncoso Vargas , Tallerista de Danza Afro

Macarena Cerda, Realizadora Audiovisual

“... Y viene como presencia física. Combinaciones rítmicas heredadas de África, sabiamente cuidadas y conservadas. Y busca uno esa libertad que está dentro... Y uno haciendo contacto con esa libertad... se va despojando de toda la cosa barata”.

Victoria Santa Cruz en Black and Woman (1978)

El propósito de este registro fotográfico es capturar ciertos momentos del Taller de Danza Afroperuana que se realiza en la ciudad de Valdivia, sur de Chile, durante el mes de octubre del año 2015. Las participantes son mujeres entre 20 y 32 años las cuales provienen de distintas partes del país y estudian diversas carreras de pre y post grado en la Universidad Austral de Chile, institución donde se imparte esta actividad.

Por un lado, este taller apunta a re-conocer nuestros cuerpos a través de la práctica danzaria de los ritmos afroperuanos. Por otro lado, busca la creación de un entorno en el cual sea posible desarrollar un proceso de enseñanza y aprendizaje que otorgue autonomía, confianza y liberación a quienes participamos de él, reivindicando, de esta manera, aspectos sensoriales y emotivos en un contexto educativo (Durán, 2013: 9).

Es mediante este espacio íntimo que se constituye un lugar de enunciación desde el cual los cuerpos de las bailarinas se conectan con la historia, la cultura latinoamericana y la conciencia corporal. Se vincula, por ende, el aprendizaje individual (particularidades), caracterizado por las memorias corporales de las mujeres, con la experimentación colectiva, haciendo del momento de ejecución de la danza el escenario donde se vivencia la conexión entre la cultura ancestral africana y la memoria histórica de cada asistente –hecha carne y acción a través de la expresión de sus cuerpos-.

Retomamos de Edward Bruner (1986) la noción de performance, pues con ella elaboramos nuestra propuesta de resignificación del espacio - o puesta en escena si se quiere - de ejecución de la danza, toda vez que:

“It is in the performance of an expression that we re-experience, re-live, re-create, re-tell, re-construct, and re-fashion our culture. The performance does not release a preexisting meaning

that lies dormant in the text (Derrida 1974; Barthes, 1974). Rather, the performance itself is constitutive. Meaning is always in the present, in the here-and-now, not in such past manifestations as historical origins or the author's intentions. (Brunner, 1986:11)¹

Así, cada cuerpo, al sentir e interpretar la música sesión a sesión, constituye en su movimiento la posibilidad de conectar con el lenguaje rítmico africano, en este caso particular, la música y la danza afroperuana, recordando sensaciones que alguien inscribió en otro tiempo y espacio, y que pertenecen a la intencionalidad de los ritmos que danzamos: los cuales corresponden a patrones rítmicos ancestrales que nacen desde la herencia que está en todo ser humano (Victoria Santa Cruz, 1978: min. 14:46). Del mismo modo, también emergen las peculiaridades de cada mujer que asiste al taller: reminiscencias personales y emociones que se corporalizan una vez que nos entregamos conjuntamente al movimiento. Como menciona Noemí Durán Salvadó (2013) es en el encuentro colectivo que surge la posibilidad de reescribir entre cuerpos; entretejer nuestras propias historias de vida, las cuales se expresan mediante la forma que cada bailarina otorga a su danza.



.....
1 Traducción realizada por la autora de este texto: Es en la performance de una expresión que re-experimentamos, re-vivimos, re-creamos, re-contamos, re-construimos, re-modernizamos nuestra cultura. La performance no libera un significado preexistente que subyace al texto. En su lugar, la performance constituye por sí misma. El significado está siempre en el presente, en el aquí y ahora, no en tales manifestaciones del pasado como los orígenes históricos o las intenciones de un autor.



De esta manera, se superpone el pasado y el presente, la historia latinoamericana que contiene elementos indígenas, africanos y europeos, los que convergen en cuerpos mixturados que, al conectarse con la música, “recuerdan profundamente la sensación que alguien le dejó” (Durán Salvadó, 2013: 5). Somos historia, folklor, ritmo manifestado como presencia física (Victoria Santa Cruz, 1978: min 9:36), intención de hacer del arte una práctica pedagógica liberadora y cotidiana expresada en el festejo y el goce conjunto.

Son todos estos elementos ancestrales y contemporáneos, tangibles y abstractos, los que revelan un nuevo cuerpo colectivo en el espacio de la danza. Este cuerpo, como muestran las imágenes, es el encuentro de las distintas energías que aprenden a dialogar y compartir un territorio, un cuerpo particular que se conecta y relaciona con su cuerpo hermano; cuerpos íntimos aprendiendo en comunidad, re-conociendo sus movimientos más instintivos que buscan despertar la memoria corporal del origen.













Referencias bibliográficas:

- Durán Salvadó, Noemí. Reescribir entre cuerpos. Reivindicar el sentido poético de la educación. 5º Coloquio Internacional de la Educación Corporal: modos de experiencia desde los cuerpos. Antioquía, 2013. https://casavoladora.files.wordpress.com/2013/11/fazer_poetico.pdf
- Bruner, Edward. "Introduction: Experience and its Expressions". The Anthropology of Experience. Ed. Victor W. Turner, Edward M. Bruner. Illinois: University of Illinois Press, 1986. 3-30.
- Santa Cruz, Victoria. Entrevista de Eugenio Barba en documental Black & Woman. Lima, 1978. en: <https://www.youtube.com/watch?v=C2vnOa9isco>

Daniela Troncoso Vargas

Profesora de Historia, Geografía y Cs Sociales. Dedicada desde el año 2012 a investigar y compartir en diversos talleres aspectos de la cultura y el folclor afrolatinoamericano, vinculando la memoria histórica con las expresiones musicales y danzarias de raíz Africana.

Mail: danielatroncoso.87@gmail.com

Macarena Cerda

Comunicadora Audiovisual, dedicada este último año al oficio de fotógrafa, trabajando en el retrato y la captura de paisajes. Además, en obras audiovisuales, con el cargo de cámara y edición, en cortometrajes y televisión local.

Mail: vientoenlacalavera@gmail.com

