



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**PERFORMANCE, RAZA Y NACIÓN EN LA PRÁCTICA DE LA DANZA “AFRO”
EN SANTIAGO DE CHILE**

Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales

RICARDO VÍCTOR AMIGO DÜRRE

**Directora:
Dra. María Emilia Tijoux Merino**

**Comisión Examinadora:
Dr. Nicolás Gissi Barbieri
Dr. André Menard Poupin
Dra. Manuela Rodríguez**

Santiago de Chile, año 2021

Resumen

La presente tesis, basada en una investigación etnográfica, busca comprender la práctica de danzas de raíz africana en Santiago de Chile —y por parte de danzantes santiaguinas/os— desde una perspectiva crítica, corporizada y situada. Adoptando el enfoque dialéctico de la antropología del cuerpo propuesto por Silvia Citro, la tesis indaga, por un lado, en la relación de la práctica local de estas danzas con las construcciones género-racializadas de la nación y, por otro lado, en las formas en las que la apropiación, resignificación e incorporación de esta práctica interviene, tensiona y eventualmente transforma las ideas a este efecto que tienen las/os danzantes locales, así como sus experiencias corporales. Para ello, en primer lugar se describe la conformación histórica de un campo de práctica de danzas “afro” en Santiago, desde la inicial exotización y sexualización de la danza “negra” hasta el posterior entusiasmo de generaciones de bailarinas/es chilenas/os por viajar fuera del país y aprender estas danzas. Haciendo eco del doble significado del concepto de “performance”, en segundo lugar se analizan las representaciones acerca de lo “afro” en algunas creaciones coreográficas que recurren a materiales danzarios de raíz africana, así como la resignificación de tales materiales danzarios en el contexto de las luchas sociales y políticas locales. Finalmente, se propone una lectura performativa y dialéctica de los procesos de incorporación de las danzas “afro” en talleres y escuelas de danza santiaguinas, indagando en las nuevas experiencias y comprensiones del cuerpo y de su historia que la práctica de estas danzas les permite a las/os danzantes locales.

Agradecimientos

La realización de esta tesis no hubiese sido posible sin la colaboración y el apoyo de muchísimas personas, muchas más de las que puedo nombrar aquí. En este sentido, cualquier omisión es involuntaria. En primer lugar, agradezco a quienes me concedieron entrevistas y respondieron mis preguntas con generosidad y con la paciencia necesaria para explicar a un neófito cuestiones que para danzantes más experimentadas/os resultan evidentes: Canela Astudillo, Consuelo Cerda, Felipe Jiménez, Rosa Jiménez, Claudia Münzenmayer, Carola Reyes, Florencia Valdés, Verónica Varas, Rosa Vargas, Marco Vicencio, Camila Yáñez y Karla Zapata. Aunque, en varios casos, las historias y experiencias que compartieron conmigo no aparecen en esta tesis en la extensión que quisiera, sus voces y relatos siguen resonando en mí e inspiran el texto en su conjunto. Mis primeros acercamientos al campo de las danzas “afro” en Santiago se los debo a Camila Yáñez y a Juana Molina, a quienes agradezco esas primeras conversaciones y orientaciones. También estoy profundamente en deuda con Canela Astudillo, Felipe Jiménez y Rosa Vargas, a quienes agradezco por su calidez y cualidades pedagógicas, las que me permitieron aprender, en espacios de aprendizaje amables y seguros, al menos las bases de algunas de las danzas que menciono a lo largo de estas páginas. También agradezco a las/os participantes de los talleres de Canela y Rosa, así como al grupo de los “Ambrosoli”, dirigido informalmente por Felipe, por las experiencias y danzas compartidas. A Karla Zapata y a las/os integrantes de la Agrupación Social y Cultural Rayün Aworé, que Karla dirige, les agradezco la apertura y generosidad con que me recibieron en sus ensayos, eventos de recolección de fondos y presentaciones, sin dejarse molestar —espero— por mi presencia de observador escasamente participante.

Además de las personas ya mencionadas, también agradezco a muchas/os otras/as interlocutoras/es, en distintas ciudades del país, que compartieron conmigo sus visiones respecto a la práctica de la danza “afro” y a la herencia cultural africana en Chile. En Arica, agradezco a Azeneth Báez, Carolina Letelier, Cristian Báez, Marta Salgado y Dino Toledo.

En Iquique, agradezco a Andrea Núñez, de la agrupación Bandelé, cuya aguda visión respecto a la tensión entre fusión y tradición en la práctica danzaria “afro” en Chile me permitió problematizar mis propias prenociones sobre las implicancias políticas de esta práctica. En Santiago, agradezco a Diego Olivares y la Escuela-comparsa La Rebuscona, a Rocío Pinto y la Escuela comparsa Negra Libertá, a “Nino” Cataldo y la Escuela comparsa Tumba Carnaval Santiago, a la agrupación Tumbe Chimbero y al colectivo Ronda Negra, especialmente a Renata Puelma, quien no solo me puso generosamente a disposición una grabación de la obra “Corre Cimarrón”, sino que también me invitó a realizar una actividad de mediación en una función de esta obra en el Teatro Municipal de San Joaquín, en julio de 2018, dándome la oportunidad de compartir algunos conocimientos respecto a las culturas de la diáspora africana frente a un público más amplio. De la misma forma, agradezco las invitaciones del Núcleo Temático de Investigación “Danzas africanas y afrodescendientes en Chile” de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, dirigido por la profesora Verónica Varas, a la Jornada “Miradas Pedagógicas de las Danzas Afro”, realizada en octubre de 2018, así como de la Escuela comparsa Negra Libertá a dar una charla para sus integrantes, en agosto de 2019, pues ambas instancias me permitieron confrontar con cultoras/es de la práctica algunas de las ideas sobre la apropiación, resignificación e incorporación de las danzas “afro” en Santiago que desarrollo en esta tesis. También agradezco a Isidora Cruz, del Centro de Documentación de las Artes Escénicas del Teatro Municipal de Santiago, quien amablemente me permitió revisar el archivo de programas de sala que se encuentra bajo su custodia. En Concepción, agradezco a las/os integrantes del Centro Cultural Africamérica, y especialmente a Lilian Rivera, quien desde mi primera visita a esa ciudad ha sido una muy atenta anfitriona, orientándome en la escena local de las danzas “afro” y propiciando distintas instancias de diálogo y reflexión.

Como ya he mencionado, muchas de las ideas presentadas a lo largo de esta tesis fueron desarrolladas en diálogo con cultoras/es de las danzas “afro” en Chile, pero también en espacios académicos e investigativos. En este sentido, agradezco, en primer lugar, la participación, como tesista, en el Proyecto de Investigación Asociativa ECOS-ANID

170030 “La construcción nacional puesta a prueba por el ‘extranjero’: encarnación/incorporación, reproducción y deconstrucción de los traumas históricos a nivel del Estado, del individuo y de la nación”, dirigido por la Dra. Véronique Bénéï (CNRS-Université d’Avignon) y la Dra. María Emilia Tijoux (U. de Chile). Además de la inclusión en un equipo de investigación binacional, la participación en los seminarios permanentes y coloquios del proyecto me ofreció la oportunidad de ensayar algunos argumentos y nutrir mi proceso de investigación mediante nuevas lecturas, ideas y debates. Por otra parte, este proyecto me permitió realizar una pasantía doctoral en el Institut Interdisciplinaire d’Anthropologie du Contemporain, París, perteneciente a la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en cuya biblioteca pude profundizar la búsqueda bibliográfica que sustenta esta tesis. En una línea similar, agradezco también las ayudas de viaje otorgadas por la Facultad de Ciencias Sociales, en junio de 2017, y por el Proyecto de Internacionalización UCH-1566, en diciembre de 2017, las que me permitieron participar del V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, en Bogotá, Colombia, y de la XII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), en Posadas, Argentina, respectivamente. De igual forma, los Beneficios Complementarios a la beca que me fue otorgada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ex CONICYT) me permitieron participar de la XIII RAM, realizada en julio de 2019 en Porto Alegre, Brasil, así como en las VI Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos, realizadas en septiembre del mismo año en Buenos Aires, Argentina. En general, la realización de esta tesis no hubiese sido posible sin el apoyo de ANID, a través de una Beca de Doctorado Nacional otorgada mediante el Programa de Formación de Capital Humano Avanzado (Folio 2016-21161362).

En el plano académico, le estoy profundamente agradecido a mi profesora guía, la Dra. María Emilia Tijoux, cuyo tesón y vehementes críticas a los racismos en Chile, cuando aún se trataba de una temática escasamente tratada en las ciencias sociales chilenas, fueron los que me motivaron a ingresar al Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Le agradezco especialmente por las inspiradoras conversaciones y decisivos impulsos a lo largo del proceso, así como, sobre todo, por el respaldo constante para desarrollar un trabajo de tesis de forma autónoma y siguiendo mis propias intuiciones e

intereses. En la misma línea, también agradezco las constructivas críticas y sugerencias hechas por las/os integrantes de la Comisión Examinadora. Asimismo, agradezco a las profesoras Emmanuelle Barozet y María José Reyes, quienes se encargaron de hacer del Taller de Tesis perteneciente al programa de doctorado un espacio acogedor y enriquecedor para todas/os las/os participantes. A ello aportaron también mis compañeras/os de generación, cuyos comentarios y retroalimentaciones atraviesan capilarmente este trabajo. En la misma línea, también les agradezco a mis colegas y amigas Mariana León, Kukuli Tenorio Polo y, especialmente, Hendrikje Grunow, quienes leyeron algunas partes del texto y cuyos comentarios y críticas ayudaron a perfilar mejor varios de mis argumentos.

En la interfaz entre la reflexión académica y la inmersión en la práctica de la danza y música “afro”, estoy profundamente en deuda con Ana Allende y José Rojas, junto a quienes desarrollé, en 2019, el proyecto Fondart “Danza Afro en Chile”. Además de establecer un puente digital entre Santiago y Edimburgo, las reuniones periódicas con Ana y José —virtuales incluso con anterioridad a la pandemia del covid-19— fueron una fuente inagotable de información e inspiración, pues ambas/os poseen una vinculación de aproximadamente dos décadas con las prácticas músico-danzarias “afro”, y muchas de las ideas que desarrollo con mayor profundidad en esta tesis se encuentran prefiguradas en el libro que publicamos en conjunto, “Danza Afro en Chile: Abriendo Caminos”.

Para finalizar, agradezco especialmente a mi madre, Annette Amigo, y a mi hermana, Teresa Amigo, cuyo cariño y apoyo constante, de cerca y de lejos, fue la base insustituible para poder embarcarme en este recorrido investigativo y danzario. De igual manera, no puedo dejar de agradecer a Sara, mi sobrina, quien me alegra la vida a pesar de la distancia.

Dedico esta tesis a mis abuelas y abuelos, quienes cual ancestras y ancestros personales, ya convertidas/os en energías y presencias incorpóreas, pero ciertamente presentes en mi vida diaria, guían mi camino e inspiran mi trabajo: Mirjam Dürre (1923-2017), Sergio Amigo Correa (1930-2012), Franz Dürre (1931-2021) y Olinda del Carmen Arias Ramírez (1932-2019).

Índice

Introducción.....	1
<i>Plan de la tesis</i>	8
PARTE I. LA DANZA, LA DIÁSPORA AFRICANA Y LA NACIÓN RACIALIZADA	
1. El cuerpo y la danza en perspectiva dialéctica.....	12
<i>Cuerpo y performance en perspectiva dialéctica</i>	15
<i>Dialéctica de la danza: entre la sujeción y la transformación</i>	22
2. La danza “afro” desde una perspectiva etnográfica: consideraciones metodológicas.....	35
<i>Un marco metodológico para la investigación etnográfica de la danza</i>	37
<i>La etnografía de las danzas “afro” en Chile: contextos, actoras/es y métodos</i>	45
<i>Participar, observar, intervenir: situando al investigador-autor</i>	57
3. Las danzas “afro” y el campo de la “cultura negra”.....	65
<i>Las danzas de la diáspora africana: memoria, estética y política</i>	70
<i>Las danzas “afro” en circulación: apropiación, resignificación e incorporación</i>	81
4. Lo “negro” en la construcción género-racializada del mestizaje chileno.....	94
<i>Cuerpo y raza en la nación, nación y raza en el cuerpo</i>	97
<i>El mestizaje como ideología y como experiencia vivida</i>	108
<i>Mestizaje, blanquitud y negritud en la construcción género-racializada de la nación chilena</i>	115
PARTE II. LA DANZA “AFRO” EN CHILE EN PERSPECTIVA HISTÓRICA	
5. La prehistoria de la danza “afro” en Chile: bailarinas/es “negras/os” en un país blanqueado.....	128
<i>Josephine Baker (1929): sexualidad, primitivismo y animalidad en la danza “negra”</i>	131
<i>Katherine Dunham (1950): la danza “negra” artística y política</i>	143

	<i>Les Ballets Africains (1958): la (in)autenticidad del folklore “negro”</i>	154
6.	Genealogías disciplinarias de la danza “afro” en Chile.....	167
	<i>Las primeras profesoras chilenas de danzas “afro” y la influencia afrobrasileña.</i> .	169
	<i>La danza “afromandingue” y la “invención” de lo afrolatinoamericano</i>	178
	<i>La danza “afro” dentro y fuera de la universidad: de la academia a la calle</i>	187
	<i>Cuerpo, tradición y técnica en la conformación del campo de las danzas “afro” en Santiago</i>	198
PARTE III. PROCESOS DE APROPIACIÓN, INCORPORACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE LA DANZA “AFRO” EN SANTIAGO		
7.	Bailes “negros” en la ciudad “blanca”: performance, representación y política.....	202
	<i>Las danzas “afro” en el escenario: entre el folklore, el reconocimiento y el arte</i>	204
	<i>Las danzas “afro” en la calle: carnavales y comparsas</i>	220
	<i>El tumbe en la diáspora: resignificaciones y tensiones en torno a la danza afrochilena en Santiago</i>	237
8.	Modalidades de incorporación: aprendiendo a bailar “afro” en Santiago.....	253
	<i>Los talleres de danza “afro”: cuerpo y reflexividad</i>	256
	<i>La técnica, la danza y el grupo: relaciones sociales corporizadas en los talleres de danza “afro”</i>	266
	<i>Comunidad, intimidad y género: la danza como terapia</i>	275
9.	El cuerpo “duro” y la transformación danzada.....	282
	<i>La estética africanista y la norma corporal blanqueada: danza, sexo y género</i>	286
	<i>“No era otro, era yo...”: las huellas de lo “negro” en el cuerpo chileno y la memoria corporal mestiza</i>	296
	<i>Danza y resistencia</i>	303

PARTE IV. FINALES Y COMIENZOS

Conclusiones.....	312
Epílogo.....	327
Bibliografía.....	330
Anexos.....	358
<i>Anexo 1. Documento de Consentimiento Informado.....</i>	<i>358</i>
<i>Anexo 2. Detalles técnicos de las entrevistas.....</i>	<i>361</i>

Índice de imágenes y tablas

<i>Imágenes 1 y 2. Capturas de pantalla de dos videos enviados por WhatsApp.....</i>	<i>44</i>
<i>Tabla 1. Lista de entrevistadas/os.....</i>	<i>52</i>
<i>Imagen 3. Caricatura que acompaña la crónica “Popularidad”, de Jenaro Prieto.....</i>	<i>139</i>
<i>Imágenes 4, 5 y 6. Afiches publicitarios para las presentaciones de Katherine Dunham publicados en El Diario Ilustrado.....</i>	<i>145</i>
<i>Imagen 7. Caricatura publicada por La Nación el día siguiente al estreno de Katherine Dunham y su compañía en el Teatro Municipal de Santiago.....</i>	<i>148</i>
<i>Imágenes 8 y 9. Imagen de portada de “La Nación” y caricatura que acompaña la crítica del espectáculo de Les Ballets Africains publicada por Pablo Garrido en el mismo diario</i>	<i>155</i>
<i>Imagen 10. Programa de sala para la presentación de Les Ballets Africains en el Teatro Victoria, en mayo de 1958.....</i>	<i>158</i>
<i>Imagen 11. Volante de propaganda para una breve temporada de presentaciones del Ballet Nacional del Senegal en el Teatro Municipal de Santiago, probablemente de inicios de la década de 1960.....</i>	<i>166</i>
<i>Tabla 2. Montajes escénicos con repertorios danzarios “afro”, 2005-2019 (Selección)...</i>	<i>206</i>
<i>Imagen 12. Flyer de la “Fiesta Afroflúor Magic”, abril de 2018.....</i>	<i>212</i>
<i>Imagen 13. Fotograma del trailer de la obra “La Cueca se Puso Negra”</i>	<i>215</i>
<i>Imagen 14. Imagen de escena del montaje “Corre Cimarrón”.....</i>	<i>217</i>
<i>Imagen 15. Desfile de la Escuela comparsa Negra Libertá en el carnaval We Tripantu, junio de 2018.....</i>	<i>224</i>
<i>Imagen 16. Desfile de la Escuela-comparsa La Rebuscona en el carnaval We Tripantu, junio de 2018.....</i>	<i>229</i>
<i>Imagen 17. Desfile de la comparsa Arica Negro en el Carnaval con la Fuerza del Sol 2017.</i>	<i>239</i>

<i>Imagen 18. Negra Libertá en el Carnaval por la Justicia Social, agosto de 2018.....</i>	<i>248</i>
<i>Imagen 19. Comparsa tumbera en la marcha del 8 de marzo de 2019.....</i>	<i>251</i>
<i>Imagen 20. Flyer del Taller de “Corporalidad y descolonización del cuerpo a través de las Danzas Afro-Latinoamericanas” dictado por Camila Yáñez, mayo de 2017.....</i>	<i>260</i>
<i>Imágenes 21 Y 22. Masaje de cierre en el Taller de Danzas Afrolatinoamericanas dirigido por Canela Astudillo, septiembre de 2019.....</i>	<i>269</i>
<i>Imágenes 23 a 28. Secuencia de movimientos de una coreografía ensayada por el grupo de los “Ambrosoli”, abril de 2019.....</i>	<i>277</i>

Introducción

Durante una tarde de abril de 2016, el paseo Estado, en el centro histórico de Santiago, acogió una manifestación política distinta de las que habitualmente suceden en ese sector de la capital. Lideradas por lienzos con leyendas como “Afrodescendientes en el Censo 2017” y “Afrochilenos por la inclusión y el reconocimiento”, por la céntrica calle peatonal desfilaron las delegaciones de dos comparsas y organizaciones afroarriqueñas — Oro Negro y Lumbanga—, tocando y bailando un ritmo festivo y alegre que se ha vuelto emblemático para el movimiento afrodescendiente chileno: el *tumbe* o *tumba* carnaval. Ante la mirada impávida de muchas/os¹ transeúntes, el pasacalle lo completaban otros dos grupos que presentaban danzas y músicas que a primera vista no estaban ligadas directamente con la reivindicación de la presencia afrodescendiente en Chile. Se trataba, por un lado, de un grupo de músicos/as y bailarinas que tocaban y bailaban cumbias y otros ritmos del Caribe colombiano. Mientras varios de los/as percusionistas, que tocaban tambores llamadores, alegres, e incluso gaitas, estaban ataviados/as con los clásicos sombreros *vueltiaos*, las bailarinas llevaban largas faldas con amplio ruedo, con las que realizaban elegantes movimientos y desplazamientos, tomando un extremo de la falda en cada mano. Estas faldas eran de distintos colores, aunque en algunas de ellas resaltaban los bordes amarillos, azules y rojos: los colores de la bandera colombiana. Por otro lado, también se hizo presente en el pasacalle un grupo de bailarinas ataviadas con paños estampados, amarrados alrededor de la cintura, acompañadas por un pequeño grupo de percusionistas con djembés y otros tambores, algunos de ellos bímembranófonos. Estas bailarinas interpretaban una danza rápida y atlética, un estilo que recién en el transcurso posterior de mi trabajo de campo aprendería a identificar como “*afromandingue*”.

¹ En la presente tesis, hago uso de las terminaciones inclusivas “-as/os” y “-os/as” para indicar la naturaleza generizada de las relaciones sociales, en general, así como la dualidad de roles de género que frecuentemente se refleja en las prácticas danzarias, en particular. Como regla, siempre que la gramática y la legibilidad lo permiten pongo la terminación femenina en primer lugar (-as/os), y solo pongo en primer lugar la terminación masculina (-os/as) cuando deseo subrayar la participación de sujetos asignados a la categoría social de “hombre”, o bien la predominancia de una perspectiva masculinizada en una cierta situación.

La manifestación descrita había sido convocada por las organizaciones afroariqueñas en el contexto de una agenda de varios días de actividades y reuniones con autoridades políticas, en Santiago y Valparaíso, sede del Congreso Nacional, con miras a una eventual inclusión de la población afrodescendiente en el censo a realizarse en 2017, así como a un largamente anhelado reconocimiento legal de su existencia. En este contexto, interesado en las perspectivas del movimiento afrochileno, me había contactado con un/a representante de una de las organizaciones afroariqueñas, quien me invitó a asistir al pasacalle. En ese tiempo, venía regresando a Chile luego de casi una década viviendo fuera del país. Después de haber desarrollado una investigación de campo sobre las disputas en torno a la herencia cultural afrodescendiente en Uruguay, me interesaban los procesos y debates respecto a lo “afro” que, según intuía, se estaban incubando en Chile. Sobre todo, considerando también la creciente presencia, en muchas ciudades chilenas, de migrantes afrodescendientes, la que volvía a poner en debate la supuesta blanquitud —o falta de ella— de las/os chilenas/os. Sin embargo, consultado/a respecto a una eventual articulación y puesta en común de la causa política afrochilena, por un lado, y la reivindicación de una ascendencia africana más amplia en el caso de las/os migrantes afrolatinoamericanas/os y afrocaribeñas/os, por otro, la/el dirigente que me había invitado a presenciar la manifestación fue tajante: “El problema de ellos es el racismo”, me dijo, “el nuestro es el reconocimiento.”

Una división similar se encontraba también en los debates académicos: por un lado, desde la antropología se habían desarrollado una serie de investigaciones sobre el proceso político afroariqueño, las que hacían hincapié principalmente en el proceso de reconstrucción cultural e identitaria, así como en prácticas como el *tumbe*.² La mayoría de las investigaciones sobre las/os migrantes afrolatinoamericanas/os y afrocaribeñas/os, por otro lado, las que disciplinarmente se situaban sobre todo en la sociología, enfatizaban los procesos de racialización y sexualización, así como el racismo en sus múltiples formas.³

² Ver, por ejemplo, los trabajos de Nestor Mora (2011), Giselle Duconge y Menara Guizardi (2014), María Paz Espinosa (2015) y Mariana León (2017; 2020), además de los trabajos sobre la práctica del *tumbe* citados en el Cap. 7, p. 241.

³ Ver, por ejemplo, los trabajos reunidos en Tijoux (2016).

Ahora bien, también había algunas investigaciones que enfocaban a las/os migrantes afrodescendientes desde un ángulo cultural, indagando, por ejemplo, en las prácticas de embellecimiento corporal en las barberías y las peluquerías especializadas en pelo “afro” que comenzaban a surgir por montones en Santiago (cf. Pérez y Alvarado, 2018; Lara, 2020), en las prácticas culturales mediante las cuales las/os migrantes, en general, construían un sentido de lugar y arraigo en las ciudades chilenas (cf. Imilan, Márquez y Stefoni, 2015), en la conformación de escenas musicales migrantes, particularmente de la música afroperuana (cf. Cayupi, 2017; Facuse y Torres, 2017), o bien en las iniciativas de emprendimiento étnico representadas por migrantes afrodescendientes —y también algunas/os africanas/os— que veían en la enseñanza de músicas y danzas tradicionales de sus respectivos lugares de origen una oportunidad de subsistencia (cf. Araya, Salazar y Mardones, 2018; 2019). Sin embargo, aunque las prácticas culturales descritas en estas investigaciones ofrecían la posibilidad de encuentros entre migrantes y chilenas/os, generalmente las/os primeras/os seguían siendo asignadas/os al lugar de una otredad por defecto, sin dedicar mayor atención al lugar que ocupaba la supuesta mismidad hegemónica “chilena” involucrada en esos espacios de encuentro, ni cómo las propias personas sujetas a esa construcción identitaria dominante se veían posiblemente transformadas por esos intercambios.

En este contexto, y a raíz de experiencias como la del pasacalle descrito arriba, me comencé a preguntar acerca de las trayectorias, motivaciones y experiencias de aquellas/os chilenas/os que, sin ser socialmente “negras/os”⁴ y/o identificarse previamente como afrodescendientes, adoptaban prácticas culturales que poseían ese origen, apropiándose de esta manera de una herencia cultural que en los relatos dominantes sobre la historia de Chile no solo era invisibilizada, sino muchas veces derechamente negada. Que debido a la

⁴ El antropólogo Luis Ferreira (2008, p. 225) distingue entre las “identidades etnicizadas”, construidas a partir de “marcadores como la religión, las prácticas performáticas, los elementos lingüísticos”, entre otras características, y las “identidades socialmente racializadas”, las que responden a “conjuntos de marcadores fenotípicos configurados en sistemas de valores y signos, símbolos e ideologías que las sustentan y fundamentan en discursos y formas de nominación y clasificación”. En esta lógica, una persona puede identificarse como afrodescendiente, pero no ser reconocida como “socialmente negra”, y viceversa.

pobreza de la colonia a Chile habrían llegado pocos esclavas/os, y que una vez aquí no habrían soportado las condiciones climáticas —como si las temperaturas de Chile central fueran semejantes a aquellas reinantes en los polos, o como si en África no existiese más que sabana y selva tropical—, eran algunas de las supuestas explicaciones que recordaba de mi propia educación escolar en un colegio santiaguino. En contraposición a estas nociones de sentido común, inculcadas en la escuela y reproducidas tanto en conversaciones cotidianas como en los discursos de bienintencionados/as pero malinformados/as políticos/as e intelectuales, me parecía que el hecho que jóvenes chilenas/os participaran del pasacalle descrito arriba, solidarizándose con las reivindicaciones del movimiento afroarriqueño, mostraba que allí podía existir el germen para una contranarrativa sobre la nación chilena, y específicamente sobre el lugar que en ella podría tener la herencia africana. Más aún, sospechaba también que la participación en prácticas culturales africanas y afrodescendientes podía contribuir a una redefinición o incluso difuminación de los límites entre qué era lo “afro” y qué era lo “chileno”, qué era lo propio y qué lo extranjero.

Ahora bien, cuando empecé a indagar en la presencia de prácticas culturales “afro” en Chile, entendiéndolo por “afro” aquellas prácticas que evidenciaban explícitamente ese origen, me encontré con un amplio campo de prácticas y referencias posibles. Comenzando por las batucadas y escuelas de samba, que jugaban con símbolos de lo afro en sus vestimentas y en la decoración de sus tambores, o las comparsas de candombe afrouruguayo existentes en Santiago, Valparaíso y Concepción, hasta llegar a religiones como el rastafarianismo, cuyos/as seguidores/as reivindican a Etiopía como la tierra prometida y se identifican como luchadores/as contra el sistema esclavista representado por la mítica Babilonia, o algunas prácticas religiosas de origen afrobrasileño y afrocubano, tales como la umbanda, el candomblé y la regla de ocha-ifá o santería, llegadas a Chile principalmente mediante migrantes de los países del Río de la Plata y de Cuba, respectivamente. A ello se sumaba, por supuesto, la música popular, que contaba con grupos establecidos o emergentes que incorporaban músicas africanas o afrodescendientes, así como guiños hacia lo afro, en sus repertorios. Entre ellos se encontraban algunas

agrupaciones clásicas de la nueva canción y el neofolklor tales como Inti Illimani e Illapu, el grupo Congreso, cuya canción “En todas las esquinas” combinaba la expresión de alegría por el proceso de transición política que se iniciaba en Chile con textos en lengua lingala, Joe Vasconcelos, quien fue instrumental en la introducción a Chile de la sonoridad de las percusiones afrobrasileñas, y Juana Fe, una agrupación perteneciente al movimiento de la nueva cumbia chilena que en su canción “Afrorumba Chilenera” aludía a la música de tambores como parte de un refloreamiento que ayudaría a superar los resabios dictatoriales. Por otro lado, existían también grupos musicales cuyo proyecto artístico consistía explícitamente en la exploración de ritmos africanos, tales como Newen Afrobeat, una agrupación dedicada al estilo *afrobeat*, creado en la década de 1970 por el músico nigeriano Fela Kuti. No obstante, en el curso de esta exploración mi atención volvió a centrarse en la danza, que ya me había intrigado al observar el pasacalle por el centro de Santiago en abril de 2016.

Y es que me parecía que por diversos motivos la danza podía ser una buena puerta de entrada para una investigación sobre la apropiación de prácticas culturales “afro” por parte de chilenas/os no afrodescendientes, así como sobre la eventual transformación en sus posiciones identitarias y en sus narrativas sobre lo nacional que esta experiencia les pudiera traer. En primer lugar, y de forma similar a otras actividades de tiempo libre, se trata de una práctica con muy bajas barreras de acceso, pues, a diferencia de lo que ocurre con la música, y especialmente con la música de percusiones, lo único que se requiere (en teoría) es el propio cuerpo. En consecuencia, en la ciudad de Santiago la práctica de danzas “afro” está presente en una gran diversidad de espacios, tanto en términos territoriales y socioeconómicos, como también organizacionales y formativos, con una gran diversidad también en cuanto a niveles de profesionalización y formatos de presentación. En segundo lugar, la centralidad del cuerpo en esta práctica me permitiría abordar las tensiones en torno a lo nacional no solo desde un enfoque discursivo y representacional, sino también desde lo performático y performativo⁵, comprendiendo tanto las formas en las que la africanidad era

⁵ Para distinguir entre el concepto de performance empleado en en la antropología y los estudios de la performance, por un lado, y la teoría de la performatividad desarrollada en el ámbito de los estudios de

puesta en escena, como también las eventuales transformaciones que se produjeran en las/os sujetas/os y sus construcciones identitarias a partir de la incorporación de prácticas danzarias “afro”. Finalmente, esperaba que la opción por el ámbito de la danza me permitiría un acceso etnográfico más fácil respecto a aquel que me sería posible obtener en otros ámbitos, gracias a mis experiencias corporales previas en prácticas como la salsa, el yoga o el tango. En suma, mi opción por el ámbito danzario como foco de investigación obedeció a razones de orden empírico, de interés teórico y prácticas.

Optar por la danza como foco, sin embargo, no es solo elegir un objeto de investigación, sino también disponer cuerpo y mente —si es que tal dualidad ha de mantenerse— a que reciban nuevos impulsos, describan nuevos movimientos y aprendan nuevas coreografías. En este sentido, mi propia participación corporal en clases de danza “afro” fue el fundamento para incorporar, en el nivel reflexivo, la exploración de la literatura sobre antropología de la danza y estudios de la danza a un marco teórico previamente dominado por teorías sobre el cuerpo, la performance y las construcciones racializadas de la nación. En esa misma línea, también la dimensión de género apareció como un eje de reflexión que la práctica danzaria pone de relieve, y que, por lo tanto, finalmente adquirió mayor relevancia de la que había previsto al iniciar esta investigación. Todo esto sin tomar en cuenta, por supuesto, que la práctica danzaria transforma a la/al

género, por otro, Diana Taylor ha propuesto el empleo de dos adjetivos distintos: mientras *performativo* se referiría a la performance como “una propiedad del discurso” (en la línea de Judith Butler), *performático* denotaría “la forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance”, refiriéndose, por ejemplo, “a las características espectaculares o teatrales de un determinado suceso” (Taylor, 2011, p. 24). Para Taylor (ibíd.), “[l]os múltiples significados de *performance* tal vez compliquen una definición clara, pero, a la vez, esta multiplicidad pone en evidencia no sólo las profundas interconexiones que se dan entre todos estos sistemas sino también sus ficciones productivas.” La autora se refiere aquí sobre todo a los usos no discursivos del concepto, pues enfatiza especialmente el espacio de lo performático, por cuanto corresponde a un ámbito que habitualmente ha sido negado por el logocentrismo occidental. Sin embargo, el diálogo que Butler establece con los trabajos de Victor Turner (cf. Butler, 1998, p. 307; 2007, p. 273; ver tb. Cap. 1, pp. 18-19) sugiere que también la fricción entre lo performático y lo performativo puede ser incluida dentro de las “fricciones productivas” mencionadas por Taylor, las que sin embargo son especialmente amplificadas por las puestas en escena performáticas: “Ya se trate de representación mimética (un actor que asume un papel), o de performatividad, de actores sociales que asumen modelos socialmente regulados de comportamiento apropiado, el escenario nos permite, de manera más completa, ver ambos de forma simultánea, el actor social y el papel y, así, reconocer las áreas de resistencia y tensión” (Taylor, 2015, pp. 68-9).

sujeta/o danzante de múltiples formas, la mayoría de las cuales resultan inefables para un danzante neófito como yo, pero que aquellas personas cuyos relatos cito en esta tesis, quienes acumulan años —y, en algunos casos, incluso décadas— internándose en los caminos sensorio-reflexivos de las danzas de raíz africana, logran poner en palabras, al menos en parte. En suma, la presente tesis indaga en los procesos de incorporación de las danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os no socialmente “negras/os”, y/o que no se reconocían como afrodescendientes antes de iniciarse en estas prácticas, desde una perspectiva que asume el cuerpo como fundamento experiencial de la existencia humana, pero que no por ello desecha la dimensión discursiva, histórica y social, reflejada, por ejemplo, en las construcciones hegemónicas de raza, nación y género y en las prácticas disciplinarias que las acompañan.

En este sentido, la presente tesis adopta el enfoque dialéctico propuesto por la antropóloga Silvia Citro (2009, 2012), buscando comprender, a la vez, la relación de la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os con las construcciones género-racializadas de lo nacional —en tanto ideas hegemónicas acerca de la constitución del cuerpo “chileno”— y las formas en las que la propia práctica interviene, tensiona y eventualmente transforma las ideas a este efecto que tienen las/os danzantes locales. En otras palabras, esta tesis busca comprender la práctica de danzas “afro” en Santiago desde una perspectiva crítica, corporizada y situada. En términos concretos, la tesis tiene por objetivo, en primer lugar, dar cuenta de la conformación histórica de un campo de las danzas “afro” en Santiago, desde la inicial exotización y sexualización de la danza “negra” hasta el posterior entusiasmo de generaciones de bailarinas/es chilenas/os por viajar fuera del país y aprender estas danzas “desde la raíz”. Por otro lado, haciendo eco del doble significado del concepto de “performance”, también se analizan las representaciones acerca de lo “afro” y sus relaciones con las construcciones identitarias dominantes en algunas creaciones coreográficas del último lustro que recurren a materiales danzarios “afro”, así como la resignificación de tales materiales danzarios en el contexto de las luchas sociales y políticas locales. Finalmente, la tesis propone una lectura performativa y dialéctica de los

procesos de incorporación de las danzas “afro” en talleres y escuelas de danza santiaguinas, indagando en las nuevas experiencias y comprensiones del cuerpo y de su historia que la práctica de estas danzas les permite a las/os danzantes. En conclusión, inspirándose en la “sociología de las emergencias” propuesta por Boaventura de Sousa Santos (2009) —por cuanto se trata de procesos sin duda aún incipientes—, esta tesis busca mostrar algunas de las formas en las que la práctica de danzas “afro” en Santiago contribuye a una eventual redefinición de qué es lo “otro” y qué es lo “propio” en el contexto local, qué es lo “afro” y qué lo “chileno” —así como algunas de las contradicciones inherentes a este proceso—. A continuación, expongo la estructura por capítulos de la argumentación propuesta en la presente tesis.

Plan de la tesis

Los capítulos contenidos en la primera parte, titulada “La danza, la diáspora africana y la nación racializada”, construyen el marco teórico y metodológico de la tesis. Retomando debates de la antropología y sociología del cuerpo, de los estudios de la performance y de la antropología y los estudios de la danza, el Capítulo 1 profundiza en la relación dialéctica entre sujeción y transformación que se despliega en la práctica danzaria. El Capítulo 2 presenta el marco metodológico construido para este trabajo de tesis, describiendo las técnicas de investigación empleadas. Aparte de las entrevistas, la observación participante y la inmersión corporal en talleres de danza “afro”, este marco metodológico pone el acento sobre todo en la reflexividad y posicionalidad de mí mismo en cuanto investigador y autor en relación con mis interlocutoras/es. En este sentido, esta tesis se asume como —al menos parcialmente— co-construida con ellas/os. El Capítulo 3, a su vez, sitúa la presente investigación en el campo de los estudios afrolatinoamericanos, así como en general en el campo de los estudios sobre las danzas y músicas de la diáspora africana. Recurriendo a perspectivas clásicas en estos campos, enfatizo la centralidad de las prácticas performáticas en las configuraciones culturales emanadas de la trata transatlántica y sostenidas por los intercambios diaspóricos. Como una forma de conocimiento

corporizado, sostengo que estas prácticas codifican corporalmente una memoria cultural afrodescendiente, a la vez que representan formas de resistencia y emancipación.

Por otro lado, en un primer distanciamiento dialéctico, en el Capítulo 3 también traigo a colación los debates contemporáneos que enfocan los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de danzas y otras prácticas culturales “afro” por parte de nuevos grupos sociales, los que ponen en duda la asociación intrínseca de estas prácticas con sujetas/os “negras/os” y, por el contrario, muestran la transformación, a través de ellas, de las posiciones identitarias e imágenes corporales de sujetas/os “blancas/os” o “mestizas/os”. A la vez, estos nuevos enfoques apuntan a las disputas políticas en torno a lo “afro” que aquí aparecen, mostrando que se trata de un símbolo abierto a distintas resignificaciones, siempre tensionadas por las memorias y la consciencia de las opresiones, pasadas y presentes, a las que remite. El Capítulo 4, finalmente, introduce las discusiones teóricas en torno a la articulación corporizada de nación, raza y género, además de algunas perspectivas sobre las construcciones ideológicas y experiencias del mestizaje en América Latina. Concluyo examinando la construcción género-racializada del mestizaje chileno, tensionada entre las ideas de la mezcla y de la homogeneidad blanqueada, basada en una exclusión explícita de lo “negro” como elemento constitutivo..

La segunda parte, “La danza ‘afro’ en Chile en perspectiva histórica”, proporciona una contextualización histórica de la actual práctica de danzas “afro” en Santiago. Así, el Capítulo 5 examina la respuesta local frente a las visitas a la capital chilena de algunas de las principales figuras y conjuntos que desde inicios a mediados del siglo XX contribuyeron a conformar un campo de la danza “negra” a nivel internacional. Para ello se revisan, principalmente, reportajes de prensa y críticas de espectáculo de los principales medios escritos de la época, dando cuenta de la manera en que las formas de movimiento —antes aun que el cuerpo racializado— fueron consideradas como un diacrítico para establecer la alteridad exótica, erótica y extranjera de las/os bailarinas/es “negras/os”. El Capítulo 6, a su vez, traza la conformación del campo local de las danzas “afro” a partir de la década de 1960 en adelante, recurriendo, sobre todo, a las entrevistas con interlocutoras pertenecientes

a distintas generaciones de danzantes santiaguinas. Aparte de describir las influencias presentes en el inicio de este campo local de las danzas “afro”, el capítulo describe la diversificación, en las últimas dos décadas, tanto de las opciones estilísticas como de los espacios —territoriales, formativos y sociales— en los que se practican danzas “afro” en Santiago, concluyendo con un breve comentario sobre la centralidad de la experiencia corporal en la adopción local de las prácticas danzarias “afro”.

Los capítulos que componen la tercera parte, “Procesos de apropiación, resignificación e incorporación de la danza ‘afro’ en Santiago”, analizan la práctica contemporánea de danzas “afro” en la ciudad, resumiendo, en gran parte, los resultados del trabajo de campo etnográfico desarrollado para esta tesis. El Capítulo 7, por un lado, enfoca distintas instancias en las que las danzas “afro” son presentadas —*performadas*— frente a público, desde la creación de coreografías y obras de danza-teatro hasta la participación de comparsas especializadas en danzas y ritmos “afro” en los carnavales poblacionales santiaguinos. En todos estos casos, se analizan las representaciones de lo “afro”, así como las matrices de sentido en las que se lo ubica. El último apartado del capítulo retoma el debate en torno al tumbé afroarriqueño, la danza y música reconstruida en el contexto del proceso de emergencia etnopolítica afroarriqueña, desde una mirada centrada en el proceso de relocalización y resignificación de esta práctica en la ciudad de Santiago. Junto con reconstruir el proceso de formación y describir las propuestas performáticas de una comparsa santiaguina de tumbé, así como de indagar en las tensiones que este proceso de relocalización produce con algunas de las agrupaciones afroarriqueñas que pueden ser consideradas como detentoras de autoridad legítima en este contexto, reflexiono sobre la vinculación de esta práctica con la reivindicación de una africanidad chilena más amplia, como también con los discursos de género basados en la autonomía en el control sobre el propio cuerpo.

Los Capítulos 8 y 9, por otro lado, se centran en los procesos de incorporación de danzas “afro” en la ciudad de Santiago, basándose para ello tanto en entrevistas con danzantes y profesoras/es como en mi propia inmersión corporal en talleres y otras

instancias formativas. En el Capítulo 8, en primer lugar, describo varias de estas instancias, profundizando en las formas de sociabilidad corporizada que se despliegan en ellos, las que redundan en una percepción de la danza como una suerte de terapia que transforma las relaciones de las/os danzantes consigo mismas/os y con otras/os. En el Capítulo 9, a su vez, describo de qué manera las formas de movimiento inherentes a la estética danzaria “afro” chocan tanto con el disciplinamiento corporal promovido por la disciplina dancística universitaria —en el caso de aquellas/os danzantes con formación profesional— como con las disposiciones corporales dominantes en la vida cotidiana en Santiago y en Chile. En este contexto, analizo la transformación performativa de las normas corporales blanqueadas en relación con el sexo, el género y la identidad racial, además de abordar las relaciones discursivas, corporales y transcendentales que algunas/os danzantes logran establecer con las experiencias históricas que dieron origen a la diáspora africana.

La cuarta y última parte, finalmente, plantea las principales conclusiones de esta investigación, resumiendo y poniendo en discusión los hallazgos empíricos presentados en la segunda y tercera parte de la tesis, particularmente en relación con la tensión dialéctica entre sujeción y transformación que forma el eje articulador de la presente argumentación. En este sentido, discuto las dimensiones históricas, performáticas y performativas de la práctica danzaria “afro” en Santiago abordadas a lo largo de la tesis, y señalo de qué manera en estos distintos niveles se refleja una eventual subversión de las construcciones hegemónicas de la nación género-racializada. Concluyo señalando algunas temáticas específicas que emergieron en el desarrollo de la presente investigación y que ameritarían mayor profundización en futuros estudios.

PARTE I. LA DANZA, LA DIÁSPORA AFRICANA Y LA NACIÓN RACIALIZADA

1. El cuerpo y la danza en perspectiva dialéctica

Aunque la categoría “danza” pertenece al acervo etnocéntrico de las configuraciones culturales europeas y por lo tanto no siempre posee equivalentes en otros idiomas y culturas (cf. Kaeppler, 1978), a todas luces el tipo de práctica denotado con esta palabra está presente de forma prácticamente universal en las sociedades humanas. Como pocas otras, la práctica de la danza pone al cuerpo y sus movimientos en el centro de la atención, recordándonos que el cuerpo es, al mismo tiempo, el sustrato experiencial de nuestra existencia y nuestro principal medio de expresión y comunicación. En consecuencia, desde al menos mediados del siglo XX en adelante, la danza ha sido objeto de un sostenido interés científico social, aportando una mayor complejidad analítica a un campo de investigación anteriormente dominado por enfoques históricos, por esfuerzos de rescate folklórico y por especulaciones evolucionistas. En el caso de la antropología, ya en las generaciones fundadoras de la antropología social británica, así como de la antropología cultural norteamericana, existía un interés en la danza en cuanto fenómeno social, reconociendo —como lo hacía, por ejemplo, el antropólogo británico E.E. Evans-Pritchard (1928, p. 446)— que generalmente las descripciones y análisis etnográficos no otorgaban a la danza el lugar que su importancia social merecía. Sin embargo, es recién a partir de la década de 1960 que se consolida la antropología de la danza como un campo de investigación propio al interior de la antropología cultural norteamericana, primero, y de la antropología social británica, después.⁶ Siguiendo a autoras precursoras como Gertrude

⁶ Como reseña Ana Sabrina Mora (2010, p. 128), recién a partir de la década de 1990 “comienza a perfilarse un área de interés académico que podríamos denominar estudios sociales sobre la danza” en América Latina, introduciendo nuevos enfoques en un campo previamente dominado por “la tradición de estudios de corte folclorista sobre las diversas danzas nativas”. En términos generales, el campo académico chileno no escapa a esta tendencia. Así, la práctica danzaria en Chile ha sido abordada principalmente en la línea de los trabajos de rescate folklórico (ver p.ej. Loyola, 1980) o de reconstrucción histórica (ver p.ej. Garrido, 1979). En el campo de la antropología, cabe mencionar, entre otros, los trabajos de Juan van Kessel, los cuales son un hito importante dentro de la bibliografía sobre los bailes religiosos en el Norte Grande (cf. Guerrero, 2004), además de las ocasionales aplicaciones de paradigmas antropológicos al análisis de danzas indígenas, como es el caso del análisis estructural de una

Kurath, Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce y Judith Lynne Hanna,⁷ en este campo se han desarrollado debates teóricos tanto sobre el análisis comparativo de las estructuras y estéticas danzarias, como también sobre sus contenidos simbólicos, sus funciones y sus significados en cada sociedad.

Más recientemente, la propuesta de una “antropología del movimiento” (cf. Farnell, 1999) ha ampliado el alcance de tales perspectivas de análisis, comprendiendo la danza como una forma corporizada de comportamiento entre otras, mientras un enfoque en la “política de la danza” (cf. Reed, 2012) ha examinado el rol de la danza en contextos coloniales, así como en general en la constitución y construcción discursiva de identidades étnicas, nacionales, de género, etc. Por otro lado, en una línea similar se ha venido conformando también, a partir de la década de 1990, el campo interdisciplinario de los estudios de la danza —a veces también denominado estudios críticos de la danza—, el que se desprendió de la anterior construcción eurocéntrica de una “historia de la danza”. Influenciadas/os por los estudios culturales, las/os precursoras/es en este campo han buscado no solo enfocar la danza en cuanto objeto de estudio, sino usar la danza como una forma de indagación teórica en cuestiones de raza, género, sexualidad, clase y nacionalidad (cf. Wong y Giersdorf, 2019, p. 5).⁸ En este contexto, la presente tesis se nutre tanto de

danza mapuche propuesto por Hans Gundermann (1985). Dentro de este panorama destaca el trabajo de María Ester Grebe (1982), quien en una charla realizada a comienzos de la década de 1980 discute los enfoques de la antropología de la danza contemporáneos en esa época. En la primera década del siglo XXI es posible registrar un mayor interés en la historia de la danza, con publicaciones como las de María José Cifuentes (2007), aunque las perspectivas desde las ciencias sociales recién adquieren mayor relevancia en la última década. Destacan la creciente bibliografía sobre la práctica de danzas andinas en Santiago (ver p.ej. Artal, 2008; Taypi Aru, 2011), el interés en lo corporal al interior de los estudios musicológicos (cf. Spencer, 2013; 2015), así como las producciones en torno a la cumbia (Ardito, Karmy, Mardones y Vargas, 2016) y al *tumbe* afrochileno (ver Cap. 7, pp. 237 y sigs.).

⁷ Cabe destacar que, en el caso de la antropología cultural norteamericana, varias de las autoras que tempranamente se interesaron por la danza y experimentaron con formatos de investigación y presentación que partían de su propia inmersión corporal en las prácticas estudiadas, poniendo así en duda el límite entre investigación científica y representación artística, fueron mujeres afrodescendientes, tales como Katherine Dunham —en cuya visita a Santiago, en 1950, profundizaré en el Cap. 5 (pp. 143-154)—, Zora Neale Hurston y Pearl Primus. Sin embargo, debido a su marginalización en la academia estadounidense, su legado recién ha sido revalorado en las últimas décadas (cf. Kraut, 2003; Richter, 2010). Para un resumen de las genealogías convencionales en la antropología de la danza, ver Mora (2010, pp. 101-122) y Citro (2012).

⁸ Para una discusión de las relaciones entre estudios de la danza y estudios culturales, ver Morris (2019).

algunos enfoques de la antropología de la danza como también de los estudios de la danza influenciados por los estudios culturales, preguntándose por la manera en la cual la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os refleja, transgrede o subvierte las construcciones dominantes de la nación chilena a nivel de sus experiencias corporales, así como de los discursos identitarios a los que adscriben.

Ahora bien, habiendo establecido la danza no como un objeto de investigación en sí mismo sino como un medio para indagar en la relación de las/os danzantes con las construcciones género-racializadas de la nación —aunque sin duda se trata de un tipo de práctica con características particulares, las que deberán ser tomadas en cuenta en la presente investigación—, cabe preguntarse también acerca de las características, en términos teóricos, de esas construcciones, así como sobre las formas en que la danza puede expresar una posición de las/os danzantes respecto a ellas. Para estos efectos, aparte de enfocar la danza en cuanto categoría de análisis, baso el marco teórico de la presente tesis principalmente en el concepto de performance, asumiendo su doble significación como, por un lado, juego, ritual o puesta en escena (lo performático) y, por otro lado, como inscripción identitaria basada en movimientos y acciones corporales reiteradas (lo performativo; ver tb. nota al pie 5, p. 5). En esta misma línea, adopto el enfoque dialéctico desarrollado por Silvia Citro (2009, 2010, 2012), que propone —en un primer movimiento de distanciamiento y sospecha— enfocar la constitución histórica de los cuerpos y las/os sujetas/os mediante discursos y prácticas disciplinarias, para luego —en un segundo movimiento de acercamiento y comprensión inspirado por la fenomenología y la perspectiva del *embodiment*— indagar en cómo estas/os sujetas/os corporizadas/os se hacen “carne” con el mundo a través de sus prácticas performáticas y cómo estas prácticas transforman performativamente sus propias posiciones identitarias.

Siguiendo a grandes rasgos la perspectiva dialéctica propuesta por Citro, en el presente capítulo contextualizo y desarrollo el enfoque teórico para el análisis de la danza que sigo en esta tesis, tanto en relación con las particularidades de esta práctica como respecto a sus relaciones recíprocas con la realidad social en términos más amplios. En este

sentido, el primer apartado introduce algunas discusiones contemporáneas en la antropología y sociología del cuerpo y los estudios de la performance, y desarrolla aquellos aspectos de la perspectiva de Citro que son relevantes para la presente tesis. Identifico el núcleo de este enfoque en torno a la dialéctica entre la sujeción, operada por discursos y prácticas disciplinarias y expresada también en la incorporación de *habitus* en cuanto disposiciones culturales corporizadas, y la transformación —relacionada también con las nociones de liberación y resistencia— de las posiciones identitarias de las/os sujetas/os a partir de sus performances y experiencias corporizadas. El segundo apartado, por otra parte, revisa algunos de los principales debates de la antropología y los estudios de la danza e identifica tres niveles de análisis relevantes para la presente tesis (la danza como práctica cultural y artística, la política de la danza y el cuerpo en la danza), poniéndolos en relación con la perspectiva dialéctica desarrollada previamente.

Cuerpo y performance en perspectiva dialéctica

En la presente tesis, intento comprender cómo la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os reproduce, tensiona o subvierte las construcciones género-racializadas de la nación. Para ello es necesario, en primer lugar, precisar de qué manera tal reproducción, tensión o subversión puede producirse *mediante* la danza y el movimiento del cuerpo. Como adelanté arriba, el marco teórico de esta tesis se basa sobre todo en el enfoque dialéctico desarrollado por la antropóloga argentina Silvia Citro (2009, 2010, 2012) y en los conceptos de performance y performatividad, así como en algunos enfoques específicos de la antropología de la danza y los estudios de la danza. En ese sentido, a continuación, comenzaré por contextualizar y exponer el enfoque de Citro, el que propone una complementariedad dialéctica entre distintas posiciones teóricas respecto al cuerpo y sus movimientos. Luego, en el siguiente apartado, caracterizaré las tensiones que —en perspectiva dialéctica— atraviesan la danza, entre la reproducción de patrones culturales y simbólicos, por un lado, y su transformación danzada, por otro.

El enfoque desarrollado por Citro se sitúa, en primer lugar, en los debates teóricos de la antropología del cuerpo de las últimas décadas. Aunque la diversidad cultural reflejada en los relatos etnográficos tempranos hacía patente temas como el adorno del cuerpo, su entrenamiento a través de “técnicas del cuerpo” propias a cada sociedad (Mauss, 2004) o la diversidad de concepciones del cuerpo y la persona existentes en las sociedades humanas, la que revela la especificidad cultural del dualismo cartesiano predominante en la cosmovisión occidental (cf. Leenhardt, cit. en Le Breton, 2013, p. 20 y sigs.), durante gran parte de la historia de la disciplina el cuerpo solo apareció de manera esporádica como objeto de investigación (cf. Lock, 1993). Sin embargo, desde finales de la década de 1970 se comienza a consolidar la subdisciplina de la antropología del cuerpo, en paralelo a la conformación de una subdisciplina análoga en el campo de la sociología⁹. En la estela de autores/as como Mary Douglas (1996), una antropóloga británica influenciada por el estructuralismo, se desarrollaron análisis que enfatizaban los usos del cuerpo como símbolo que significaba la sociedad y la posición del individuo en ella. Al cuerpo físico se oponía así el cuerpo social. Por otro lado, cabe destacar la profunda influencia ejercida, tanto en la antropología como en la sociología del cuerpo de esa época, por las obras de autores postestructuralistas como Michel Foucault (1976). El enfoque de Foucault permitía tanto examinar la constitución de sujetos mediante instituciones disciplinarias como la escuela, la cárcel y el hospital —y, por extensión, cualquier institución social—, como también comprender la conformación histórica de los discursos sobre el cuerpo que daban sustento a la “sociedad disciplinaria” contemporánea.

Ahora bien, frente al “paradigma textualista” (Citro, 2010, p. 49) que se refleja en los enfoques simbólicos y postestructuralistas, otros enfoques intentan sobreponerse al dualismo mente/cuerpo que aparece implícito en aquellos. Tal es el caso del concepto de *habitus* propuesto por Pierre Bourdieu (2007), quien centra su atención en el ámbito de la

⁹ Si bien, como señala Chris Shilling (2007), los autores clásicos de la sociología no ignoraban la importancia del cuerpo como base de la vida social —así como los efectos que las transformaciones sociales tenían sobre el bienestar corporal, como en el caso de Marx—, los esfuerzos por dotar a la disciplina de un campo de reflexión propio tendieron a soslayar este aspecto en pos de un mayor énfasis en lo que se consideraba propiamente social.

práctica. Retomando un concepto propuesto originalmente por Marcel Mauss, Bourdieu define los *habitus* como objetivaciones de la historia en los cuerpos que producen “sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles (...) colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (ibíd.: 86, cursivas en el original). En otras palabras, se trata de una lógica de la práctica —o, más bien, de una lógica *en* práctica, el “sentido práctico”— que escapa a la oposición binaria entre la sobredeterminación objetivista, por un lado, y la exageración subjetivista de la libertad de acción de la/del individua/o, por otro. Al mismo tiempo, el *habitus* implica la noción de una incorporación de las disposiciones —estéticas, morales, corporales, etc.— que le dan forma y que, a la vez, lo reproducen. En este sentido, el enfoque de Bourdieu ha sido criticado pues, a pesar de proponer un camino intermedio entre el objetivismo estructuralista y el subjetivismo existencialista, la reproducción de los *habitus* a partir de sí mismos tiende a sugerir una rigidez que difícilmente admite transformaciones sustanciales en las disposiciones que las/os individuos/os poseen frente al mundo que las/os rodea (cf. Citro, 2009, p. 102 y sigs.). No obstante, Bourdieu sentó las bases para un enfoque que comprende al cuerpo no solo como símbolo o como producto de prácticas disciplinarias, sino como *locus* y base de la vida social.

A partir de las contribuciones de Bourdieu, antropólogos del cuerpo como Michael Jackson y Thomas Csordas han propuesto una perspectiva que, de cierta manera, invierte —o, al menos, calibra de otra forma— la relación entre el cuerpo y la sociedad. Para ello retoman también la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty (1975), cuyo concepto de lo preobjetivo pone en primer lugar la experiencia de la “carne” —el “estar-en-el-mundo” del cuerpo— como punto de partida de cualquier proceso de percepción. Aunque no niega que el mundo en el que se encuentra la/el sujeta/o sea un mundo cultural y social, la perspectiva de Merleau-Ponty desplaza la perspectiva desde los “objetos culturales” hacia los procesos de objetivación. En esta línea, Jackson (2010, p. 64) afirma que “[e]l significado de la praxis corporal no siempre es reductible a operaciones cognitivas y semánticas” y aboga por una construcción de conocimiento fundada en el propio cuerpo, mientras que Csordas

(2010) entiende al cuerpo y la corporeidad como bases experienciales de la vida social y cultural. Para este último autor, particularmente, el cuerpo no solo es construido por fuerzas ajenas a él, sino que es la perspectiva de la corporización (*embodiment*) —el anclaje de las prácticas, percepciones y del “estar-en-el-mundo” en y desde el cuerpo— la que permite nuevas entradas teóricas a la comprensión de las realidades sociales, complementando así el enfoque unidimensional en lo textual y representacional. En este sentido, prestar atención *a* y *con* el cuerpo “no es prestar atención al cuerpo como un objeto aislado, sino que es prestar atención a la situación del cuerpo en el mundo” (ibíd., p. 87) y, por lo tanto, a la intersubjetividad del mundo social.

Por otro lado, y aparte de los debates teóricos de la antropología del cuerpo, el enfoque propuesto por Citro también dialoga con las discusiones en torno al concepto de performance que se han desarrollado en las últimas décadas en la antropología y en el campo interdisciplinario de los estudios de la performance, así como en los estudios de género.¹⁰ Uno de los autores fundamentales en este sentido es el antropólogo Victor Turner, quien derivó desde el estudio de los sistemas simbólicos y los rituales hacia un interés en la procesualidad de la vida social, y, en particular, en sus dimensiones expresivas. En un texto publicado póstumamente, Turner (1987, p. 81) plantea la perspectiva del ser humano como un “*Homo performans*” que se revela reflexivamente a sí misma/o y a las/os otras/os mediante distintos tipos de performances. Se trata, por un lado, de las performances “sociales”, tales como la presentación de la persona en la vida cotidiana estudiada por Erving Goffman (1981) o, en una escala más amplia, la resolución de tensiones y conflictos sociales mediante los “dramas sociales” estudiados por el propio Turner (ver p.ej. Turner, 1996). Por otro lado, el enfoque de Turner también incluye las performances “culturales”, correspondientes a los géneros de performance en el sentido estrecho: rituales, teatro, cine y otras formas de expresión dependientes en gran proporción de formas no verbales de comunicación. Ahora bien, entre ambos tipos de performances existen relaciones recíprocas, pues mientras las performances culturales derivan su significado contextual de

¹⁰ Para un resumen de los debates y perspectivas en torno al concepto de performance, ver Taylor (2011).

los procesos de conflicto social en curso, los significados construidos *en* la performance vuelven a retroalimentar los propios procesos sociales (Turner, 1987, p. 90):

...cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing cultures but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting ‘designs for living’.¹¹
(Turner, 1987, p. 24)

Para Turner, tales performances culturales comparten algunas características con los rituales, pues se trata de fenómenos separados de los tiempos y espacios de la actividad cotidiana y, por lo tanto, *liminales*¹². Profundizando en esta línea, Richard Schechner (2000), uno de los fundadores del actual campo de los estudios de la performance, sostiene que la diferencia entre los “dramas sociales” —escenificados en los rituales— y los “dramas estéticos” —reflejados en las performances culturales— reside en que, al contrario de lo que ocurre con estos últimos, los “dramas sociales” efectuarían una transformación permanente de las/os sujetas/os. Sin embargo, para Schechner ambas formas de performance representan los polos de un continuo en el que “la trenza eficacia-entretenimiento se aprieta o se afloja” en un movimiento de oscilación constante (ibíd.: 58).

Un uso distinto del concepto de performance es el que ha sido desarrollado por Judith Butler mediante su conceptualización de la performatividad de género, la cual también tiene implicancias más amplias para la comprensión del cuerpo en la línea Foucaultiana mencionada arriba. Butler basa su enfoque en la teoría de los actos del habla de John L. Austin, en la que “se considera performativa a aquella práctica discursiva que

¹¹ ...las performances culturales no son simples reflectores o expresiones de la cultura, ni siquiera de culturas que están cambiando, sino que pueden ser ellas mismas agencias activas del cambio, representando el ojo mediante el cual la cultura se ve a sí misma y la mesa de dibujo en la cual las/os actoras/es creativas/os esbozan lo que ellas/os creen que son ‘diseños para la vida’ más aptos o más interesantes. (Traducción propia.)

¹² El concepto de “liminalidad” (“*liminality*”), que Turner (1969) adopta de la fase intermedia descrita para aquellos rituales que efectúan un cambio en el estatus del individuo, hace referencia a períodos de tiempo o situaciones sociales en las que las reglas que normalmente gobiernan la estructura social se encuentran temporalmente suspendidas, pues las personas afectadas se encuentran en el umbral entre distintas posiciones sociales o fases de vida. La contracara de la liminalidad es la *communitas*, la comunidad de iguales entre aquellas/os que se encuentran en una fase liminal, la que para Turner (ibíd.) puede corresponder tanto a la suspensión o inversión de las jerarquías durante el carnaval como a la subversión del orden dominante que significó, por ejemplo, el movimiento hippie.

realiza o produce lo que nombra” (Butler, 2002, p. 34). Uniendo el concepto Austiniano de performatividad a las reflexiones de Foucault en torno a los discursos y las disciplinas, Butler (1998, 2002, 2007) elabora una teoría de la performatividad que hace hincapié en la constitución de la identidad mediante acciones reiteradas que inscriben significados en los cuerpos, cuya asignación a un género o a un sexo, por ejemplo, no es por lo tanto el mero efecto de una construcción simbólica previa sino de prácticas y discursos que por sí mismos crean significado y constituyen a la/al sujeta/o incluso en su materialidad, la que responde, así, al “efecto más productivo del poder” (Butler, 2002, p. 18). En este sentido, para Butler no existe un/a sujeto/a voluntarista que pueda elegir si se somete o no a las construcciones de sexo y género, sino que cualquier acción queda reducida a la reiteración de las normas. Sin embargo, “en virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de [las construcciones del sexo], como aquello que escapa a la norma o que la rebasa” (ibíd., p. 29). Es el caso de la parodia: mediante la imitación que no logra convertirse en el supuesto original, este tipo de prácticas transgrede los límites de las construcciones de sexo y género y muestra su contingencia y contextualidad, produciendo una reiteración que subvierte las identidades inscritas performativamente (cf. Butler, 2007).

El enfoque desarrollado por Citro se ubica en diálogo y continuidad con estas perspectivas, y —al igual que lo hacen otras/os autoras/es (cf. Mora, 2010, pp. 61-62)— aboga por la complementariedad entre los enfoques fenomenológicos, por un lado, y los enfoques textuales, simbólicos o representacionales sobre el cuerpo, por otro, e incorpora además las teorías de la performance. Para ello recupera las reflexiones filosóficas de Merleau-Ponty y de Friedrich Nietzsche. Ambos autores tendrían en común un “abordaje del mundo desde la corporalidad y, con él, la ruptura radical con las tradiciones racionalistas anteriores que desvalorizaban el cuerpo” (Citro, 2009, p. 44), y a partir de sus planteamientos sería posible definir “los rasgos constitutivos de la corporalidad” (ibíd., p. 49). Siguiendo a Merleau-Ponty, uno de estos rasgos es la existencia de “una dimensión preobjetiva del ser, por la cual podemos ‘habitar’ el mundo y nos hallamos unidos a él”

(ibíd., p. 61), mientras que desde la perspectiva de Nietzsche es el cuerpo el que, a su vez, ejerce acciones creativas sobre el mundo, motivadas por una “voluntad de poder” que, según Citro (ibíd., p. 66-67), está emparentada con el concepto Freudiano de “pulsión”. En suma, “[l]a corporalidad del ser se hace carne con el mundo pero, también, otras veces se confronta con ese mundo que se le resiste, se moviliza e intenta transformarlo” (ibíd., p. 74). Ahora bien, Citro encuentra la clave para articular ambas perspectivas en la hermenéutica dialéctica de Paul Ricoeur, que combina una “hermenéutica de la escucha” —ejemplificada por la fenomenología de Merleau-Ponty— con una “hermenéutica de la sospecha” —ejemplificada en primera línea por Nietzsche, pero también por pensadores como Marx y Freud—. Mientras que la fenomenología permitiría “escuchar, recolectar o restaurar un sentido”, el movimiento hermenéutico opuesto apuntaría a “la ‘desmitificación’, ‘la reducción de ilusiones’, se trata de la [voluntad] por ‘descifrar’, pues se sospecha que lo que es dado como verdad puede no serlo (Ricoeur, 1999[1965]: 28)” (ibíd., p. 80). Como puntualiza Citro (ibíd.), ninguno de los dos movimientos puede ser considerado “como ‘única’ clave de acceso al mundo, pues justamente lo que cada uno hace es conducirnos hacia distintas dimensiones del mundo.” En conclusión, se trata de reconocer “que se trata de un mundo esencialmente dialéctico” (ibíd., p. 81), en el que preobjetividad y reflexividad, sujeción y transformación coexisten:

...somos seres preobjetivos y reflexivos, somos “uno” con el mundo y también escindidos y distanciados, por medio del lenguaje reflexivo, de ese mundo; somos *carne* y, a la vez, resistencia con ese mundo; somos constituidos por ese mundo previo en el cual nacemos e inevitablemente morimos, pero también constituimos ese mundo en el cual nos es dado habitar. (Citro, 2009, p. 82)

En términos metodológicos, la dialéctica entre las hermenéuticas de la escucha y de la sospecha se traduce en una dialéctica entre un acercamiento fenomenológico, basado en la tradición antropológica de la observación participante, que busca “*comprender* cómo las personas constituyen con su acción práctica y reflexiva el mundo” (Citro, 2009, p. 110, cursivas en el original), por un lado, y un distanciamiento analítico que apunta a “*explicar* cómo los sujetos emergen a partir de los discursos y las prácticas que los anteceden y los irán conformando hasta en la materialidad de sus cuerpos” (ibíd., pp. 110-111, cursivas en

el original), por otro. Ambos movimientos encuentran una síntesis provisoria en un nuevo acercamiento fenomenológico cuyo objetivo es “volver a analizar cómo esos sentidos y prácticas, ya históricamente situadas, son puestas en ‘juego’ y, por lo tanto, reconfigurados y resignificados en la dinámica de la vida social” (ibíd., 100). En este sentido, el análisis de la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os que desarrollo en la presente tesis incorpora tanto un enfoque en los discursos que han constituido algo así como un “cuerpo chileno”, como también una perspectiva centrada en las experiencias y prácticas corporales y la forma en que estas últimas reconfiguran y resignifican los cuerpos de las/os danzantes. Mientras la discusión propiamente metodológica será retomada en el próximo capítulo, la constitución de un “cuerpo chileno” a partir de las nociones teóricas de nación y raza, en intersección con la dimensión de género, así como en base a la ideología del mestizaje chileno, será discutida en el Capítulo 4. En lo que queda del presente capítulo, en cambio, discutiré algunos enfoques teóricos del campo de la antropología y los estudios de la danza relevantes para la presente argumentación, explorando el eventual papel de estas prácticas corporales en la relación dialéctica entre sujeción y transformación.

Dialéctica de la danza: entre la sujeción y la transformación

Si —como afirman tanto Silvia Citro como el enfoque del *embodiment* representado por Thomas Csordas— el cuerpo responde, a la vez, a una dimensión preobjetiva y a una dimensión reflexiva, constituye el mundo social a la vez que es constituido por él, cabe preguntarse cuál es el lugar de las prácticas corporales, en general, y de la danza, en particular, en la relación dialéctica entre lo que aquí he llamado sujeción, por un lado, y la transformación, por otro. Una primera clave se encuentra en enfoques que ven el cuerpo como *locus* de prácticas comunicativas que expresan una resistencia frente a situaciones de opresión externa. Como muestra Jean Comaroff (1985) a propósito de las prácticas rituales y de la vida cotidiana del grupo étnico Tshidi sudafricano, frecuentemente tal resistencia no puede ser expresada en el nivel discursivo, y al mismo tiempo excede la mera reproducción inconsciente que el concepto de *habitus* parece implicar. De manera similar, en el campo de

los estudios sobre las prácticas performáticas afrolatinoamericanas —sobre el que volveré en el capítulo 3—, autoras/es como Barbara Browning y Lowell J. Lewis han mostrado cómo el samba, las danzas del candomblé y la capoeira expresan la resistencia cultural de las/os afrobrasileñas/os. Mientras Browning (1995) muestra que, lejos de tratarse de una suerte de escape catártico de la opresión cotidiana, las danzas permiten mantener una memoria cultural acerca de las injusticias sociales en el pasado y sus continuidades en el presente, Lewis (1992) analiza las relaciones de indexicalidad e inversión simbólica — expresadas tanto a nivel del canto y la música como en los propios movimientos corporales — que existen entre la práctica de la capoeira y la sociedad brasileña en general: donde esta última oculta la violencia bajo un manto de civilidad, en la primera es la violencia la que oculta un ethos comunitario. Sin embargo, aunque provee una sugerente lectura de los movimientos corporales y, por tanto, de formas de comunicación no verbal, un enfoque que enfatiza la resistencia a través del cuerpo corre el riesgo de romantizar a los/as sujetas/os en cuestión y soslayar aquellas dimensiones de sus prácticas que sí reproducen distintas formas de opresión. Como punto de partida del movimiento coreográfico-hermenéutico circular que describen los siguientes párrafos, comenzaré, entonces, por introducir brevemente algunos debates clásicos en la antropología de la danza que resultan atingentes para comprender la capacidad de agencia del cuerpo danzante —y sus límites—.

En uno de los primeros libros que ofrecen una visión de conjunto de la antropología de la danza, Anya Peterson Royce (1977) identificaba la forma y el contexto como los principales ejes articuladores en los debates disciplinares de la época y veía como más promisorios aquellos enfoques que lograban unir estas dos dimensiones. Siguiendo a Brenda Farnell (cit. en Citro, 2012, p. 38), se trata de la oposición entre una perspectiva centrada en los aspectos visibles de la danza, por un lado, y otra sensible a “lo ‘invisible’ — rasgos de organización social, valores culturales y creencias—”, es decir, a “aquello ‘que determina el significado de lo visible’” (Citro, 2012, p. 38), por otro. Así, mientras la perspectiva comparativa del proyecto coreométrico impulsado por Alan Lomax, por ejemplo, se concentraba en las características formales de los movimientos danzarios y

cotidianos presentes en distintas sociedades, analizándolos mediante la codificación de grabaciones audiovisuales,¹³ otras perspectivas buscaban más bien escudriñar en los significados que poseían las danzas y los estilos de movimiento en distintos contextos culturales. Para ello, antropólogas como Adrienne Kaeppler, Drid Williams y Judith Lynne Hanna desarrollaron enfoques teóricos que se inspiraban en modelos lingüísticos y comunicacionales. Kaeppler (cit. en Citro, 2012, p. 39), por ejemplo, adaptó al estudio de la danza la distinción emic/etic, introducida por el lingüista Kenneth Pike, acuñando la noción de “kinema” como aquella unidad de movimiento que porta un significado. Williams (cit. en Citro, 2012, pp. 40-1), por otro lado, postuló la existencia de estructuras de movimiento universales que eran significadas de distinta manera en sociedades distintas. Hanna (cit. en Citro, 2012, p. 41), en tercer lugar, conceptualizó la danza como una forma de comunicación no verbal mediante la que es posible intercambiar distintos tipos de mensajes, tanto entre las/os propias/os danzantes como entre danzantes y audiencias. En este sentido, Hanna fue más lejos que Kaeppler y Williams en su análisis de la danza como una práctica que no solo reflejaba la cultura, sino que también podía comunicar conformidad, resistencia o visiones alternativas a los valores culturales dominantes, como también se refleja en su posterior trabajo sobre danza, sexo y género (Hanna, 1988). Para Royce (1977, pp. 154-174), finalmente, la danza es una forma de comunicación simbólica que funciona de manera distinta que el lenguaje, pues mediante la importancia que le otorga a los cuerpos —tanto a los cuerpos de las/os danzantes como a los cuerpos de las/os espectadoras/es— logra transmitir información a través de varios canales sensoriales al mismo tiempo. Por esta razón, la danza es —según esta autora— especialmente apta para simbolizar identidades, por ejemplo, en situaciones de contacto cultural o en ocasiones

¹³ La perspectiva coreométrica desarrollada por Lomax en conjunto con las coreógrafas Irmgard Bartenieff y Forrestine Paulay fue fuertemente criticada por muchas/os antropólogas/os de la época. Sin embargo, Citro (2012, p. 34) reivindica la relevancia de su proyecto, pues a pesar de la parcialidad de las muestras, los análisis estadísticos desarrollados por Lomax y sus coautoras muestran interesantes correlaciones entre las formas de moverse en la danza y las formas de moverse en la vida cotidiana en distintas sociedades, así como la prevalencia de ciertas preferencias estilísticas y de movimiento en áreas geográficas más amplias.

formales en las que la sociedad se presenta a sí misma y que por lo tanto requieren un entrenamiento y una disciplina especialmente rigurosas.

Un aspecto que atraviesa tanto los enfoques centrados principalmente en la forma como también aquellos sensibles al contexto —siguiendo la distinción de Royce— es el interés por la estética y los estilos de movimiento. A este respecto, Royce (1977, p. 181) introduce el debate sobre la creatividad como aquella cualidad que le permite a las/os individuos/os producir expresiones artísticas nuevas, pero aún aceptables dentro de las preferencias estéticas específicas al respectivo contexto cultural, siempre y cuando se trate de géneros danzarios en los cuales tales innovaciones sean permitidas socialmente. Así, autores como Carlos Pérez Soto (2008) distinguen entre un ámbito correspondiente a la danza en sus variadas funciones sociales, desde el entretenimiento hasta el ritual, y una danza “artística”, reconocida como tal por sus espectadoras/es (cf. *ibíd.*, p. 30).¹⁴ Como disciplina artística occidental,¹⁵ la danza posee una venerada tradición que se expresa en distintos estilos de movimiento —entre ellos el ballet clásico, también llamado estilo académico, y la danza moderna (cf. *ibíd.*, pp. 66-8 y 90-2)—, definiciones estéticas disputadas entre sí, grandes obras, bailarinas/es y coreógrafos/as de referencia, y que es reproducida a través de instituciones como las escuelas de danza. En este sentido, la danza como arte conforma un “campo” en el sentido propuesto por Bourdieu (2011): un sistema de relaciones entre distintas/os agentes con distintos grados de legitimación que disputan una forma específica de capital simbólico —desigualmente distribuido al interior del campo como efecto de los procesos históricos de su conformación— según reglas también

¹⁴ Pérez (2008, p. 23-4) menciona la distinción existente en el idioma castellano entre “danza” —la danza como arte— y “baile” —la danza que cumple distintas funciones sociales—. Aunque esta distinción es útil para fines analíticos, las formas danzarias analizadas en la presente tesis complican las categorizaciones unívocas, pues en perspectiva transnacional se trata de géneros que atraviesan distintos escenarios y contextos, con valoraciones y usos distintos en cada uno. Por otro lado, las/os interlocutoras/es entrevistadas/os para esta investigación se refieren a sus prácticas principalmente como “danza”, por lo que mantengo esta denominación.

¹⁵ En una ácida crítica animada por el relativismo cultural, la antropóloga Joann Kealiinohomoku (2001) muestra el etnocentrismo implícito en la distinción tajante entre la danza occidental, usualmente llamada “danza” a secas, y las formas de danza no occidentales, llamadas indistintamente “étnicas”, “primitivas” o “folk”.

específicas al campo en cuestión (ver tb. Mora, 2007).¹⁶ Ahora bien, en cuanto práctica artística que hace palpables distintas concepciones estéticas, distintas formas de disponer y mover los cuerpos y distintos relatos representados corporalmente, la danza puede ser comprendida también como una forma de performance cultural en el sentido discutido arriba. Así, en vez de solo reflejar la cultura a la que pertenecen, las creaciones de coreógrafos/as, danzantes y otras/os agentes creativos/os muestran otras posibilidades de existencia, otras maneras de comprender los roles, reglas y símbolos de la sociedad y otras formas de vivir en comunidad (cf. Turner, 1987).

En línea con lo anterior, Citro (2009, pp. 62 y sigs.) muestra que la danza sirve también como una de las principales metáforas que usa Nietzsche para desarrollar sus ideas acerca de la libertad de creación de la/del sujeta/o y su voluntad de poder sobre el mundo. Ahora bien, en perspectiva dialéctica la libertad creadora del arte, defendida por Nietzsche, se encuentra con las cortapisas tematizadas por otros “maestros de la sospecha” como Foucault (ibíd., p. 104 y sigs.), así como en general con la concepción de una “libertad en situación” postulada tanto por la fenomenología de Merleau-Ponty como por el concepto de *habitus* (cf. Csordas, 1990). En términos más concretos, Susan Reed (2012, p. 93) reseña que, “mientras algunos aspectos de la experiencia de la danza pueden engendrar sensaciones kinestésicas de poder, control, transcendencia y unión divina, otros aspectos pueden localizarla dentro de los paradigmas de la represión o la subordinación ideológica”. Así lo afirma también la antropóloga Cynthia Novack (1995, p. 181), para quien la danza puede a la vez reflejar y resistir ciertos valores culturales. La autora menciona el ejemplo de una bailarina de ballet que mediante la danza corporiza y representa estereotipos culturales acerca de la femineidad, pero, a través de esta misma práctica, simultáneamente ejerce una agencia que en cierta medida niega tales estereotipos.¹⁷ En consecuencia, en vez de buscar

¹⁶ Como hace notar Mora (2007, p. 302-306), en sus trabajos sobre distintos campos artísticos Bourdieu se refirió a la danza solo en contadas ocasiones y más bien la asimiló a otras prácticas corporales como el deporte, aunque ello no quita que su perspectiva analítica pueda ser aplicada provechosamente a la danza como “un subcampo dentro del campo artístico, que a la vez es parte del campo de producción y de circulación de bienes simbólicos” (ibíd., p. 312-313).

¹⁷ J.L. Hanna (1988) muestra que, en una amplia variedad de sociedades y culturas (incluyendo la “alta cultura” occidental, representada por el ballet, la danza moderna y las vanguardias), la danza contiene

interpretaciones unívocas de la relación entre danza y cultura, Novack (ibíd.) llama a considerar la danza como una práctica compleja y con múltiples significados. Para ello, propone tomar en cuenta al menos los siguientes aspectos y sus interrelaciones: “the ‘art’ (the choreographic structures, movement styles, and techniques of dance), the institutions (local, national, global) in which it is practiced and performed, and the people who participate in it as performers, producers, spectators, and commentators”¹⁸ (ibíd.). A estos distintos niveles que forman parte de la práctica danzaria se agrega también la consideración crítica de las concepciones del cuerpo —y, se podría agregar, de su relación con el mundo— en cada contexto, tanto desde la perspectiva de las/os danzantes como desde la mirada del/de la investigador/a (ibíd., p. 183).

Aunque la perspectiva propuesta por Novack contribuye a comprender la complejidad y multivocalidad de la práctica danzaria, desde el enfoque dialéctico y crítico que adopto en esta tesis cabe destacar también la relevancia de enfocar la danza como un hecho político. En este sentido, Reed (2012) reseña múltiples investigaciones etnográficas e históricas que enfocan “[l]a danza como una expresión y una práctica de relaciones de poder y protesta, resistencia y complicidad” (ibíd., p. 77), especialmente respecto a su conflictiva simbolización de identidades nacionales y étnicas —a lo que podríamos agregar también las identidades raciales—. En este eje, distintas/os autoras/es han mostrado el papel de ciertas danzas para la construcción de ideologías nacionalistas, la formación de sujetas/os nacionales y la representación de la nación. Ahora bien, Jane Desmond (1993) propone, específicamente, enfocar los cambios de significado implicados en la transmisión de ciertos estilos danzarios, comprendidos como performances de identidades culturales, entre distintos grupos sociales. Desde una perspectiva que busca ampliar la perspectiva textualista de los estudios culturales, Desmond sugiere analizar los “textos ‘corporales’” (“bodily ‘texts’”) provistos por la danza y otras formas de movimiento para así comprender

modelos de roles de género y de comportamiento sexual que pueden reforzar, reformular o contradecir las construcciones culturales de género.

¹⁸ ...el ‘arte’ (las estructuras coreográficas, estilos de movimiento y técnicas de la danza), las instituciones (locales, nacionales, globales) en las cuales se practica y *performa*, y las personas que participan en él como *performers*, productores/as, espectadores/as y comentaristas/as. (Traducción propia.)

cómo las identidades sociales son señaladas, formadas y negociadas a través de los movimientos corporales (ibíd., p. 34). Para la autora, este tipo de análisis es especialmente urgente pues la omisión de lo corporal que es posible constatar tanto en los estudios culturales como en gran parte de las disciplinas humanísticas —o, al menos, el enfoque parcial en las representaciones del cuerpo, excluyendo sus movimientos— tiene su contracara en la asociación de la danza y lo corporal casi exclusivamente con el género, las clases sociales o los grupos étnicos, raciales o nacionales subalternos, a quienes de antemano se les atribuye una mayor cercanía a la corporeidad en detrimento de las actividades intelectuales (ibíd., pp. 34-5). En este sentido, a Desmond le interesan los procesos de transmisión entre distintos grupos, junto a los correspondientes cambios en los estilos de movimiento y en sus lecturas ideológicas, pues considera que las relaciones sociales se representan y producen mediante el cuerpo, y no solo son inscritas sobre él como un soporte inerte (cf. ibíd., p. 38):

If dance styles and performance practices are both symptomatic and constitutive of social relations, then tracing the history of dance styles and their spread from one group or area to another, along with the changes that occur in this transmission, can help uncover shifting ideologies attached to bodily discourse. [...] ¹⁹ Such practices and the discourses that surround them reveal the important part bodily discourse plays in the continuing social construction and negotiation of race, gender, class, and nationality, and their hierarchical arrangements. ²⁰ (Desmond, 1993, p. 38-9)

De esta forma, en la transmisión de las danzas a través de fronteras y límites sociales y culturales se hacen patentes la construcción de diferencias y las desigualdades de poder entre los distintos grupos involucrados. Frente a una posición que ve en tales procesos de transmisión únicamente la “apropiación” por parte de los grupos dominantes de prácticas pertenecientes a grupos sociales subalternos, Desmond (1993) enfatiza que se

¹⁹ A lo largo del texto, he marcado las omisiones al interior de las citas textuales con paréntesis —(...)—, cuando solo omito algunas palabras, y con corchetes —[...]—, en aquellos casos en los que omito una o más oraciones.

²⁰ Si los estilos de danza y las prácticas performáticas son al mismo tiempo sintomáticas y constitutivas de las relaciones sociales, entonces el rastreo de la historia de los estilos de danza y de su propagación de un grupo o área hacia otro, junto a los cambios que ocurren en esta transmisión, puede ayudar a develar las cambiantes ideologías conectadas con el discurso corporal. [...] Tales prácticas y los discursos que las rodean revelan el importante papel que el discurso corporal juega en la continua construcción y negociación social de raza, género, clase y nacionalidad, así como sus disposiciones jerárquicas. (Traducción propia.)

trata de procesos multidireccionales y complejos: si bien en estos procesos intervienen las desigualdades de poder, en ellos también es posible constatar transformaciones en los estilos de movimiento y en los significados atribuidos a cada danza. Retomaré esta discusión en el Capítulo 3, explorando la literatura respecto a los procesos de apropiación, resignificación e incorporación, en distintos países latinoamericanos y europeos, de danzas provenientes de África y su diáspora en América Latina.

Las preguntas planteadas por Desmond son de especial actualidad considerando los procesos de globalización y transnacionalización que se han intensificado en las últimas décadas, los que han redundado en flujos culturales globales y nuevas dislocaciones de personas, prácticas, objetos, discursos e imágenes (cf. Appadurai, 1996). De esta forma, se han gestado nuevos procesos de circulación y reterritorialización de distintas danzas,²¹ entre ellas muchas danzas no occidentales, las que, en algunos casos, han sido agrupadas y validadas en los contextos metropolitanos a través de la categoría de “danzas del mundo” (World Dance) y, en consecuencia, incluidas en nuevos marcos institucionales, pedagógicos y de construcción de la otredad (Savigliano, 2019).²² En definitiva, el interés por estos movimientos y circulaciones globales y las consiguientes dimensiones transnacionales de la práctica danzaria ha puesto una vez más en entredicho la idea, implícita en muchos trabajos del campo de la antropología de la danza, de que existe una relación simple o directa entre danza y cultura (cf. Neveu Kringelbach y Skinner, 2012).

Ahora bien, en el contexto de los flujos y dislocaciones múltiples que caracterizan a los actuales procesos de globalización, la propia danza se constituye en un punto de anclaje que le permite a las/os danzantes construir lugares y negociar pertenencias (cf. Pine y

²¹ Como señala Apprill (2015), las propiedades formales y sensoriales de la danza como una práctica que exige la presencia o participación corporal dificultan su mediación y, por lo tanto, determinan una forma de circulación distinta de aquella a la que se encuentra sujeta, por ejemplo, la música.

²² En su pionero libro “Tango and the Political Economy of Passion”, la antropóloga argentina Marta Savigliano (cit. en Reed, 2012) traza el contexto global de producción y apropiaciones múltiples del tango, desde su surgimiento en los barrios populares de Buenos Aires y Montevideo hasta su “refinamiento” en las grandes capitales europeas y su posterior reintroducción en la región del Río de la Plata bajo el signo de un cosmopolitismo civilizado. Para Savigliano, en este proceso median sobre todo las ideas exotistas sobre la pasión inherente a esta danza, cuyo corolario es una “autoexotización” de las/os colonizadas/os que reproduce la mirada que sobre ellas/os tienen los/as colonizadores/as (cf. Reed, 2012, p. 86-7).

Kuhlke, 2014). En este sentido, desde la perspectiva de los estudios de la performance Judith Hamera (2011) ha argumentado que en las grandes urbes contemporáneas se forman verdaderas comunidades en torno a la práctica danzaria —ya sea *amateur* o profesional—, al igual que ocurre con otras prácticas relacionadas, tales como el pilates. Para esta autora, la técnica de cada práctica específica se transforma en un sustrato mediante el que se construyen vínculos cotidianos entre personas de distintos orígenes geográficos y sociales, con distintas identidades de género y afiliaciones políticas. De esta forma, las solidaridades interpersonales establecidas a través de los encuentros íntimos y mediados por el cuerpo que estas “comunidades de la danza” posibilitan, contribuyen a conformar alianzas *sui generis* que a veces van a contrapelo de las dimensiones de diferencia que normalmente estructuran la sociedad (ibíd., p. 18). Aparte de contribuir a la comprensión de la práctica localizada de la danza en el contexto de las dislocaciones producidas por la globalización, el enfoque de Hamera apunta también a la relevancia de tomar en cuenta las emociones y sensaciones que las/os danzantes experimentan, tanto a través de la práctica misma, como también mediante las formas de relación interpersonal que ella permite.

En línea con lo anterior, en un último movimiento hermenéutico dialéctico, la “política de la danza” (Reed, 2012) —la que se refleja en disputas sobre significados e identidades y en las desiguales relaciones de poder entre distintos grupos de danzantes, tensionadas además por los procesos de globalización— puede ser complementada también con una mayor atención a la experiencia del cuerpo danzante.²³ En esta línea, distintos enfoques recuperan para la interpretación de la danza la idea fenomenológica del cuerpo

²³ Aunque las perspectivas clásicas en la antropología de la danza solían abordar, preferentemente, aspectos como las funciones de la danza, sus significados en cada contexto cultural y sus características estructurales y estéticas, y los estudios de la danza poseían una impronta más bien histórica, la experiencia es una dimensión que un enfoque en la danza difícilmente puede dejar afuera. Citro (2012) señala la importancia del hecho que la mayoría de las/os investigadoras/es que dieron origen al campo de la antropología de la danza fueran bailarinas/es y mencionaran la importancia de su propia experiencia danzaria para el interés investigativo en esta práctica, aunque esto no se reflejara necesariamente en sus posteriores publicaciones, dominadas por los paradigmas antropológicos de la época. Entre los análisis de los estilos de movimiento, de la danza como una forma de comunicación no verbal o de su relación con las ideas cosmológicas, las experiencias sensoriales de las/os danzantes solo aparecían subrepticamente, por ejemplo, en la perspectiva funcionalista, que atribuía a la danza una función de catarsis (cf. Spencer, 1985).

vivido, así como las perspectivas centradas en los afectos y las sensaciones. En su libro sobre la fenomenología de la danza publicado en la década de 1960, la filósofa Maxine Sheets-Johnstone (cit. en Rothfield, 2019, p. 81) afirmaba que era precisamente la experiencia vivida de la danza la que permitía acceder a la esencia de esta práctica. Como crítica Philippa Rothfield (2019), este enfoque, que buscaba comprender la danza desde sí misma, excluía de su análisis la reflexividad, y además asumía la universalidad de la experiencia sin tomar en cuenta la especificidad histórica, social y cultural de los cuerpos danzantes.²⁴ No obstante, considerando críticamente estas limitaciones, la perspectiva fenomenológica sobre la danza provee una importante entrada analítica al nivel experiencial de la práctica, en el que se forman modos de percepción, sentidos y sensibilidades kinestésicas (ibíd., p. 90), motivando el llamado a volver a la experiencia danzaria en sí misma como punto de partida para los análisis de esta práctica (cf. Fraleigh, 2018). Por otro lado, una corriente reciente de estudios sobre la danza ha comenzado a incorporar la propuesta de una “teoría no representacional” desarrollada por el geógrafo Nigel Thrift (cit. en Pine y Kuhlke, 2014, pp. ix-x). Frente al énfasis en lo discursivo y representacional de gran parte de la teoría cultural contemporánea —y coincidiendo parcialmente con el enfoque del *embodiment*, discutido arriba—, esta perspectiva propone enfocar las formas expresivas, no textuales en las que el cuerpo constituye identidades y las maneras en las que se relaciona con otros cuerpos, objetos y lugares y es afectado por ellos.

En una línea parecida, también algunos enfoques en la antropología de la danza han prestado atención a las formas en las que esta práctica integra lo afectivo además de lo intelectual, permitiendo —a través del sentimiento— otras maneras de interactuar con el mundo (cf. Blacking, cit. por Grau, 2016, p. 241). Así, Citro (2009, p. 75) destaca la manera en la que, mediante experiencias corporales, kinésicas y sensoriales asociadas a la diada Nietzscheana de placer-dolor, ciertas prácticas performáticas dejan huellas en el devenir de las/os sujetas/s, a las que denomina “inscripciones sensorio-emotivas”. En el caso de las performances rituales, por ejemplo, el recurso a estas huellas impulsa a las/os participantes

²⁴ De manera similar, a pesar de abogar por un enfoque multisensorial, Grau (2011) advierte que las categorías de cuerpo, espacio y sentidos en la danza son culturalmente específicas.

a fusionarse perceptivamente con el mundo, potenciando las sensaciones corporales que experimentan al bailar (ibíd., p. 229). Andréa Grau (2016), por otro lado, enfatiza que la alteración del estado de consciencia que sienten muchas/os danzantes al bailar —la experiencia de “bailar sin pensar”, por así decirlo— es una de las formas que pueden hacer experiencialmente comprensible una danza para quienes la practican, incluso sin comprender necesariamente el contexto cultural del que esa danza proviene (ibíd., p. 242). Para esta autora, las sensaciones y experiencias que comprende la danza incluso permiten sostener la importancia de esta práctica en las especulaciones acerca de la evolución humana.

La filósofa Kimerer LaMothe (2015), finalmente, ha desarrollado una argumentación que sostiene la relevancia y necesidad existencial de la danza para la especie humana —y no solo la relevancia de la experiencia para su comprensión en cuanto fenómeno social— y conceptualiza esta práctica como un arte vital (“vital art”, ibíd., p. 3) que forma parte de un ritmo de devenir del yo basado en el cuerpo (“rhythm of bodily becoming”, ibíd., p. 5). Para LaMothe, la danza contribuye a una concientización sensorial respecto a la manera en que los movimientos del cuerpo nos constituyen como sujetas/os y, de esta forma, a actualizar un potencial de movimiento y desarrollo personal inherente a cada individua/o. En otras palabras, mediante la danza las personas adquieren conocimientos necesarios para la vida —específicamente, respecto a las maneras de moverse que les permiten sostener su participación en los ritmos corporales de devenir— a los que es imposible de acceder de otra forma. En breve, la propuesta universalizante de LaMothe postula la relación inextricable entre movimientos corporales, sensaciones y pensamiento en la danza:

Whether we are considering the performance of trained dancers, the rituals of an indigenous tribe, or our own ecstatic experiences, this account of dance enables us to identify movement patterns, discern the sensory education those movements provide, and evaluate what possibilities for human thinking, feeling, and acting are becoming real by way of those movements —especially in relation to the ongoing action of dancing itself.²⁵ (LaMothe, 2015, pp. 7-8)

²⁵ Ya sea que consideremos la *performance* de bailarinas/es entrenadas/os, los rituales de una tribu indígena, o nuestras propias experiencias extáticas, esta interpretación de la danza nos permite identificar patrones

Por supuesto que no puede ser la intención de un enfoque que se posiciona en las ciencias sociales echar por la borda todas las herramientas del análisis crítico que permiten comprender de qué manera las/os sujetas/os son constituidas/os mediante discursos y prácticas, incluso en la materialidad de sus cuerpos, así como los márgenes de acción que estos procesos de subjetivación les permiten. Sin embargo, en mi experiencia investigativa la dimensión vivida y experiencial es de suma importancia en la interlocución con las/os danzantes que practican danzas “afro”, quienes frecuentemente aluden a sus experiencias y sensaciones corporales como aquel aspecto que primero las/os encantó con esta danza y que, en algunos casos, las/os llevó a cambiar el rumbo de sus vidas para poder dedicarle más tiempo a esta práctica. De allí que una complementariedad dialéctica, tal y como la propone Silvia Citro, no es solo una opción teórica, sino que una necesidad empírica que implica, por lo demás, una decisión epistemológica y política que desarrollaré con más detalle en el siguiente capítulo. En definitiva, el nivel de las experiencias sensoriales en la danza, las que atraviesan el cuerpo y lo hacen carne con el mundo, lo unen a social-, cultural- o racialmente “otras/os” mediante la experiencia de un sustrato corporal común, o que incluso constituyen a las/os sujetas/os en un devenir constante que tiene como base la universalidad del movimiento humano —“*the movements we make make us*” (LaMothe, 2015, p. 4)—, también es una clave de interpretación insoslayable para la comprensión de esta práctica.

En suma, además de la comprensión dialéctica del cuerpo y la performance, desarrollada arriba, para el análisis que propongo en la presente tesis comprendo la danza como una práctica multidimensional que pone en juego, al mismo tiempo, las propias prácticas danzarias en cuanto prácticas artísticas y vocabularios de movimiento asociados a sistemas simbólicos —junto a sus propias concepciones del cuerpo, de las relaciones de género y de la diferencia—, las relaciones de poder y disputas ideológicas acerca de la relación entre danzas, valores culturales e identidades —étnicas, nacionales, raciales— y,

de movimiento, discernir la educación sensorial que esos movimientos proveen y evaluar qué posibilidades para el pensamiento, el sentimiento y la acción humanas se hacen realidad a través de esos movimientos —especialmente, en relación con el desarrollo mismo de la acción de bailar. (Traducción propia.)

por último, las experiencias y percepciones sensoriales y corporales de las/os danzantes, las que pueden incluso considerarse formas de pensamiento en derecho propio. Tanto al interior como entre estas distintas dimensiones existen dislocaciones e incongruencias que grafican la tensión dialéctica entre sujeción, por un lado, y transformación o resistencia, por otro. Esta tensión atraviesa la práctica danzaria, y será uno de los objetivos de esta investigación indagar en ella en el caso particular de la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os. En este contexto, el Capítulo 4 profundizará en el eje de la sujeción, a través de la contextualización y análisis de la construcción género-racializada de la nación chilena, mientras que el resto de la tesis buscará precisamente tantear las maneras en las que en la respuesta del público local a presentaciones de danzas “negras”, en la práctica cotidiana de danzas “afro” en Santiago o en presentaciones públicas de estas mismas danzas por parte de agrupaciones locales se expresan las tensiones bosquejadas en las últimas páginas y se logra visualizar, eventualmente, una transformación performativa de los discursos hegemónicos de género/raza/nación.

2. La danza “afro” desde una perspectiva etnográfica: consideraciones metodológicas

El objetivo de esta tesis es comprender la práctica de danzas “afro” en Santiago en sus dimensiones sociales, políticas y corporales, y, en particular, la relación dialéctica entre la sujeción y la transformación que se despliegan en cada una de estas dimensiones, así como entre ellas. Este objetivo se enmarca en un posicionamiento político, ético y epistemológico crítico y se traduce en el desarrollo de una perspectiva etnográfica que no solo trata de dar cuenta de la complejidad de la práctica de danzas “afro” en las distintas dimensiones mencionadas, sino que también permanece abierta a los significados, sensaciones y experiencias emergentes en y desde el trabajo de campo. Particularmente, me hago eco de la propuesta de Boaventura de Sousa Santos (2009) de desarrollar una “sociología de las emergencias” como complemento de la “sociología de las ausencias”, llamada —esta última— a relevar los saberes excluidos e invisibilizados por las formas de razonamiento “abismal” que según Santos caracterizan al pensamiento occidental. La postura epistemológica de la “sociología de las emergencias”, por otra parte, consiste en una “ampliación simbólica de los saberes, prácticas y agentes de modo que se identifiquen en ellos las tendencias del futuro (lo Todavía-No)” (ibíd., p. 129), se trata de “analizar en una práctica dada, experiencia o forma de saber lo que en ella existe apenas como tendencia o posibilidad futura” (ibíd., p. 131). En otras palabras, en línea con el horizonte político planteado en la introducción a esta tesis, la práctica de danzas “afro” en Santiago resulta interesante como objeto de análisis sobre todo en la medida que mediante ella se transformen los posicionamientos identitarios y políticos, así como las experiencias corporales, de las/os danzantes locales —siempre en tensión dialéctica con las dinámicas de sujeción, por supuesto—, y el marco metodológico que construyo en el presente capítulo pretende ser lo suficientemente amplio como para dar cabida al registro de estos procesos.

Ahora bien, frente a una corriente que apuesta crecientemente por una lógica de estandarización de las metodologías cualitativas, lo que aparentemente haría más válidas y comparables las observaciones etnográficas y los análisis realizados a partir de ellas, en la presente tesis reivindico el carácter existencial e idiosincrático del trabajo etnográfico. A mi

modo de ver, no se trata solo de considerar los “imponderables de la vida real” (en la frase de Malinowski, 1986) que alteran el flujo de la investigación de maneras a veces imprevistas, sino también de tener en cuenta la naturaleza de mi objeto de estudio —la práctica danzaria— en sus diferentes dimensiones sociales, políticas y corporales. La investigación etnográfica de la danza pone especialmente de relieve la última de estas dimensiones: tal como para mis interlocutoras/es resultaba impensable emprender una investigación de la danza “afro” en Santiago sin que yo mismo bailara, fue recién a partir de la propia práctica corporal que pude comprender a qué se referían ciertas categorías de experiencia sensorio-kinésica, o bien de qué manera las construcciones sociales del cuerpo en relación con la nación, la raza o el género moldean tanto la experiencia danzaria como los eventuales significados políticos de bailar danzas “afro” en Chile, y particularmente en la capital de este país. En este sentido, fue la propia experiencia corporizada de bailar danzas “afro” la que puso en movimiento también las reflexiones teóricas desarrolladas tanto en el capítulo anterior como en los próximos dos capítulos. Expresadas en el lenguaje de la argumentación lógica e impresas en papel de una vez por todas, estas reflexiones aparecen como congeladas en una pose que difícilmente pueda sostenerse en el tiempo. No obstante, tal quietud no es sino momentánea y constituye el punto de partida para nuevos movimientos y nuevas reflexiones corporizadas.

Además de la dimensión corporal, el enfoque metodológico que presento a continuación toma en cuenta también las dimensiones discursivas, históricas y políticas implicadas en la investigación de la danza. En consecuencia, las metodologías empleadas y que discuto a continuación se presentan necesariamente como una articulación ecléctica de perspectivas etnográficas más o menos convencionales con debates metodológicos acerca de lo corporal, lo sensorial, la representación, la reflexividad, la posicionalidad y lo político. En este sentido, el primer apartado del presente capítulo introduce un marco metodológico amplio para la investigación etnográfica de la danza, retomando el enfoque teórico-metodológico de Silvia Citro discutido en el capítulo anterior, y desarrollando una reflexión acerca del papel de la corporalidad, la sensorialidad y la multimedialidad en el

trabajo etnográfico realizado para la presente investigación. En el segundo apartado presento las características específicas del proceso de trabajo etnográfico: la construcción del campo, los contextos específicos en los que observé o participé, los tipos de entrevistas que conduje, los artefactos documentales que recopilé, las intervenciones públicas que realicé, así como en general los “imponderables de la vida real” que fueron surgiendo en el desarrollo del proyecto y que dieron cuerpo, carne y —en definitiva— movimiento a la presente investigación. Finalmente, en el tercer apartado pongo en relación el “estilo de trabajo de campo” (cf. Guber, 2004, p. 92) adoptado con debates más amplios respecto a la reflexividad, a la posicionalidad y a los aspectos éticos y políticos en la investigación etnográfica, enfatizando el carácter público de la investigación como una forma de situarme política y epistemológicamente y de aproximarme a una construcción de conocimiento colaborativa y comprometida. En conjunto, el enfoque metodológico construido aquí obedece al doble propósito de, por un lado, responder al objetivo de esta tesis y, por otro, construir conocimiento con el que mis interlocutoras/es en el campo puedan dialogar y que, de esta forma, contribuya a una descolonización de las relaciones —demasiadas veces jerárquicas— entre investigadores/as e investigadas/os.

Un marco metodológico para la investigación etnográfica de la danza

En línea con su perspectiva teórica dialéctica, que combina una comprensión fenomenológica del cuerpo y de las prácticas corporizadas con una perspectiva postestructuralista acerca de la construcción discursiva y performativa del sujeto (cf. Cap. 1, pp. 20-21), Silvia Citro (2012) ha propuesto una metodología para el estudio de la danza y otros “géneros performáticos” que alterna entre un acercamiento a las prácticas en cuestión y un sucesivo distanciamiento, culminando en la síntesis proporcionada por un nuevo acercamiento. Mediante la combinación de una descripción etnográfica cercana y “densa” (cf. Geertz, 2003), por un lado, y el distanciamiento proporcionado por una contextualización genealógica y en relación con otras prácticas y posicionamientos identitarios, por otro, este enfoque logra acomodar mi interés por comprender la práctica de

danzas “afro” en Santiago en el contexto más amplio de las construcciones racializadas de lo nacional, las que niegan la herencia afrodescendiente en el país. Sin embargo, no comprendo los tres niveles de análisis propuestos por Citro como una secuencia temporal, sino como distinciones analíticas dentro de un proceso investigativo que a ratos avanza y en seguida retrocede o se repliega sobre sí mismo, para luego retomar nuevamente la reflexión desde otro —o el mismo— punto de partida, en un movimiento que bien parece una danza en sí mismo y que remite invariablemente a la importancia del cuerpo en esta investigación. A continuación, describo los distintos niveles de análisis y observación propuestos por Citro y comento a grandes rasgos su aplicación en la presente tesis, para luego profundizar en la dimensión corporal de la investigación en/sobre/desde la danza y en los desafíos de representación que esta dimensión plantea.

En la propuesta metodológica de Citro (2012), el primer paso, el “*acercamiento-participación*”, consiste en “describir los *géneros performáticos* según el estilo, la estructuración y las sensaciones, emociones y significantes asociados.” (ibíd., p. 47, cursivas en el original). En este nivel de análisis caben las distintas técnicas de observación participante convencionales en la investigación etnográfica (cf. Spradley, 1979 y 1980; Guber, 2004, pp. 171-188; Restrepo, 2018, pp. 56-63), así como los procedimientos de notación del movimiento que han sido elaborados específicamente para el estudio de la danza y el movimiento (cf. Royce, 1977, pp. 44-53; Farnell, 1994). En la presente tesis, este primer nivel se traduce en la observación y participación en clases de danzas “afro” y en la observación de presentaciones de danzas “afro” en distintos contextos, complementadas por entrevistas etnográficas y análisis de registros audiovisuales y otras fuentes. Ahora bien, dado que el interés de esta tesis está puesto sobre los procesos de relocalización en Santiago de danzas cuyas cualidades de movimiento y características estéticas han sido ampliamente estudiadas en sus contextos de origen, prescindo de la observación y notación detallada de los movimientos. Supliendo parcialmente esta falta, en el próximo capítulo resumo una parte de la literatura al respecto, haciendo énfasis en aquellas características que las/os propias/os danzantes contrastan con las experiencias corporales que han tenido en otros

géneros danzarios, o incluso en sus vidas cotidianas, y que constituyen una de las principales maneras en las que la práctica de danzas “afro” choca con las formas de disciplinamiento del cuerpo según la norma blanqueada dominante en Chile, y particularmente en Santiago (cf. Caps. 4 y 9).

El segundo paso en la propuesta de Citro (2012) es un “movimiento de *distanciamiento-observación*” que consiste en un “*análisis genealógico* de los géneros” anteriormente descritos, atendiendo específicamente a las transformaciones que estos géneros presentan como efecto de “relaciones con otros géneros performáticos, practicados tanto por los mismos performers como por otros grupos sociales con los que se han relacionado”, a las “relaciones con otras prácticas y discursos socioculturales de los performers y de los otros grupos con los que se han vinculado”, así como a los contextos económicos, políticos y de aprendizaje y consumo en que se desarrollaron los aspectos anteriormente nombrados (ibíd., pp. 56-7, cursivas en el original).

...en los géneros performáticos es posible detectar ciertas marcas (sea en el estilo, la estructuración o en las sensaciones, emociones y significaciones asociadas), que evidencian conexiones con otros géneros y prácticas histórico-sociales y (...) es justamente en las formas que los sujetos se apropian de estas marcas (descontextualizándolas y recontextualizándolas, combinándolas, resignificándolas, enmascarándolas), donde pueden develarse parte de sus posicionamientos sociales más amplios y también sus intentos por legitimarlos o modificarlos.

(Citro, 2012, p. 55)

En este sentido, la dimensión fenomenológica recogida a través de la observación participante y las entrevistas se complementa con un análisis crítico de los contextos históricos, políticos y sociales en los que se desarrolla la práctica de danzas “afro” en Santiago. Se trata, en primer lugar, de las construcciones hegemónicas de nación, raza y género que inscriben a los cuerpos en matrices simbólicas que se traducen en la incorporación de ciertos *habitus* en tanto disposiciones duraderas del cuerpo frente al mundo (cf. Caps. 1 y 4). En la presente tesis, este análisis se aplica también a la propia conformación de un campo local de danzas “afro” en Santiago, tensionado entre los discursos hegemónicos que excluyen lo “negro” de lo “chileno”, la conformación compleja de las propias tradiciones danzarias “afro —así como las dinámicas inclusivas que las

caracterizan— y, finalmente, las experiencias corporales de las/os danzantes. En este sentido, el Capítulo 5 presenta una exploración de archivos de prensa respecto a distintas visitas de bailarinas/es “negras/os” a Santiago en las décadas de 1920 y 1950 que da cuenta de los significados asignados localmente a estas performances, así como de algunas marcas presentes en ellas que posteriormente podrían ser recontextualizadas por las/os danzantes locales. El Capítulo 6, por otra parte, propone una suerte de historia oral del campo de las danzas “afro” en Chile y en Santiago, particularmente, reconstruida a partir de entrevistas —algunas de ellas desarrolladas en investigaciones previas (cf. Allende, Amigo y Rojas, 2019)— y buscando vincular el desarrollo de este campo con los procesos sociohistóricos más amplios de las últimas décadas.

Finalmente, el tercer paso en la propuesta metodológica de Citro (2012) es el “*movimiento de síntesis*” que consiste en “un *nuevo acercamiento*, para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género (...) interviene en la vida actual de los performers” (ibíd., p. 47, cursivas en el original). En esta síntesis, Citro (ibíd., p. 59) propone enfocar el “contexto de las performances y/o instituciones en las que se practica y difunde”, las “relaciones sociales más allá de estas performances o instituciones”, así como la “subjetividad de los performers”, incorporando de tal forma distintos niveles de análisis que han sido abordados por los enfoques teórico-metodológicos más recientes en la antropología de la danza: los procesos de legitimación y disputas políticas dentro y fuera de la danza, así como sus efectos a nivel del cuerpo y la subjetividad. Respondiendo a este nivel de análisis, los capítulos que componen la tercera parte de esta tesis recurren con mayor fuerza a los registros de mi observación participante en talleres de danzas “afro”, contextualizándolos y describiendo las formas de interacción corporal entre profesoras/es y alumnas/os, así como a las entrevistas etnográficas con profesoras/es y danzantes experimentadas/os y al análisis de performances de danzas “afro” en distintos contextos, desde las presentaciones de escenario desarrolladas por compañías y agrupaciones de énfasis folklórico hasta los masivos despliegues callejeros de las comparsas carnavales. En todos estos casos, cotejo mis observaciones con el análisis crítico y la contextualización

sociohistórica previos, explorando las eventuales transformaciones en los posicionamientos identitarios de las/os danzantes, impulsadas ya sea por la recontextualización de las marcas —intrínsecas o producto de la racialización— que constituyen a las danzas “afro” o por las propias experiencias corporales que experimentan al bailar.

Como comenta Deirdre Sklar (1991, p. 6), y como se refleja también en la propuesta metodológica de Citro recién discutida, sin importar los métodos de recolección de datos ni el marco teórico empleado para analizarlos, en la etnografía de la danza todos los caminos comienzan por personas moviéndose y finalmente regresan a ellas. En este sentido, y como pocas otras áreas de investigación, la investigación etnográfica de la danza y del cuerpo en movimiento plantea irremisiblemente al/a la investigador/a tanto la pregunta acerca de las experiencias corporales de sus interlocutoras/es, como también acerca de su propia participación en tanto ser corporizado dentro de los contextos observados. Así, autores como Loïc Wacquant (2006, p. 24, cursivas en el original) han hablado de una “participación con observación” que permita comprender “*con el cuerpo*” aquello que tiene un sentido inmediato desde el punto de vista de la práctica corporizada. En el caso de la danza, aparte de la constatación que la mayor parte de quienes han desarrollado perspectivas teóricas y metodológicas para su estudio poseen una formación en uno o en distintos lenguajes danzarios específicos (cf. Citro, 2012), ya desde la década de 1970 autoras como Kaeppler (1972) y Royce (1977) recomiendan el aprendizaje de las danzas en cuestión por parte del/de la etnógrafo/a como forma de acceder a los significados inscritos en ellas desde la perspectiva de quienes las practican. En suma, el involucramiento subjetivo del cuerpo del/de la investigador/a es insoslayable en una investigación etnográfica de estas características: “There is no other way to approach the felt dimensions of movement experience than through the researcher’s own body”²⁶ (Sklar, 2000, p. 71).

En consecuencia, aunque no tuviera por objetivo —ni estuviera dentro de mis posibilidades— adquirir un grado de maestría en las danzas investigadas, el aprendizaje corporizado de las danzas en cuestión fue un elemento central en el trabajo de campo

²⁶ No hay otra forma de aproximarse a las dimensiones sentidas de la experiencia del movimiento que a través del propio cuerpo del/de la investigador/a. (Traducción propia.)

realizado para la presente tesis y se ha transformado, con el correr de los años, en parte indispensable de mi rutina cotidiana. Comenzando por primeros acercamientos en mayo de 2017, desde el mismo mes de 2018 hasta la fecha vengo participando de manera casi ininterrumpida en talleres de danza “afro”, alternando entre distintas/os profesoras/es o instructoras/es y espacios de aprendizaje, así como en ocasionales seminarios dictados por profesoras/es nacionales y extranjeras/os. Aunque la mención explícita a esta dimensión solo ocupe un lugar limitado en la argumentación que desarrollo a lo largo de esta tesis, la inmersión corporal en la práctica de danzas “afro” informa a la tesis en su conjunto. Al moverme junto a otras/os experimenté procesos de “sensocorporreflexión”, es decir, coyunturas experienciales “que cambian y combinan enfoques y que proponen nuevas coordenadas entre pensamientos, afectos y experiencias del cuerpo en movimiento” (Aschieri, 2018, p. 6), que proporcionaron los principales impulsos para desarrollar un marco teórico que lograra reflejar la complejidad social, histórica, política, simbólica y —valga la redundancia— corporal de la práctica de danzas “afro” en Santiago.

De la misma forma, en cuanto dispositivo metodológico la participación en talleres de danza “afro” permitió observaciones difícilmente accesibles de otra forma: desde las sensaciones kinestésicas al bailar, así como las disposiciones proxémicas de los cuerpos en el espacio, hasta los estados de consciencia al mismo tiempo corporales y extracorpóreos que es posible experimentar en el flujo del movimiento, o bien los dolores musculares el día después de una sesión de acondicionamiento y de danza particularmente intensa, los que me permitieron adquirir mayor consciencia acerca de cuáles partes del cuerpo son especialmente entrenadas en estas danzas, y cómo se relacionan estas preferencias de movimiento con la estética “africanista” (cf. Cap. 3, pp. 72-74), por un lado, y con la norma corporal dominante (cf. Cap. 4, pp. 123-125; ver tb. Cap. 9, pp. 282-284), por otro. De esta forma, el aprendizaje de danzas “afro” me abrió la puerta —y, sobre todo, dispuso mi cuerpo— para una dimensión existencial y corporizada a la que mis interlocutoras/es frecuentemente aludían, pero que es difícil poner en palabras por sí misma. Al mismo tiempo, el hecho de “dejarme afectar” por la danza “afro”, de formar parte de la red de

afecciones mutuas entre los cuerpos en movimiento, los impulsos sonoros y aquellas fuerzas (frecuentemente indecibles) que nos hacen bailar, posibilitó otras formas de comunicación con mis interlocutoras/es. Siguiendo a Jeanne Favret-Saada (2013, p. 65), “la comunicación etnográfica ordinaria —una comunicación verbal, voluntaria e intencional (...)— constituye una de las formas más empobrecidas de la comunicación humana.” En este sentido, el hecho de bailar juntas/os permitió formas de comunicación no dirigidas ni intencionadas y, como describo más abajo (pp. 51-54), también proveyó de una base distinta a la realización de entrevistas.

Siguiendo con lo anterior, el aprendizaje corporizado de danzas “afro” implicó también una sensibilidad por las categorías sensoriales empleadas por mis interlocutoras/es para referirse a sus experiencias y prácticas, en consonancia con la propuesta contemporánea de la etnografía sensorial (cf. Pink, 2009). Aparte de advertir que, a menudo, tales categorías sensoriales escapan a la primacía de ciertos sentidos, mutuamente excluyentes, que dominan el esquema sensorial occidental (cf. Pink, 2011), la etnografía sensorial releva también la importancia de considerar la interrelación de los múltiples medios que aportan impresiones y experiencias sensoriales. En este contexto, Sarah Pink (ibíd.) recalca que, en cuanto experiencias sensoriales, los modos de comunicación implicados en estos medios —escritura, video, audio, etc.— no son reductibles solo a aquellos sentidos que de acuerdo al modelo cultural occidental serían los apropiados para decodificar el mensaje transmitido por cada modo en particular —por ejemplo, la vista en el caso de escritura y video, el oído en el caso del audio, etc.—. Por el contrario, esta autora (ibíd.) recalca el papel de la percepción multisensorial que va creando los propios objetos que percibe sin encuadrarse de antemano en un esquema sensorial que no es natural sino cultural. En este sentido, es posible comprender los videos, filmados con teléfonos celulares y enviados luego por WhatsApp a quienes bailaron en una clase o un ensayo de danza “afro” para que puedan practicar en sus casas (Imágenes 1 y 2, p. 44), dentro de un contexto específico de experiencias sensoriales y movimientos realizados en conjunto, los que van conformando un universo sensorial en el que este tipo de videos no es solo decodificado



Imágenes 1 y 2. Capturas de pantalla de dos videos enviados por WhatsApp (Izq.: Estudio de danza; Der.: Estación de metro). En ambos casos, yo soy la persona que se ve en el extremo izquierdo de la imagen.

mediante la vista y el oído, sino con todo el cuerpo: reconociéndose en el video, reviviendo las sensaciones experimentadas y recreando a partir de ellas los movimientos aprendidos.²⁷

La importancia de lo sensorial y la experiencia corporal en una investigación sobre danza se expresa también en el problema de la “irreductibilidad-intraducibilidad de la experiencia sensorial-kinésica al lenguaje de la palabra” advertido por Citro (2012, p. 63). Ahora bien, ello no significa que deba renunciarse al intento, sobre todo considerando las interrelaciones y la constitución mutua del discurso —la palabra—, por un lado, y la existencia corporizada, por otro:

In spite of the cliché that what is danced cannot be spoken, the transformative effects of movement are not necessarily ineffable. Words remain permeable to their somatic reverberations. [...] One can use words to evoke their somatic references. Considered this way, there is no conflict between somatic and verbal experience because they are mutually generative, part of the same epistemological process. The process constitutes meaning-making, and body-making. The body is itself a process, one that organizes as it apprehends, and becomes what it organizes.²⁸

(Sklar, 2000, p. 73-4)

²⁷ Por cierto, la importancia de la virtualidad se vio subrayada desde el inicio de las restricciones impuestas en el país con motivo de la pandemia del covid-19, en marzo de 2020. Desde esa fecha, muchas/os de las/os profesoras/es de danzas “afro” activas/os en Santiago han implementado clases por vía de videoconferencias, orientando sus estrategias de enseñanza de acuerdo a las posibilidades —y dificultades— de este nuevo medio.

En una línea similar, Pink (2009, p. 122-5) recomienda considerar los materiales del trabajo de campo como “textos sensoriales” (“sensory texts”) y buscar en ellos las trazas de las experiencias sensoriales que los generaron. En contrapartida, para esta autora (ibíd., p. 135-9) una estrategia posible para la representación de los resultados de una investigación centrada en lo sensorial es entretejer las narrativas teóricas con narraciones acerca de las experiencias de la/del etnógrafa/o o de sus interlocutoras/es. Para el caso de la danza, específicamente, Sklar (2000, p. 74) recomienda emplear palabras que hagan reverberar la experiencia corporal, así como hacer uso de una escritura ritmada que involucre las sensibilidades kinestésicas del/de la lector/a. En la presente tesis, intento hacer justicia a la dimensión corporal y sensorial mediante una estrategia escritural —reflejada, sobre todo, en los capítulos 8 y 9— que otorga amplio espacio tanto a la narración de viñetas etnográficas como a las citas textuales de las entrevistas realizadas con profesoras/es y danzantes santiaguinas/os, esperando que en los intersticios de la palabra escrita afloren las corporalidades, los movimientos y aquello no-dicho que constituyen, en definitiva, el principal interés y el motor de esta tesis.

La etnografía de las danzas “afro” en Chile: contextos, actoras/es y métodos

En el marco de las orientaciones metodológicas respecto a la danza, el cuerpo y los sentidos esbozadas arriba, en las páginas que siguen discuto las circunstancias específicas en las que realicé la investigación etnográfica que se plasma en la presente tesis, detallando los contextos que se constituyeron en instancias de observación participante, las/os interlocutoras/es con quienes realicé entrevistas, así como las fuentes documentales consultadas. En este contexto, en primer lugar, cabe discutir la construcción del “campo” en el que se desarrolló esta investigación. Como afirman Akhil Gupta y James Ferguson

²⁸ A pesar del cliché de que lo que se baila no puede ser hablado, los efectos transformadores del movimiento no necesariamente son inefables. Las palabras permanecen permeables a sus reverberaciones somáticas. [...] Se pueden usar palabras para evocar sus referencias somáticas. Considerado de esta forma, no hay conflicto entre la experiencia somática y verbal, pues son mutuamente generadoras, parte del mismo proceso epistemológico. El proceso constituye el hacer sentido y el hacer cuerpo. El cuerpo en sí mismo es un proceso, un proceso que organiza a medida que aprehende, y que se convierte en lo que organiza. (Traducción propia.)

(1997), lejos de ser una entidad cerrada y autoevidente en términos espaciales o sociales, separada por una suerte de abismo epistemológico (cf. Santos, 2009) del espacio del conocimiento científico, el campo es una noción que debe ser problematizada tanto en sus dimensiones metodológicas —complicadas por la desterritorialización producida por los procesos de globalización— como en sus implicancias políticas. En consecuencia, estos autores abogan por una reconceptualización del “campo” en términos de localizaciones cambiantes, animadas por las motivaciones e intenciones políticas del/de la investigador/a (Gupta y Ferguson, 1997, p. 38). De manera similar, George Marcus (1995) identifica la emergencia de metodologías etnográficas multisituadas, las que no se ciñen a una noción tradicional del “campo” sino que siguen las hebras de objetos de investigación complejos a través de distintos territorios geográficos, proponiendo lecturas críticas respecto a procesos que abarcan gran parte del globo.

La presente tesis no representa, por cierto, una etnografía multisituada en el sentido translocal referido por Marcus, aunque ello no quita que el “campo” de esta investigación —en su doble significado de lugar y de espacio social en el que se disputan formas específicas de capital simbólico (cf. Cap. 1, p. 25)— se constituya tomando como hilo conductor la práctica danzaria antes que una entidad espacial definida de antemano, además de guiarse por la relación dialógica con mis interlocutoras/es (cf. Guber, 2004, p. 84). De esta forma, para la realización de instancias de observación participante procuré abarcar distintas localizaciones en la ciudad de Santiago —y, en cierta medida, también fuera de ella— en las que se despliega la práctica corporizada de danzas “afro”. Provisionalmente, esta categoría puede ser definida como aquellas danzas que son identificadas explícitamente, por las/os danzantes locales, con África o con la herencia africana en América Latina y el Caribe. En este sentido, la definición adoptada excluye otras danzas que podrían ser identificadas como “negras” en un sentido más abstracto, tales como el *house* (a veces también denominado “afrohouse”) o el *rap*, así como algunos bailes sociales como la salsa o —en algunas ocasiones— la cumbia, cuyas raíces africanas o afrodescendientes no siempre son evidentes para quienes las practican. La definición

mencionada también excluye a la capoeira, una práctica corporal que se sustrae a una definición simple en cuanto “danza” y que, a la vez, posee un circuito propio de cultoras/es locales demasiado amplio para ser discutido aquí. Todo esto no quita, por supuesto, que varias de estas danzas o prácticas corporales estén presentes en las “trayectorias corporales” (Aschieri, 2018) de mis interlocutoras/es y que las sensaciones kinestésicas que experimentaban al practicarlas fueran similares a aquellas referidas para las danzas “afro” en sentido más estrecho.

Entre los espacios en los que se despliega la práctica de danzas “afro” en Santiago se encuentran, en primer lugar, los talleres —con distintos grados de formalidad— en los que se enseñan estas danzas. De acuerdo a un relevamiento realizado en mayo de 2017 a partir de publicaciones en redes sociales —la principal forma de promoción de los talleres de danza “afro” en Santiago—, y consolidado mediante conversaciones informales con danzantes de distintos estilos, en ese momento en la ciudad existían cerca de 30 talleres de danzas “afro” —aproximadamente la mitad de ellos de danzas afrolatinoamericanas, y la otra mitad de danza africana o afromandingue (cf. Cap. 6, pp. 178-182)— que funcionaban regularmente, con más de 20 profesoras/es y talleristas.²⁹ Mediante el seguimiento posterior durante el trabajo de campo, pude identificar a cerca de 30 profesoras/es y talleristas —tres cuartas partes de ellas/os mujeres, y menos de un tercio de nacionalidad extranjera— dedicadas/os profesional o semi-profesionalmente a esta actividad, así como alrededor de 10 espacios en los que estos talleres se desarrollan continuamente. Entre ellos se encuentran academias de danza particulares, ubicadas preferentemente en los barrios residenciales de clase media y alta del sector oriente de la ciudad, centros culturales ubicados en comunas de la periferia norte y sur, universidades, donde a veces forman parte de la oferta extracurricular de actividades deportivas o de formación general, e incluso plazas públicas, estaciones de metro, centros culturales autogestionados o —durante un tiempo— los salones de una parroquia.

²⁹ En algunos casos, los talleres solo identificaban un nombre colectivo como tallerista, por lo que no es posible proporcionar un número preciso.

Dentro de este amplio panorama de talleres y espacios de aprendizaje, concentré mi participación sobre todo en dos, guiado tanto por mis intereses teóricos como por las posibilidades de acceso, la afinidad personal y la factibilidad de integrar la participación en estos contextos en mis rutinas cotidianas. Por un lado, en mayo de 2018 comencé a participar regularmente de un colectivo de hombres que se reunía semanalmente en una plaza del barrio Yungay para aprender la danza del festejo afroperuano, guiados por Felipe Jiménez, un danzante con varios años de experiencia en esta y otras danzas “afro”. Este espacio informal y gratuito de aprendizaje, interrumpido por la movilización social sin precedentes que se desarrolló a partir de octubre de 2019, contaba con una participación estable de entre 5 y 10 personas, y además de las sesiones de danza —en las que, por lo general, participaban también mujeres, en este caso como percusionistas— comprendía también instancias de autoformación y discusión sobre temas como la masculinidad y la diáspora africana (cf. Cap. 8, pp. 276-278). Por otra parte, desde junio de 2018 y hasta julio de 2020 participé también del taller de danzas afrolatinoamericanas dirigido por Canela Astudillo en el marco de su Escuela Itinerante de Ritmos Afrolatinoamericanos, en este caso con sede en el estudio Danza Ébano, ubicado en un sector residencial de Ñuñoa. A diferencia del espacio anterior, este taller —que se financia mediante el cobro de una mensualidad— tenía una frecuencia de dos veces por semana, en horario matutino, y contaba con una asistencia regular de 10 a 15 participantes, aproximadamente, con excepción mía casi exclusivamente mujeres. Dado que este tipo de clases representa la actividad principal de Canela, su Escuela Itinerante continuó funcionando en el contexto del “estallido” social de octubre de 2019 y de la posterior pandemia de covid-19, ahora en modalidad virtual.

A los dos espacios de aprendizaje mencionados se sumó, desde agosto de 2018 y con mayor intermitencia, el taller de festejo y otras danzas afroperuanas dictado por la maestra Rosa Vargas, primero en el centro cultural “Epicentro”, ubicado en las inmediaciones de la Plaza de Armas, y luego en distintas plazas de la comuna de Santiago. Este taller, que inicialmente formaba parte de los “Talleres populares” iniciados por Camila

Yáñez, otra de las interlocutoras de la presente investigación (cf. Cap. 6, p. 193), se financiaba con el cobro de una cuota moderada por sesión y reunía habitualmente entre 5 y 15 participantes, tanto chilenas/os como migrantes. Finalmente, en el transcurso del trabajo de campo participé también en algunas clases y seminarios dictados por otras/os profesoras/es de danza “afro” entrevistadas/os para esta investigación, tales como Claudia Münzenmayer, Carola Reyes, Florencia Valdés o Marco Vicencio, además de ocasionales seminarios ofrecidos por profesores/as extranjeros/as o de otras regiones del país que visitaban la capital.

Aparte de estos espacios formativos, en los que no solo se entrenan los cuerpos y se enseñan los movimientos pertenecientes a cada danza, sino que también se transmiten conocimientos acerca de sus orígenes y posibles significados (cf. Cap. 8), en la ciudad de Santiago las danzas “afro” se despliegan también en distintos formatos de presentación pública y, en cierta medida, también en espacios y ocasiones festivas. En primer lugar, existen —y han existido en el transcurso de las últimas dos décadas (cf. Caps. 6 y 7)— variadas agrupaciones, colectivos y compañías que preparan y presentan espectáculos basados en danzas de raíz africana, los que son acogidos por teatros, centros culturales o locales nocturnos. Algunas de estas agrupaciones se especializan en la investigación folklórica de ciertos ritmos y danzas, generalmente definidas por el país de origen, mientras que otras combinan creativamente distintas danzas y músicas de raíz africana y afrolatinoamericana, además de variados recursos escénicos y expresivos, en función de una propuesta artística o narrativa.³⁰

En el transcurso del trabajo de campo para esta tesis, asistí a presentaciones de más de 10 agrupaciones distintas —varias de ellas vinculadas a las personas con quienes realicé entrevistas (cf. Tabla 1, p. 52; ver tb. Tabla 2, p. 206)—, además de lograr un acceso un poco más cercano con dos de ellas: por una parte, la Agrupación Social y Cultural Rayün

³⁰ Cabe mencionar también que, en las últimas décadas, algunos conjuntos folklóricos, tales como el Ballet Folklórico Nacional (BAFONA) o el Grupo Palomar, fundado por la folklorista Margot Loyola, han incluido ciertas danzas de raíz africana en sus respectivos repertorios. Sin embargo, lo han hecho de manera más bien ocasional, desde un enfoque que releva lo chileno y solo con vínculos esporádicos con el campo de las danzas “afro” que analizo en esta tesis, por lo que no los incluyo entre las agrupaciones reseñadas.

Aworé, compuesta por jóvenes de la comuna de Quilicura y dirigida por Karla Zapata, quien también imparte talleres de danzas “afro” en el centro cultural de esa comuna. Desde su formación, en 2014, esta agrupación ha consolidado un importante repertorio, compuesto principalmente por danzas afroperuanas y afrocolombianas. A partir de mayo de 2017, asistí a varios ensayos, eventos y presentaciones de esta agrupación, además de entrevistar a su directora. Por otra parte, también pude acompañar en algunas instancias al colectivo “Ronda Negra”, formado en 2015 y compuesto por una actriz y bailarinas/es y músicos profesionales. En el mismo año de su formación, este colectivo estrenó la obra “Corre Cimarrón”, que analizo en detalle en el Capítulo 7, y para cuya reposición de 2018 la directora del montaje me invitó a realizar una charla de mediación que contribuyó al posicionamiento público de esta investigación (cf. p. 62).

Por otro lado, también componen el campo de las danzas “afro” en Santiago varias de las comparsas que conforman el movimiento carnavalero santiaguino más amplio (cf. Cap. 7). Así, aparte de las batucadas y de aquellas comparsas que incluyen algunas danzas “afro” en un repertorio más amplio compuesto por expresiones festivas latinoamericanas, en el último lustro se han formado varias comparsas enfocadas específicamente en distintos repertorios “afro”: afrocolombiano, afroperuano y, más recientemente, afrochileno (cf. *ibíd.*, pp. 240 y sigs.). Estas agrupaciones, que entre músicos/as y bailarinas/es pueden llegar a tener más de 100 integrantes, poseen distintos modelos de gestión y arraigos territoriales, pero coinciden en su participación en el circuito de carnavales que se desarrolla a lo largo del año en distintas poblaciones y barrios de Santiago. En sus puestas en escena, caracterizadas por arreglos musicales y coreográficos específicos, además de vestuarios que se van modificando periódicamente, estas comparsas llevan las danzas “afro” a la calle, utilizando frecuentemente los recursos músico-danzarios de los distintos estilos que representan para expresar mensajes políticos contestatarios. Para la presente tesis, asistí a alrededor de una decena de carnavales y pasacalles, en comunas como Conchalí, La Florida, Macul, Santiago y Pedro Aguirre Cerda, observando las performances de las comparsas Lambayeque, La Rebuscona, Negra Libertá y Tumba Carnaval Santiago,

entre otras, además de realizar conversaciones informales con varias/os de sus integrantes, quienes conforman una red de contactos e intercambios que permea también las agrupaciones más pequeñas mencionadas anteriormente, así como los talleres y espacios de formación.

Dentro del amplio campo de las danzas “afro” en Santiago recién descrito, el que comprende distintos espacios y tiempos en los que se despliega la práctica danzaria, seleccioné a 12 interlocutoras/es para la realización de entrevistas. Se trata de personas estratégicamente situadas en relación con los distintos ámbitos de la práctica, y que además pertenecen a distintas generaciones, practican diversos estilos y poseen distintas experiencias formativas, performáticas y de enseñanza. Al mismo tiempo, la selección de entrevistadas/os obedeció también a los objetivos de reconstruir —aunque fuera parcialmente— la conformación histórica del campo, así como de comprender los procesos de resignificación e incorporación de las danzas “afro” en Santiago. En relación con este último aspecto, considero a mis interlocutoras/es como verdaderas/os “expertas/os corporales” (cf. Holmes, 2014), pues han desarrollado un conocimiento especial acerca de las corporalidades de las personas a quienes enseñan, así como acerca de la mejor manera de enseñar formas de movimiento ajenas a la cotidianidad y a las preferencias estéticas habituales en el país. Sus relatos dan cuenta de una realidad corporal situada, pero al mismo tiempo intersubjetiva y, por lo tanto, más amplia que su propia experiencia corporizada. En cuanto a las experiencias formativas y de enseñanza, la “muestra” quedó conformada por 8 profesoras/es de danza “afro” con formación universitaria en danza, una profesora migrante formada vivencialmente en la cultura afroperuana y 3 danzantes que comparten saberes adquiridos, sobre todo, mediante la autoformación. La Tabla 1 (p. 52) resume las principales características de las/os entrevistadas/os.³¹

³¹ Debido a que las/os profesoras/es de danzas “afro” en Santiago son ampliamente conocidas/os entre quienes practican estas danzas localmente, en la presente tesis no anonimizo a mis interlocutoras/es, previo acuerdo expresado mediante la firma de un Documento de Consentimiento Informado que establece las condiciones de su participación en esta investigación (ver Anexo 1, pág. 358). Esto incluye la entrevista a Camila Yáñez, realizada en el marco del proyecto “Danza Afro en Chile” (ver. pág. 62). Al mismo tiempo, al incluir sus nombres reconozco el aporte fundamental que sus reflexiones, a la par de las mías, significaron para la realización de este trabajo (véase también el último apartado de este capítulo,

Tabla 1. Lista de entrevistadas/os.

Nombre	Edad aprox.	Formación	Ámbito(s) de práctica
Rosa Vargas	60-65	Formación vivencial en la cultura afroperuana; Instituto Nacional de Cultura, Perú	Profesora de danzas afroperuanas. Directora de la Compañía de Música y Danza Afroperuana Ébano y Marfil.
Verónica Varas	50-55	U. de Chile; UFBA (postgrado y especialización)	Profesora universitaria de danzas afrobrasileñas.
Claudia Münzenmayer	50-55	U. ARCIS	Profesora de danzas afrobrasileñas y de Ghana. Directora de las Compañías Logunedé (2000-2006) y Mestizo.
Rosa Jiménez	45-50	U. Academia de Humanismo Cristiano (UAHC)	Profesora de danzas afrobrasileñas y afrolatinoamericanas. Gestora de la comparsa Chinchintirapié.
Carola Reyes	45-50	U. ARCIS	Profesora de danzas afrolatinoamericanas. Directora de la Compañía Cumbiamé; dirección coreográfica en la comparsa Alma Mestiza y en la Compañía Kajambá.
Florencia Valdés	35-40	U. ARCIS	Profesora de danzas de Guinea. Directora de la Compañía Tropa Afroflúor.
Canela Astudillo	35-40	UAHC	Profesora de danzas afrolatinoamericanas. Gestora y co-directora de las comparsas Cumbiamba Caribe y La Rebuscona. Directora de la Compañía Cimarrones del Sur.
Felipe Jiménez	30-35	autoformación	Bailarín <i>amateur</i> , instructor informal de danzas afroperuanas para grupos de hombres.
Marco Vicencio	30-35	UAHC	Profesor de danzas afrolatinoamericanas y de tumbé. Gestor de la comparsa Negra Libertá.
Camila Yáñez	30-35	autoformación	Activista afrochilena, gestora de talleres de danzas afrolatinoamericanas e instructora en talleres de descolonización de cuerpo.
Karla Zapata	30-35	ESJazz; autoformación	Profesora de danzas afrolatinoamericanas. Directora de la agrupación Rayün Aworé.
Consuelo Cerda	25-30	U. de Chile	Capoeirista y profesora de danzas afrobrasileñas. Integrante del colectivo Ronda Negra.

págs. 61 y sig.), así como la especificidad de las trayectorias corporales que dieron origen a las experiencias corporizadas que me relataron.

Los detalles técnicos de las entrevistas (fecha y lugar de realización, duración de la grabación) se detallan en el Anexo 2, pág. 361.

En general, las entrevistas realizadas correspondieron a la modalidad de la entrevista etnográfica, entendida como “un diálogo formal orientado por un problema de investigación” (Restrepo, 2018, pp. 76-77) y que procura permitir el despliegue de la perspectiva de las personas entrevistadas a través de la no directividad (Guber, 2004, pp. 210-217). Ahora bien, las entrevistas realizadas también incluyeron elementos metodológicos de las historias de vida (Restrepo, 2018, pp. 86 y sigs.). Así, como pregunta de apertura les solicitaba a mis interlocutoras/es describir sus “trayectorias corporales” (Aschieri, 2018) en relación con las danzas “afro”, es decir, les preguntaba cómo habían llegado a esta práctica y cuáles habían sido sus principales experiencias al respecto. Las narraciones autobiográficas resultantes constituyeron cerca de la mitad del tiempo de cada entrevista. Aparte de proveer información para comprender las vías de acceso a la práctica y la posicionalidad de mis interlocutoras/es, así como trazar líneas de transmisión e influencia entre ellas/os, esta amplia primera entrada permitió que emergieran con mayor facilidad las temáticas que fueran relevantes para ellas/os mismas/os. A continuación, dirigía la conversación hacia algunas de las temáticas específicas que hubiesen emergido en el relato autobiográfico inicial, o bien hacia algunos ejes de conversación definidos previamente de acuerdo al perfil de cada entrevistada/o y a los objetivos de esta investigación. Tales pautas de entrevista fueron manejadas con gran flexibilidad y fueron incorporando, sucesivamente, varias preguntas surgidas de la “categorización diferida” (cf. Guber, 2004, pp. 214-215) de las anteriores entrevistas.

Como discuten distintas/os autoras/es, la realización de entrevistas como parte de una investigación etnográfica sobre danza tiene algunas características especiales. Por una parte, tratándose de una práctica que en principio es no-verbal, las entrevistas debiesen ser complementadas —lógicamente— con la observación participante en los contextos en los que se desarrolla la actividad danzaria en cuestión (cf. Paulson, 2011). En segundo lugar, como apunta Helena Wulff (2012), frecuentemente las/os bailarinas/es profesionales tienen una actitud distanciada frente a los/as entrevistadores/as, de quienes no esperan una verdadera comprensión de prácticas, experiencias y performances que son, ante todo,

inefables. Esto hace imperioso establecer formas de *rapport* (cf. Guber, 2004, p. 246 y sigs.) que permitan alcanzar la necesaria sinergia por la que la entrevista se transforma en una instancia de intercambio donde la/el entrevistada/o no solo provee de información al/a la entrevistador/a, sino que también aprende algo sobre sí misma/o (Wulff, 2012). Wulff (ibíd., p. 167) menciona su propio pasado como alumna de ballet como un factor que permitió establecer un diálogo cercano —similar a estar bailando un dueto— con las bailarinas/as profesionales de ballet que entrevistó. Jonathan Skinner (2010), por otra parte, muestra cómo el hecho de bailar juntas/os, compartiendo una memoria muscular y cerebral activada por experiencias sensoriales, facilitó la comunicación informal y directa con su interlocutora, una bailarina de salsa. Para este autor, tales encuentros incluso pueden contribuir a disminuir las desigualdades de poder que caracterizan la relación etnográfica (ibíd., p. 124).

Aunque no pudiese remitir a una trayectoria previa en relación con las danzas “afro”, realicé la mayoría de las entrevistas mencionadas arriba luego de haber participado en sesiones de danza junto a la persona entrevistada, o por lo menos en alguna otra instancia que diese cuenta de mi interés genuino en aprender más sobre esta práctica y sus culturas/es en Chile. De igual forma, en varias de las entrevistas hubo momentos de inspiración (cf. Wulff, 2012) en los que la entrevista adquirió una dinámica propia, impulsada por alguna pregunta que hubiese provocado a las/os entrevistadas/os a reflexionar sobre dimensiones de la práctica danzaria “afro” en el contexto local que generalmente no son explicitadas y que recién en el transcurso de los últimos años se han transformado en objeto de un discurso público y compartido por muchas/os de las/os danzantes “afro” santiaguinas/os, tales como la relación entre danza, cuerpo y sexualidad o la tensión entre la fidelidad a las respectivas tradiciones músico-danzarias y la fusión creativa de distintos lenguajes expresivos. Contrastadas con observaciones y conversaciones informales recogidas en el trabajo de campo, tales momentos de inspiración se constituyeron en instancias de producción de datos y co-teorización (ver. p. 61) fundamentales para este trabajo.

Como mencioné anteriormente, en términos espaciales el trabajo de campo para la presente tesis se limitó a la ciudad de Santiago, y también fueron realizadas en esta ciudad la mayoría de las entrevistas. Sin embargo, para una comprensión más amplia de la práctica de danzas “afro” en Chile fueron de gran ayuda las visitas a otras ciudades, en particular a Concepción, donde hace más de una década se celebra anualmente el Festival África en América, a Valparaíso, donde en 2019 cumplió 20 años de existencia uno de los mayores carnavales del país, el Carnaval de los Mil Tambores, y, finalmente, a Arica, epicentro de la movilización política afrochilena y lugar de realización del Carnaval con la Fuerza del Sol, en el que las comparsas de tumba afrochileno tienen una destacada participación. Además de esta extensión puntual del trabajo de campo hacia otras localidades, cabe mencionar la gran relevancia que tuvieron las conversaciones informales que sostuve con muchas/os y diversas/os interlocutoras/es, en distintos espacios y ocasiones. Aunque estas/os interlocutoras/es permanecen anónimas/os y tienen poca visibilidad en el texto de esta tesis, tales conversaciones, generalmente no registradas *in situ* (y cuando lo fueron, solo en apuntes rápidamente garabateados en un pedazo de papel) sino recién en notas de campo redactadas *ex post*, en muchos casos —y de manera similar a la importancia de la participación corporal como experiencia que pone en movimiento la reflexión y la teorización— otorgaron impulsos fundamentales para la comprensión de los contextos sociohistóricos y políticos de la práctica de danzas “afro” en Chile, para la reflexión sobre sus dimensiones experienciales y corporales e incluso para la incorporación de conceptos, reflejando una disposición a la co-teorización que discuto con mayor profundidad en el siguiente apartado.

Finalmente, el trabajo etnográfico para la presente tesis incluyó también la recolección, revisión y análisis de variadas fuentes escritas y audiovisuales, además del seguimiento constante a publicaciones realizadas en redes sociales y a través de grupos de mensajería instantánea. Por una parte, se trata de documentos como artículos de prensa, flyers o programas consultados en archivos, descargados de internet o puestos a disposición por mis interlocutoras/es. El Capítulo 5, en particular, se basa en trabajo de archivo respecto

a las visitas tempranas de exponentes de las danzas “negras” a Chile desde inicios hasta mediados del siglo XX (ver nota al pie 78, p. 130). Por otra parte, reuní también un corpus de variados materiales audiovisuales, desde grabaciones y extractos de algunas puestas en escena que emplean danzas “afro” hasta videoclips, documentales o reportajes y transmisiones televisivas. Estas fuentes audiovisuales se suman a los videos de coreografías y secuencias de movimientos filmados con celulares que mencioné arriba y, en cuanto textos sensoriales (cf. p. 45), permiten complementar las entrevistas y observaciones participantes que forman el grueso del registro etnográfico de mi investigación.

Los diferentes materiales recopilados fueron catalogados de manera progresiva, y de la misma manera procuré transcribir las entrevistas lo antes posible luego de realizarlas, para que así las primeras impresiones y retazos de análisis³² pudieran ser considerados en las entrevistas siguientes. También digitalicé sucesivamente las notas de campo que no hubiesen sido registradas desde el inicio en ese formato y codifiqué los distintos tipos de fuentes mencionados con ayuda del software de análisis de datos cualitativos NVivo. Como señala Rosana Guber (2004, p. 252), “[l]o que el investigador tiene en su registro es la materialización de su propia perspectiva de conocimiento sobre una realidad determinada”, y, en este sentido, el heterogéneo corpus de fuentes reunidas para esta tesis responde a mi perspectiva sobre la complejidad y multivocalidad de la danza, así como de su práctica situada, como objeto de estudio. De la misma forma, los análisis que sustentan esta tesis — los que fueron desarrollados y ensayados, en gran parte, en paralelo a la realización de entrevistas y al trabajo de campo— se mueven en un contrapunto entre la interpretación etnográfica y el análisis crítico, intentando hacer justicia a la constitución dialéctica del cuerpo y sus movimientos, los que, tal como desarrollé en el capítulo anterior, constituyen el mundo social a la vez que son constituidos por él.

³² El registro asociado a cada entrevista incluye también notas de campo que describen las circunstancias específicas de cada una de ellas, así como eventuales conversaciones en los momentos previos o posteriores a la entrevista grabada y posibles direcciones futuras de indagación.

Participar, observar, intervenir: situando al investigador-autor

En las últimas décadas, las metodologías de investigación etnográfica —y, en muchos casos, también el conjunto de las metodologías de investigación social— han sufrido críticas fundamentales desde distintos frentes. Por un lado, las corrientes de la crítica postmoderna han relevado el carácter literario de la producción etnográfica, la que además solo produciría “verdades parciales” (“partial truths”), pues sus prácticas de escritura estarían determinadas de múltiples maneras: por los medios retóricos que utilizan, por los géneros literarios y tradiciones disciplinarias en los que se inscriben, así como por la desigual autoridad de quien escribe versus quienes son representadas/os (Clifford, 1986). En consecuencia, muchas/os etnógrafas/os e investigadoras/es han adoptado nuevas formas de representación, tales como la escritura dialógica y polifónica, con tal de contrarrestar la “autoridad etnográfica” (Clifford, 1983) ejercida por el/la investigador/a en cuanto autor/a de representaciones que no solo pueden resultar arbitrarias y “parciales”, sino que además están revestidas de un aura de cientificidad que las convierte en potenciales herramientas de dominación. Por otra parte, desde la posición de investigadoras/es indígenas se ha criticado la imbricación histórica entre la construcción del conocimiento científico social y el colonialismo (Tuhiwai Smith, 2016), situación que desde la crítica decolonial ha sido denominada como “colonialidad del saber” (Lander, 2000).

En respuesta a estos problemas, y a contracorriente de aquellas posiciones que abogan por un relativismo desencantado o bien por una objetividad descorporeizada, en los debates sobre metodologías cualitativas han adquirido gran relevancia las perspectivas epistemológicas que someten a crítica el lugar de enunciación del/de la investigador/a y las afirmaciones acerca de la validez del conocimiento construido a partir de tales posicionamientos. Tal es el caso de la epistemología feminista de Donna Haraway (1988), cuya noción de “conocimiento situado” insiste en la naturaleza corporizada de cualquier perspectiva y, en cambio, cuestiona la pretendida objetividad de una mirada “desde ninguna parte” —que no es otra que la mirada desde la posición no marcada de lo masculino y lo blanco (ibíd., p. 581; ver tb. Cap. 4)—. Para esta autora, la/el sujeta/o cognoscente está

necesariamente implicada/o dentro del “objeto” de investigación. Al mismo tiempo, sostiene que la subjetividad es multidimensional y contradictoria, por lo que no cabe una simple identificación como estrategia para adoptar una perspectiva determinada, sino que es necesario un posicionamiento crítico en términos éticos y políticos que asuma la parcialidad e imperfección constitutiva del yo cognoscente (Haraway, 1988, pp. 585-586). Por otro lado, desde esta perspectiva el “objeto” de conocimiento no es inerte, sino que debe ser considerado como un actor en derecho propio (ibíd., p. 592), pues los límites impuestos, por ejemplo, a los cuerpos en cuanto objetos de conocimiento son inestables resultados de interacciones sociales que permanecen abiertos a producir constantemente nuevos significados (ibíd., p. 595).

Ahora bien, asumir la parcialidad de la perspectiva y la imposibilidad de separar sujeto y objeto plantea a su vez la pregunta acerca de los procedimientos posibles para poner al descubierto la propia posicionalidad del/de la investigador/a. En su investigación sobre la transmisión intergeneracional de memorias acerca de la dictadura chilena, por ejemplo, María Angélica Cruz, María José Reyes y Marcela Cornejo (2012) proponen la realización de autorrelatos por parte de las investigadoras como forma de implicarse a sí mismas en el objeto de estudio y de sensibilizarse para las preguntas que luego plantearán a sus interlocutoras/es. En la presente investigación, procuré adoptar un posicionamiento reflexivo (cf. Guber, 2004, pp. 86-91 y 176-177) y, en cierta medida, autoetnográfico (cf. Ellis, Adams y Bochner, 2011) que permitiese visibilizar mi propia posicionalidad en cuanto ser corporizado y situado —en términos de identidad de género, raza y clase, entre otras— en las interacciones con mis interlocutoras/es. En varios casos, tales interacciones me mostraron los límites de mi perspectiva y de mi involucramiento en la práctica de danzas “afro”, no solo en tanto “hombre” en un campo fuertemente feminizado, sino en tanto investigador con una agenda investigativa académica que reproduce —aunque no desee hacerlo— la violencia simbólica y epistémica históricamente ejercida por las ciencias sociales y su instrumentalario de producción de conocimiento (cf. Amigo y Grégoreski, s.f.).

Lo anterior me quedó especialmente claro mediante un episodio que marcó mi entrada a la participación corporal en talleres de danza “afro” y que relato a continuación.

En mayo de 2018, antes de iniciar mi participación en los espacios de aprendizaje de danzas “afro” descritos en el apartado anterior, me puse en contacto vía redes sociales con una profesora de danza “afro”, a cuyo taller ya había asistido previamente en calidad de observador, para solicitar su consentimiento respecto a mi participación en su taller. Aunque su primera reacción fue positiva, tal respuesta cambió al comentarle que —siguiendo la fórmula según la cual el compromiso ético de la investigación se expresa a través de documentos firmados por ambas partes— le enviaría un Documento de Consentimiento Informado que explicitaba las condiciones e implicancias de mi investigación. “Pensé que no era algo con tanto protocolo”, me escribió, alarmada, “más bien una investigación personal, no que estarías observando también a las chicas. Eso es diferente.” En consecuencia, luego de enviarle el documento, y a pesar de volver a consultar posteriormente, no volví a escuchar de ella.

Más allá del retraso en mi ingreso al campo que significó la espera de una respuesta que finalmente no llegó, el suceso relatado es un dato etnográfico en sí mismo, pues permite entrever tanto el carácter generizado del espacio del taller como la función de protección de ese espacio que la tallerista siente que debe cumplir. Al parecer, para la profesora de danza en cuestión la realización de observación participante en ese taller, con una finalidad de investigación académica más que experiencial, hubiese significado una intrusión intolerable en el normal desarrollo del taller. Como aprendería después, algunas de las principales características de los talleres de danzas “afro” en cuanto espacios de aprendizaje son la intimidad y la confianza entre las/os participantes, quienes se entregan a una experiencia corporal compartida que a veces las/os remueve profundamente en sus relaciones consigo mismas/os y con otras/os (cf. Cap. 8). En este contexto, a partir de la primera experiencia relatada aquí opté por explicar mi presencia en los espacios de aprendizaje solo de manera verbal y, en contrapartida, anonimizar lo más posible a las/os participantes en los relatos etnográficos que incluyo en esta tesis. Ello no quita que en las

entrevistas con profesoras/es e instructoras/es de danzas “afro” sí solicitara la firma de un Documento de Consentimiento Informado, en el que las/os interlocutoras/es expresan su acuerdo con las condiciones de participación en esta investigación y, en particular, con que sus nombres se incluyan en la tesis (cf. Anexo 1, pág. 358; ver tb. nota al pie 31, p. 51).

Aparte del aprendizaje metodológico, situaciones como la recién relatada permiten visibilizar, además, que el posicionamiento y la situacionalidad en tanto investigador/a no pueden ser considerados solamente como cuestiones unidimensionales ni previas, sino que también son co-construidas en el proceso de investigación y por las/os propias/os interlocutoras/es. En este sentido, el reconocimiento de la naturaleza situada de cualquier perspectiva sobre un cierto “campo” de investigación tiene por contrapartida un impacto de este propio “campo” sobre el diseño de la investigación en cuestión, como en este caso ocurrió con la importancia otorgada a la participación corporal en talleres de danzas “afro” —desplazando el eje desde la observación hacia la participación—, así como con la inclusión del género como una dimensión de análisis. Por otra parte, la imbricación entre la perspectiva investigativa y el “campo” puede llegar incluso hasta el compromiso de una investigación activista que no solo toma de las/os interlocutoras/es las directivas para el desarrollo de la investigación, sino que también se alinea políticamente con ellas/os (cf. Hale, 2006). Aunque Charles Hale (ibíd.) plantea que tal investigación activista representa una opción opuesta a la (mera) producción de conocimiento crítico, autoras como Setha Low y Sally Merry (2010) señalan que existen distintas formas en que las/os antropólogas/os se han comprometido con ciertas causas políticas o con las/os sujetas/os junto a quienes desarrollan sus investigaciones. Desde el apoyo directo a las personas con las que se convive en el trabajo de campo, pasando por el activismo militante, hasta la crítica social, la investigación colaborativa o el desarrollo de iniciativas de enseñanza y educación públicas, estas múltiples formas del compromiso permiten contemplar un espectro más amplio de prácticas y posicionamientos investigativos que tienen una función crítica y, al mismo tiempo, se basan en vínculos alineados en torno a objetivos políticos comunes entre investigadoras/es e interlocutoras/es.

Una práctica investigativa relevante en este contexto es, sin duda, la etnografía colaborativa. Se trata de un enfoque inspirado tanto por las epistemologías feministas como por las críticas postmodernas y postcoloniales, y que se expresa en múltiples estrategias de colaboración entre investigadoras/es e interlocutoras/es, desde la inclusión de interlocutoras/es clave en cuanto “consultoras/es”, editoras/es o co-autoras/es dentro del proceso de investigación y escritura hasta la realización de foros comunitarios u otras instancias de discusión y retroalimentación en el que los grupos estudiados puedan comentar e incidir en el desarrollo y las conclusiones de la investigación en cuestión (cf. Lassiter, 2005). Siguiendo a Joanne Rappaport (2007), se trata también de una nueva forma de comprender la etnografía en general: a través de “una nueva epistemología del trabajo de campo, en la que el campo opera como lugar para crear conceptualizaciones, en contraste con la idea de campo como espacio de recolección de datos” (ibíd., p. 207), el campo deviene un espacio de co-teorización, de interpretación conjunta entre investigadoras/es e interlocutoras/es. Por otra parte, la propuesta de la etnografía colaborativa coincide, en la escala reducida del terreno de investigación específico, con los llamados formulados en las últimas décadas a desarrollar una antropología —o sociología— “pública” que busque entablar diálogos con audiencias diversas y se abogue a investigar y reflexionar sobre asuntos que sean relevantes para un público más amplio que solo el académico (cf. Peacock, 1997; Burawoy, 2005; Vine, 2011). Como escribe Luke Lassiter (2005, p. 96), al enfrentarse a las/os interlocutoras/es en la investigación y escritura etnográfica también en cuanto audiencia, el propio trabajo etnográfico se revela como un acto público, en el cual la colaboración con las/os sujetas/os investigadas/os adquiere un lugar central: “Collaborative ethnography is a grassroots public anthropology”³³ (ibíd., p. 97).

Aunque no fue el foco principal de la estrategia metodológica implementada, en el desarrollo de la presente investigación recurrí de variadas formas a la colaboración y al posicionamiento público respecto a las temáticas que me encontraba investigando. En varias ocasiones, agrupaciones o interlocutoras/es me solicitaron intervenir mediante

³³ La etnografía colaborativa es una antropología pública de base. (Traducción propia.)

charlas o presentaciones sobre temas como el legado y la resistencia cultural afrodescendiente, los procesos históricos de la trata transatlántica, la diáspora africana y el cimarronaje, o los debates contemporáneos sobre la apropiación cultural: desde una presentación del conjunto *Ébano y Marfil*, dirigido por la maestra afroperuana Rosa Vargas, o una función de la obra de danza-teatro “Corre Cimarrón”, del colectivo Ronda Negra, hasta una instancia de formación interna de la comparsa Negra Libertá o una reunión más informal del colectivo de hombres mencionado arriba. En estos y otros espacios, incluidos algunos eventos académicos a los que asistieron referentes del campo de las danzas “afro” en Santiago, procuré problematizar la práctica de estas danzas en el contexto de la negación histórica del aporte afrodescendiente a la conformación de la nación chilena, introduciendo algunas de las reflexiones respecto a la posibilidad de tensionar las construcciones hegemónicas de la nación género-racializada surgidas de esta investigación y discutiéndolas con mis interlocutoras/es.

Por otra parte, cabe mencionar la especial relevancia que tuvo para el posicionamiento colaborativo y público de la presente investigación mi participación en el proyecto “Danza Afro en Chile” (cf. Allende et al., 2019; ver tb. Cap. 3, p. 91). Se trató de un proyecto de investigación³⁴ liderado por el percusionista y musicólogo José Rojas y en cuyo equipo de investigación participó también la profesora de filosofía y de danza “afro” Ana Allende. Ambas/os pertenecen a una generación fundadora de la actual escena de danzas “afro” en Santiago y formaron parte de Logunedé, la primera compañía de danza “afro” formada en Chile (cf. Cap. 6). Aparte de la realización de entrevistas a tres exponentes de esta práctica en Santiago —quienes también fueron interlocutoras/es de la presente investigación— y de la recopilación de antecedentes históricos, esta investigación se nutrió sobre todo de los eventos de lanzamiento del proyecto y del posterior libro que fue su producto, en octubre de 2019 y enero de 2020, respectivamente. Ambas instancias ofrecieron foros de discusión en los que participó un amplio espectro de personas vinculadas a la práctica de danzas “afro”, quienes compartieron sus experiencias y

³⁴ Este proyecto fue financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Convocatoria 2019.

reflexiones en torno a esta práctica, moldeando varias de las interpretaciones que propongo en el desarrollo de esta tesis.

Finalmente, como parte del compromiso ético-político con mis interlocutoras/es —y de las condiciones de participación acordadas con ellas/os en el Documento de Consentimiento Informado suscrito por cada una/o (cf. Anexo 1, p. 358)—, no solo le entregué a cada una de las personas entrevistadas una copia de la transcripción de la entrevista respectiva, sino que, antes de concluir la redacción de esta tesis, también me reuní con ellas/os para presentarles el arco argumentativo del texto, así como los principales resultados de la investigación. Junto con corroborar los posicionamientos de cada una/o e incorporar algunas precisiones sobre aspectos específicos de sus trayectorias formativas, estas “Ruedas de retroalimentación” (de las que participaron, en total, 9 de las 12 personas entrevistadas) me permitieron problematizar —y, en algunos casos, ajustar— la ponderación del material etnográfico en relación con las dimensiones de análisis propuestas, además de reconocer los límites de la perspectiva teórico-metodológica construida en esta tesis para captar y comprender en profundidad dimensiones intradanzarias como el estilo, la habilidad o la relación kinética entre distintos géneros o repertorios danzarios. En este sentido, tales “Ruedas de retroalimentación” también confirmaron la necesidad de considerar críticamente mi propia perspectiva y posicionalidad en relación con el “objeto” de mi investigación —como hombre, como antropólogo y como chileno-alemán socialmente “blanco”—.

En suma, en la presente investigación asumo la colaboración, expresada sobre todo en la naturaleza pública del trabajo etnográfico, en la realización de intervenciones reflexivas o pedagógicas en la esfera pública al interior del campo de mi investigación, así como, en general, en el énfasis puesto en la co-construcción del conocimiento etnográfico a través de las conversaciones con variadas/os interlocutoras/es, como un posicionamiento metodológico que posee estribaciones éticas, políticas y epistemológicas. Por supuesto, ello no significa que pueda subestimarse el poder ejercido por mí en cuanto investigador a lo largo de todo el proceso investigativo (cf. Lassiter, 2005, p. 96). Aunque mis intereses

investigativos y políticos convergen en gran parte con las inquietudes de muchas/os de mis interlocutoras/es, no puedo obviar el hecho que, para una gran cantidad de quienes bailan danzas “afro”, esta práctica es, ante todo, un pasatiempo, una forma de ejercitarse o un pretexto para mantener relaciones de amistad en torno a una actividad compartida. Desde esta perspectiva, preguntarse respecto a la relación de la práctica de danzas “afro” en Santiago con las construcciones hegemónicas de la nación aparece como una burda imposición. No obstante, me asisten las bases teóricas desarrolladas en el anterior capítulo —así como en los dos que siguen—, las que muestran que, se quiera o no, la danza es, al mismo tiempo, corporal, social y política, y es en ese registro que se mueve la dialéctica de escucha y sospecha que inspira esta tesis.

3. Las danzas “afro” y el campo de la “cultura negra”

La presente tesis se inscribe en el contexto más amplio de las investigaciones empíricas sobre la circulación, en términos tanto geográficos como sociales, de expresiones culturales de raíz africana o afrodescendiente. Como comenta Peter Wade (2006), la “cultura negra”, en sus interrelaciones con los sistemas de explotación esclavista y los regímenes de desigualdad racial, ha sido tradicionalmente una de las principales áreas de interés del campo interdisciplinario de los estudios afrolatinoamericanos, y en particular de la antropología sobre Afrolatinoamérica (cf. Yelvington, 2001).³⁵ Los enfoques clásicos de autores como Melville Herskovits (1941) y Fernando Ortiz (2002), por ejemplo, buscaban comprender la importancia de los elementos culturales africanos en la conformación de las culturas americanas. Mientras Herskovits enfatizaba la preservación de “africanismos” —elementos y rasgos culturales rastreables directamente a África— en las culturas del “Nuevo Mundo”, para Ortiz estas culturas —y, en particular, la cultura cubana— habían sido producto de un proceso de “transculturación” que incluía tanto la pérdida de las culturas previas debido al desarraigo de africanas/os, europeas/os e indígenas, como también la creación de culturas nuevas a partir de elementos disímiles. Roger Bastide (2009), en cambio, plantea la existencia simultánea de continuidades y discontinuidades en distintos planos —social, cultural, ideológico, entre otros—, siempre en el contexto de los

³⁵ Para una visión panorámica del campo de los estudios afrolatinoamericanos, ver de la Fuente y Andrews (2018). En el contexto de este campo de estudios, George Reid Andrews (2007, p. 18) ha definido la categoría de Afro-Latinoamérica como aquel espacio geográfico y social formado por los países latinoamericanos cuya población consiste al menos en 5% de habitantes de ascendencia africana, pues “[e]ste parece ser el nivel al que la «negritud» deviene en un elemento visible de sistemas de estratificación social y desigualdad, y en el cual la cultura de origen africano —formas de sociabilidad y expresión grupal— se convierte en una parte manifiesta de la vida nacional.” A pesar de la ausencia casi completa de estadísticas, es de suponer que el porcentaje de población afrodescendiente en Chile es inferior a este número. Únicamente en la Región de Arica y Parinacota se ha realizado una “Encuesta de Caracterización” de la población afrodescendiente, la que arrojó una proporción de 4,7% de afrodescendientes en la población regional (INE, 2014). En el censo nacional abreviado de 2017, por otra parte, solo existía la posibilidad de identificarse como afrodescendiente en la categoría “Otros”, en la pregunta por la pertenencia a un pueblo originario. Con tales dificultades, solo cerca de 10 mil personas se declararon como afrodescendientes a nivel nacional (INE, 2017). Sin perjuicio de ello, la movilización de las/os afroriqueñas/os (cf. Cap. 4, p. 95) ha logrado posicionar sus demandas y visibilizar su presencia tanto a nivel local como, crecientemente, también a nivel nacional, interpelando al Estado y mostrando que Chile también es parte de Afro-Latinoamérica.

sistemas sociales más amplios de los que las/os africanas/os esclavizadas/os y sus descendientes en las Américas forman parte. La perspectiva de la criollización (*creolization*) desarrollada por Sidney Mintz y Richard Price (2012), finalmente, lleva el debate a un nuevo plano, enfocando los principios culturales compartidos —a manera de una gramática cultural— entre distintas culturas africanas. Aun cuando el proceso de esclavización interrumpió las cadenas de transmisión de conocimientos culturales y agrupó a personas de distintos orígenes geográficos, culturales y lingüísticos únicamente en función de la explotación de su fuerza de trabajo, estos principios culturales compartidos habrían permitido la emergencia de nuevas formas culturales afroamericanas.

Los enfoques más recientes en el área de los estudios sobre la “cultura negra”, provenientes tanto de la antropología como de los estudios culturales, han ampliado estos debates, por un lado, mediante una perspectiva transnacional articulada en torno al concepto de diáspora³⁶ (cf. Gordon y Anderson, 1999; Yelvington, 2001). En vez de reconstruir los orígenes africanos de las culturas afroamericanas, estos enfoques identifican la hibridez como una característica definitoria de las identidades diaspóricas (cf. Hall, 2010a) y, a la vez, destacan la movilidad y los flujos multidireccionales de personas, ideas y prácticas, tanto entre distintas localizaciones de la diáspora africana, como también entre los espacios de la diáspora y el propio continente africano. Es el caso del “Atlántico negro” descrito por Paul Gilroy (1993), quien propone la metáfora del barco como una forma de conceptualizar las influencias recíprocas al interior de un espacio de interacciones culturales que sobrepasa los límites nacionales, pero cuyas/os integrantes comparten la memoria del pasaje medio³⁷, así como la experiencia de las exclusiones racistas que fueron

³⁶ El concepto de diáspora refiere a una población geográficamente dispersa, pero que tiene un origen en común. Aunque inicialmente solo refería a experiencias históricas específicas, tales como aquellas de los pueblos judío y armenio, en las últimas décadas su alcance analítico ha sido ampliado hacia un enfoque en los procesos de identificación y experiencias de dislocación en el espacio transnacional (cf. Clifford, 1994).

³⁷ Se denomina “pasaje medio” (*Middle Passage*, en inglés) al viaje forzado de las/os africanas/os esclavizadas/os desde distintos puertos de embarque en la costa africana, atravesando el océano Atlántico, hasta llegar a puertos de llegada y comercialización en el continente americano. Según las estimaciones de más amplia aceptación, durante los cerca de cuatro siglos que duró la trata transatlántica fueron embarcadas cerca de 12 millones de personas (cf. García, 2016, p. 120).

el corolario del proceso esclavista, como bases para sus creaciones culturales. En consecuencia, para Gilroy (ibíd.) las culturas “negras” que rodean el océano Atlántico comparten la doble consciencia de pertenecer simultáneamente al África premoderna y al Occidente moderno, por lo que se constituyen en verdaderas contraculturas de la modernidad.³⁸ Este enfoque ha sido ampliado por una perspectiva dialógica que pone el acento no solo en las interacciones culturales al interior del espacio diaspórico, sino también en las influencias mutuamente transformadoras entre África y sus diásporas, sin dejar de considerar las diferencias de poder y recursos implicadas en estos intercambios (cf. Matory, 2014).

La metáfora del diálogo apunta también a una nueva forma de comprender las articulaciones contemporáneas de la “cultura negra”. Como señala Lorand Matory (2014, p. 47), en vez de simplemente perdurar en tanto vestigios o a través de la memoria cultural, los artefactos, imágenes y prácticas culturales africanos y afrodiaspóricos son interpretados y reproducidos por distintas/os actoras/es que poseen diversos repertorios culturales, así como intereses también divergentes. En este sentido, un segundo foco en los debates recientes sobre la “cultura negra” es la comprensión de lo “negro” o lo “afro” como una construcción simbólica. Siguiendo a Wade (2006, p. 117), no se trata solo de identificar la presencia o ausencia de trazos de África en una formación cultural dada, o de constatar su hibridez, sino también de prestar atención a las maneras en las que las propias ideas de “África” o de “africanismos” —así como los conceptos relacionados de “africanidad”, “negritud”, etc.— son construidas y empleadas en distintos contextos y por distintas/os actoras/es. Livio Sansone (2004), por ejemplo, analiza el proceso de “re-africanización” de

³⁸ Para el caso de aquellos territorios coloniales ubicados en la vertiente occidental del continente americano, que no son considerados en la conceptualización del “Atlántico negro” acuñada por Gilroy, la etnomusicóloga Heidi Feldman (2006; 2012) ha propuesto el concepto de “Pacífico negro”. Debido a su ubicación geográfica periférica y en sociedades en que deben negociar su pertenencia frente a poblaciones mayoritariamente indígenas o mestizas, para esta autora las poblaciones afrodiaspóricas de países como Perú, Ecuador, Bolivia y, eventualmente, Chile han desarrollado una forma de consciencia diaspórica propia. Esta mira tanto a África como a las localizaciones tradicionales del Atlántico negro —sobre todo Cuba, Brasil y Estados Unidos— como fuentes de africanidad. Juan Eduardo Wolf (2019) ha expandido este modelo al hablar de una “periferia negra” (“Black periphery”) en la que se ubicaría, por ejemplo, el movimiento afroarriqueño, pues este no miraría solo al Atlántico negro sino también a otros países de la costa del Pacífico, tales como Perú, como fuentes de una africanidad cosmopolita.

la cultura popular en Salvador de Bahía, uno de los principales referentes de la diáspora africana en Brasil. El autor observa que la “cultura negra”, cuya existencia para él presupone un sistema social racializado, no siempre coincide con la construcción de una identidad racial igualmente “negra”. Llevando estas reflexiones a un plano transnacional, desde la década de 1990 en adelante —y con mayor fuerza en los últimos diez años— algunos trabajos sobre la “cultura negra” han enfocado la circulación translocal de elementos culturales asociados con estas configuraciones culturales³⁹. Estos trabajos enfocan especialmente los procesos de relocalización de prácticas culturales “negras”, así como las construcciones de “africanidad” y “negritud”, entre otras categorías, que les otorgan sentido en el contexto local. Aunque insertas en los sistemas locales de significación cultural sobre la otredad racial, tales construcciones dialogan tanto con las identificaciones predominantes en los lugares de origen de las distintas prácticas, como también con los imaginarios transnacionales acerca de África, lo “afro” y lo “negro” (cf. Frigerio, 2004; Ávila, Pérez y Rinaudo, 2011; Juárez Huet y Rinaudo, 2017).

En suma, los enfoques recientes en el campo de los estudios sobre las “culturas negras” están lejos de considerar lo “negro” o “afro” como una esencia inmutable. Más bien se trata, siguiendo a Stuart Hall (2010b), de formas híbridas y disputadas en el contexto de las luchas por la hegemonía cultural. Con todo, la atención a estas disputas e hibridaciones no impide rastrear al interior de la “cultura popular negra” los trazos de una diferencia que no es únicamente producto de representaciones y discursos:

...seguimos observando, en las figuras y repertorios de que se nutre la cultura popular, las experiencias que están detrás de ella. En su expresividad, su musicalidad, su oralidad, en su riqueza profunda y su variada atención al habla, en sus inflexiones hacia lo vernáculo y lo local, en su rica producción de contranarrativas y, sobre todo, en su uso metafórico del lenguaje musical, la cultura popular negra permitió la aparición, incluso dentro de los modos mezclados y contradictorios de algunas tendencias principales de cultura popular, de elementos

³⁹ Enfrentando, simultáneamente, el esencialismo de los conceptos clásicos de “cultura” y el vaciamiento de este concepto impulsada por el postmodernismo, Alejandro Grimson (2011, p. 28) define el concepto de “configuración cultural” como “un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad”, enfatizando las articulaciones histórica- y contextualmente específicas de la heterogeneidad.

de un discurso que es diferente... de otras formas de vida, otras representaciones de tradiciones. (Hall, 2010b, p. 291-292)

En este sentido, aunque se reproduzcan en el seno de la cultura hegemónica, las formas expresivas de la “cultura popular negra” reflejan la existencia de diferencias culturales históricamente densas al interior de espacios nacionales pretendidamente homogéneos (Segato, 2007, p. 18). Tal como en el caso de las religiones afrobrasileñas, que se han expandido por fuera de las comunidades afrobrasileñas e incluso fuera de Brasil, para Rita Segato (ibíd., pp. 117-123) se trata de “códices culturales” que desde sus propias perspectivas universalizantes sobrepasan incluso las fronteras de los Estados, buscando abarcar a cualquier persona, independientemente de su color de piel, nacionalidad o identidad racial. La presencia de tales principios en las danzas de la diáspora resta por examinar, pero el argumento de Segato apunta a un cambio de perspectiva que será retomado en el segundo apartado del presente capítulo: aquello que desde un lado se presenta como un proceso de apropiación indebida en un contexto de desigualdades de poder articuladas transnacionalmente, desde otro ángulo se revela como una toma de posesión del cuerpo por parte de un “código cultural” —en la terminología de Segato— de orientación inclusiva que “resiste la racialización, porque se percibe mayor que la raza y aspira a la universalidad” (ibíd., p. 119).

Haciendo eco de los debates expuestos en los párrafos anteriores, en lo que queda del presente capítulo sitúo las danzas “afro” como objeto de investigación al interior del campo de estudios sobre la “cultura negra”, y lo hago mediante un doble movimiento: por un lado, caracterizo las particularidades de las danzas de raíz africana en tanto prácticas performáticas que forman parte de los procesos culturales y sociales del Atlántico Negro. Como desarrollo en el siguiente apartado, las características de estas prácticas remiten a un universo de referentes simbólicos que se cristaliza en ciertas preferencias estéticas, las que son también, en sí mismas, posicionamientos políticos. Por otro lado, en un movimiento de dislocación, enfoco la circulación de danzas y otras prácticas performáticas “afro” por fuera de grupos o comunidades afrodescendientes, es decir, enfoco “‘lo negro’ sin ‘grupo negro’” (Cunin, 2019, p. 16), o las “prácticas culturales negras *más allá* de identidades negras”

(Lamborghini, 2017, p. 295, cursivas en el original). Al respecto, desarrollo una discusión comparativa en torno a algunos conceptos que enmarcan los debates sobre estas dislocaciones y, por extensión, también esta tesis, y que dialogan con las problemáticas respecto a la “cultura negra” recién expuestas. Se trata de los conceptos de apropiación, resignificación e incorporación, los que señalan distintos matices respecto a las implicancias políticas, identitarias y corporales de los procesos estudiados.

Las danzas de la diáspora africana: memoria, estética y política

En el espacio cultural de la diáspora africana, y de manera similar también en muchas de las configuraciones culturales del África subsahariana —tanto contemporáneas como históricas—, la música es inseparable de la danza, y ambas han sido repetidamente identificadas como elementos centrales en las cosmovisiones y prácticas rituales de raíz africana, además de su relevancia para la construcción de identidades, para la constitución de formas de sociabilidad y, en general, para la mantención de la memoria cultural (cf. Ferreira, 2008; Daniel, 2011). Ahora bien, como menciona la antropóloga Yvonne Daniel (2011, p. xvi), la danza ha sido una dimensión generalmente menos explorada que la música en los estudios sobre las culturas expresivas de raíz africana, aunque —al igual como ocurre con los estudios de la danza en general— el enfoque en el movimiento permite una entrada analítica adicional a aquella proporcionada por la dimensión musical y sonora. En este sentido, la presente tesis —que se localiza en una “diáspora secundaria” (cf. Frigerio, 2004), por así decirlo, de las prácticas danzarias de raíz africana— enfoca la danza y el movimiento sin obviar sus múltiples interrelaciones con la música, que van desde la interacción entre músicos/as y danzantes en una clase, una presentación o una rueda hasta aquellas instancias en las que el propio cuerpo danzante adquiere características de instrumento, tal como ocurre con el canto o el zapateo.

Como afirma Hall (2010b, p. 292), frente al logocentrismo excluyente de la dominación colonial europea las culturas de la diáspora africana “utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado

sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones.” En este sentido, en las configuraciones culturales de la diáspora africana la música y la danza representan una “expresión de lo indecible en los escenarios esclavistas y post-esclavistas, prácticas ‘metaculturales’ de mensajes en ‘doble voz’ o de ‘disimulación’” (Ferreira, 2008, p. 227). Se trata, en otras palabras, de formas de conocimiento corporizado que condensan memorias, cosmovisiones y saberes rituales (cf. Daniel, 2001). Así, siguiendo a Barbara Browning (1995), danzas como el samba brasileño pueden ser consideradas como una forma de escritura corporal que inscribe sus propios significados en los espacios, los cuerpos y los movimientos. En vez de asumir solo una forma linear, para Browning (ibíd.) la historia de conflicto racial y resistencia inscrita de esta forma se expresa también sincrónicamente, en la simultaneidad de un solo pulso o en un solo movimiento.

Desde la lógica de la propia danza se revelan también las interrelaciones entre danzas consideradas como profanas, por un lado, y otras pertenecientes al ámbito ritual de religiones afrobrasileñas como el candomblé —en el ejemplo analizado por Browning (1995)—, por otro: aparte de las referencias a formas de movimiento asociadas a ciertas deidades y de la similitud formal de la rueda como configuración espacial de las/os danzantes que comparten distintas danzas (e incluso la capoeira), es sobre todo el principio del axé, como potencialidad y fuerza de inspiración divina, el que hace palpable la pertenencia a un universo simbólico, ritual y experiencial común (ibíd., pp. 28-9). Siguiendo a Daniel (2011, p. 16), en muchas de las danzas de raíz africana la distinción entre performance ritual y profana responde al contexto específico en el que es ejecutada una danza, antes que a alguna cualidad intrínseca, pues muchas de estas expresiones remiten a concepciones filosóficas africanas que ven en la música y la danza vías privilegiadas de acceso a la esfera espiritual.⁴⁰ Como señala Luis Ferreira (2008, pp. 227-

⁴⁰ Esto no quita que, como lo hace Daniel (2011, pp. 2-3), los géneros danzarios de raíz africana en América y el Caribe puedan ser clasificados de acuerdo a su función social (danzas sociales y populares), su función ritual (danzas sagradas), sus relaciones con técnicas corporales de autodefensa (danzas de combate), o el contexto de su presentación (performances escénicas y turísticas). Dentro de la primera categoría, en particular, Daniel (ibíd.) distingue también entre danzas derivadas de la contradanza europea (cf. abajo, p. 75), danzas con énfasis percetivo derivadas de danzas africanas, danzas de desfile, danzas nacionales y, finalmente, danzas populares tales como la salsa, el merengue o la bachata.

228), la eficacia ritual de estas expresiones incluso puede imponerse intersticialmente en el contexto de sociedades fuertemente secularizadas. De la misma forma, algunas presentaciones de danza y música folklorizadas y coreografiadas para el consumo de un público no familiarizado con la tradición pueden admitir, dentro de una misma performance, distintas lecturas y experiencias de vinculación con la esfera espiritual (cf. Hagedorn, 2001). En otras palabras, el carácter sagrado o profano de una performance en particular es, ante todo, una cuestión del prisma de percepción elegido por investigadoras/es o danzantes (cf. Daniel, 2011, pp. 130-132).

Los saberes corporizados inscritos en las danzas de raíz africana se sustentan tanto en movimientos y secuencias coreográficas que reflejan principios filosóficos y representan entidades espirituales como, en sentido más general, en ciertas cualidades estéticas que distinguen a gran parte de las danzas africanas y de raíz africana frente a otras tradiciones dancarias. En este sentido, desde una perspectiva afrocéntrica⁴¹ autoras como Kariamú Welsh Asante y Brenda Dixon Gottschild han intentado delinear esta “estética africana” (Welsh Asante, 2001) o “africanista” (Gotschild, 1998) y las maneras en las que subsiste aún en formas dancarias en las que el aporte europeo parece ser predominante. Welsh Asante (2001), por un lado, identifica la oralidad como el principio fundamental de la estética africana, tal y como se expresa tanto en gran parte del continente africano como en muchos lugares de la diáspora. De este principio fundamental se derivan siete dimensiones de movimiento y percepción sensorial que definirían la estética de la danza africana: la polirritmia; el policentrismo, que se expresa en el movimiento de distintas partes del cuerpo a distintas velocidades, simultáneamente; la preferencia por movimientos curvilíneos en vez de rectos; el énfasis en la textura por sobre los movimientos individuales (lo que Welsh Asante denomina “dimensionalidad” [*dimensionality*]); la movilización de una memoria épica que alude tanto al tiempo mítico como a los traumas históricos de la esclavización y

⁴¹ El afrocentrismo es una perspectiva analítica, propuesta por autores como Molefi Kete Asante, que busca relevar el aporte de África a las culturas del Nuevo Mundo, en particular, y a la historia universal, en general. Aunque ha sido criticada por su esencialismo (cf. Gilroy, 1993), en el caso de la danza esta perspectiva permite identificar y visibilizar aquellas características que dan cuenta de un origen africano, aún cuando las construcciones culturales hegemónicas lo niegan o invisibilizan.

la colonización; el énfasis holístico en una creación completa en vez de en sus componentes; y, finalmente, la repetición, que intensifica tanto el mensaje como la experiencia de la/del danzante.

Gottschild (1998), por otro lado, destaca sobre todo la valoración del proceso, del cómo se ejecuta un movimiento, una improvisación musical o una acción, como una de las principales características de la estética africanista. A ello se suma el principio de la “estética de lo cool” que el historiador del arte Robert Farris Thompson (cit. ibíd.) identifica tanto en las culturas expresivas del Oeste y Centro de África como en las configuraciones culturales de la diáspora africana en las Américas (cf. Thompson, 1973). Se trata de la valoración cultural de una actitud distanciada, controlada o compuesta que expresa el equilibrio espiritual de una persona, sin por ello excluir demostraciones de vitalidad, fuerza y placer sensorial: en la estética africanista, lo “caliente” es el complemento indispensable de lo “cool” (Gottschild, 1998, p. 17). Gottschild profundiza también en las cualidades de movimiento concretas que expresan esta estética africanista:

Africanist dance idioms show a democratic equality of body parts. The spine is just one of many possible movement centers; it rarely remains static. The Africanist dancing body is polycentric. One part of the body is played against another, and movements may simultaneously originate from more than one focal point (the head and the pelvis, for example). It is also polyrhythmic (different body parts moving to two or more rhythms simultaneously), and privileges flexible, bent-legged postures that reaffirm contact with the earth (...). The component and auxiliary parts of the torso —shoulders, chest, rib cage, waist, pelvis— can be independently moved or articulated in different directions (forward, backward, sideward, or in circles) and in different rhythms. From an Africanist perspective, a pulled-up, aligned stance and static carriage indicate sterility and inflexibility, and the performer is encouraged to ‘dance with bended knees, lest you be taken for a corpse’ (Thompson 1974, 9-10).⁴²

⁴² Los lenguajes danzarios africanistas muestran una democrática igualdad de las partes del cuerpo. La columna es solo uno de muchos centros posibles del movimiento; raramente permanece estática. El cuerpo danzante africanista es policéntrico. Una parte del cuerpo se mueve de manera opuesta a otra, y los movimientos pueden originarse, simultáneamente, desde más de un punto focal (la cabeza y la pelvis, por ejemplo). También es polirrítmico (diferentes partes del cuerpo moviéndose siguiendo dos o más ritmos simultáneamente) y privilegia posiciones flexibles, con las piernas dobladas, que reafirman el contacto con la tierra (...). Los componentes y partes auxiliares del torso —los hombros, el pecho, la caja torácica, la cintura, la pelvis— pueden ser movidos independientemente, o bien articulados en direcciones diferentes (hacia adelante, hacia atrás, hacia el lado, o en círculos) y siguiendo ritmos distintos. Desde una perspectiva africanista, una posición erguida, alineada y una actitud estática indican esterilidad e inflexibilidad, y se anima a la/al *performer* a ‘bailar con las rodillas dobladas, a menos que quiera ser

(Gottschild, 1998, pp. 8-9)

Al contrario de esta estética africanista de la danza, la estética de la danza europea tradicional, tal como se expresa en el ballet o en una parte de la danza moderna, valora que las/os danzantes mantengan la columna vertebral erguida y rígida —una postura que, en esta estética, connota elegancia y nobleza— y es de este centro que se desprenden los movimientos de las extremidades (Gottschild, 1998, p. 8). Para Gottschild (ibíd.), esta centralidad de la columna vertebral en la estética de la danza europea refleja la visión de mundo del colonialismo, en el que Europa se veía a sí misma como centro controlador del mundo. En este sentido, la estética africanista, cuyos trazos según Gottschild permean la cultura danzaria estadounidense —y, es dable suponer, también las prácticas danzarias populares influenciadas por las configuraciones culturales afrodiáspóricas en gran parte de las Américas—, expresa también una alternativa más profunda frente a los valores culturales hegemónicos impuestos por Occidente⁴³ mediante el proceso de colonización. Como argumenta Ángel Quintero Rivera (2013), la importancia que las danzas y músicas de raíz africana otorgan a la improvisación, la comunicación y la interacción entre músicos/as y danzantes —versus los principios de la composición y coreografía autónomas de la ejecución y de la sistematización de la métrica y la melodía predominantes en danzas y músicas europeas— muestran que se trata de “prácticas de elaboración estética que evidencian la diferencia entre una cosmovisión monocéntrica y un humanismo ecológico basado, como la naturaleza, en precarios y ancestrales equilibrios y tensiones entre muy diversas fuerzas heterogéneas” (ibíd., p. 233). Más aún, para este autor las danzas y músicas “afro”, con su énfasis en la corporalidad y en la no-linearidad del tiempo, tienen el potencial para romper los moldes logocéntricos y la escisión cartesiana de cuerpo y mente mediante una “impugnación subversiva a la «cárcel de larga duración» del eurocentrismo racista” (Quintero Rivera, 2009, p. 13).

Ahora bien, como señala Daniel (2011, p. 74) no en todas las danzas identificadas con poblaciones afrodescendientes es posible reconocer a cabalidad los principios estéticos

tenido por un cadáver’ (Thompson 1974, 9-10). (Traducción propia.)

⁴³ Para una crítica del concepto de “Occidente”, ver Coronil (2003).

mencionados arriba, pues en algunas de ellas prima la herencia de danzas cortesanas europeas como la contradanza, expresando a primera vista la predominancia de valores culturales (neo)coloniales. No obstante, una lectura más atenta muestra que, aún en estos casos, en la performance tradicional de estas danzas por parte de comunidades afrodescendientes subyacen valores culturales africanos respecto a la centralidad sociocultural y ritual de la danza o al respeto frente a la ancestralidad (ibíd., pp. 74-75). En este sentido, se trata de expresiones veladas de resistencia y oposición al sistema de dominación colonial que responden a un verdadero cimarronaje⁴⁴ de la mente (cf. Entioppe, cit. ibíd., p. 74). Por otro lado, Daniel (ibíd., p. 17) recalca también los efectos físicos y psicológicos de resistencia y bienestar que tiene la danza en las/os danzantes, cualidades de gran importancia en situaciones de opresión y que serían una de las razones por las cuales las danzas de raíz africana resultan atractivas para tantas/os danzantes no pertenecientes a comunidades afrodescendientes.

En línea con lo anterior, al comprender la música y la danza como formas de conocimiento corporizado, como la articulación de saberes subalternizados que difícilmente pueden ser puestos en palabras en medio de la expropiación esclavista y la opresión racista, cabe también preguntarse en qué medida estas expresiones codifican no solo concepciones cosmovisionales y religiosas, sino también una consciencia política contrahegemónica. En este sentido, Gilroy (1993, pp. 36-37) afirma que las culturas musicales del Atlántico Negro —y pienso que en esta lectura puede incluirse también a la danza— hacen patente una filosofía política, implícita en las formas de expresión musical y en las relaciones sociales que les dan sustento, que reclama el cumplimiento de las promesas incumplidas del

⁴⁴ El cimarronaje se refiere a la huida de las/os africanas/os esclavizadas/os desde plantaciones u otros lugares de captividad y al eventual establecimiento de poblados y enclaves libres en regiones de difícil acceso para los ejércitos coloniales. Tales enclaves son conocidos como quilombos, en Brasil, o palenques, en la América de habla hispana, y en algunos casos lograron resistir durante varias décadas a los intentos por subyugarlos o incluso negociaron el reconocimiento de su libertad con las autoridades coloniales. En un sentido más amplio, el cimarronaje se refiere también a las estrategias cotidianas y micropolíticas de resistencia de las/os africanas/os esclavizadas/os frente a sus dueños/as y a las autoridades coloniales. El cimarronaje y otras formas de resistencia a la institución esclavista, entre las que se cuenta también la revolución haitiana, han sido de gran importancia en el pensamiento político afrolatinoamericano y afrodiaspórico en general (cf. Guridy y Hooker, 2018, pp. 227-232).

proyecto moderno. Se trata de una orientación utópica que tiene en el cuerpo, el sonido y el movimiento sus principales formas de transmisión. Para ello, es especialmente relevante lo que Gilroy, siguiendo a la filósofa Seyla Benhabib, llama la “política de la transfiguración”:

[The politics of transfiguration] emphasizes the emergence of qualitatively new desires, social relations, and modes of association within the racial community of interpretation and resistance *and* between that group and its erstwhile oppressors. It points specifically to the formation of a community of need and solidarity which is magically made audible in the music itself and palpable in the social relations of its cultural utility and reproduction. [...] This politics exists on a lower frequency where it is played, danced, and acted, as well as sung and sung about, because words (...) will never be enough to communicate its unsayable claims to truth.⁴⁵

(Gilroy, 1993, p. 37)

De esta manera, la música y la danza no solo comunican ideas y reivindicaciones políticas derivadas de la resistencia frente a la esclavitud o referentes a la lucha contra el racismo y a las reivindicaciones de reconocimiento, sino que son ellas mismas las que configuran nuevos horizontes de sentido y acción política, aunque estos frecuentemente sean indecibles.

Para concluir el presente apartado, consideraré brevemente las relaciones de las músicas y danzas de raíz africana con la política en el sentido institucional, pues se trata de un elemento contextual importante para comprender las articulaciones históricas entre estas danzas y las construcciones identitarias —hegemónicas y subalternas— en distintas naciones africanas y americanas y, por extensión, los significados que estas danzas connotan, aun cuando circulan por sobre fronteras sociales, nacionales y raciales. Por un lado, cabe destacar los procesos mediante los cuales ciertas danzas de raíz africana se han transformado en “bailes nacionales”, construidos como representaciones simbólicas de distintas naciones latinoamericanas. Es el caso de danzas como el tango argentino, el samba brasileño, la rumba cubana y la cueca chilena (ver. Cap. 5, p. 128). Como muestra John

⁴⁵ La política de la transfiguración enfatiza la emergencia de deseos, relaciones sociales y formas de asociación cualitativamente nuevas, tanto al interior de la comunidad racial de interpretación y resistencia *como también* entre ese grupo y sus anteriores opresores/as. Apunta específicamente a la formación de una comunidad de necesidad y solidaridad que es mágicamente hecha audible en la música misma y palpable en las relaciones sociales de su uso y reproducción cultural. [...] Esta política existe en una frecuencia más baja, en la que es tocada, bailada y actuada, así como cantada, porque las palabras (...) nunca serán suficientes para comunicar sus indecibles demandas de verdad. (Traducción propia.)

Chasteen (2004), hacia mediados del siglo XX estas y otras danzas fueron erigidas en danzas nacionales gracias a su amplia popularidad, llegando a simbolizar la comunidad nacional de acuerdo con las construcciones raciales dominantes en cada contexto. Para ello fueron necesarios procesos de blanqueamiento y/o cooptación que libraron a las danzas de algunos de los estigmas raciales que portaban y, al menos en parte, de la asociación — igualmente racializada— con transgresiones sexuales, criminalidad y marginalidad. El antropólogo Peter Wade, en cuya perspectiva profundizaré en el próximo capítulo, describe un proceso similar de nacionalización de la música y danza costeña en Colombia. Como analiza este autor, a través de una naciente industria radiofónica y de orquestas que se presentaban en locales nocturnos de la época, géneros como el porro o la cumbia, provenientes de las comunidades afrodescendientes de la costa atlántica, se popularizaron entre las clases medias urbanas del centro del país, permitiéndoles, de esta forma, imaginar de una nueva forma la identidad mestiza —compuesta por elementos europeos, indígenas y africanos— de la nación colombiana (Wade, 2002; ver tb. Cap. 4, pp. 107 y 112).

A diferencia de los procesos de nacionalización, mediante los cuales algunas danzas se transforman en símbolos de la comunidad nacional por fuerza de su popularidad, los procesos de folklorización implican la intervención explícita de agentes que recopilan, seleccionan y reinterpretan ciertas músicas y danzas —provenientes tanto de regiones rurales como de sectores populares urbanos— para presentarlas frente a audiencias nacionales o extranjeras. Frecuentemente, se trata de una estrategia de los estados para construir una “cultura nacional” hegemónica, o bien para demostrar la pluralidad de culturas configuradas como otros internos al Estado-nación (cf. Cap. 4, p. 100) que conviven en supuesta armonía al interior del espacio nacional (cf. Reed, 2012, p. 83). En este contexto, cabe destacar el surgimiento de ballets folklóricos en distintos países del mundo desde la década de 1950 en adelante (cf. Shay, 1999). En distintos países latinoamericanos, tales ballets no solo incluyeron danzas de raíz africana, sino que muchos de ellos —en algunos casos liderados por coreógrafas/os afrodescendientes— enfocaron sus repertorios en estas danzas, contribuyendo a su reelaboración y circulación por fuera de sus

contextos comunitarios originales. Como explica Katherine Hagedorn (2001, pp. 11-12 y 67-68) respecto a las danzas religiosas afrocubanas, las performances folklóricas están doblemente alejadas de estos contextos originales de la práctica, pues, por una parte, se trata de prácticas que ya han sido reconocidas como folklóricas y, por lo tanto, removidas de sus connotaciones rituales. Por otra parte, mediante su recontextualización y estilización tales danzas adquieren nuevos significados, ya sea como representación del legado cultural nacional o como atractivo y recurso explotable para el mercado transnacional del turismo (cf. Daniel, 2011, pp. 170 y sigs.). Esto no obsta a que —como mencioné arriba— las danzas en cuestión puedan seguir transportando también algunos de sus significados rituales tradicionales, dependiendo de los “lentes” y las sensibilidades de espectadores/as y danzantes.

En América Latina, los procesos de nacionalización y folklorización de las danzas y músicas “negras” —entre otras expresiones populares—, los que tendieron a subsumir la especificidad de las expresiones culturales “negras” dentro de lo nacional blanqueado (cf. Cap. 4) o bien a despolitizarlas mediante su representación como “folklore”, fueron impulsados, generalmente, por las clases medias urbanas (cf. Wade, 2002). A contrapelo de tales procesos, las propias comunidades, intelectuales y activistas afrodescendientes frecuentemente han encontrado en la música y en la danza instrumentos para reafirmar sus identidades culturales y vínculos diaspóricos, así como para fundamentar y sostener procesos de movilización política, incluso en un sentido más concreto que la orientación utópica mencionada por Gilroy. Bajo la influencia de movimientos artísticos y políticos como el *Harlem Renaissance*,⁴⁶ el panafricanismo⁴⁷ y la *négritude*⁴⁸, desde la década de

⁴⁶ El *Harlem Renaissance* (Renacimiento de Harlem) fue un movimiento intelectual y artístico que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX en el barrio neoyorquino de Harlem. En el contexto de este movimiento, poetas, escritoras/es y filósofos/as como Langston Hughes, Zora Neale Hurston o Arthur Schomburg sentaron las bases para la revalorización de la identidad cultural “negra” que luego se traduciría en el Movimiento por los Derechos Civiles (cf. Boukari-Yabara, 2014, p. 113-114).

⁴⁷ El panafricanismo es una filosofía y un proyecto político, desarrollado desde fines del siglo XVIII por intelectuales afrodescendientes y africanos/as, que propone la unidad de los pueblos “negros”. Entre sus principales precursores se cuentan W.E.B. DuBois, Marcus Garvey y Kwame Nkrumah (Boukari-Yabara, 2014).

⁴⁸ La *négritude* fue un movimiento político, intelectual y literario surgido a mediados de la década de 1930 en París entre intelectuales y escritores africanos y afroantillanos, provenientes de colonias francesas,

1930 en adelante artistas e investigadoras/es como Zora Neale Hurston, Pearl Primus y Katherine Dunham en/desde los Estados Unidos,⁴⁹ y posteriormente Mercedes Baptista en Brasil, Delia Zapata Olivella en Colombia o Victoria Santa Cruz en Perú, recopilaron, reconstruyeron y revalorizaron las danzas de raíz africana, tanto en el Caribe como en Norte- y Sudamérica, como expresiones de una herencia africana en común. En el continente africano, por otro lado, destaca la figura del poeta y músico guineano Fodéba Keita, cuya compañía *Les Ballets Africains* se transformaría en un modelo para la creación de ballets folklóricos tanto en Guinea como en otras naciones africanas recientemente independizadas (cf. Cap. 5, p. 157). A través de la recopilación de danzas y músicas representativas de las distintas culturas presentes en sus territorios, para los estados africanos tales ballets cumplían el doble propósito de construir una cultura nacional unificada, hacia adentro, y de representar la recientemente alcanzada soberanía, hacia afuera (cf. Cohen, 2012).

En algunos lugares de la diáspora, la recopilación y visibilización de expresiones culturales “negras”, entre ellas las danzas, incluso precedió —o, al menos, siguió muy de cerca— a la formación de movimientos políticos afrodescendientes. Este es el caso de Perú y otros países del “Pacífico Negro” (cf. nota al pie 38, p. 67), donde recién a partir de la recuperación de elementos de herencia africana en los géneros performáticos de la música criolla se inició un proceso de identificación afrodiaspórica que posteriormente redundaría en la creación de organizaciones políticas afroperuanas (cf. Feldman, 2012). Como argumenta Heidi Feldman (ibíd.), para negociar su lugar de pertenencia en sociedades de mayorías poblacionales indígenas y mestizas los/as intelectuales afrodescendientes en tales localizaciones periféricas de la diáspora africana —entre las que por cierto se cuenta Chile— recurrieron como fuente de referentes simbólicos a lugares que poseen una mayor centralidad en las redes diaspóricas, tales como Brasil o Cuba, antes incluso que a las propias culturas africanas. De esta manera, la construcción de la africanidad de ciertas

tales como Leopold Sédar Senghor, Leon Gontran Damas y Aimé Césaire, que buscaba revalorizar la cultura “negra” frente al racismo imperante en las sociedades metropolitanas (cf. Oliva, 2014, pp. 62-84).

⁴⁹ Katherine Dunham, sobre todo, desarrolló múltiples investigaciones en distintas islas del Caribe, tales como Martinica, Jamaica, Cuba y Haití (ver Cap. 5, p. 143).

danzas en estas localizaciones obedece a múltiples mediaciones y a las intenciones explícitas de agentes como Nicomedes y Victoria Santa Cruz, en el caso del Perú, las que revelan el impulso por visibilizar no solo una herencia cultural, sino una situación histórica de explotación, opresión y exclusión.⁵⁰

De manera similar al caso peruano, también en países como Bolivia y Chile los procesos de emergencia etnopolítica de las/os afrodescendientes estuvieron acompañados de sendos procesos de reafricanización de danzas previamente identificadas como pertenecientes al folklore andino —en el caso de la saya afroboliviana (cf. Rossbach, 2007) — o de reconstrucción de géneros performáticos virtualmente desaparecidos por causa de la persecución racista —en el caso del tumbé afrochileno (cf. León, 2017 y 2020; Wolf, 2019; ver tb. Cap. 7, p. 237 y sigs.)—. En el contexto de la nueva ola de movimientos afrolatinoamericanos que se ha venido desarrollando en las últimas décadas (cf. Laó Montes, 2011), así como de las nuevas políticas multiculturalistas adoptadas por los estados latinoamericanos a partir de la década de 1990 (cf. Cap. 4, p. 121), las prácticas performáticas como la música y la danza han demostrado así ser herramientas efectivas para visibilizar las poblaciones afrodescendientes e instalar sus reivindicaciones en los respectivos espacios nacionales. Tales usos políticos de la música y la danza se añaden a la compleja configuración de los géneros danzarios de raíz africana cuya práctica en Santiago abordo en esta tesis. Como argumenté en el transcurso del presente apartado, se trata de danzas que no solo condensan memorias subalternizadas y propuestas cosmovisionales que se expresan incluso a nivel de la propia práctica corporal, sino cuyos significados también están permanentemente en disputa. En consecuencia, una de las interrogantes que deberá responder la presente tesis es de qué manera estas memorias, estos principios estéticos y estos significados viajan, se asientan en nuevos territorios y se enraízan en nuevos cuerpos.

⁵⁰ Según reseña Feldman (2012, pp. 51-55), Victoria Santa Cruz incluso abogaba por la búsqueda introspectiva de una memoria corporal africana como fuente legítima para reconstruir un vínculo cultural que la memoria cultural hegemónica parecía haber borrado.

Las danzas “afro” en circulación: apropiación, resignificación e incorporación

Como describí arriba, las danzas de raíz africana están íntimamente ligadas a las cosmovisiones, formas de sociabilidad, experiencias históricas y movilizaciones políticas de distintas sociedades del continente africano y de las comunidades afrodescendientes en las Américas. No obstante, como también desarrollé en el apartado anterior, mediante procesos como la nacionalización, folklorización y eventual difusión transnacional de ciertos géneros de danza y música “afro” —convenientemente blanqueados en algunos casos, reaffricanizados en otros— hace mucho tiempo que estas danzas y músicas han sobrepasado los límites de los contextos culturales, sociales y rituales en los que se originaron. En este sentido, Gilroy (1993, p. 109) advierte que una de las lecciones más importantes que enseña la música —y, por extensión, la danza— es que sus secretos internos pueden ser enseñados y aprendidos más allá de los límites étnicos o raciales. En consecuencia, no puede asumirse una vinculación esencial entre la música y danza “negra” e identidades “negras”:

...black music cannot be reduced to a fixed dialogue between a thinking racial self and a stable racial community. Apart from anything else, the globalisation of vernacular forms means that our understanding of antiphony will have to change. The calls and responses no longer converge in the tidy patterns of secret, ethnically encoded dialogue. The original call is becoming harder to locate. If we privilege it over the subsequent sounds that compete with one another to make the most appropriate reply, we will have to remember that these communicative gestures are not expressive of an essence that exists outside of the acts that perform them and thereby transmit the structures of racial feeling to wider, as yet uncharted, worlds.⁵¹
(Gilroy, 1993, pp. 109-110)

De esta forma, en los términos de la metáfora propuesta por Gilroy, en la presente tesis enfoco las respuestas de danzantes chilenas/os a las llamadas hechas por las culturas danzarias de distintos lugares de África y de su diáspora en las Américas. Por supuesto,

⁵¹ ...la música negra no puede ser reducida a un diálogo fijo entre un yo racial pensante y una comunidad racial estable. Aparte de todo lo demás, la globalización de las formas populares significa que nuestra comprensión de la antifonía deberá cambiar. Las llamadas y respuestas ya no convergen en las ordenadas pautas del diálogo secreto, codificado étnicamente. La llamada original se está haciendo más difícil de localizar. Si la privilegiamos por sobre los subsecuentes sonidos que compiten unos con otros para ofrecer la respuesta más adecuada, tendremos que recordar que estos gestos comunicativos no expresan una esencia que exista por fuera de los actos que las *performan* y, de esta forma, transmiten las estructuras de sentimiento racial hacia mundos más grandes, aún no cartografiados. (Traducción propia.)

tales juegos dialógicos de llamada y respuesta no están libres de distorsiones, ecos y otros problemas de audición —en la metáfora de Gilroy—, por lo que es relevante analizar cuidadosamente las condiciones en las cuales se produce la recepción y respuesta a las prácticas danzarias y musicales de raíz africana que circulan transnacionalmente. En este sentido, en el próximo capítulo contextualizo las construcciones raciales de la “chilenidad” y la otredad “negra” que enmarcan la práctica local de danzas y músicas “afro”, haciendo eco del llamado de Ferreira (2008) a considerar la dimensión de las relaciones raciales en los análisis de la música/danza “negra”. Adelantando una parte de esa discusión, en el presente apartado exploro algunas de las dimensiones políticas, identitarias y corporales de la práctica de danzas y músicas “negras” por parte de personas “no negras” en el contexto de flujos y movilidades transnacionales, tal y como han sido discutidas en la bibliografía.

En las últimas décadas, y especialmente en los últimos diez años, un número creciente de investigaciones sobre las danzas de raíz africana —y, en general, sobre las culturas “negras”— ha enfocado los desplazamientos translocales de estas prácticas en el contexto de los procesos de globalización (cf. Cap. 1, pp. 29-29). En este sentido, Nahayeilli Juárez Huet y Christian Rinaudo (2017) proponen pensar en clave de procesos de circulación y relocalización de las expresiones culturales africanas y afrodescendientes. Por un lado, tal enfoque implica una “mirada en las movilidades que no se ciñen a la migración y atañen más a los itinerarios, rutas y circuitos de actores y prácticas culturales que en su circulación dislocan y generan reacomodos entre el territorio jurídico, la cultura y las identidades (Appadurai, 1996; Grimson, 2011)” (ibíd., p. 12). Por otro lado, lejos de asumir la africanidad de las expresiones culturales en circulación como una cuestión dada, en los contextos sociales transnacionales en que estos procesos operan se hace especialmente relevante la pregunta acerca de cómo tales expresiones, “definidas como regionales o nacionales en su lugar de origen, se convierten en ‘afro’ en su proceso de relocalización en otro lugar” (ibíd., p. 9). De esta forma, uno de los objetivos de la presente tesis es, precisamente, comprender la conformación local de la categoría de “danza afro”, en el entendido que el rótulo asignado a esta categoría responde tanto a las características

históricas, estéticas y políticas de las danzas en cuestión, abordadas en el apartado anterior, como también a un proceso de significación local de estas expresiones.

Ahora bien, frecuentemente los trabajos sobre la circulación y relocalización de expresiones culturales “afro” o “negras” han estado enmarcados en la perspectiva de la apropiación cultural, enfatizando la mercantilización, las desigualdades de poder que separan a las/os cultoras/es y detentoras/es originales de los nuevos grupos que acceden a la respectiva práctica o representación simbólica, así como los estereotipos que se reproducen mediante estos procesos. En este sentido, para bell hooks (1996) los procesos de apropiación de culturas “negras” por parte de la cultura dominante “blanca” obedecen al deseo, por parte de jóvenes “blancos/as”, de “devorar al otro” como una forma de transformarse a sí mismos/as mediante el consumo y la transgresión sexual de las fronteras raciales. Algo similar afirma el antropólogo José Jorge de Carvalho (2002a, p. 6), para quien “la cultura afro funciona como un fetiche poderoso entre los consumidores blancos, por la promesa de un tipo de convivialidad alegre, un contacto interpersonal directo, rico y sin barreras, una relación no-económica y una experiencia de lo dionisiaco.” Mediados por el mercado transnacional de bienes simbólicos y por las desigualdades Norte-Sur que determinan las posibilidades de circulación de las expresiones culturales mercantilizadas, para Carvalho (2002b, p. 11) los procesos de fetichización de las prácticas culturales afroamericanas responden a la necesidad de las/os consumidoras/es en los países centrales —y, en segunda instancia, también de ciertos sectores en los países periféricos— de compensar “su falta simbólica propia consumiendo mercancías culturales de otras sociedades” y de contrarrestar la alienación producida por las nuevas formas de explotación del trabajo. Aunque no niega la dimensión afectiva de estos procesos (ibíd.), Carvalho (2002a, p. 6) pone en duda que la apropiación contribuya a la sensibilización de los consumidores “con el estado de carencia y exclusión a que están sometidos los miembros de las comunidades afroamericanas que producen ese universo simbólico que les parece tan seductor.”

Sin duda, las críticas a la apropiación cultural, articuladas tanto por investigadoras/es e intelectuales como por activistas antirracistas, apuntan a una dimensión política insoslayable en la circulación de prácticas culturales “afro” por sobre fronteras nacionales, sociales y raciales. En el contexto más amplio de los procesos de negociación de los significados de lo “afro” esbozados en el apartado anterior, los discursos sobre la apropiación realizan una intervención fundamental para reivindicar el vínculo entre expresiones culturales como la música y la danza y las causas políticas enarboladas por los movimientos sociales afrodescendientes y antirracistas. En términos concretos, se trata de discursos que están también presentes, en mayor o menor medida, en el campo de las danzas “afro” en Santiago, donde activistas afrodescendientes han fustigado la incongruencia entre el consumo ferviente de lo “afro” —en la danza, en la moda y en el sexo—, por un lado, y el racismo que permea la sociedad chilena, desde las relaciones sociales cotidianas hasta las instituciones del Estado, por el otro. Así lo denunciaba una publicación en redes sociales de la organización Microsesiones Negras con motivo de la Marcha por el Aborto Libre 2018, realizada el 25 de julio, una fecha coincidente con el Día de la Mujer Afrolatinoamericana, Afrocaribeña y de la Diáspora⁵²:

...ellas estaban allí bailando danzas afro y pasamos por su lado, casi chocábamos, pero aún así seguíamos siendo ignoradas... y de repente escuchamos que con un megáfono una de ellas enviaba un mensaje a todas las mujeres y las mencionaba una por una... a las campesinas, a las trabajadoras, a las mapuches, a las indígenas, a las mestizas... pero jamás nos nombró, las negras no fuimos mencionadas... aún estando en frente de ella con nuestro cartel muy alto y mirándola a los ojos.

(Microsesiones Negras, 2018)

Desde la perspectiva de una investigación que busca precisamente criticar las construcciones hegemónicas de la nación racializada en Chile, tal posición crítica respecto a las contradicciones inherentes a los procesos de apropiación aparece como un imperativo político y ético que debe guiar el proceso investigativo. Dicho lo anterior, el objetivo de la presente tesis es, precisamente, explorar de qué manera lo que podría caracterizarse como

⁵² En 2020, por primera vez la Marcha por el Aborto Libre —es decir, la conmemoración de esta fecha en el formato virtual impuesto por la pandemia del covid-19— fue realizada en otra fecha, de forma que el 25 de julio pudo ser conmemorado por las organizaciones de mujeres afrodescendientes con la visibilidad que la importancia reivindicativa de la fecha amerita.

un proceso de apropiación cultural —la práctica de danzas “afro” en Santiago y por parte de personas no afrodescendientes, o por lo menos no socialmente “negras”— contribuye a desestabilizar las construcciones hegemónicas de lo nacional, en su articulación con las construcciones de raza y género. En este sentido, en vez de aplanar la interpretación de los procesos de apropiación en torno a “nociones como robo, banalización, mercantilización”, concuerdo con la antropóloga Eva Lamborghini respecto a la “necesidad de abordar procesos socioculturales de *apropiación* de prácticas culturales afroamericanas de manera más compleja” (Lamborghini, 2017, p. 295, énfasis en el original). Como muestra su análisis de la práctica del candombe afrouuguayo por parte de jóvenes “blancas/os” en Buenos Aires, se trata de un proceso multidimensional que pone en juego diversas resignificaciones y apropiaciones creativas, las que dan cuenta de “distintas construcciones del candombe” (ibíd., p. 294) —desde las agrupaciones tradicionales, formadas por migrantes afrouuguayas/os, hasta las nuevas comparsas iniciadas por jóvenes porteñas/os— que coexisten y se disputan la legitimidad de la práctica, aunque también convergen en ciertos momentos, espacios y causas políticas. Como muestra Lamborghini, la resignificación de tales danzas y músicas “afro” en cuanto prácticas juveniles e instrumentos de lucha para nuevos movimientos sociales no silencia necesariamente las experiencias históricas y reivindicaciones políticas inscritas en ellas, sino que añade a la complejidad de sus posibles lecturas. En este sentido, la práctica del candombe por parte de jóvenes argentinas/os contribuye a un proceso más amplio de “re-africanización” de la sociedad argentina en el que intervienen también las agrupaciones candomberas históricas, organizaciones de migrantes y activistas afroargentinas/os, así como practicantes de religiones afrobrasileñas y afrocubanas (Frigerio y Lamborghini, 2011).

Un aspecto que complejiza adicionalmente el análisis de los procesos de apropiación es la dimensión corporal y performática o performativa de la práctica de danzas y otras expresiones culturales “afro”. En primer lugar, la naturaleza corporizada de estas prácticas pone de relieve la importancia de los procesos de incorporación, los que no solo implican la adquisición de ciertas técnicas corporales, sino que también inciden en la

conformación de *habitus* corporales y, en sentido más amplio, en la sedimentación performativa de nuevas construcciones identitarias, a veces a contracorriente de los discursos identitarios hegemónicos (cf. Cap. 1, pp. 16-20). Como apunta Gottschild (1998, pp. 26-27), refiriéndose a las imitaciones mutuas entre estadounidenses “blancas/os” y “negras/os” en la historia cultural de ese país, los procesos de apropiación no dejan indemnes ni a quienes se apropian de una cierta expresión cultural, ni a quienes la detentaban originalmente —asumiendo, además, que tal originalidad responde a una construcción política de la autenticidad antes que a una esencia inmutable asociada a una identidad racial estable (cf. Gilroy, 1993)—. De esta forma, como argumenta Patrick Johnson (2003), aunque la performance de significantes “negros” por parte de sujetas/os identificadas/os como “blancas/os” está siempre ya entrelazada con los discursos sobre la otredad y con el privilegio histórico de la blanquitud, la apropiación corporizada de prácticas culturales “negras” puede generar nuevas comprensiones de lo propio y de lo otro, mediadas por una performatividad que interviene en la racialización de los cuerpos, aunque no se agota en ello.

Por otra parte, el énfasis en la incorporación pone de relieve también las experiencias corporales, difícilmente verbalizables, implicadas en la danza. En este sentido, como señala Lena Hammergren (2020, p. 13), el caso de la danza difiere de otras formas de apropiación, pues se trata de una práctica que involucra al ser corporizado en su totalidad. En consecuencia, esta autora argumenta que donde algunas/os autoras/es hablan únicamente de apropiación podrían estarse desarrollando también otros procesos simultáneamente, considerando especialmente la relación dialéctica entre sujeción discursiva y transformación corporizada que desarrollé arriba (cf. Cap. 1; Hammergren, 2020, p. 14). De esta forma, dependiendo del respectivo contexto comunicativo y de las estrategias pedagógicas implementadas por el/la profesor/a, la práctica reiterada de danzas de raíz africana puede llevar a que las/os alumnas/os adquieran una nueva consciencia corporal propioceptiva, subvirtiendo de paso las normas corporales de género y raza que inhiben ciertas formas de experiencia corporizada (ibíd., pp. 14-17). De allí que, para Hammergren

(ibíd., p. 14), la sensación de libertad que expresan muchas/os de quienes aprenden danzas africanas no solo responde al consumo de una otredad fetichizada, sino que tiene un correlato también en la percepción de la propia corporalidad por parte de las/os danzantes. En síntesis, en vez de representar una contradicción, la transformación corporizada y la apropiación responden a dos procesos interrelacionados, a los que se suma la resignificación aludida arriba. Junto a las discusiones respecto a la performance y las políticas de la autenticidad, la perspectiva de la incorporación provee una entrada analítica adicional que apunta a los complejos y frecuentemente ambiguos efectos de los procesos de apropiación.

La multivocalidad, complejidad y ambigüedad de los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de las danzas de raíz africana y afrodescendiente, mediados por la movilidad transnacional de danzantes y profesores/as, puede ser rastreada en múltiples contextos. Nadine Sieveking (2002), Lena Sawyer (2006) y Aidaluz Sánchez (2017), por ejemplo, dan cuenta de la manera en que la práctica de danzas africanas en Berlín, Estocolmo y Bogotá, respectivamente, se entrelaza ambiguamente con ideas esencialistas acerca de África y de la corporalidad “negra”. Como muestra Sawyer (2006), estas ideas pueden ser tanto legitimadas como subvertidas en los cursos de danza africana, los que se constituyen en espacios de negociación de las asimetrías y desigualdades de poder articuladas en términos de raza, nacionalidad y género. Por otro lado, la práctica misma tampoco queda sin ejercer ciertos efectos sobre las/os danzantes, quienes encuentran en las danzas africanas la posibilidad de “recrear el encuentro con su propio ser a través del cuerpo y del proceso catártico que les posibilita la danza” (Sánchez, 2017, p. [19]). Según Sieveking (2002), a través de tales experiencias corporizadas las mujeres —y, en menor medida, también los hombres— que asisten a talleres de danza africana adquieren una forma de empoderamiento corporal que irradia hacia sus vidas cotidianas, aunque ello ocurra a costa de la reproducción de estereotipos que asocian la corporalidad africana a la naturalidad y a la infancia.

Varios trabajos expresan ambigüedades similares en relación con la circulación y apropiación de danzas afrolatinoamericanas en países como México o Argentina, por ejemplo. Como escribe Carla Carpio (2017) respecto a la práctica de danzas afrocubanas en México, “la concepción del cuerpo que promueven las disciplinas ‘afro’ parece un factor determinante para su asimilación” (ibíd., p. 51), pues promueven “una integración entre el cuerpo, la comunidad y el cosmos” (ibíd., p. 50). En su trabajo sobre la apropiación de danzas rituales afrobrasileñas en Rosario, Argentina, por otro lado, Silvia Citro, Lucrecia Greco y Manuela Rodríguez (2008) encuentran que las mujeres universitarias que practican estas danzas “intentan transformar sus propias corporalidades-subjetividades y sus modos de relacionarse con el otro” (ibíd., p. 176), aunque las transformaciones en los cuerpos y en las prácticas cotidianas son limitadas por “la matriz hegemónica de género, con su imperativo heterosexual, y la de raza, con sus interpelaciones que destacan o exotizan la diferencia racial, las que parecen reiterarse como regímenes reguladores de los cuerpos” (ibíd., p. 23). Algo similar comentan Silvia Citro, Patricia Aschieri y Yanina Mennelli (2011), también de forma general, respecto a las danzas y prácticas corporales no occidentales presentes en Buenos Aires y Rosario: aunque estas prácticas —ya sean “afro”, “orientales” o “indígenas”— representan verdaderas

...tecnologías del yo que involucran concepciones y usos del cuerpo capaces de promover nuevas formas de subjetivación... [...] ...al insertarse en el mercado de bienes culturales contemporáneo, tienden a reactualizar ciertas matrices hegemónicas que articulan posiciones de etnicidad-raza, clase y género, heredadas de la historia colonial y de expansión del capitalismo y [de] las ideologías de la modernidad. (Citro et al., 2011, p. 105)

Ahora bien, en relación con las danzas y otras prácticas corporales “afro”, específicamente, varios trabajos muestran que no solo se trata de “tecnologías del yo”, sino que —en consonancia con las argumentaciones de Frigerio y Lamborghini (2011) y Lamborghini (2017) citadas arriba— también contribuyen a un creciente reconocimiento, por parte de quienes practican danzas y músicas “afro”, de la existencia de una herencia africana negada por las construcciones hegemónicas de la nación, así como a una solidarización activa con las causas políticas afrolatinoamericanas. Así, María Cecilia

Espinosa y Sofía Checa (2013, p. 12) afirman que quienes se apropian del candombe afrouruuguayo y de la danza y percusión africana en las provincias del noroeste argentino, “sin ser necesariamente afrodescendientes en términos genéticos”, estarían “‘haciendo cuerpo’ memorias y demandas de sectores que han sido estigmatizados y subalternizados histórica y socialmente, y que proponen, a su vez, nuevas y otras experiencias de mundo.” En esta misma línea, Espinosa (2013, p. 8) interpreta las agrupaciones candomberas de esa región como “‘espacios de memorias vivas’ (...), pues aquí se trata de espacios no formales ni institucionales a partir de los cuales se revitaliza la problemática afro a nivel local”. A pesar de su origen afrouruuguayo, la práctica localizada del candombe “se construye como un espacio orientado al reconocimiento y, así, la dignificación de africanidades locales (en tanto memorias subterráneas)” (ibíd.).

En algunos casos, el reconocimiento de la africanidad presente históricamente en una localidad permite incluso identificaciones más concretas de quienes practican danzas y músicas “afro” o “negras” con la alteridad racial que estas prácticas representan. De esta forma, las investigaciones de Julia Broguet (2018a y 2018b) en la región del Litoral argentino —específicamente en las ciudades de Paraná, Santa Fe y Rosario— muestran cómo las apropiaciones locales del candombe han generado identificaciones con lo “negro” que les permitieron a algunas/os danzantes y músicos/as apreciar ciertas interacciones sociales en las que se destacaba la oscuridad relativa de sus respectivos tonos de piel a través de un nuevo prisma de interpretación: “[l]a posibilidad de nombrar y problematizar estas experiencias personales en clave racial les fue permitiendo poner en duda la propia blanquitud como parte de una construcción social” (Broguet, 2018b, p. 22). En otras palabras, la apropiación del candombe en este contexto promueve relecturas del cuerpo racializado que van a contracorriente de los relatos identitarios hegemónicos, y —hechas las salvedades sobre las respectivas construcciones raciales en cada país y localidad— en la presente tesis intentaré rastrear procesos similares entre las/os danzantes “afro” en Santiago.

Existen varios trabajos que analizan la práctica de danzas “afro” en Chile y que sirven de antecedentes para algunos de los argumentos que desarrollo en esta tesis, aunque pocos de ellos problematizan explícitamente las dimensiones interrelacionadas de la apropiación, la resignificación y la incorporación. Katherinne Moya (2016), en primer lugar, presenta el caso de una agrupación de danza afromandingue en la ciudad de Concepción, resaltando la manera en la que en esta agrupación se intersecan discursos identitarios locales de recuperación de una afrodescendencia negada con los procesos más amplios de la globalización cultural. Sofia Castellanos (2017), por otra parte, aporta algunas observaciones interesantes respecto a lo que denomina “cubaneo a la chilena” en su investigación sobre las prácticas musicales —concepto que para ella incluye la danza— afrocubanas en Santiago y Valparaíso: en los espacios de interacción social que se conforman en torno a la rumba cubana, en los que confluyen migrantes cubanos/as con cultoras/es locales, se despliegan procesos de creatividad social y de negociación de los significados asociados a esta práctica en cuanto marcador identitario y en cuanto corporización de ciertos valores implícitos en ella. Mientras que, por un lado, el “cubaneo a la chilena” lleva a la visibilización y valorización de la herencia cultural e identidades raciales afrolatinoamericanas y a la conformación de campos sociales transnacionales que no distinguen por nacionalidad, por otro lado, los/as rumberos/as cubanos/as tienen recelos respecto a los vínculos que las/os cultoras/es chilenas/os establecen entre esta práctica y ciertas reivindicaciones políticas locales.

Continuando con la revisión de trabajos sobre la práctica de danzas “afro” en Chile, en tercer lugar, cabe destacar la investigación sobre profesoras/es de danzas “afro” llevada adelante por Isabel Araya, Pablo Mardones y Lissien Salazar, la que se plasmó tanto en el documental “K’Ndela. Cuerpos sin fronteras” (Araya, Salazar y Mardones, 2018) como en un artículo de reciente publicación (Araya, Salazar y Mardones, 2019). Con el interés de complejizar los enfoques científicos sociales sobre la migración “negra” en Chile, los que frecuentemente reproducen la estigmatización asociada al crimen, la pobreza o la vulnerabilidad, las/os realizadoras/es y autoras/es enfocan las historias de vida de cinco

migrantes —entre quienes se encuentra Rosa Vargas (cf. Cap. 6, p. 182)— que enseñan danzas y músicas africanas o afrolatinoamericanas en Santiago. Araya, Salazar y Mardones (2018; 2019) recogen las experiencias de sus protagonistas tanto en el contexto migratorio como en su vida cotidiana en Santiago, además de sus experiencias enseñando y mostrando a un público chileno las expresiones culturales de las que son herederas/os. De esta forma, no solo problematizan la racialización de los cuerpos “negros” en Chile, así como los procesos de relocalización y reconstrucción de la memoria cultural de las/os sujetas/os migrantes, sino también los efectos que tiene sobre un creciente número de santiaguinas/os la práctica de danzas y músicas de raíz africana. Se trata, por un lado, de nuevos procesos de construcción identitaria articulados en torno a lo “afro” y, por otro, del surgimiento de nuevas formas de relación entre chilenas/os y migrantes afrodescendientes.

En una veta un poco distinta se encuentran los trabajos del musicólogo y percusionista José Rojas, quien ha indagado en la historia de la práctica de danzas y músicas “afro” en Chile con anterioridad a los actuales procesos migratorios. En un breve artículo firmado con el seudónimo de Pleniberto Fontanarrosa (2018), Rojas indaga especialmente en el rol de precursoras como la bailarina Malucha Solari, quien durante una estadía en Brasil en la década de 1960 entró en contacto con algunas danzas afrobrasileñas y luego las transmitió a estudiantes de danza en universidades chilenas (cf. Cap. 6, p. 170 y sigs.). Anteriormente, Rojas (2015) había rastreado la historia de las primeras batucadas y escuelas de samba en Santiago, aportando valiosos antecedentes para comprender la adopción de ritmos afrobrasileños en el ámbito de los desfiles callejeros y carnavales barriales santiaguinos (cf. Caps. 6 y 7). Estas y otras inquietudes investigativas se cristalizaron en el proyecto de investigación “Danza Afro en Chile”, dirigido por Rojas y en cuyo equipo de investigación participo desde marzo de 2019 (cf. Cap. 2, p. 62), culminando con la publicación de un libro que, a través de capítulos de análisis y fuentes primarias, busca iluminar las maneras en las que la práctica de danzas “afro” en Chile y por parte de danzantes chilenas/os ha abierto caminos hacia nuevas experiencias corporales y nuevas construcciones identitarias que contribuyen a un re-conocimiento del cuerpo “chileno”

como mestizo (Allende et al., 2019). Finalmente, también muchos de mis propios textos anteriores (Amigo, 2017a; 2017b; 2018; 2019; 2021) se encuentran en línea con las reflexiones planteadas en ese libro, y en esta tesis retomo muchas de las ideas y argumentos ensayados en uno y en otros.

En síntesis, en el presente capítulo he argumentado, en primer lugar, que las danzas de raíz africana y afrodescendiente comprenden estéticas y formas de hacer en las que se encuentran inscritas memorias, cosmovisiones y utopías políticas vinculadas a las experiencias históricas de la diáspora africana. Por otro lado, las configuraciones contemporáneas de estas danzas y de las significaciones asociadas a ellas son también producto de procesos disputados de folklorización, nacionalización, popularización y movilización política afrodescendiente. En continuidad con estos procesos, la circulación transnacional y relocalización en nuevos contextos nacionales de las danzas de raíz africana y afrodescendiente produce también nuevas definiciones de lo “afro” y lo “negro”, en diálogo con las historias de estas danzas en sus lugares de origen y con las construcciones locales de estas categorías. En este marco, las danzas rotuladas como “afro” son apropiadas por danzantes que no son socialmente reconocidas/os como “negras/os” ni “afrodescendientes”, dando paso a procesos de resignificación e incorporación que complejizan las lecturas anteriores de la apropiación como mercantilización y consumo.

Ahora bien, más que a procesos diferenciados, apropiación, resignificación e incorporación corresponden a distintas dimensiones de un mismo proceso, cuya distinción ocurre —de manera análoga a la distinción entre los aspectos religiosos y profanos de muchas danzas de raíz africana (cf. p. 72)— en función del lente analítico empleado para interpretar una práctica en particular. En otras palabras, la tríada apropiación-resignificación-incorporación puede ser comprendida como una serie de procesos entrelazados mediante los cuales los significados de estas prácticas —al igual que sus vínculos con otras prácticas— son negociados y (re)creados en estrecha relación con las construcciones raciales dominantes en cada país, con la circulación global de prácticas y

símbolos de lo “afro” o lo “negro”, con la historia de estas prácticas, sus características estéticas y los discursos políticos que las movilizan, con las performances concretas y situadas en que se despliegan y, finalmente, con las experiencias corporizadas de las/os danzantes que las aprenden. De esta forma, a través de la conjunción de dimensiones políticas, simbólicas y corporales, los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de danzas “afro” ponen en movimiento la dialéctica entre sujeción y transformación que hace de la danza una práctica compleja y con efectos políticos e identitarios frecuentemente contradictorios e invariablemente mediados por el cuerpo en movimiento. Ahora bien, esto último apunta a un aspecto que quizás más que cualquier otro logre explicar la adopción de las danzas y músicas de raíz africana en cada vez nuevos territorios y cada vez nuevas existencias: la propia fuerza existencial de la danza, que toma posesión de los cuerpos sin importar raza ni nacionalidad y los hace bailar al son de tambores que —siendo ellos mismos respuestas a llamados anteriores, ciertamente más “auténticos”— llaman al pasado, a África y a la diáspora de maneras a veces inesperadas.

4. Lo “negro” en la construcción género-racializada del mestizaje chileno

“En Chile no hay negros.” Tal es la noción de sentido común reproducida hasta hace muy poco en las corrientes historiográficas dominantes, en conversaciones cotidianas, e incluso en declaraciones de las más altas autoridades del país.⁵³ “Fueron pocos y se murieron de frío (o bien en las guerras de independencia)”, prosiguen aquellas voces ilustradas que admiten la llegada de africanas/os esclavizadas/os en un lejano pasado colonial, pero las/os relegan al estatus de una curiosidad histórica sin mayor relevancia para el presente. En esta visión, la mejor prueba de la ausencia de cualquier influjo africano parece estar en la propia corporalidad “chilena”: ¿cuándo se ha visto a un/a chileno/a de piel oscura, con el pelo rizado u otra característica física que diera cuenta de que posee ancestras/os africanas/os?⁵⁴ Por otra parte, y muy lejos de cualquier corporalidad “negra”, caribeña, brasileña, existe un amplio consenso respecto de que las/os chilenas/os son (o, más bien, somos) tiesas/os en sus (nuestros) movimientos —“tiesos pero cumbiancheros”, como reza la popular frase retomada por el colectivo de investigación homónimo (cf. Ardito, Karmy, Mardones y Vargas, 2016)—. Como muestra precisamente la afición nacional por la cumbia y otras músicas tropicales, lo que (aparentemente) no tenemos lo deseamos, y no solo en la música y el baile: “La negra (y el negro) tiene un sitial aventajado en las ambiciones de dormitorio”, escribe Óscar Contardo (2017, p. 60) en su exploración del clasismo —léase racismo— en la vida social cotidiana en Chile.

Ciertamente, la historiografía contemporánea ha echado por tierra la idea de la poca relevancia de la población africana y afrodescendiente en Chile, tanto en la época colonial

⁵³ En un acto de la pre-conferencia regional preparatoria para la Conferencia de Durban (ver Cap. 7, p. 202), realizada en diciembre del año 2000 en Santiago, el entonces presidente Ricardo Lagos declaró que en Chile, a diferencia de los demás países de la región, no había afrodescendientes. Ante estas desafortunadas palabras, las/os representantes del naciente movimiento afroarriqueño que participaban de la pre-conferencia se levantaron y alzaron la voz para demostrarle al auditorio el error del presidente. Al año siguiente fundarían en Arica la primera organización afrochilena, la ONG Oro Negro.

⁵⁴ Relatando una experiencia compartida por muchos/as afrochilenos/as, la dirigente y autora afroarriqueña Marta Salgado (2013, p. 11) escribe que “[m]uchas veces en mi propio país he pasado por extranjera tan solo por mi color, mi pelo rizado y tengo que decir con orgullo que soy Chilena, teniendo que soportar la incredulidad de muchos y muchas.”

como en la época de la independencia.⁵⁵ Incluso han surgido estudios genéticos que demuestran un aporte africano de aproximadamente 2,5% a la ancestría genética de un/a santiaguino/a promedio, porcentaje que asciende a 3,7% y 4,3% en las poblaciones estudiadas del Norte Grande y de la Región de Coquimbo, respectivamente (Berríos, 2016, p. 55).⁵⁶ Como grafica Celia Cussen (2016, p. 32), esto equivale, aproximadamente, a “que uno de nuestros antepasados, de hace seis generaciones, pudo haber sido africano.” Por otro lado, hace ya dos décadas que en la ciudad de Arica se ha formado un movimiento etnopolítico que reivindica la identidad afrochilena. Las/os representantes de las distintas organizaciones que conforman este movimiento han abogado insistentemente por que el Estado y la sociedad en general conozcan y reconozcan tanto la existencia de una población afrodescendiente contemporánea en el norte de Chile, como también la profunda influencia africana y afrodescendiente en la cultura popular de esa región y en el país en general.⁵⁷ El logro más reciente de estos esfuerzos es la promulgación, en 2019, de la Ley 21.151 (“Ley 21.151...”, 2019), que otorga reconocimiento legal al pueblo tribal⁵⁸ afrodescendiente chileno y obliga al Estado a incluir la historia de las/os afrodescendientes en los currículos educativos.⁵⁹

Ahora bien, ni las investigaciones genéticas ni la (necesaria) revisión de los discursos historiográficos dominantes han podido despejar la noción de sentido común que

⁵⁵ Para un resumen de los principales trabajos historiográficos de las últimas décadas sobre la presencia africana en Chile, ver Arre y Barrenechea (2017).

⁵⁶ Para una crítica de cómo los análisis genómicos en América Latina reinscriben las categorías raciales coloniales y, simultáneamente, reafirman lo mestizo como norma, ver López-Beltrán, Wade, Restrepo y Santos (2017).

⁵⁷ Para una exploración de las argumentaciones de dos de las/as principales dirigentes del movimiento afroarriqueño, ver Amigo (2018). Para una contextualización más amplia de la emergencia del movimiento afroarriqueño y del proceso de etnogénesis afroarriqueña, ver Campos (2017), Duconge y Guizardi (2014), Espinosa (2015) y Mora (2011).

⁵⁸ La categoría de “pueblo tribal” corresponde a la aplicación de los conceptos de la Convención 169 de la OIT, que define los pueblos tribales como aquellos “cuyas condiciones sociales, culturales y económicas les distinguen de otros sectores de la colectividad nacional” (OIT, 1989, Art. 1).

⁵⁹ Pese a haber aprobado casi con unanimidad la Ley 21.151, en diciembre de 2020 la Cámara de Diputadas y Diputados rechazó la propuesta de otorgar al pueblo tribal afrodescendiente chileno un escaño reservado en la Convención Constituyente. Los argumentos esgrimidos por varios/as de los/as diputados/as que votaron en contra del escaño para afrodescendientes dan cuenta de la vigencia, en el seno de la élite política, de prenociones racistas que niegan la pertenencia de las/os afrodescendientes a la nación.

lo “chileno” es antitético de lo “negro”, quizás con la única excepción de Arica. El movimiento afroarriqueño no solo ha levantado con fuerza la reivindicación de una presencia afrodescendiente histórica y contemporánea en la región, sino que mediante la música y danza del tumbé (cf. Cap. 7) se ha hecho parte de la celebración anual del Carnaval con la Fuerza del Sol, ofreciendo una alternativa de identificación a las clases medias urbanas en medio de un panorama dominado por agrupaciones andinas (cf. Chamorro, 2013). En el resto del país, persisten las construcciones racializadas de la nación que invariablemente ven en los cuerpos “negros” lo otro, lo extranjero, lo no chileno por defecto. Es en este contexto que, en los últimos años, la migración se ha constituido como un “problema” para las políticas públicas (cf. Correa, 2016), precisamente a partir del incremento en el número de migrantes identificadas/os con una alteridad racial “negra”, quienes son sometidas/os a una serie de otrerizaciones y tratos vejatorios en la vida laboral, en el mercado de la vivienda, en el trato con instituciones del Estado, en las interacciones sociales cotidianas, así como en el ámbito sexual y afectivo (cf. Tijoux, 2016). Teniendo estos antecedentes a la vista, en el presente capítulo indago en las construcciones hegemónicas de la nación chilena —en sus imbricaciones con la raza y el género— que sostienen tal alterización de lo “negro” no solo a nivel ideológico, sino incluso a nivel corporal.

En el anterior capítulo caractericé, a grandes rasgos, la complejidad histórica, estética y política del campo de las danzas de raíz africana y afrodescendiente. Igualmente, adelanté que, en sus procesos de circulación transnacional, estas danzas son apropiadas, resignificadas e incorporadas por sujetas/os no afrodescendientes, o, al menos, no identificadas/os socialmente como “negras/os” (cf. nota al pie 4, p. 3), en diálogo con las construcciones nacionales, raciales y de género dominantes en el respectivo contexto en el que son relocalizadas. En el presente capítulo retomo esta discusión desde el punto de vista de la imbricación de raza, nación y género y, en particular, de las construcciones del mestizaje, tal como han sido discutidas recientemente en la literatura y tal como se expresan en las construcciones género-racializadas de la nación chilena. Para ello, en el

primer apartado discuto la relación entre nación, raza y cuerpo, enfatizando la constitución de formaciones nacionales de alteridad, las intersecciones de la nación racializada con el género y la blanquitud, en tanto norma y deseo que representa la posición de privilegio de la mismidad nacional racializada. El segundo apartado introduce el concepto de mestizaje en su doble dimensión de ideología y experiencia vivida y explora su ambigüedad. Finalmente, el tercer apartado contextualiza la construcción género-racializada de la nación chilena, basada en una ambigua ideología del mestizaje blanqueado y en la exclusión explícita del elemento “negro” en la conformación de la nación. Tal construcción ideológica se extiende también hacia las formas cotidianas de clasificar ciertas marcas corporales racializadas e incluso, como desarrollaré en posteriores capítulos, hacia las formas de movimiento que son consideradas adecuadas o inherentes a los cuerpos “chilenos” (cf. Cap. 9). De esta forma, se trata de un antecedente indispensable para comprender los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de danzas “afro” en Chile y, particularmente, en Santiago, ciudad que como capital del país es especialmente depositaria y emblemática de las construcciones racializadas de la nación chilena.

Cuerpo y raza en la nación, nación y raza en el cuerpo

En su ya clásico e influyente trabajo, Benedict Anderson (1993) afirma que las naciones son “comunidades imaginadas”, pues “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (ibíd., p. 23). Anderson argumenta en contra de una idea primordialista de la nación y, en cambio, se interesa por el “estilo” específico en que es imaginada cada comunidad nacional. Ahora bien, nación y raza son, para Anderson, categorías de orden distinto, pues “el nacionalismo piensa en términos de los destinos históricos, mientras que el racismo sueña con contaminaciones eternas, transmitidas desde el principio de los tiempos mediante una sucesión de cópulas asquerosas: fuera de la historia” (ibíd., p. 210). El racismo sería, en esta perspectiva, efecto de las ideologías de clase antes que de la manera en que es

imaginada una nación. A pesar de su amplia influencia, la distinción tajante entre nacionalismo y racismo postulada por Anderson —y, por lo tanto, entre raza y nación— ha sido fuertemente criticada, pues “[e]mpírica e históricamente, las ideologías de nación y de raza han ido de la mano” (Wade, 2007, p. 367). Partiendo de esta constatación, la pregunta que abordaré en el presente apartado es de qué manera se encuentran imbricadas raza, nación y, eventualmente, sexo/género, así como de qué manera esta imbricación se entrelaza con las construcciones, disciplinamientos y experiencias del cuerpo.

Siguiendo a Étienne Balibar (1991b), existe una articulación histórica entre nacionalismo y racismo o, en otras palabras, “en el campo histórico del nacionalismo, siempre hay reciprocidad de determinación entre éste y el racismo” (ibíd., p. 85). Tal imbricación está dada, principalmente, por la necesidad de distinguir quiénes pueden ser consideradas/os como las/os “verdaderas/os” depositarias/os —y beneficiarias/os— de la identidad nacional:

Ninguna nación posee naturalmente una base étnica, pero a medida que las formaciones nacionales se nacionalizan, las poblaciones que incluyen, que se reparten o que dominan quedan ‘etnificadas’, es decir, quedan representadas en el pasado o en el futuro *como si* formaran una comunidad natural, que posee por sí misma una identidad de origen, de cultura, de intereses, que trasciende a los individuos y las condiciones sociales. (Balibar, 1991a, p. 149)

El resultado es lo que Balibar denomina la “etnicidad ficticia”, concepto que unifica “a la comunidad formada por el Estado nacional” (1991a, p. 149) y, en tanto forma ideológica y de inconsciente colectivo, produce también “el efecto de unidad mediante el cual el pueblo aparecerá a los ojos de todos ‘como un pueblo’, es decir, como la base y el origen del poder político” (ibíd., p. 146). Balibar sostiene que, en principio, tal etnicidad ficticia puede ser producida tanto por vía de la “comunidad de lengua”, articulada por el lenguaje como elemento unificador, como también de la “comunidad de raza”. Sin embargo, no es posible establecer un vínculo intrínseco entre un determinado lenguaje y una correspondiente formación nacional, y, en consecuencia, “[p]ara adscribirse a las fronteras de un pueblo determinado necesita una particularidad complementaria o un

principio de cierre, de exclusión” (ibíd., p. 154). Tal principio de exclusión es el que provee la comunidad de raza.

Para Balibar (1991a, p. 154), “[c]ualquier tipo de rasgo somático o psicológico, visible o invisible, es susceptible de servir para construir la ficción de una identidad racial”, basada —al contrario de la naturaleza aprehensible de la lengua— en un esquema genealógico y hereditario, es decir, en una lógica de parentesco (ibíd., p. 155). Ahora bien, a pesar de que la unidad esencial de la nación, fundada en la construcción de una etnicidad ficticia, parece descansar en la selección de un sujeto previamente existente que representa al “verdadero nacional”, “en la práctica hay que *conformarlo* a partir de convenciones jurídicas o de particularismos culturales equívocos, *negando* imaginariamente otros rasgos colectivizantes, otros sistemas de ‘diferencias’ irreductibles” (Balibar, 1991b, p. 97, cursivas en el original). De esta forma, “la identidad racial y cultural de los ‘verdaderos nacionales’ permanece invisible, pero, por el contrario, se impregna (y se afirma) con la visibilidad pretendida, casi alucinatoria, de los ‘falsos nacionales’” (ibíd., pp. 97-8). La construcción de lo “auténticamente nacional” depende, en otras palabras, de la construcción concomitante de aquello “otro” que a través de su hipervisibilización se constituye en una suerte de autorretrato negativo que muestra lo que el/la “nacional auténtico[/a]” *no* es, de forma similar a la construcción occidental de “Oriente”, la que se revela como una autoconstrucción de la superioridad occidental frente a las cualidades de despotismo, irracionalidad y sensualidad asignadas al otro “oriental” (Said, 1979). Tales construcciones de lo “otro” para reafirmar lo “occidental”, lo nacional hegemónico —o, por extensión, lo “blanco” (cf. p. 103)— se encuentran en continuidad también con los discursos multiculturalistas contemporáneos, los que abogan por el reconocimiento liberal de las diferencias culturales (cf. Taylor, 1993). Para críticos como Slavoj Žižek (1998), tales discursos, que reflejan la “lógica cultural del capitalismo multinacional”, no son otra cosa que una nueva forma de racismo, pues la celebración de las diferencias mantiene la posición de un “privilegiado *punto vacío de universalidad*, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por

la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad” (ibíd., p. 172, cursivas en el original).

En conjunto con la construcción de una “etnicidad ficticia”, definida principalmente por la comunidad de raza como principio de exclusión, la nación puede ser comprendida, entonces, también a partir de la construcción de aquellas/os “otras/os” que, en contrapartida, la constituyen. Esta es también la perspectiva adoptada por el crítico postcolonial Homi Bhabha (2002; 2010), para quien la construcción cultural de la nación mediante relatos y narraciones se caracteriza por la ambivalencia ideológica proveniente del hecho que —desde una mirada deconstructivista— es imposible un cierre último del significado. Al “escribir la nación” (Bhabha, 2002, p. 176), se producen deslizamientos que impiden una significación completa de categorías como “pueblo”, al que Bhabha comprende, al mismo tiempo, como objeto de una “pedagogía nacionalista, que le da al discurso una autoridad basada en un origen previamente dado o históricamente constituido *en el pasado*” (ibíd., p. 182, cursivas en el original) y como sujeto performativo de un “proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación” (ibíd.). Por otra parte, Bhabha (2010) enfoca especialmente las “fronteras culturales de la nación”, representadas por las minorías nacionales, las/os migrantes y otros grupos marginalizados. Desde la posición de la mismidad nacional, las fronteras culturales pueden ser comprendidas como “espacios intermedios a través de los cuales se negocian los significados de la autoridad cultural y política” (ibíd., p. 15). En el juego de la diferencia en el lenguaje, en el que el significado se configura fugazmente mediante oposiciones, “[e]l ‘otro’ nunca está fuera o más allá de nosotros; surge con fuerza dentro del discurso cultural cuando pensamos que hablamos, de la manera más íntima y natural, ‘entre nosotros’” (ibíd., p. 16).

En línea con estas reflexiones, las antropólogas Claudia Briones (2005) y Rita Segato (2007) han propuesto el concepto de “formaciones nacionales de alteridad” para referirse a la manera específica en que cada una de las naciones americanas —tanto en el norte como en el sur del continente— ha construido históricamente a sus “otras/os” en base

a categorizaciones raciales y étnicas, entre otras. Para Segato (2007, p. 29-30), específicamente, “[l]as *formaciones nacionales de alteridad* no son otra cosa que representaciones hegemónicas de la nación que producen realidades”, incorporadas “como forma de vida a través de narrativas maestras endosadas y propagadas por el Estado, por las artes y, por último, por la cultura de todos los componentes de la nación.” El concepto de formaciones nacionales de alteridad es relevante para la presente tesis, entonces, porque apunta a la articulación históricamente específica —e incorporada en la vida cotidiana de las/os individuos/os pertenecientes a la nación— de distintas dimensiones de diferencia que derivan su significado, en gran parte, de la formación nacional en la que se despliegan:

En el Nuevo Mundo, los mismos elementos —raza, etnicidad, clase, región, opción religiosa, elites, estado, ideal modernizador, y el cruce del género con todos ellos— se organizan según gramáticas diferentes. Es como si se tratara de un repertorio limitado de unidades lingüísticas, siempre presentes, que cada historia nacional va organizando en paneles absolutamente idiosincráticos para cada país. [...] Solamente dentro de un cuadro de ‘formación nacional’, en tanto matriz idiosincrática de producción y organización de la alteridad al interior de la nación, es posible hablar del racismo y formas de prejuicio y discriminación étnica inherentes a ese orden particular, acuñado en una historia propia.

(Segato, 2007, p. 29)

En otras palabras, la historia particular de cada nación imprime su sello específico sobre las categorizaciones raciales vigentes en cada contexto, así como los eventuales estigmas asociados a ellas. De esta forma, categorías raciales como “negra/o”, “india/o” o “blanca/o”, instituidas en el contexto de la expansión colonial europea y perpetuadas por la colonialidad del poder (cf. Quijano, 2000),⁶⁰ deben ser comprendidas en sus respectivas inflexiones nacionales, sin perder de vista los entrelazamientos y desigualdades globales de poder que les dan validez translocal. En otro plano, la significación local de las categorías raciales —en intersección con las categorías de género— se expresa también en la

⁶⁰ Frente a la posterioridad temporal que parecería implicar el término “postcolonial”, la crítica decolonial impulsada por autores como Walter Dignolo y Ramón Grosfoguel adopta el concepto de “colonialidad del poder”, propuesto por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, para dar cuenta de la forma en la que las matrices de poder y de clasificación racial en torno a las cuales se conformó la modernidad occidental se perpetúan subrepticamente aún después del fin de los dominios coloniales. Ello apunta también a la posicionalidad específicamente (latino)americana de esta corriente, al contrario de los estudios postcoloniales, cuyas/os principales autoras/es sitúan sus reflexiones en torno al subcontinente indio.

clasificación de los cuerpos a partir de ciertos marcadores contextualmente legibles e históricamente sedimentados que dan cuenta, siguiendo a Eduardo Restrepo (2012), de la existencia de “regímenes de corporalidad situados”. Como ejemplifica el autor (ibíd., p. 195), “[I]a cantautora Mercedes Sosa puede ser llamada ‘La Negra Sosa’ en Argentina, pero muy difícilmente se hubiera colocado tal apelativo en un país como Brasil.” Los regímenes de corporalidad situados son, entonces, la contracara de las formaciones nacionales de alteridad, pues subrayan que “*raza es signo* y, como tal, depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación” (Segato, 2007, p. 137). En particular, se trata de “contextos (...) localizados y profundamente afectados por los procesos históricos de cada nación” (ibíd.), de forma que los regímenes de corporalidad situados no solo reflejan la distinción entre categorías raciales, sino también entre cuáles cuerpos pertenecen a la nación —y de qué manera diferenciada—, y cuáles no.

Como adelanta la cita de Segato reproducida arriba, una dimensión de diferencia adicional que se articula con la nación y la raza es el sexo/género. Siguiendo a Balibar (1991b, p. 81), “*el racismo presupone siempre un sexismo*”, y de igual manera las formaciones nacionales están atravesadas por la dimensión de las relaciones de género, pues la nación depende de las mujeres para su reproducción, tanto a nivel biológico y sexual como a nivel cultural y simbólico (Yuval-Davis, 1997). En línea con la lógica de parentesco implícita en la construcción de una etnicidad ficticia (cf. p. 99), el rol reproductivo asignado a las mujeres es de especial importancia, dado que los mitos nacionalistas de un origen común conciben el nacimiento de las/os individuos/os como principal forma de acceso a la colectividad nacional. Según Nira Yuval-Davis, esto implica un especial disciplinamiento de la sexualidad femenina, pues de ella depende la pureza de la nación: la reproducción biológica permite proyectar la colectividad hacia el futuro y, de esta forma, dar sustento al mito nacionalista que a la colectividad nacional no solo la une un origen, sino también un destino en común. En el plano cultural, por otro lado, son frecuentemente los cuerpos femeninos, así como sus comportamientos, en los que recae el peso de representar la identidad y las fronteras simbólicas de la nación: “Women, in their

‘proper’ behaviour, their ‘proper’ clothing, embody the line which signifies the collectivity’s boundaries”⁶¹ (ibíd., p. 46). En contrapartida, sobre estos cuerpos recaen también, en mayor medida que sobre aquellos contruidos como “masculinos”, las estigmatizaciones racistas. Considerando esta imbricación entre nación, raza y género, no cabe duda que es necesario comprender de manera interseccional⁶² las maneras en las cuales tales construcciones se contituyen mutuamente y producen posicionalidades, subjetividades y experiencias diferenciadas.

Ahora bien, siguiendo a Mara Viveros (2016, p. 8) el análisis interseccional no puede quedar limitado a “un enfoque jurídico y formalista de la dominación cruzada”, a riesgo de desaprovechar las nuevas perspectivas analíticas que permite el enfoque de la interseccionalidad, particularmente “la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud” (ibíd.). Desde esta perspectiva, es posible conceptualizar la mismidad nacional hegemónica, portadora de una etnicidad ficticia que permanece invisible frente a la visibilidad alucinatoria que adquieren las/os “otras/os” en las respectivas formaciones nacionales de alteridad, como una posición de privilegio dentro de un sistema social racializado. El enfoque de la interseccionalidad se entronca, así, con aquellas corrientes construccionistas de los estudios críticos de la blanquitud (cf. Nayak, 2007) que conceptualizan la identidad social “blanca” como un espacio de privilegio no marcado discursivamente, pero que de igual forma participa de las relaciones sociales del racismo. Como explica Ruth Frankenberg (2009, p. 519), de manera

⁶¹ Las mujeres, a través de su comportamiento ‘adecuado’, su vestimenta ‘adecuada’, encarnan la línea que significa los límites de la colectividad. (Traducción propia.)

⁶² El concepto de interseccionalidad fue acuñado inicialmente por la abogada Kimberlé Crenshaw (cit. en Viveros, 2016) para dar cuenta de las distintas dimensiones de opresión —de clase, de raza, de género— que afectaban a las mujeres afroestadounidenses. En términos más generales, la perspectiva de la interseccionalidad apunta a comprender la articulación y constitución mutua de distintas categorías de diferencia y opresión, entre las cuales se encuentran la clase, el género, la raza y la nación. Como señala Carla Akotirene (2019, pp. 43-44), no se trata solo de la mera sumatoria de eventuales ejes de dominación, sino de analizar las condiciones estructurales que atraviesan los cuerpos y las maneras en que la interacción de estas estructuras modela las experiencias y las subjetividades. Para un análisis de las genealogías del pensamiento interseccional *avant-la-lettre*, así como de los aportes del feminismo negro estadounidense, el feminismo de color y el feminismo latinoamericano a los debates en torno a esta perspectiva, ver Viveros (2016).

análoga a cómo las categorizaciones de género y sexualidad moldean las posibilidades de realización individual de mujeres y hombres, heterosexuales y disidentes, tanto las vidas de quienes portan una marcación racial como de quienes pertenecen a la mismidad hegemónica “blanca” son estructuradas por la raza como categoría de diferenciación.

Extendiendo el alcance de este análisis, Anoop Nayak (2007) afirma que la blanquitud no se puede restringir a la idea esencialista de un cuerpo “blanco”, ni siquiera en el sentido de una construcción social, sino que debe incluir también las maneras en las que es introyectada e imaginada por las/os individuos/os en cuanto norma y deseo, tal y como fuera tempranamente mostrado por Frantz Fanon (1973). En una línea similar se inscribe también el enfoque del filósofo Bolívar Echeverría (2010), para quien la blanquitud es, sobre todo, una construcción cultural articulada con la lógica económica capitalista:

...la pseudoconcreción del *homo capitalisticus* incluye sin duda, por necesidades de coyuntura histórica, ciertos rasgos étnicos de la blancura del ‘hombre blanco’, pero sólo en tanto que encarnaciones de otros rasgos más decisivos, que son de orden ético, que caracterizan a un cierto tipo de comportamiento humano, a una estrategia de vida o de sobrevivencia. (Echeverría, 2010, p. 11)

En suma, la blanquitud no se extiende únicamente a aquellos cuerpos construidos como “blancos”, sino que representa un espacio de privilegio, imbuido de una suerte de ideal corporal y civilizatorio, que se articula de manera diferenciada con las formaciones nacionales, las construcciones de género y las diferencias de clase, particularmente en las sociedades postcoloniales. Al mismo tiempo, la deriva psicoanalítica de la noción de blanquitud, que Nayak (2007) identifica sobre todo con la obra de Fanon, trae de vuelta el cuerpo no solo como lugar de inscripción de las diferencias raciales, sino como fundamento existencial y experiencial del racismo y de las relaciones sociales que le dan sustento a las construcciones raciales, nacionales y de género en la vida cotidiana. En este sentido, para finalizar el presente apartado, en los próximos párrafos exploraré algunas maneras en las que las propias experiencias, prácticas y percepciones corporales y corporizadas no solo reflejan, sino también constituyen y —eventualmente— transforman las construcciones de la nación *género-racializada*, particularmente en el caso de la danza.

Los enfoques cognitivos y fenomenológicos, en primer lugar, muestran que, aparte de constituir construcciones sociales, raza, nación y etnicidad son también formas de comprender y percibir el mundo. Desde una perspectiva cognitiva, se trata de formas de conocimiento corporizadas e inmersas en prácticas institucionalizadas a través de las cuales las personas reconocen las marcaciones raciales, nacionales o étnicas atribuidas a objetos, personas o prácticas (Brubaker, 2009, p. 32). Desplazando el eje de análisis hacia el ámbito de lo sensorial, la perspectiva fenomenológica, por otra parte, sostiene que la raza es una categoría de percepción —en el sentido de Merleau-Ponty— aprendida, habitualizada y anclada en un sentido común tácito (Alcoff, 2006). En particular, esta categoría de percepción le otorga primacía al orden de lo visible, tanto en la forma en la que la/el sujeta/ o se conoce a sí misma/o en su existencia corporizada como también en la manera en que aprehende su propia existencia corporizada a partir de la percepción de otras/os. Un ejemplo de aquello es, sin duda, la fijación en un “esquema epidérmico racial” descrita por Fanon (1973, p. 92) en un conocido pasaje de “Piel negra, máscaras blancas”. Para Fanon (ibíd., p. 91), “[e]n el mundo blanco el hombre de color tiene dificultades para elaborar su esquema corporal”, es decir, para construir su yo en tanto auto-imagen corporal, pues, debido a la mirada exterior que fija su cuerpo en la categoría racial de “negro”, se trata siempre de “un conocimiento en tercera persona.”

Ahora bien, sin quitarle importancia al orden visual para la fijación de la raza o de la nación racializada en cuanto categorías perceptivas, quiero sugerir que —al menos en el caso del tipo de prácticas y experiencias corporales que investigo en la presente tesis— también la sensibilidad kinestésica puede jugar un rol semejante: aparte de las marcas corporales visibles, también las formas de moverse y los movimientos de otras/os —o los propios— pueden estar codificados y ser percibidos en clave racial, si bien a veces de forma inadvertida, como muestra el análisis de la investigadora de la danza Sarah Holmes (2014) respecto a la práctica de Pilates. De manera análoga a la estética africanista descrita en el capítulo anterior (pp. 72-74) —aunque invirtiendo, en cierta medida, los términos que caracterizan a tal estética danzaria—, Holmes (ibíd.) muestra que los movimientos

prescritos en la técnica de Pilates obedecen a una concepción estética que promueve una norma corporal “blanca”. Esta no es enunciada como tal, pero se expresa implícitamente en el énfasis kinésico en ciertas partes del cuerpo, seguido por el fortalecimiento de ciertos músculos, y en la falta de atención por otras partes del cuerpo asociadas a identidades raciales subalternizadas, tales como los glúteos o la pelvis: “...the location of domination is kinesthetically represented in the movement of the pelvis. The embodiment of whiteness and its social privilege and power are inextricably linked”⁶³ (ibíd., p. 61). Llevando estas reflexiones desde la práctica corporal del Pilates hacia un ámbito más amplio, podría argumentarse que también los disciplinamientos del cuerpo en la vida cotidiana obedecen a una norma corporal implícita, la que constituye al nivel del cuerpo y de los movimientos la experiencia racializada de la nación, aunque no siempre sea explicitada como tal.

En segundo lugar, un enfoque centrado en el concepto de *habitus* permite comprender nación, raza y género como categorías incorporadas y constituidas a través de las prácticas corporales cotidianas de las/os sujetas/os. Al decir del psicólogo social Michael Billig (1998, p. 49), “el habitus de la vida cotidiana se nacionaliza inadvertidamente día tras día”, dando lugar a un “nacionalismo banal” que impregna las interacciones cotidianas. De manera similar, el sociólogo Black Hawk Hancock (2008) argumenta que, en vez de ser estáticas y predeterminadas, las identidades raciales corresponden a una forma de conocimiento corporizado que es puesto en práctica de forma situada en contextos sociales e históricos particulares, tales como las escenas de la práctica de ciertas danzas. Hancock (ibíd.) sustenta su propuesta teórica en un análisis de la transgresión de límites raciales en la práctica del *Steppin’*, una danza social afroestadounidense, mostrando cómo en el contexto situado de las comunidades que practican esta danza se entrelazan el *habitus*, la práctica danzaria y la identidad racial. En particular, según el análisis de este autor, la identidad racial en la escena del *Steppin’* se constituye, más allá del color de piel, sobre todo a partir de la competencia corporal que las/

⁶³ ...la localización de la dominación está representada kinestésicamente en el movimiento de la pelvis. La corporización de la blanquitud y su privilegio y poder social están inextricablemente unidas. (Traducción propia.)

os sujetas/os adquieren mediante la incorporación experiencial de pautas estéticas y valóricas arraigadas en los contextos históricos y culturales de las comunidades afonorteamericanas (cf. *ibíd.*, p. 447 y sigs.). En esta lógica, y aunque las primeras reacciones a su presencia como investigador “blanco” en un ámbito de práctica dominado por personas “negras” fueran formuladas en los habituales términos esencializados del discurso racial estadounidense, Hancock (*ibíd.*) observa que, a medida que él y su pareja de baile incorporaban las disposiciones corporales características del *Steppin’*, las reacciones de sus interlocutoras/es tendían a adoptar categorías que se referían a su desempeño danzario y ya no a su identidad racial, desnaturalizando la asociación de esta danza con un cuerpo racializado “negro”. De esta forma, el análisis de Hancock muestra que, en tanto *habitus*, la raza se constituye mediante la práctica:

Because the body is not just a *site* of meaning, but an embodied *history* of meaning and social relations, it is here in the enactment of practice that we can understand how cultural forms, race, and bodies intersect and are mutually constitutive.⁶⁴

(Hancock, 2008, p. 428)

Finalmente, como ha argumentado el antropólogo Peter Wade (2002), es también la propia experiencia corporal la que transforma la imaginación racializada y generizada de la nación. En su análisis de la expansión de la música costeña en Colombia a lo largo del siglo XX, Wade (*ibíd.*) observa que las apropiaciones de esta música por parte de las/os colombianas/os del interior del país produjeron una narración sobre la nación colombiana que posibilitó una transformación personal mediada por la (re)imaginación de las características del cuerpo nacional. En esta nueva narración, “[l]a música y sexualidad de la Costa se presentan como una identidad nacional potencial: lejos de ser propiedad de una región y mucho menos de una ‘raza’, las condiciones de tropicalidad, sensualidad y apertura sexual pueden pertenecer a todos” (*ibíd.*, p. 260). En este sentido, la redefinición de la nación pasó especialmente, según Wade (*ibíd.*, p. 267-271), por la música y la danza, prácticas que permitieron tanto establecer vínculos con una negritud corporizada, asociada

⁶⁴ Dado que el cuerpo no solo es un *lugar* de significación, sino una *historia* corporizada de significado y relaciones sociales, es aquí, en la práctica misma, que podemos comprender cómo las formas culturales, las razas y los cuerpos se intersecan y son mutuamente constitutivos. (Traducción propia.)

con la destreza y el goce en el baile, como también imaginar la pertenencia a una sociedad multicultural. En suma, en el enfoque de Wade no es la nación la que moldea las apropiaciones musicales y danzarias, sino que son estas prácticas en sí mismas —así como sus incorporaciones— las que producen y redibujan las imágenes de la nación. El análisis de Wade es relevante para esta tesis, sobre todo, porque da luces sobre cómo son (re)producidas y negociadas corporalmente las nociones de homogeneidad y diferencia al interior de la nación y, en especial, en el contexto de una construcción ideológica del mestizaje. Retomaré esta discusión en el próximo apartado, profundizando en este concepto como antecedente para luego discutir la construcción hegemónica de la nación chilena, basada en un mestizaje blanqueado. Como argumentaré a lo largo de esta tesis, esta construcción no solo inscribe el cuerpo “chileno” en una matriz simbólica dominada por la blanquitud, sino que también se traduce en un *habitus* corporal, en percepciones y en experiencias corporales en las que lo “blanco” aparece como una norma corporizada, puesta en tensión y, eventualmente, transformada por los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de danzas “afro”.

El mestizaje como ideología y como experiencia vivida

El mestizaje —junto con los conceptos relacionados de mezcla, hibridez y miscigenación— es, sin duda, uno de los principales lugares comunes en los debates sobre la raza en América Latina, así como una de las construcciones dominantes mediante las cuales han sido producidas las etnicidades ficticias que sustentan las formaciones nacionales latinoamericanas. Sin embargo, como sugiere el análisis de Peter Wade citado arriba, se trata también de una realidad social experimentada y (re)producida en la vida cotidiana y mediante acciones cotidianas, raramente sometidas a reflexión. En este contexto, en el presente apartado discuto sobre todo el enfoque teórico sobre el mestizaje desarrollado por este autor (cf. Wade, 2002; 2003a; 2003b; 2005; 2010; 2013), enfatizando la interrelación entre las construcciones ideológicas nacionalistas articuladas en torno al mestizaje, por un lado, y el mestizaje como experiencia vivida, por otro. En este sentido,

hago hincapié también en las dimensiones de raza y de género que constituyen las ideologías y experiencias del mestizaje, así como en la tensión introducida en las experiencias del mestizaje por la lógica racista articulada en torno a la blanquitud particularmente ambigua del cuerpo mestizo (cf. Moreno Figueroa, 2010).

Generalmente, el mestizaje ha sido comprendido como una ideología basada en la idea de una nueva unidad racial resultante de la mezcla de elementos anteriormente separados: los/as colonizadores/as europeos “blancos/as”, los pueblos indígenas y las/os africanas/os esclavizadas/os y sus descendientes. Tal es el sentido de la “raza cósmica” celebrada por el intelectual mexicano José Vasconcelos (1925). Desde una óptica que reivindicaba la mezcla, Vasconcelos resignificaba de manera positiva un proceso que durante el dominio colonial español —y aún durante gran parte del siglo XIX— había sido objeto de aprehensiones y prescripciones debido a la posible transgresión del orden establecido por parte de un grupo social que se sustraía al orden clasificatorio instaurado por la doctrina de limpieza de sangre⁶⁵ (de la Cadena, 2007). Posteriormente, esta preocupación de orden moral y teológico se articularía con la noción biologicista de raza mediante las ideas de la hibridez —relacionada, desde esta perspectiva, con la supuesta infertilidad de la mezcla— y la degeneración (ibíd.). A contrapelo de tales construcciones de la/del “mestiza/o” impura/o y peligrosa/o, desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX muchos/as intelectuales latinoamericanos/as formularon concepciones del mestizaje que subrayaban la unidad y armonía racial en el contexto de los nacientes proyectos políticos nacional-populistas (cf. Appelbaum, Macpherson y Roseblatt, 2003, p. 6). Ahora bien, siguiendo a Segato esta ideología del mestizaje, impuesta “desde arriba”, puede ser leída también como una forma de blanqueamiento basada en el silenciamiento de los orígenes:

⁶⁵ En la España tardo-medieval, “la *limpieza de sangre* se refería a la ‘calidad de no descender de moros, judíos, herejes o cualquier persona convicta por la Inquisición’” (Stolcke, 2009, [p. 3]) y, en las colonias españolas, representaba un condición necesaria para acceder a posiciones de poder o, incluso, para poder embarcarse hacia América. Siguiendo a Verena Stolcke (ibíd.), esta doctrina, predicada sobre los conceptos del linaje y el honor, “desempeñó un papel constitutivo de las relaciones de poder entre los conquistadores europeos y la población nativa”.

...en las perspectivas de las élites, el mestizaje fue construido como un camino en dirección a la blancura, homogeneizadora y, en este sentido, etnocida, porque, a pesar de construirse como ‘utopía mestiza’ capaz de unificar la nacionalidad como resultado de una amalgama de sociedades, de hecho produce el olvido de sus linajes constitutivos. En esta versión, su brújula apunta al Norte, al ‘progreso’, a la modernización de una nación que, en el mestizaje, se desprenderá de una parte de su ancestralidad y abdicará de su pasado. (Segato, 2010, p. 35)

Como consecuencia de esta versión del mestizaje blanqueado, “al continente *le cuesta hablar del color de la piel y de los trazos físicos de sus mayorías*” (Segato, 2010, p. 18, énfasis en el original), a la vez que estas mayorías no-blancas —y especialmente aquellas que no son ni “indígenas” ni “negras”— son despojadas de cualquier especificidad histórica: para los discursos hegemónicos se trata de sectores sociales “sin etnicidad, sin sociedad, sin ‘cultura’ particular” (ibíd.). En contraposición a este “mestizaje etnocida”, Segato propone entender los marcadores raciales inscritos en los cuerpos mestizos como una “carta de navegación” que permite rehacer los vínculos con orígenes y experiencias históricas silenciadas (ibíd., pp. 26). De esta forma, el “cuerpo mestizo en deconstrucción” (ibíd., p. 36) provee un horizonte político que también sirve de alternativa frente a la esencialización promovida por la política de las identidades. En una línea parecida a la defendida por Segato, la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2010, p. 69) reivindica la noción aymara de “ch’ixi”, que describe “un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados [...] que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo”, como una forma de describir “la mezcla abigarrada que somos las y los mestizas y mestizos”. En tales lecturas “desde abajo”, el mestizaje no solo aparece como una ideología homogeneizadora, sino también como una posibilidad de escapar a la homogeneización y reivindicar la diferencia a partir de las múltiples marcas que constituyen el cuerpo mestizo.

Ahora bien, siguiendo a Wade (2003a; 2003b; 2005; 2010) las ideologías del mestizaje no solo pueden ser comprendidas como narraciones acerca de la homogeneidad de la nación (en la versión de las élites), o bien como articulaciones subversivas de la diversidad existente al interior de ella (en el caso de los discursos subalternos). Por el contrario, para este autor homogeneidad y diversidad, similitud y diferencia, igualdad y

desigualdad, inclusión y exclusión son principios que no solo coexisten al interior de las ideologías del mestizaje, sino que son constitutivos de ellas: el mestizaje invoca, al mismo tiempo, la idea de la existencia de diferencias primordiales —una “simbología de orígenes” (cf. Wade, 2003b)—, por un lado, y de una futura homogeneidad, por otro. En este sentido, “el mestizaje es un espacio de lucha. [...] Es una lucha para ver qué va a ser incluido y excluido, y para ver hasta dónde pueden retarse las jerarquías de poder” (ibíd., p. 292). Más aún, en las configuraciones raciales latinoamericanas, basadas en la noción del mestizaje, “hay inclusión y exclusión racial *simultáneas*” (Wade, 2013, p. 49, énfasis en el original). En otras palabras, en el marco de las construcciones del mestizaje es posible aseverar, al mismo tiempo, que “«todos somos mestizos» y que «algunos de nosotros somos más blancos (...) que otros»” (ibíd.), pues ambas declaraciones, aunque reclaman una facticidad ontológica que a primera vista parece excluyente, “se viven y se experimentan como parte de la manera como es el mundo” (ibíd., p. 50).

De esta forma, el mestizaje puede ser comprendido también como una construcción ambigua de la blanquitud en el sentido discutido arriba (cf. p. 103), construcción en la que la/el mestiza/o ocupa un lugar de privilegio precario. De ello da cuenta el análisis de Mónica Moreno Figueroa (2010) sobre la lógica racista del mestizaje en México: mientras que, por un lado, la posición social de la/del mestiza/o puede ser considerada como un lugar de privilegio dentro de una sociedad que se pretende “sin razas”, las lecturas relacionales del cuerpo mestizo en la vida cotidiana, por otro lado, revelan que se trata de un privilegio precario, pues siempre existe el riesgo de encontrarse con un “momento racista” que ponga a la/al sujeta/o al otro lado de la línea divisoria entre la mismidad nacional, no-racial y blanca/mestiza, y la otredad racializada, ya sea “indígena” o “negra” (cf. ibíd., pp. 396-399). De acuerdo a este razonamiento, el racismo cotidiano en la lógica del mestizaje no se basa en distinciones rígidas entre categorías como “blanca/o”, “negra/o” o “indígena”, sino en una distribución de intensidades (*distributed intensities*) de acuerdo a las configuraciones sociales específicas —intersecadas por las dimensiones de clase y género

— y a la temporalidad y visibilidad relativa de los cuerpos en la vida cotidiana (Moreno Figueroa, 2010).

En línea con el argumento anterior, el carácter del mestizaje como un espacio de lucha en el que conviven tensamente nociones de homogeneidad y diferencia no solo se expresa en el nivel de la ideología, que ha acaparado gran parte del debate al respecto (cf. Wade, 2003b, pp. 274-277 y 2005, pp. 241-243), sino también en las experiencias vividas de las/os sujetas/os. En este sentido, la simbología del origen mencionada anteriormente demuestra su importancia, sobre todo, en el nivel de la experiencia, el cuerpo y la persona, por ejemplo, mediante la idea de la identidad mestiza como un mosaico en el que coexisten diferentes elementos raciales al mismo tiempo (cf. Wade, 2005, p. 246). En el caso del proceso de nacionalización de la música costeña en Colombia al que hice referencia arriba (cf. Wade, 2002), tal coexistencia de distintos elementos raciales se expresa de dos maneras: por un lado, a través de la incorporación performativa (y, a la vez, performática, cf. nota al pie 5, p. 5) de cualidades racializadas —por ejemplo, adquiriendo la disposición necesaria para tocar una música o bailar una danza concebida como étnica- o racialmente exclusiva— y, por otro lado, mediante “la realización de elementos latentes que ya están presentes en el cuerpo, pero permanecen quietos, invisibles o desconocidos” (Wade, 2003, p. 282). Este es el caso, en el ejemplo de Wade, de un hombre identificado como mestizo y de tez clara quien declaraba tener un “corazón de negro”, indicando “una concepción en la que pueden tomarse elementos disponibles en el imaginario de los orígenes racializados del panorama música-nación e incorporarlos dentro de cuerpos individuales” (ibíd.). En suma, desde esta perspectiva el mestizaje no puede ser considerado solo como el objeto de una construcción ideológica previa y predicada sobre la noción abstracta de “raza”, sino que es relevante enfocar también aquellos actos, frecuentemente situados en los intersticios de la vida social, en los que la noción de mestizaje es invocada, *performada* o corporizada (cf. Eiss, 2016).

Por otra parte, tanto desde el punto de vista de la ideología como de la experiencia vivida, y en línea con los análisis sobre la imbricación de nación, raza y sexo/género

mencionados arriba (cf. p. 102), para comprender el mestizaje es fundamental tomar en cuenta las dimensiones del género y la sexualidad. Por un lado, las narraciones de construcción de la nación que recurren a la idea del mestizaje se basan, frecuentemente, en la representación generizada que atribuye el origen de la “mezcla” a la reproducción sexual entre hombres europeos y mujeres indígenas o africanas (cf. Wade, 2013, p. 47). Por otro lado, como comenta Viveros (2009, pp. 69-70), “detrás del mestizaje se oculta siempre un dominio racial fundado en un control de la sexualidad construida en un marco de relaciones de género asimétricas”.⁶⁶ En este sentido, para Wade (2013, p. 47) “[e]l mestizaje está completamente permeado por el género, en el concepto y la práctica”, pues, según este autor, “la simultaneidad de las característica de inclusión y exclusión raciales en el *mestizaje* opera en y a través de las relaciones de sexo/género y (...) esto afianza los aspectos vividos, experienciales y «naturales» de dicha simultaneidad” (ibíd., p. 51). En otras palabras, el mestizaje representa una particular “articulación”⁶⁷ (ibíd.) de las construcciones de raza, género y sexualidad (además de otras dimensiones como la clase o la etnicidad ficticia representada por la nación), las que “se modelan mutuamente entre sí para producir un nuevo efecto” (ibíd., p. 55): mientras “el sexo/género actúa para naturalizar la raza, la raza también influencia los valores atribuidos a los constructos de sexo/género” (ibíd., p. 63).⁶⁸

⁶⁶ Siguiendo a Stolcke (2009), los antecedentes de este control de la sexualidad se encuentran en la importancia que la doctrina colonial de limpieza de sangre asignaba a la genealogía y, por consiguiente, a la moral sexual femenina en la conservación del honor familiar.

⁶⁷ Haciendo eco de usos similares del concepto en la teoría feminista, los estudios postcoloniales, la filosofía postmarxista y los estudios culturales, Wade (2013, p. 51) prefiere el concepto de “articulación” al de “intersección” (cf. nota al pie 62, p. 103), pues para él se trata de “un término más abierto y productivo”. Por un lado, la metáfora de la articulación “[c]aptura el potencial emergente de dos cosas (...) articulándolos [sic] para crear una nueva entidad con nuevos poderes” (ibíd., pp. 51-52) —un potencial conceptualizado de manera similar por la perspectiva de la interseccionalidad—. Por otro lado, “la articulación connota el discurso así como la estructura, implicando que la manera como se articulan las cosas no es necesariamente estática” (ibíd., p. 52), añadiendo una dimensión procesual menos explorada en las perspectivas interseccionales.

⁶⁸ Como sugieren tanto Wade (2013, p. 64) como Viveros (2009, p. 77), la importancia de la sexualidad en las ideologías y prácticas del mestizaje remite también a una dimensión de significado alojada en la psiquis individual: la ambivalencia entre temor y deseo que se juega en los encuentros sexuales entre miembros de distintos grupos. Se trata de una dimensión de análisis que no exploro en profundidad en la presente tesis. Sin perjuicio de ello, en las Partes II y III de esta tesis abordé algunos aspectos de la sexualización de los cuerpos danzantes “negros” (Cap. 5) y de los propios cuerpos de danzantes

En suma, de acuerdo a la perspectiva desarrollada en los últimos párrafos, el mestizaje puede ser comprendido, por un lado, como una construcción ideológica, disputada por narrativas “desde arriba” y “desde abajo”, que se caracteriza por la producción simultánea de efectos de inclusión y exclusión. Por otro lado, el mestizaje no es solo una ideología, sino que se trata también de una experiencia vivida, pues involucra (re)lecturas racializadas —frecuentemente ambiguas— del propio cuerpo y de los cuerpos de “otras/os” en la dinámica de la vida social. Tanto como ideología como también en tanto experiencia vivida, el mestizaje está permeado por las dimensiones del género y la sexualidad, las que se articulan de manera históricamente específica con las construcciones de raza. Luego de resumir, de esta forma, algunas de las dimensiones ideológicas y vividas de las construcciones y procesos del mestizaje, en el próximo apartado indago en la construcción hegemónica del mestizaje chileno como base de la construcción de la nación y de la correspondiente formación nacional de alteridad, así como del régimen de corporalidad situado que es su corolario. Argumentaré que tal construcción del mestizaje depende, a su vez, de una ambigua construcción de la blanquitud sustentada en elucubraciones de orden tanto racial como moral. Concluyo señalando algunos indicios que permiten sostener que, al igual que el régimen de corporalidad correspondiente, esta construcción hegemónica persiste en el presente, a pesar de la irrupción de las narrativas multiculturalistas en las últimas décadas —aunque, como recuerda Segato (2007, p. 30), “hegemonía también significa conciencias contradictorias, mimesis, imitaciones equivocadas, hibridismo”—. En este sentido, uno de los objetivos del posterior desarrollo de esta tesis será enfocar las formas en las que la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os refleja el mestizaje como proceso vivido y, eventualmente, expresa narrativas alternativas a las construcciones hegemónicas de la nación racializada y generizada.

santiaguinas/os (Cap. 9).

Mestizaje, blanquitud y negritud en la construcción género-racializada de la nación chilena

De manera similar a lo que ocurrió en el resto del imperio colonial español en América, en la Capitanía General y posterior República de Chile la categoría social de “mestiza/o” portaba el estigma de la ambivalencia político-moral y, posteriormente, de la mezcla racial impura. Tanto es así que, como muestra Patricio Lepe-Carrión (2016), el rol de O’Higgins como Libertador solo fue reconocido por la élite local cuando se hubo demostrado su limpieza de sangre. De esta forma, la estratificación social colonial —junto a su respectivo esquema de clasificación racial— continuó vigente, aunque con nuevos énfasis, aún después de la independencia política, pues esta “no vino sino a determinar objetivamente la nueva administración de la diferencia epistémica y ontológica que la colonia nos heredó” (ibíd., p. 19). En este sentido, Sonia Montecino (1999) ve en el proceso de mestizaje en Chile central una doble dinámica fundadora de la identidad nacional: por un lado, la ausencia del padre en las uniones entre hombres españoles y mujeres indígenas, así como la ilegitimidad y falta de reconocimiento que eran su consecuencia, llevaron al “gesto de la negación, del olvido, del arrasamiento con el origen personal y colectivo” por parte de la población mestiza (ibíd., pp. 446-7). Este mismo gesto produjo, por otro lado, el deseo de reflejar las cualidades del padre español, de “ser el otro en un doble juego de amor y de odio”: en una palabra, el deseo del blanqueamiento, “un discurso cultural que valorizó todo lo nuevo que el poder trajo consigo” (ibíd., p. 447). En consecuencia, según José Bengoa (2007, p. 49), “[y]a en la Colonia los mestizos chilenos se imaginaron a sí mismos como blancos ‘descendientes de una raza europea más o menos pura’”. Un indicio de aquello es la predominancia de esta categoría en el empadronamiento de población realizado a fines del siglo XVIII por el gobernador Agustín de Jáuregui, así como el pronto abandono de la categoría de “mestizo” en los censos del siglo XIX (ibíd., pp. 49-50). Si se acepta que “la identidad chilena se sustenta bajo el paradigma del desprecio hacia la sangre nativa, del aborrecimiento y marginación de lo impuro” (Lepe-Carrión, 2016, p. 13-14), ¿cómo se

articula este desprecio con la construcción local del mestizaje como base étnica de la nación?

Con la emergencia de una nueva clase media a partir de fines del siglo XIX, la que comenzó a disputar la hegemonía política de la élite eurofílica, surgieron también nuevas corrientes intelectuales nacionalistas que reivindicaban la chilenidad, expresada en lo popular, lo rural y lo mestizo, como base de la nacionalidad (cf. Barr-Melej, 2001). En este contexto, el autor que más explícitamente vincula nacionalidad y raza es el médico colchagüino Nicolás Palacios, cuya celebración del mestizaje en el libro “Raza Chilena”, publicado por primera vez en 1904 y reeditado primero en 1918 y luego a fines de la década de 1980 —en plena dictadura militar—, se adelantó incluso a la obra, citada arriba, de José Vasconcelos en México. Palacios (1918) sitúa su libro como una diatriba contra la “campana de desprestigio” por parte de las élites que, según él, afectaba al pueblo chileno, y en contra del fomento de la inmigración de “familias de raza extraña a la nuestra” (ibíd., p. 31), entendiendo por “raza extraña” sobre todo a la “raza latina” representada por españolas/es, francesas/es e italianas/os. Por el contrario, Palacios se propone caracterizar “quién es, como entidad humana, el roto chileno, cuáles son los orígenes de su sangre, y cuál la causa de la uniformidad de su pensamiento”, considerando que el “roto”⁶⁹ —sinónimo, para este autor, de “mestizo”— sería “una entidad racial perfectamente definida y caracterizada” (ibíd., p. 34).

Empleando eclécticamente las herramientas metodológicas y conceptuales de las teorías del racismo científico, la eugenesia y la antropología de la época, Palacios interpreta la “raza chilena” como el resultado de la mezcla entre los elementos sexuales opuestos de dos razas de similar “sicología patriarcal”: por un lado, la “raza gótica”, a la que habrían pertenecido los hombres que llegaron a combatir en la interminable guerra de conquista que se libraba en este lejano confín del imperio español, y, por otro lado, la “raza araucana”,

⁶⁹ El “roto chileno” es una construcción estereotipada del sujeto popular cuyos orígenes se remontan a las guerras de conquista y que, a pesar de su falta de urbanidad, personifica las supuestas características valerosas y aguerridas del pueblo chileno. En el contexto de los discursos nacionalistas de las primeras décadas del siglo XX, surge una amplia bibliografía —entre la que se cuenta la obra de Palacios— que reivindica al “roto” como representación del mestizo chileno (cf. Gutiérrez, 2010).

cuyas mujeres habrían aportado el elemento femenino que daría estabilidad a la mezcla. En palabras de Palacios (ibíd., p. 36), “[e]l roto chileno es, pues, Araucano-Gótico.” En esta lógica, cualquier mezcla con la “raza latina”, a la que Palacios le atribuía una disposición psicológica matriarcal, traería malos resultados para una raza cuya unidad no estaba dada en primera línea por la similitud física —aunque también fuera este un rasgo característico—, sino por su uniformidad en el plano moral:

Toda la gama que va del roto rubio de ojos azules y dolicocefalo, con 80% de sangre gótica, hasta el moreno rojizo de bigotes escasos, negros y cerdosos, de cabello tieso como quisca, y braquicefalo con 80% de sangre araucana, todos sentimos y pensamos de idéntica manera en las cuestiones cardinales, sobre las que se apoyan y giran todas las demás referentes a la familia o a la patria, a los deberes morales o cívicos: es uno mismo nuestro criterio moral y social.

(Palacios, 1918, p. 37)

La idea que el pueblo chileno podía ser comprendido como una “raza particular, distinta de todas las demás del mundo” (Palacios, 1918, p. 37) —fundada sobre la supuesta uniformidad psicológica producida por la mezcla de dos “razas” de psicología patriarcal— representa un nuevo giro respecto de anteriores narrativas sobre la identidad nacional chilena. Por un lado, como afirma Bernardo Subercaseaux (2011, p. 227), “la constitución de un nuevo ‘nosotros’ en la figura de la ‘raza chilena’ vino a afianzar el mito de la homogeneidad de la nación, mito (...) reiterado una y otra vez en los relatos decimonónicos de la identidad nacional”, aunque esta vez con un decidido foco sobre la cuestión del mestizaje. En consonancia con tal mito, en las décadas después de la publicación del libro de Palacios el concepto de “raza chilena” fue frecuentemente usado de manera intercambiable con el de “nación” en la esfera pública nacional (cf. Barr-Melej, 2001, p. 62). Por otro lado, aparte de la homogeneidad de la nación, el concepto de “raza chilena” también permitía subrayar la excepcionalidad del país —y, eventualmente, su supuesta superioridad— en el contexto latinoamericano, expresada en “el mito de la ‘Suiza o la Inglaterra de América’” (Subercaseaux, 2011, p. 213).

Siguiendo a Sarah Walsh (2015), para Palacios la excepcionalidad de la “raza chilena” no estribaba solo en la homogeneidad de la mezcla racial local, sino también en su cercanía con la “raza blanca” —hechas las salvedades respecto a las “razas latinas”—. Esta

cercanía se expresaba, por una parte, en los rasgos fenotípicos: aunque existía una gran variedad de rasgos entre las distintas categorías de “mestizos chilenos”, en todos ellos estaba presente —aunque en distinta proporción— tanto el elemento indígena como el europeo, y era precisamente esta combinación la que determinaba la verdadera chilenidad (cf. Palacios, 1918, pp. 212 y sigs.; Walsh, 2015, p. 632). Sin embargo, para Walsh resulta aún más significativo que a lo largo del texto, y particularmente al momento de discutir la inconveniencia de la mezcla de la “raza chilena” con “sangre negra”, Palacios use las categorías de “blanco”, “mestizo” y “chileno” de manera intercambiable (ibíd., p. 631). De esta forma, el autor podía afirmar la importancia de la mezcla y, al mismo tiempo, reivindicar la blanquitud esencial de la “raza chilena”, de la que se derivaba la pretensión de semejanza con otras sociedades “blancas” y el acceso privilegiado a la modernidad que ello significaba (cf. ibíd., p. 636). En suma, la obra de Palacios no solo está permeada por la lógica del blanqueamiento —al igual que muchas otras narraciones del mestizaje—, sino que sitúa el proceso de mestizaje chileno en una ambigüedad particular: mientras, por un lado, atribuye las aventajadas características de la “raza chilena” a la mezcla entre las “razas patriarcales” de godos/as y araucanas/os, por otro lado, reivindica la blanquitud esencial de la nación chilena. Considerando la simultaneidad de dinámicas de inclusión y exclusión postulada por Wade para las ideologías y experiencias del mestizaje, en el caso de la construcción ideológica elaborada por Palacios parece primar la exclusión de la diferencia en el esquema de una homogeneidad blanqueada.

Como contracara de su valoración de la blanquitud y de la discusión de aquellas marcas corporales que darían cuenta de la pertenencia a la “raza chilena” —y que, en consecuencia, se constituyen en una matriz de decodificación para el “régimen de corporalidad situado” predominante en el país—, el libro de Palacios permite también aproximarse a la articulación explícita de una formación nacional de alteridad, formulada en términos raciales. En este sentido, aparte de la construcción de las “razas latinas” como ajenas a los verdaderos orígenes raciales de la “raza chilena”, cabe destacar sobre todo su exclusión explícita de las/os “negras/os” del cuerpo de la nación. Por una parte, Palacios

aporta argumentos históricos —falaces y racistas— que explicarían la escasa presencia de africanas/os esclavizadas/os en territorio chileno.⁷⁰ Para ello aduce, por ejemplo, los problemas de aclimatación para la “raza negra” en el clima templado de Chile (cf. Palacios, 1918, p. 221). Por otra parte, Palacios también emplea argumentos eugenésicos, según los cuales la mezcla de la “raza chilena” con “sangre negra” sería derechamente nociva, pues no solo aportaría “cualidades cerebrales” indeseadas —“la falta de control mental, el predominio de la imaginación y la poca elevación de los ideales”—, sino que por su alto “poder de absorción” determinaría el producto de la mezcla incluso hasta la sexta generación (ibíd., pp. 57-58). En consecuencia, el autor afirma que “[e]s difícil calcular cuanto mal puede hacer un solo negro introducido en un país” (ibíd., p. 221), a la vez que recomienda a aquellas “familias chilenas que aun [sic] conservan alguna sangre negra (...) posponer toda otra consideración, al contraer matrimonios, a la de eliminar este resto de naturaleza inferior, casándose con mujeres rubias chilenas o de los países del norte de Europa” (ibíd., pp. 221-222).⁷¹ Decididamente, para Palacios las/os “negras/os” no tenían lugar dentro de la mezcla racial chilena.

De esta forma, la oterización de las/os “negras/os” en el tratado de Palacios —intersecada por la lógica generizada de la reproducción sexual— excluye a este grupo racial de la conformación de la “raza chilena”, pero al mismo tiempo no puede dejar de constatar su presencia histórica en el territorio chileno, mostrando que se trata de una categoría que forma parte de la formación nacional de alteridad reflejada en “Raza Chilena”: en una suerte de “simbología de los orígenes” a la inversa, tal formación nacional incluye a las/os “negras/os” y a la corporalidad “negra” a través de su negación, pues la presencia de esta

⁷⁰ Comenzando por la obra de Rolando Mellafe (1959), una amplia bibliografía ha demostrado no solo la importancia numérica de la población africana y afrodescendiente —tanto esclavizada como manumitida— en la época colonial, sino también su importante participación en las economías urbanas, en el desarrollo de la música y las artes, e incluso en las guerras de independencia, mediante los batallones de pardos y morenos (ver Arre y Barrenechea, 2017). Maximiliano Salinas (2012) incluso postula que las mujeres africanas —a la par de mujeres indígenas y “moriscas”— jugaron un papel fundamental en la conformación de la sociabilidad amorosa criolla.

⁷¹ Desde una perspectiva de género, no es casual que Palacios mencione a las mujeres “blancas” como portadoras de una esencia racial que permitiría “mejorar la raza”. En contrapartida, hasta la actualidad son especialmente las uniones sexuales con mujeres racializadas como “negras” las que generan aprehensiones respecto a la pureza (cf. Pavez, 2016).

identidad negada es necesaria para la constitución de la mismidad nacional chilena homogénea y blanqueada.

Como adelanté arriba, el concepto de “raza chilena” propuesto por Palacios ganó una rápida aceptación entre sus contemporáneos/as, recibiendo una amplia cobertura de prensa incluso después del temprano fallecimiento del autor (en 1911), quien además sería homenajeado con sendas esculturas tanto en su natal ciudad de Santa Cruz como en una ladera del cerro Santa Lucía/Huelén, en pleno centro de Santiago. En gran medida, tal aceptación se debía a que la propuesta de Palacios lograba formular una construcción ideológica en línea con el ímpetu antioligárquico y reformista que permeaba muchos discursos de la época (cf. Barr-Melej, 2001, p. 62):⁷²

Lo que hace Palacios es ampliar la trama nacionalista hacia la raza, y darle la respetabilidad y el formato de un tratado. Sin embargo, el conjunto de oposiciones [que estructuran la obra de Palacios, R.A.] corresponde en gran medida a una semántica operante en la época, a un dominio discursivo ampliamente compartido. Eso explica que la idea de una supuesta raza chilena se adopte de un modo rápido y acrítico. Carece de importancia si esta tiene o no un correlato real, objetivo: se la adopta porque funciona, y funciona porque es una representación que integra a sectores antes excluidos; porque inventa una tradición que prolonga el mito de la excepcionalidad del país; porque crea una suerte de ciudadanía étnico-cultural más amplia que la ciudadanía política. [...] Funciona, por último, porque le da aire y espacio a la vieja ideología de la homogeneidad del país, idea funcional al dominio de la elite política. (Subercaseaux, 2011, p. 291)

A pesar de las críticas formuladas a la plausibilidad de su argumentación, así como a sus fundamentos racistas, las ideas de Palacios han demostrado una gran perdurabilidad en cuanto narrativa del mestizaje que defiende la homogeneidad blanqueada y la excepcionalidad de la “raza chilena” como fundamentos de la nación. Aparte de su gran difusión contemporánea, Walsh (2015) identifica sobre todo al historiador nacionalista Francisco Antonio Encina como uno de los principales continuadores de la obra de Palacios. En su magna “Historia de Chile”, publicada en 20 tomos entre 1940 y 1952 y

⁷² Un factor adicional que dio vigencia a la construcción del mestizaje formulada por Palacios, y particularmente a la exclusión de lo “negro”, fue la estigmatización de las/os peruanas/os como “negras/os” por parte de la prensa gráfica chilena en el contexto de la Guerra del Pacífico (1879-1884) y del posterior conflicto en torno a la pertenencia territorial de Tacna y Arica (cf. Ruz, Galdames, Díaz y Aranzaes, 2013; Ruz, Galdames y Díaz, 2015; ver tb. nota al pie 129, p. 238, respecto al proceso de *chilenización*).

luego difundida en una versión resumida de amplia circulación, Encina reproducía, por ejemplo, la argumentación de Palacios respecto a la falta de adaptación de las/os “negras/os” al clima chileno (cf. Cussen, 2006, p. 48), además de analizar gran parte de la historia del país desde el prisma del excepcionalismo racial (cf. Gutiérrez, 2010, p. 125; Walsh, 2015, p. 635). Tal narrativa se reproduce también en la “Historia del Ejército de Chile”, obra publicada por la Comandancia en Jefe de la institución en plena dictadura militar (cf. Subercaseaux, 2011, p. 228). En consecuencia, aunque Palacios mismo haya caído mayormente en el olvido, gracias a autores como Encina el persistente mito de la homogeneidad blanqueada de la “raza chilena” formulado por el médico colchaguino se convirtió en parte del sentido común respecto a la identidad nacional chilena. Como explica Jorge Pavez (2016), es este mito de pureza racial el que se ve tensionado por la creciente llegada al país, en los últimos años, de migrantes “negros/as”, y sobre todo de mujeres afrolatinoamericanas y caribeñas.

Ahora bien, en las últimas décadas las construcciones de la nación basadas en las narrativas del mestizaje han cedido lugar al reconocimiento de las diferencias en el marco de los discursos multiculturalistas, tanto en Chile como en Latinoamérica en general. Estos discursos se han expresado en nuevas representaciones de la nación, cambios constitucionales y legislativos, así como nuevos enfoques de políticas públicas. En vez de asumir la homogeneidad de la población nacional, o al menos su blanqueamiento creciente, “[l]os problemas sociales se declinan ahora en clave étnica. La cultura ha llegado a ser una categoría central del discurso público y determinante en la construcción de las identidades sociales y políticas” (Boccaro y Bolados, 2010, p. 652). Esta nueva forma de “etno-gobierno” (cf. Boccaro y Ayala, 2011, p. 208), asociada a un modelo de gubernamentalidad neoliberal (cf. Hale, 2005), dirige su atención principalmente a los grupos subalternizados y “otros” al Estado-nación —indígenas, afrodescendientes y, en algunos casos, migrantes—, cuyas diferencias celebra, espectaculariza y convierte en mercancía, sin alterar en lo esencial la posición de privilegio epistémico y racial de la mismidad nacional hegemónica (cf. p. 99). Siguiendo la argumentación de Wade respecto a

la simultaneidad —en las ideologías y experiencias del mestizaje— de procesos de inclusión y exclusión, el multiculturalismo parecería ser, entonces, una nueva forma de configurar la relación entre estos procesos, pero sin efectuar un cambio sustancial en las construcciones raciales que subyacen a las narrativas de construcción de la nación.

Aunque las narrativas multiculturalistas hayan contribuido, entonces, a reconfigurar la tensa relación entre inclusión y exclusión en la narrativa de construcción de la nación chilena, es posible rastrear en distintos registros la persistencia de la ambigua construcción del mestizaje reflejada en “Raza Chilena”, la que valora la mezcla, pero al mismo tiempo insiste en la blanquitud esencial del pueblo chileno. Esta construcción está en tal grado naturalizada que, según distintas/os autoras/es, la mayoría de las/os “chilenas/os” simplemente no reconocen para sí mismas/os una identificación racial —una afirmación que resuena con la argumentación de Segato respecto al silenciamiento de la identidad racial mestiza de las poblaciones mayoritarias en América Latina—. Así, como señala Jorge Guzmán (1992, p. 62), “el chileno medio (...) [niega] rotundamente que la palabra ‘mestizo’ convenga como predicado a la palabra ‘chileno’. [...] Es decir, no hay conciencia de que al interior de nuestra sociedad tenga validez alguna esa categoría racial.” Por el contrario, ni siquiera “hay una palabra de contenido abiertamente racial que se oponga a ‘indio’”, palabra que designa al “Otro” existente al interior del espacio nacional (ibíd.). Una encuesta reciente realizada en la Región Metropolitana parece confirmar esta apreciación: aunque casi la mitad de las/os encuestadas/os afirmó tener “ancestros mapuches”, solo un 25%, aproximadamente, reconoció identificarse como “mestizo” (CEOC-UTALCA, [2018]). La abrumadora mayoría, cerca del 74%, se identificó simplemente como “chileno” y solo 2%, aproximadamente, se identificaron como “mapuche” (ibíd.).⁷³

⁷³ La suma de los porcentajes excede a 100 debido al redondeo de las cifras. La identificación como “chilena/o” muestra una correlación positiva con el ingreso familiar declarado por las/os encuestadas/os, llegando a un 88% en la categoría de más altos ingresos (CEO-UTALCA, [2018]). Inversamente, en la categoría de ingresos más bajos, la proporción de encuestadas/os que se identifican como “chilenas/os” baja al 62%, mientras que 37% de esta categoría se identifican como “mestizas/os” (ibíd.). Cabe destacar que los autores de la encuesta incluyen como alteridad racial únicamente al pueblo mapuche, dando vigencia a la formación nacional de alteridad que construye a este pueblo como principal “otro interno”.

Ahora bien, a diferencia de otros estudios, la encuesta recién citada no previó la opción de identificarse como “blanco/a”, reflejando, al mismo tiempo, la naturalización de una identificación racializada que aparenta no ser tal y la elisión de categorías que ya en la obra de Palacios permitía construir una especial cercanía de la “raza chilena” con la “raza blanca”. En este sentido, distintos estudios comparativos muestran consistentemente una autoidentificación mayoritaria de las/os chilenas/os como “blancas/os”, “blancas/os caucásicas/os” o “hispanicas/os”, solo superada en el contexto latinoamericano por Argentina y Uruguay (cf. Barandiarán, 2012, pp. 166-7; Telles y Flores, 2013, p. 433). Tales estudios muestran la ambigüedad entre las categorías de “chilena/o” y “blanca/o” (y solo en menor medida entre “chilena/o” y “mestiza/o”) que caracteriza la construcción del mestizaje chileno. No obstante, estas identificaciones parecen estar cambiando: mientras en 2016, según un estudio encargado por el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, en las regiones del centro y sur del país un 60% de quienes declaraban no pertenecer al pueblo mapuche —el pueblo indígena mayoritario en esas regiones— se identificaban como personas “blancas”, dos años después esa proporción había bajado a un 42% (CIIR, 2019, p. 38). Al mismo tiempo, la proporción de las/os encuestadas/os que se identificaron como “mestizas/os” subió del 38 al 53%, y la de quienes se sentían como una mezcla de chilenas/os y mapuche —versus únicamente “chilenas/os”— aumentó del 23% al 42% (ibíd.). Solo es posible formular hipótesis tentativas sobre las razones de estos cambios, los cuales reflejan, en cierta medida (y a mayor escala), algunos hallazgos de esta tesis en relación con una progresiva des-identificación respecto a las construcciones identitarias hegemónicas, vehiculada por nuevos discursos y prácticas culturales. Sin perjuicio de ello, los cambios mencionados dan cuenta de la porosidad y ambigüedad de las categorías de “blanca/o” y “mestiza/o” en el contexto chileno.

En otro orden de cosas, la construcción ambigua de lo “chileno”, tensionada entre lo “blanco” y lo “mestizo”, también se refleja en la persistencia de un régimen de corporalidad situado que valora las marcas corporales “blancas” por sobre aquellas identificadas como indígenas y excluye de la chilenidad aquellas marcas corporales leídas contextualmente

como marcas de negritud, esto es, principalmente, el color de piel. Como apunta Guzmán (1992, p. 62), “[l]a estimación del color blanco en la piel humana es desmesurada entre nosotros”.⁷⁴ El periodista Óscar Contardo (2017, p. 64), por su parte, alude a la existencia de una “fantasía blanca”, construida sobre “mantras supuestamente históricos e inofensivos, como que en Chile no hubo negros (...) y tampoco muchos indios” y que se expresa tanto en la vida social colectiva como también en un blanqueamiento individual: “El chileno es casi siempre moreno, aunque se siente rubio y se confiesa «trigueño», «de tez clara», «moreno pálido», adjetivos ambiguos y de utilización mañosa que ayudan a amortiguar el choque con la realidad que tanto angustia: el mestizaje” (ibíd., p. 65). Tal blanqueamiento lingüístico contrasta con la estructuración pigmentocrática (cf. Telles y Martínez, 2019) de la sociedad chilena, donde “la blancura de la piel está asociada (...) con la clase social” (Guzmán, 1992, p. 62; cf. Larraín, 2014, p. 213 y Contardo, 2017, pp. 58-63) y donde, por consiguiente, categorías como “cuico/a”, “roto/a” o “flaite”, generalmente asociadas a posicionamientos de clase, poseen también una marcación racial que se interseca con marcadores generizados y generacionales para producir posiciones sociales específicas (cf. González y Fang, 2014).⁷⁵ Por otra parte, y haciendo eco de la argumentación de Bolívar Echeverría mencionada arriba, la valoración de la “blancura de la piel” tiene su correlato en la construcción simbólica de una blanquitud que es tanto corporal como civilizatoria:

⁷⁴ En la encuesta del CEOC-UTALCA ([2018]), cerca de un 70% de las/os encuestadas/os afirma que no le parecen atractivas “las características físicas de los mapuches”. En la misma encuesta un 47%, aproximadamente, afirma que “las personas con ojos claros son más atractivas que los de ojos oscuros”, 42% considera que “el pelo rubio es más distinguido que el pelo oscuro” y 32% respondieron que “[l]as personas de pelo rubio son más atractivas que las de pelo oscuro” (ibíd.). A primera vista, tales datos no parecen apuntar a una valoración excesiva de rasgos asociados a la blanquitud. Sin embargo, la encuesta deja fuera al color de piel como una de las principales marcas corporales constitutivas del esquema de corporalidad situado del mestizaje chileno. Por otra parte, cabe señalar que, en este caso, la correlación con el ingreso familiar es inversa: a menor ingreso, mayor es el aprecio por los rasgos físicos asociados a la blanquitud. De esta forma, en el grupo de ingresos más bajos, 63% declara considerar los ojos claros como más atractivos, 61% afirma que el pelo rubio es más distinguido, y 42% considera más atractivo el pelo rubio que el pelo oscuro (ibíd.).

⁷⁵ Según la investigación de Fernanda Torres, Mauricio Salgado, Bernardo Mackenna y Javier Núñez (2019) sobre la atribución de estatus social entre jóvenes santiaguinas/os, el color de piel claro solo aparece como marca de distinción entre quienes se identifican con sectores medio y altos. No obstante, ello no quita que, en conjunto con la pigmentación de la piel, existan otros rasgos que permitan complejizar esa lectura, tales como el color y textura del cabello, o que, aún entre los sectores populares, la blanquitud del cuerpo sea causa y objeto de deseo.

En el discurso cotidiano de los chilenos pareciera existir la idea de que el país se ubica en el centro de la civilización occidental, (...) en la misma localización simbólica que un ciudadano del Medio Oeste estadounidense o un campesino bávaro, y muy lejano de un ciudadano mapuche o un cantinero mexicano. El chileno se siente tan mentalmente blanco como para designar el ser moreno como algo exótico, misterioso y salvaje. (Contardo, 2017, p. 61)

El reverso de esta cara blanqueada de la construcción del mestizaje chileno, basada en una blanquitud al mismo tiempo civilizatoria y corporal, es la formación nacional de alteridad ya mencionada, la que asigna a los pueblos indígenas el lugar de un otro interno y a las/os “negras/os” el lugar de un/a otro/a, externo a la nación, pero necesario para la construcción de la mismidad nacional blanqueada. En palabras de María Emilia Tijoux (2014, p. 3), “[l]a otredad opera como una demanda de una corporalidad distinta que permite (...) la constitución de un *sí mismo* chileno blanco”. Como adelanté arriba, esta “corporalidad distinta” es definida principalmente a partir del color de piel, como refleja la centralidad de esta marca en el proceso de racialización del que son objeto las/os migrantes afrodescendientes que han llegado a Chile en la última década (cf. Tijoux, 2016). Al mismo tiempo, en continuidad con estereotipos profundamente arraigados en los discursos coloniales, la racialización se interseca con procesos de sexualización que movilizan el deseo.⁷⁶ Siguiendo a Antonieta Vera, Isabel Aguilera y Rosario Fernández (2018, p. 22), tal deseo de Otredad interpela a las/os sujetas/os subalternizadas/os “a desplegar *performances* género-racializadas de autenticidad” (cursivas en el original) que, en el estrecho marco del multiculturalismo neoliberal, habilitan “la obtención de diversos tipos de reconocimiento que permiten inteligibilidad existencial y/o sobrevivencia material.” Al mismo tiempo, la producción y consumo de la diferencia, así como las ambivalentes posibilidades de agencia que se producen en este contexto, dan cuenta del modelamiento mutuo, mediado por la fuerza pulsional del deseo, entre la mismidad nacional y la otredad género-racializada (cf. Vera, Aguilera y Fernández, 2019).

⁷⁶ Para un análisis de las investigaciones sobre la migración en Chile desde la perspectiva de los procesos de racialización y sexualización, ver Tijoux y Palominos (2015).

En resumen, en el transcurso de este capítulo he argumentado, en primer lugar, que la nación, en tanto “etnicidad ficticia”, está inextricablemente entrelazada con construcciones de raza y de género, las que se traducen en distintas formas de categorizar los cuerpos y de disciplinarlos, específicas a cada formación nacional y atravesadas por dimensiones de diferencia perpetuadas por la colonialidad del poder. En este contexto, también discutí la noción de blanquitud, la que se configura como un espacio de privilegio dentro de sociedades racialmente estructuradas y es incorporada por las/os sujetas/os como un ideal y una norma corporal y de movimiento. Al mismo tiempo, y en línea con lo planteado en el Capítulo 1, apunté hacia algunas maneras en las cuales el cuerpo y las prácticas corporizadas —y, entre ellas, las prácticas danzarias— no solo reflejan las construcciones de la raza o de la nación género-racializada, sino también pueden transformarlas. En segundo lugar, afirmé que, en América Latina, una de las principales formas de construir la nación es el mestizaje, que puede ser comprendido tanto como una ideología, disputada por narrativas “desde arriba” y “desde abajo”, como también como una experiencia vivida que implica distintas (re)lecturas racializadas del propio cuerpo y de los cuerpos de otras/os, dependiendo de los respectivos contextos de interacción y de las posicionalidades de las/os sujetas/os involucradas/os. En este sentido, siguiendo a Peter Wade, sostuve que las ideologías y experiencias del mestizaje están tensionadas entre la homogeneidad y la diferencia. De igual forma, el cuerpo mestizo ocupa un lugar ambiguo y potencialmente cambiante, tanto dentro de las construcciones raciales de herencia colonial como en las relaciones sociales racializadas, pues es portador de distintas marcas corporales que dan cuenta de las historias que lo atraviesan.

Finalmente, en el último apartado del capítulo argumenté que la construcción género-racializada de la nación chilena, específicamente, se basa en una ambigua construcción del mestizaje que aproxima la mismidad nacional a una blanquitud deseada, tanto a nivel cultural y civilizatorio como corporal. Dentro de la concomitante formación nacional de alteridad, esta construcción hegemónica de la nación incluye lo “negro” de manera ambigua, como una otredad negada y, a la vez, deseada. Esta construcción mestiza

y blanqueada de la nación chilena, así como la construcción blanqueada de los cuerpos “chilenos” y el disciplinamiento corporal que —como argumentaré más adelante (cf. Cap. 9, pp. 282-284)— es su corolario, son el trasfondo frente al cual, en los capítulos que siguen, interpretaré los procesos locales de apropiación, resignificación e incorporación de las danzas “afro” en Santiago. En particular, considerando la sujeción de los cuerpos en Chile a la matriz simbólica hegemónica de la nación género-racializada, me preguntaré por los deslizamientos dialécticos, las tensiones y transformaciones que la práctica corporizada de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os, no socialmente “negras/os”, introduce en esta matriz. Igualmente, indagaré en las reconstrucciones alternativas de la historia y del presente que expresan los cuerpos y sus movimientos en la danza, en cuya práctica, simultáneamente performática y performativa, se despliega la tensión dialéctica entre la sujeción y la transformación, entre lo constituido y lo constituyente, entre la quietud y el movimiento.

PARTE II. LA DANZA “AFRO” EN CHILE EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

5. La prehistoria de la danza “afro” en Chile: bailarinas/es “negras/os” en un país blanqueado

En el contexto de la ideología género-racializada del mestizaje chileno que describí en el capítulo anterior, la que se basa en una construcción ambigua de la blanquitud y en la exclusión explícita de lo “negro” como elementos constitutivos de lo nacional, temáticas como la herencia cultural africana, el cuerpo “negro” o las expresiones performáticas de la alteridad racial “negra” solo han tenido una presencia marginal dentro de los estudios sobre música y danza en el país, pues estos partían, generalmente, de la prenoción racialista que en Chile no había afrodescendientes (Domingo, 2021a; ver tb. Rondón, 2014). Siguiendo a Christian Spencer (2009), esto se refleja, por ejemplo, en los discursos historiográficos y musicológicos que han dominado los debates sobre el origen de la cueca durante gran parte del siglo XX. De forma similar a los casos de otros bailes “nacionales” como la samba brasileña o el tango rioplatense (cf. Chasteen, 2004), la cueca tuvo sus orígenes en procesos de transculturación musical y danzaria en los que el aporte africano fue decisivo. Sin embargo, el “canon étnico mestizo” (Spencer, 2009) al que suscribían autores como el historiador de la música nacional Eugenio Pereira Salas o el musicólogo argentino Carlos Vega, cuya interpretación del origen ibérico de la cueca desautoriza una tesis contraria defendida por el propio Benjamín Vicuña Mackenna, no admitía esta posibilidad. En consecuencia, “a pesar de la diversidad racial con que se explica el posible origen del baile, la mayor parte de los especialistas terminó por considerar este género una danza *mestiza* de ascendente eminentemente hispánico, excluyendo la presencia de lo negro y minimizando —en parte— el impacto de lo indígena” (ibíd., p. 82, cursivas en el original).

A fines de la década de 1970, en paralelo a la consagración de este baile como “danza nacional” por parte de la dictadura pinochetista (cf. “Decreto 23...”, 1979), la tesis del origen africano de la cueca fue retomada por el investigador musical Pablo Garrido (1979), y en los últimos años un creciente número de publicaciones, tales como la

recopilación “Me niegan pero existo”, editada por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2013) y acompañada por un montaje homónimo del Grupo Palomar, la enumeración de “bailes de tierra” provista por Marta Salgado (2013, pp. 147-154) o la exploración de los aportes africanos a la música y danza del Norte Grande realizada por Franco Daponte (2019), han buscado visibilizar la influencia africana y afrodescendiente en muchas danzas tradicionales chilenas. Aún más recientemente, esta visibilización ha mutado incluso en una verdadera reafricanización performática. Así, en 2015 el Colectivo En Rueda, integrado por bailarinas/es formadas/os en danzas “afro”, estrenó la obra de danza-teatro “La Cueca se puso Negra” (cf. Cap. 7, p. 214), y en 2017 la folklorista Natalia Contesse, quien en anteriores fases de su carrera formó parte de agrupaciones de música y danza “afro” (cf. “Viaje a la semilla”, 2011), lanzó su canción “Cueca Afro”. Este *single*, acompañado de un videoclip que muestra a dos mujeres “blancas” con pelo rizado —entre ellas la propia Contesse— bailando a la orilla de un lago, junto a un hombre “negro” ataviado con una suerte de falda de sisal amarillo y con un tocado rojo y verde cubriendo su cabeza,⁷⁷ comienza con los siguientes versos:

Caramba, mi negro zambo, aquí sí hay sangre africana.
 ||: Caramba, mi negra zamba, pero la historia no cuenta. :||
 Caramba, mi negro zambo, en nuestras venas tú corres.
 Caramba, mi negra zamba, y bailas en nuestra cueca.
 Caramba, mi negro zambo, aquí sí hay sangre africana.

(Contesse, 2017, transcripción propia).

Aunque la herencia cultural africana haya sido históricamente minimizada y su visibilización —política, a través del movimiento afrochileno, y performática, mediante performances como la de Contesse— parezca ser un proceso reciente, la presencia de danzas “negras” en escenarios santiaguinos es una constante durante gran parte del siglo XX. De ello dan cuenta no solo la popularización local de sucesivos ritmos afroestadounidenses y afrolatinoamericanos, desde el swing hasta el axé, pasando por la rumba, la cumbia o la salsa, sino también las visitas a Santiago de varias de las bailarinas y

⁷⁷ En un acto de conmemoración del reconocimiento legal del pueblo tribal afrodescendiente chileno, celebrado el 12 de junio de 2019 en el salón de honor del Congreso Nacional, en Valparaíso, Contesse interpretó su “Cueca Afro” acompañada del mismo bailarín que se ve en el video, así como de un tocador de djembe, ambos ataviados con el mismo tipo de traje que se ve en el video.

compañías “negras” más reconocidas a nivel mundial, así como el gran interés que algunas de estas intérpretes y agrupaciones generaron en la prensa local. Como sugiere Judith Lynne Hanna (1988, pp. 34 y sigs.), los/as críticos/as de danza —generalmente periodistas (y, en la mayoría de los casos, hombres) que cumplen habitual- o transtoriamente ese rol— ocupan una posición de mediación entre las/os *performers* y las audiencias, permitiendo lecturas contextual- e históricamente situadas respecto a la relación de una *performance* con los valores sociales dominantes en una cierta época y en un cierto lugar. Considerando la posición mediadora de quienes comentan la danza en la prensa, en el presente capítulo reviso crónicas, comentarios y críticas de espectáculo publicadas en los principales medios escritos santiaguinos a raíz de las visitas a la capital de Josephine Baker, Katherine Dunham y Les Ballets Africains, con el objetivo de comprender los respectivos discursos articulados por observadores/as locales entre las décadas de 1920 y de 1950 acerca de lo “negro” en la danza, así como sobre su relación con lo “chileno”.⁷⁸ Se trata de dos bailarinas y un conjunto que se encuentran entre las/os principales representantes de un discurso escénico sobre lo “negro” y la herencia africana en el siglo XX, y sus visitas ocurrieron con anterioridad al inicio de un proceso de incorporación local de danzas “afro”. De paso, señalaré algunos tópicos relacionados a la sexualización, la expresión política mediante la danza y la cuestión de la autenticidad que volverán a emerger en los siguientes capítulos.

Ciertamente, las visitas de las bailarinas y compañías que abordaré a continuación no son las únicas que se produjeron en el periodo que va desde fines de la década de 1920 hasta fines de la década de 1950, aunque, como se verá, se encontraron entre las más aclamadas por la prensa. De igual manera, no se trata de las primeras visitas a Chile de

⁷⁸ Luego de establecer las fechas aproximadas de estas visitas mediante la consulta de fuentes secundarias (cf. Peralta, 2014; Das, 2014) o documentos de archivo (“Les Ballets Africains”, 1958), para efectos del presente capítulo revisé la información de prensa publicada un mes antes y durante la visita respectiva por los tres principales diarios editados en Santiago (El Diario Ilustrado, El Mercurio y La Nación), así como en algunas revistas de contenido misceláneo (Zig-Zag y Veá) o dedicadas a temas artísticos (ProArte y Ecran). Finalmente, también revisé el archivo de programas de sala y folletos de espectáculos conservado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas (Centro DAE) del Teatro Municipal de Santiago. Los artículos relevados fueron catalogados, los principales de ellos transcritos, y analizados críticamente siguiendo el eje de la relación entre danza, raza/nación y negritud, añadiendo al corpus principal de documentos un artículo de Gabriela Mistral (1928) mencionado en las fuentes secundarias.

espectáculos que ponían en escena danzas y músicas “negras”, pues ya en 1860 los teatros de Valparaíso y Santiago habían recibido al conjunto Ethiopian Minstrels, la “más antigua referencia a una audición pública de música negra norteamericana” en el país (Menanteau, 2006, p. 22; ver tb. Domingo, 2021b), y como tal un antecedente importante para el surgimiento de una práctica local del jazz. En aquella ocasión, se trató de una agrupación que representaba la tradición estadounidense del *minstrelsy*, un género performático en el que hombres “blancos” se tiznaban el rostro para interpretar canciones y bailes supuestamente representativos de la población “negra” del sur de los Estados Unidos —una práctica también conocida como *blackface*— y que adquirió gran popularidad tanto en los Estados Unidos como en otros países del Atlántico Norte desde la primera mitad del siglo XIX en adelante (cf. Lhamon Jr., 1998). La influencia del *blackface* y de los grupos de *minstrels* se hacía sentir aún en las primeras décadas del siglo XX, tal como muestra el ejemplo de la película “The Jazz Singer”, de 1927, pionera en el desarrollo del cine sonoro. Mientras que la importancia del trío Las Petorquinas —compuesto por mujeres identificadas como “mulatas” (cf. Salgado, 2013, pp. 151-2)— para la popularización de la cueca a comienzos del siglo XIX pudo ser expurgada de las narraciones que resaltaban, principalmente, la ascendencia hispánica de esta danza, espectáculos como los *minstrels* estadounidenses proporcionaban a los sectores dominantes de la sociedad chilena una imagen de lo que era —o debía ser— lo “negro” en la música y la danza. Como evidencian las fotos de jóvenes chilenos de clase alta caracterizados en *blackface* que reproducen Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005, pp. 507 y 541), tal *performance* de alteridad servía en el contexto local a lo más como una máscara jocosa que no alteraba el hecho esencial que el rostro que se ocultaba debajo de ella era, fundamentalmente, “blanco”.

Josephine Baker (1929): sexualidad, primitivismo y animalidad en la danza “negra”

Hacia fines de la década de 1920, Josephine Baker era una estrella del *show business* mundial. La bailarina, apodada por la prensa como “La Venus de Ébano”, saltó a la fama luego de migrar desde su natal Estados Unidos a París y de participar allí, en 1925,

del espectáculo de revistas “Revue Nègre”. En un contexto en el que las artes africanas y los cuerpos “negros” causaban una fascinación primitivista⁷⁹, Baker *performaba* un repertorio de bailes populares de la época del jazz, a los que les imprimía su idiosincrásico estilo. De paso, hacía gala de una autodeterminación que dificultaba su enclaustramiento en categorías como “bailarina”, “actriz” o, incluso, “negra” (Gottschild, 1998, p. 38), a la vez que ejercía una suerte de “hip(g)nosis”⁸⁰ (Blanco Borrelli, 2019) sobre la mirada blanca y masculina del público —primero, parisino y, luego, global— que asistía a sus espectáculos: aunque atrapada en un régimen simbólico y de visibilidad que buscaba lo exótico, la animalidad y la sexualidad, Baker jugaba con los estereotipos y, a través de una actitud paródica —expresada, por ejemplo, en los ojos cruzados, un sello de sus *performances*—, los subvertía (Kraut, 2003, p. 438). Ahora bien, a medida que ascendía en su carrera, Baker eliminó progresivamente los marcadores performáticos de su origen estadounidense, privilegiando la puesta en escena de un África primitiva. Un ejemplo de ello es su famosa “Danza Salvaje”, en la que —como de costumbre— bailaba semidesnuda, solo ataviada con una falda de plátanos, en medio de una escenografía que evocaba la selva africana (ibíd., pp. 438-9). Para Anthea Kraut (ibíd., pp. 440), tal identificación del cuerpo de Baker con un África genérica abriría el camino para futuras *performances* cuyo punto de partida sería la consciencia diaspórica de las/os africanas/os y sus descendientes a ambos lados del Atlántico.

Baker visitó Chile en 1929, en el contexto de una gira por distintas ciudades de América del Sur. Precedida por la fama de su película “La sirena de los trópicos”, de 1928, la visita de Baker, el “primer y más fuerte impacto de la música y danza negra para el

⁷⁹ Como reseña Gottschild (1998, pp. 35 y sigs.), desde la época de la Ilustración en adelante, la percepción europea de las culturas y poblaciones africanas está enmarcada por la idea de lo primitivo, tanto en un sentido de inferiorización como también de idealización relacionada con lo auténtico. En este contexto, varias vanguardias artísticas europeas de comienzos del siglo XX se sirvieron del arte plástico africano — máscaras, textiles y esculturas, entre otros— como fuentes de inspiración para renovar sus propias formas de creación artística (cf. ibíd., p. 39).

⁸⁰ Melissa Blanco Borrelli (2019) acuña el concepto de “hip(g)nosis” a partir de un juego de palabras con los términos “hip” (cadera, en inglés), gnosis e hipnosis, para dar cuenta de la compleja relación entre la corporalidad de la figura de la bailarina —por ejemplo, de la *mulata trágica* que la autora analiza en su artículo—, las reacciones y miradas del público frente a sus movimientos y, finalmente, las formas de conocimiento corporizado que se reflejan en sus *performances*.

público de Santiago” (González y Rolle, 2005, p. 507), causó gran expectación en la prensa escrita y —se infiere de ella— en el público santiaguino y chileno, en general. Siguiendo a Stefan Rinke (2002, p. 48), se trataba de la culminación de un proceso de modernización de las formas de entretenimiento que tenía su correlato en las transformaciones urbanísticas, tecnológicas y de los estilos de vida experimentadas por el país en las primeras tres décadas del siglo XX, así como en la consolidación de una cultura de masas crecientemente influenciada por la cultura popular estadounidense. Después de la Primera Guerra Mundial “las influencias estadounidenses sobre las modas del baile fueron profundas” (ibíd., p. 49), popularizándose danzas como el shimmy, el charleston o el black bottom.⁸¹ Observando atentamente lo que ocurría en las metrópolis de la época, en Chile “las nuevas danzas fueron aceptadas por una juventud aparentemente fascinada por la misma modernidad de los movimientos” (ibíd.) y su práctica provocó un auge en la vida nocturna de las ciudades.

Sin embargo, los modernos bailes “negros” estaban lejos de gozar de una aceptación incontrovertida en la élite local. Aparte de las discusiones acerca del “valor artístico” de los espectáculos musicales extranjeros que popularizaban los bailes de moda, estos causaban polémica sobre todo debido a la transgresión a las normas de comportamiento tradicionales que representaban (cf. Rinke, 2002, pp. 48-49). En consecuencia, desde que se anunció que Josephine Baker visitaría el país se produjo un debate acerca de la supuesta inmoralidad de los espectáculos ofrecidos por la bailarina, la que, según una agrupación de damas de la ciudad de Curicó cuya carta a El Mercurio citan González y Rolle (2005, p. 510), viajaba por el mundo “pecando y escandalizando a las naciones”. Tal controversia moral, así como la evidente sexualización de la que Baker se valía en sus *performance* y de la que, al mismo tiempo, era objeto, eran el comentario obligado de los medios de comunicación que promocionaban la inminente visita, la que a pesar de las críticas llegaba al país validada por la capital de la urbanidad, la modernidad y el buen gusto.

⁸¹ En paralelo a estas danzas de origen afroestadounidense, en las primeras décadas del siglo XX —y hasta mediados de ese siglo— en Chile se popularizaron también otras danzas que portaban el sello de haberse originado a partir de prácticas músico-danzarias afrodescendientes, tales como el tango rioplatense, el maxixe brasileño y, posteriormente, la rumba cubana (cf. González y Rolle, 2005, pp. 452-487 y 515-537).

“¿Contiene escándalo la Baker?”, se preguntaba, en este contexto, el renombrado periodista y escritor Joaquín Edwards Bello, en una crónica publicada en el diario *La Nación* el día 11 de octubre de 1929, el mismo día en que se esperaba la llegada de la bailarina a Santiago. Edwards Bello, que según relata en el texto había visto bailar a Baker en París, atribuía la supuesta inmoralidad de la bailarina más bien a la disposición “lúbrica” de una parte del público:

Si cualquier persona honrada, perfectamente ajena a la reclame en pro o en contra— fuera a ver a la Josefina en cuestión, es seguro que no le encontraría pecado. El prejuicio tejido a su alrededor, es lo que espanta. Para mí esta artista es simplemente geográfica: Africa Central, New York, Dicksy [sic] Land, Senegal, Victoria Nianza, casoares, amuletos, ríos navegables, piraguas, ídolos, brevajes [sic] sagrados, Jack Johnson, rua Frei Caneca y calle San Francisco de La Habana. Todo eso me recordarán las contorsiones de ese cuerpo ondulante con cabeza de coco y ojazos de abismo. ¡Nada más! (E., 1929b)

De esta manera, el cronista añade a la cuestión moral un giro primitivista que plantea una particular geografía del Atlántico Negro, condimentada con alusiones a una naturaleza y unas costumbres exóticas. Josephine Baker es, para Edwards Bello, la corporización de todo aquello y aparece, en contrapartida, como solo “un cuerpo ondulante”, un mero cuerpo, “con cabeza de coco y ojazos de abismo”, ¡nada más! Por un lado, la relación metonímica entre Baker y el referente geográfico del Atlántico Negro presentaría, entonces, la posibilidad para el público chileno de recorrer parte de esa geografía sin moverse de la butaca de un teatro: “Los estáticos habitantes de las ciudades irán a ver las danzas de Josefina Baker, para ilusionarse creyendo que viajan a Charleston, Florida, Jamaica, Cuba, todas esas tierras de palmeras, cabelleras motudas y ojos de abismo” (E., 1929b). Mediante las danzas presentadas por Baker, el público local podría aprender “algo del misterio negro que grandes viajeros (...) han pretendido descifrar” (ibíd.), misterio que se encontraría encapsulado en las danzas mismas. Edwards Bello apelaba, así, a un registro discursivo alineado con el primitivismo imperante también en los salones parisinos. Por otro lado, los comentarios de Edwards Bello dejan entrever también una relación entre el cuerpo, la danza y la “raza” que obedece al contexto particular de la

construcción ideológica del mestizaje chileno, así como a las lógicas de clasificación y marcación racial que ella conlleva.

Luego de llegar a la Estación Mapocho de Santiago en la tarde del día 11 de octubre, donde fue recibida por una multitud enfervorecida, Josephine Baker estrenó su espectáculo en el Teatro Victoria, de la calle Huérfanos, el día 12 de octubre de 1929. Durante las tres semanas siguientes, Baker repletaría sucesivos teatros en Santiago y Valparaíso, en los que se presentaba en dos funciones diarias, secundada por un humorista y acompañada por un grupo de músicos anunciado de forma genérica como los Negros Cubanos. Coincidentemente, el estreno de su espectáculo se produjo en la misma jornada en que se festejaba en el país el “Día de la Raza”. Esta fecha había sido declarada feriado laboral a nivel nacional recién en 1921, con el objetivo de conmemorar el “descubrimiento” de América, la “fecha inicial de la expansión de la raza ibérica (...) y el comienzo de su prodigiosa tarea de engendradora de naciones”, como caracterizaba la efeméride el editorial de El Mercurio publicado con este motivo (“El día de la raza”, 1929). Sin embargo, continúa el mismo editorial,

...habría que dudar de la eficacia del concepto de raza para ligar a estos países con su cuna, porque es un hecho que la raza española y portuguesa se han modificado substancialmente en los pueblos de América hasta borrarse los rasgos principales.

(“El día de la raza”, 1929)

Ello se debía, según El Mercurio, a la propia conformación de la “raza española” a partir de “razas” supuestamente tan dispares como la catalana, la vasca, la andaluza o la castellana, y tenía su correlato en las múltiples mezclas producidas en suelo americano entre “españoles”, “indios americanos”, “italianos”, “alemanes” y “europeos de otras razas”. Esto último habría incidido en una situación de indeterminación racial —ya sea por la persistencia del proceso de mezcla debido a la continua inmigración, en algunos países, o del “predominio de la raza indígena”, entre otros— de la que solo pocas naciones habían logrado escapar:

Algunas de las más grandes repúblicas de América no tienen todavía su raza bien definida. [...] Pocas han definido su carácter de nacionalidad en el sentido científico de la palabra y han logrado proclamarse una raza aparte. Y para nuestra ventura, Chile es una de esas pocas. (“El día de la raza”, 1929)

De esta manera, el editorial de *El Mercurio* refrendaba inequívocamente la construcción ideológica del mestizaje chileno formulada por Nicolás Palacios (cf. Cap. 4, pp. 116-120), cuyos “conceptos hondos, valientes y geniales” habrían sido confirmados por las observaciones de eminentes intelectuales extranjeros que habían visitado el país en los años anteriores.

En un rincón de la misma página de diario en la que se encuentran estas disquisiciones acerca de la falacia de la unidad racial ibérica y acerca de la homogeneidad y excepcionalidad racial chilena, *El Mercurio* publicaba también una breve crónica, titulada “Caras morenas”, cuyo tenor delata algunas fisuras en la construcción blanqueada del mestizaje chileno y que, al mismo tiempo, apunta hacia las lecturas racialistas de las que sería objeto la actuación de Josephine Baker en Chile:

La llegada de Josefina Baker va a ser algo así como la Pascua del 6 de enero. Toda la gente morena se sabrá un poco de actualidad, y muchas chicas que están afanosamente oxigenándose el pelo, olvidarán la química y saldrán a la calle sin la complicidad de la Casa Cotty. [...] No cabe duda que es esa gente oscura la que mantiene el éxito clamoroso de la bailarina (...). En las tempestades que levanta la Baker, no solo hay entusiasmo y espíritu modernista, sino que palpita una cuestión racial. (“Caras morenas”, 1929)

En paralelo a la constatación —de por sí interesante— que Josephine Baker podía ser considerada como un símbolo factible de ser movilizadado en las disputas sociales y políticas en torno a la “raza”, llama la atención que esta crónica pone de relieve, sobre todo, el hecho que el color de piel de la bailarina parecía no ser tan distinto a aquel que presentaban los cuerpos de muchas/os chilenas/os, que optaban por la tintura de cabello para disimular una marca corporal vivida como un estigma. De igual manera, para un comentarista de espectáculos de *El Diario Ilustrado* (J.S.D., 1929), “el apodo de ‘Venus de Ébano’ apenas si tiene justificación, porque, desde el escenario al menos, la artista se nos aparece como una mujer morena, sencillamente”, y algo similar comenta también el periodista Daniel de la Vega en una crónica para *El Mercurio*:

...bastantes señoritas que han ido a ver a Josefina Baker, son—¡sin discusión posible!—muchísimo más morenas que la mundial bataclana. [...] ...si algunas criaturas que ocupaban butacas vecinas a la mía, hubieran subido al escenario, el cuadro tropical habría tenido mucho más carácter. (De la Vega, 1929)

El color de piel se impone, entonces, como una marca que aproxima a algunas/os chilenas/os a la negritud representada por Baker, mientras que la pigmentación de esta última al parecer no era lo suficientemente pronunciada como para poder ser considerada inequívocamente “negra” dentro del esquema clasificatorio local. Una crónica de Jenaro Prieto en *El Diario Ilustrado*, publicada el día siguiente al estreno del espectáculo de Baker, insiste sobre este punto, añadiendo además una vinculación entre el color de piel y las cualidades morales, tanto en referencia a la bailarina estadounidense como a las mujeres chilenas que el cronista había observado:

Josefina Baker no es más morena que muchísimas de nuestras ciudadanas, y el día que la popularidad se midiera por lo atezado de la piel, la Cámara, en tiempo de elecciones libres, habría parecido una sucursal del Congo. [...] ...es muy probable que aun en plena escena la bailarina negra, sea bastante menos inmoral que las bataclanas porque, según lo demuestra la experiencia en los balnearios, el impudor de las siluetas está en relación directa a la oscuridad del traje, y una mulata en traje bataclánico no pasa de ser una bañista con mameluco café oscuro. (P., 1929)

Como hace notar Jason Borge (2018, pp. 130 y 133), es justamente la indeterminación respecto a la identidad racial —y, a ratos, también sexual— de la bailarina la que inquietó a quienes desde América Latina observaban las *performances* de Baker, pues tal indeterminación entraba en conflicto con las ideas nacionalistas y eugenésicas prevalecientes en la época, las que se reflejan, por ejemplo, en la idea de una supuesta homogeneidad racial aducida por quienes defendían la ideología del mestizaje formulada por Palacios. En este sentido, los repetidos comentarios sobre el color de piel de la bailarina parecen expresar la ansiedad provocada por la subversión que su (percibida) falta de pigmentación significaba respecto a los estereotipos raciales vigentes. Al mismo tiempo, la admisión de que muchas/os chilenas/os tenían la piel más oscura que Baker —y se encontraban, por ello, peligrosamente cercanos al Congo, al trópico o a otros lugares supuestamente faltos de civilización— hacía patente la continua necesidad de imponer la norma corporal blanqueada al interior de la población chilena.

Sin perjuicio de las interrogantes que presentaba la identidad racial de Baker para los/as observadores/as de la época, en el ámbito performático la negritud de la bailarina parecía estar fuera de duda. Así —y salvo contadas excepciones (cf. Sizka, 1929)—, la

apreciación que la mayoría de los/as críticos/as formularon acerca del arte danzario de Baker enfatizaba el carácter primitivo, grotesco e incluso simiesco que a sus ojos tenían las danzas ejecutadas por la bailarina. En gran medida, esta valoración ya había sido prefigurada en un texto de Gabriela Mistral, publicado en 1928 con motivo de la muerte de la bailarina estadounidense Isadora Duncan, precursora de la danza moderna. Según Mistral, la muerte de Duncan había acaecido “cuando París ha madurado para la danza estúpidamente canalla de Josefina Baker”, antítesis perfecta de la danza inspirada por la antigüedad clásica practicada por Duncan, así como del supuesto genio creador con aires de superioridad, el que se eleva por sobre la mera animalidad gracias a una herencia que es tanto cultural como racial:

Isadora venía, además de su sangre irlandesa, de esa otra sangre que es la cultura adoptada. Venía, pues, de su pasión de los griegos. La otra viene de ese sótano de la especie al cual bajan las fuerzas de la bestialidad — electricidades ellas también — que sofocamos a medias todos los días, que echamos a un lado como mosquito zumbón, y que se almacenan por no sé qué secreto de la física, y salen un día arriba con cuerpo y nombre, hechas un cuerpo y un nombre. [...] Yo me pregunto siempre lo que viene después del ‘documento Josefina Baker’. — ‘Viene la mona de más grandes asentaderas’ — dice un cínico — ‘que llegará del Sudán, a recoger los billetitos azules de diez francos de París.’ (Mistral, 1928)

Entre tales razonamientos, que traicionan un racismo poco velado, Mistral le atribuye a Duncan un “afán de trascendencia” que la habría diferenciado “del felinismo negro, de la gesticulación de simio, de la preponderación del vientre y de la nalga sobre el hombro, el cuello y los pies” (Mistral, 1928) que habrían sido características de la danza de Josephine Baker. Al “ombbligo centelleante de que usa tanto Josefina Baker” se oponía, así, “un arte superior que opta siempre por los medios más puros, aunque estos no sean los más directos ni los eficaces sobre la inmunda masa” (ibíd.). De esta manera, Mistral opone la trascendencia etérea de la “blanca” Isadora Duncan a la animalidad subhumana de la bailarina “negra”, expresada especialmente en los movimientos animalescos de las extremidades y de aquellas partes del cuerpo consideradas abyectas. En suma, para Mistral se trata de una experiencia aborrecible: “No se puede masticar mucho tiempo el tabaco fuerte y fétido de la danza negra, sin abrir la ventana momentos más tarde” (ibíd.).



Imagen 3. Caricatura que acompaña la crónica “Popularidad”, de Jenaro Prieto. Josephine Baker aparece portando su falda de plátanos y entre lo que parecen ser hojas de palmera estilizadas. (Fuente: P., 1929.)

Siguiendo en gran parte el camino trazado por Mistral y explotando el primitivismo expresado también por Edwards Bello, los comentaristas de la época no escatiman en referencias a la animalidad al escribir, específicamente, sobre las características de la danza de Baker, como también muestra la crónica de Jenaro Prieto anteriormente citada:

Su arte, conjunto de contorsiones y saltos inverosímiles, es el ‘summun’ [sic] de lo primitivo. Más allá no se divisa nada más selvático, con perdón de los gráciles esbozos coreográficos que al compás de algunos chillidos guturales, ejecutan los monos en la profundidad del bosque. (P., 1929)

Acompañaba esta crónica una caricatura (ver Imagen 3, esta página) que presenta a Baker justamente con su famosa falda de plátanos, aunque queda abierta la pregunta si la contorsión de la figura se parece efectivamente a las danzas que Baker ejecutaba o más bien a aquello que un/a caricaturista chileno/a de la época podría haberse imaginado como una danza primitiva en la selva africana. Sobre la asociación con el África primitiva versa también un editorial de El Mercurio, publicado con algunos días de anterioridad a la llegada de Baker a Santiago. Aparte de hacer eco de burdos estereotipos primitivistas sobre supuestas tribus antropófagas, este editorial además desvalorizaba el espectáculo de

Baker por contraposición a las presentaciones, en el mismo teatro, de una de las más famosas *prima ballerinas* de comienzos del siglo XX:

Los bailes negros (...) pertenecen a ese orden del folklore mental, que busca las bizarrías, lo original de lo feo. Las danzas de Josefina Baker tal vez constituyen un espectáculo pintoresco, pero que acaso resultaría más explicable en un circo que en una elegante sala, por donde antes pudo pasar la gracia alada de Ana Pavlowa. La danza, gracia del ritmo en los movimientos, mal se puede acordar con los saltos y gritos guturales con que los negros hacían sus rondas, al son del tam-tam, en torno de una fogata, cuando se comían a cualquier explorador blanco sorprendido en las selvas del Congo. (“El gusto por el negrismo”, 1929)

En suma, los comentarios acerca de la *performance* de Baker dejaban tajantemente establecida la alteridad racial que el propio cuerpo de la bailarina parecía poner en duda. Frente a un país que creía poder vanagloriarse de tener una identidad racial propia, síntesis feliz de lo europeo y de aquella porción de lo indígena que podía ser considerada heroica y, por tanto, depositaria de un don equiparable a aquel de la civilización occidental, la performance de Josephine Baker representaba, además de lo negro, lo animal, lo primitivo y lo incivilizado. Y —retomando la exclamación de Edwards Bello—, ¡nada más!

Siguiendo a Borge (2018), la gira sudamericana de Josephine Baker (que aparte de Chile incluyó también visitas a Argentina, Brasil y Uruguay) hizo partícipes a las audiencias locales de una suerte de cosmopolitismo en ciernes para el cual la *performance* racial- y sexualmente ambigua de la bailarina proporcionaba un excelente símbolo. Las tensiones en torno a esta nueva transformación de las configuraciones culturales, asociada a la economía capitalista global, se encuentran presentes también en las respuestas a su visita por parte de algunos/as comentaristas chilenos/as, como muestran las alusiones a la relación entre el espectáculo de Baker y “la vida frívola, materialista de hoy” (R.A., 1929) o el rol de la “mujer contemporánea” puesto en escena por la bailarina (E., 1929a). No obstante, en las fuentes consultadas predomina la asociación entre la sexualidad, el primitivismo y la animalidad de la danza “negra”, asentada en lecturas contextualizadas de las *performances* de una bailarina cuyo cuerpo, al parecer, era solo inciertamente “negro”, aunque ejecutara danzas que para las audiencias masivas que las presenciaban evidentemente portaban esa marca.

Al mismo tiempo —y como era, en cierta medida, esperable—, las fuentes periodísticas locales no reparan en la consciencia diaspórica que expresaban las *performances* de Baker, ni en la subversión a los estereotipos racistas que se reflejaban en ellas (cf. p. 132). En este contexto, cabe relevar la importancia que adquiriría el activismo antirracista en la trayectoria posterior de Josephine Baker, comenzando con sus actividades de inteligencia durante la Segunda Guerra Mundial y continuando con sus críticas explícitas al segregacionismo estadounidense en plena Guerra Fría (cf. Dudziak, 1994). Al igual que Katherine Dunham, cuya visita a Santiago discutiré en el próximo apartado, también Baker vio pronto obstaculizado el desarrollo de su carrera artística debido a la presión del gobierno de Estados Unidos sobre los países alineados ideológicamente con la lucha anticomunista. En consecuencia, desde mediados de la década de 1950 limitó sus presentaciones principalmente a Francia, país en el que se había nacionalizado, y circunscribió su activismo al proyecto familiar de conformar, mediante la adopción de niñas/os de distintos países del mundo, una “Tribu del Arcoiris” que demostrara la posibilidad de una convivencia harmónica entre personas de distintas “razas” y credos (ibíd., p. 569).

Volviendo al impacto de la visita de Josephine Baker a Chile, según González y Rolle (2005, p. 512) un importante legado de este hito se debe al hecho que las presentaciones de Baker habrían “inaugurado el vedetismo en el país”, definitivamente establecido con la popularización de la rumba cubana en la década de 1940, a partir de la cual “el santiaguino aceptará con más normalidad la presencia de la alteridad negra en sus lugares de diversión” (ibíd., p. 528). Así, en 1943 Santiago recibiría la visita de la *vedette* cubana Carmen Brown, anunciada como “‘la reina de la danza africana’, ‘la Venus de bronce’, ‘la bailarina de los pies desnudos y de cuerpo perfecto’” (ibíd.). Para González y Rolle (ibíd., p. 529) —en una interpretación quizás demasiado optimista—, a esas alturas, para el público local, “[l]a música y el baile negro han dejado de ser ‘grotescos, primitivos y epilépticos’, pues los chilenos ya llevan una década bailándolos.” Posteriormente, la década de 1950 traería el auge del mambo, y junto a las orquestas que popularizarían este

género en el país —tales como la famosa orquesta de Dámaso Pérez Prado— llegarían también otras *vedettes* de fama internacional, tales como las Dolly Sisters cubanas, en 1951, o Yolanda Montez, una *vedette* puertorriqueña radicada en México, más conocida por su nombre artístico, “Tongolele”, en 1954. La visita de esta última *vedette* causó especial sensación, por lo que extendió su estadía de los diez días previstos inicialmente a dos meses, actuando tanto en la *boîte* Goyescas como también en masivas presentaciones en el Teatro Caupolicán (cf. González, Ohlsen y Rolle, 2009, pp. 574-5).

En conjunto con la presencia de la orquesta de Pérez Prado, la visita “de la afamada ‘Tongolele’ (...) da un impulso definitivo al desarrollo del tropical a la chilena” (Ardito et al., 2016, p. 32), abriendo el camino para toda una generación de *vedettes* chilenas que emulaban el estilo de baile “negro” —aunque crecientemente corporizado por cuerpos “blancos”, como en el caso de las Dolly Sisters— representado por las *vedettes* extranjeras. Tal es “el caso de la famosa porteña Emma Alicia Zepeda, conocida como ‘La Antillana’ (...), quien (...) logró un amplio reconocimiento por fundir lenguajes corporales del ballet, el vedetismo y los bailes afroyorubas” (ibíd., p. 32). En pleno auge de la música “tropical”, en la década de 1960, “La Antillana” se presentaba de manera similar a sus antecesoras extranjeras: bailaba a pie descalzo, con el cabello suelto y escasamente vestida con un sostén con lentejuelas y un calzón con trozos de género añadidos que acentuaban los movimientos de cadera (cf. imágenes en Ardito et al., 2016, pp. 62 y 64; cf. imágenes de Carmen Brown en González y Rolle, 2005, p. 528, y de “Tongolele” en González, Ohlsen y Rolle, 2009, p. 574). En consecuencia, antes que dejar de considerar que los bailes “negros” fueran “grotescos, primitivos y epilépticos”, lo que parece haber ocurrido es que mediante la figura de la *vedette* tales danzas obtuvieron un lugar en la industria del espectáculo, no tan distinto a aquel que ya le había dado Josephine Baker a fines de la década de 1920, y tal lugar asignado a las danzas “negras” reproducía los lugares comunes de la sexualidad, el primitivismo y la animalidad ensayados en décadas anteriores.

Katherine Dunham (1950): la danza “negra” artística y política

A fines de 1950, Santiago recibió la visita de otra bailarina “negra” de renombre internacional. Se trataba de Katherine Dunham, una de las precursoras de la danza artística afroestadounidense, junto a su compañía de bailarinas/es y músicos estadounidenses y caribeños/os. En comparación con la visita de Josephine Baker, la visita de Dunham fue más bien discreta. Ya no se trataba de un espectáculo masivo como el de Baker, el que, aparte de apelar al primitivismo en boga, había retomado las principales músicas y danzas de moda, expresiones de un cambio epocal y, por lo tanto, motivo de discusiones en las páginas editoriales de la prensa escrita. Por el contrario, se trataba ahora de una propuesta coreográfica y musical elaborada artísticamente sobre motivos folklóricos afrocaribeños, afroestadounidenses y afrolatinoamericanos. Como tal, correspondía a la categoría más estrecha del espectáculo artístico, validado —al igual que el popular espectáculo de Baker— por su paso previo por las grandes capitales del mundo. De esta forma, Dunham venía precedida de una considerable fama internacional y, en consecuencia, su espectáculo en el Teatro Municipal fue anunciado como “La atracción del año...” (1950) en la escena artística santiaguina:

Nunca en nuestro medio el anuncio de un espectáculo había logrado suscitar tan inusitado entusiasmo como el que se ha creado en torno a la venida de Katherine Dunham... [...] El espectáculo de Katherine Dunham en el primer coliseo santiaguino ha de causar verdadero triunfo pues cada estampa que nos brinda esta compañía es un derroche de buen gusto, un alarde artístico, por su magnífico arte, el virtuosismo de la Dunham y de sus artistas y su maravillosa presentación escénica.

(“Katherine Dunham y su conjunto...”, 1950)

Dunham se había iniciado en la danza en paralelo a sus estudios de antropología en la Universidad de Chicago, en la década de 1930, emprendiendo el proyecto de una danza “negra” que no reprodujera los estereotipos racistas presentes en la tradición estadounidense del *minstrelsy* (cf. Das, 2012; ver tb. pág. 131). Bajo la tutela de Melville Herskovits, precursor en el estudio de las trazas culturales africanas existentes en las culturas afroamericanas (cf. Cap. 3, p. 65), en 1935 la antropóloga devenida bailarina —o viceversa— obtuvo una beca para realizar una investigación etnográfica sobre algunas danzas “primitivas” del Caribe (cf. Das, 2012). Durante su estadía en Haití, Jamaica,

Trinidad y Martinica, Dunham no solo observaría las danzas de las poblaciones afrodescendientes de estas islas, sino que también las aprendería y, finalmente, incluso se iniciaría en el vudú haitiano (ibíd.). Luego de su retorno a Chicago, en 1936, Dunham usaría este material como base tanto para el desarrollo de una técnica de danza que lleva su nombre (cf. Daniel, 2011, p. 24), como también para la creación de espectáculos de danza que fusionaban los motivos danzarios recogidos en su investigación etnográfica con elementos de la danza moderna. Ejemplo de ello son las coreografías *L'Ag'Ya* (1938), basada en una danza de combate martiniquesa, y *Shango* (1945), que reproducía rituales de posesión de Trinidad y Haití.

Fueron justamente las coreografías *L'Ag'Ya* y *Shango* las que Katherine Dunham y su compañía interpretaron durante las primeras jornadas de su breve temporada en el Teatro Municipal de Santiago, la que se extendió entre el 25 de noviembre y el 10 de diciembre de 1950, con funciones diarias de tarde y noche, exceptuando solo dos días de descanso. Luego del primer programa, que aparte de las mencionadas *L'Ag'Ya* y *Shango* también incluyó danzas cubanas y brasileñas (cf. “Mañana debuta...”, 1950), Dunham y su compañía ofrecieron al público santiaguino un segundo y un tercer programa, que, a su vez, abarcaron cuadros basados en motivos danzario-musicales cubanos, mexicanos, afroestadounidenses e incluso polinésicos (cf. “Nuevo espectáculo...”, 1950 y “Hoy renueva su programa...”, 1950). Un cuarto programa, finalmente, comprendió el estreno mundial de dos ballets, uno de los cuales le otorgó a la estadía de Dunham en Santiago un sabor amargo que, siguiendo a Joanna Das (2014, p. 225), la haría querer olvidar su visita a la capital chilena, pues, como se verá más adelante, el estreno aludido tendría repercusiones para la trayectoria futura de la bailarina y de su compañía.

Inicialmente, el público de élite del principal baluarte de las artes escénicas “occidentales” en el país quedó desconcertado ante la propuesta artística de Dunham, la que escapaba a todo lo que antes se había presenciado en ese escenario:

En Santiago hay treinta o cuarenta personas que tradicionalmente concurren a todos [los espectáculos] que se presentan en el Teatro Municipal. [...] El aplauso, el silencio o el gesto despectivo de ese sector del público (...) viene a ser algo así



Imágenes 4, 5 y 6. Afiches publicitarios para las presentaciones de Katherine Dunham publicados en *El Diario Ilustrado*. Mientras que antes de su llegada (Imagen 4, izq.) y al recién iniciar sus presentaciones en el Teatro Municipal (Imagen 5, centro) los gestores de la visita al parecer estimaban necesario apelar a estereotipos racialistas para atraer al público local, hacia el final de la temporada de Dunham en Santiago la gráfica publicitaria refleja más bien el estatus de estrella del espectáculo ostentado por la bailarina (Imagen 6, der.). (Fuentes: *El Diario Ilustrado*, 22.11.50; 27.11.50; 06.12.50.)

como un barómetro que, desde las primeras funciones, señala el clima de cada espectáculo. [...] Con la presentación del Ballet de color de Katherine Dunham se produjo, en este núcleo de espectadores permanentes, una situación de cierto modo inesperada: no sabían cómo reaccionar. [...] Les produjo notoria extrañeza ese elenco de gente de color, que llevaba a la escena ciertos ritmos, marcados con algunas contorsiones que, en la forma, parecían sospechosa mezcla de atavismo racial y de coreografía de interpretación dudosa.

(“El ballet de Katherine Dunham...”, 1950)

Sin embargo, continúa el mismo artículo, “en ese ‘impermeabilizado’ sector de los espectadores del Teatro Municipal, el espectáculo de Katherine Dunham ha conquistado ya decidida y entusiasta admiración”, gracias a la perfección técnica alcanzada por el conjunto en “la celeridad de los cuadros del ballet, su decoración y el juego de luces y de sombras” (“El ballet de Katherine Dunham...”, 1950). A ello contribuyó también, sin duda, la sofisticación cosmopolita de la propia Dunham, que era destacada constantemente por los medios. Así, en un reportaje de la revista *Vea* se lee que Dunham “[t]iene una gracia muy fina, un desplante señorial, prestancia indiscutible y talento expresivo. [...] De inmediato se adivina en ella a la mujer culta y talentosa” (“Katherine Dunham dice...”, 1950). Al mismo

tiempo, para los comentaristas locales esa sofisticación, que la hacía destacarse “como una delicada orquídea de invernadero, entre las flores rudas de la maleza agreste” (Navasal, 1950, p. 11), determinaba que la figura de Dunham fuera poseedora de una ambigüedad que la distinguía de sus bailarinas/es:

...el ballet de Katherine Dunham tiene dos partes, netamente separadas entre sí. De un lado, la compañía entera. Cuerpos morenos y perfectos que se abandonan sin limitaciones a un glorioso imperio del instinto puro. Solamente pasiones, nada de ideas. Y del otro, la maestra y directora. Una figura ambigua que sigue las líneas generales del instinto, pero está siempre sugiriendo con su torso, sus piernas, su sonrisa o sus brazos —sobre todo sus brazos—, algo que queda un poco más allá del instinto. [...] Aún en el frenesí primario del Changó, cuando los otros bailarines vibran epilépticamente con la gran revelación del dios que ha bajado a sus cuerpos, la Dunham habla de otras cosas. Intercala expresiones civilizadas en la clarinada salvaje. (Navasal, 1950, p. 11)

Donde, por un lado, hay “simple carne electrizada”, Dunham —“una muchachita morena, ansiosa de conocimientos antropológicos”— introduce en su *performance* “[c]osas que aprendió en sus libros y que no supieron nunca los abuelos africanos de su danza” (Navasal, 1950, p. 29). Y es que, como comenta Kraut (2003, p. 449), Dunham ofrecía, en sus puestas en escena, una lectura de las danzas “negras” contextualizada en el proceso histórico de la diáspora africana y, por lo tanto, esquivaba a las simples categorizaciones del primitivismo. Evidentemente, no era esto lo que querían ver los críticos santiaguinos, cuya respuesta a los distintos programas que Dunham y su compañía presentaron en la capital no se apartó demasiado de los lugares comunes ensayados previamente con la visita de Josephine Baker. Critilo (1950), por ejemplo, el crítico de espectáculos de *La Nación*, resaltaba el carácter “primitivo” de las danzas presentadas por Dunham. Aunque no desconocía un cierto mérito artístico en la propuesta coreográfica de la bailarina, tal mérito parecía no ser suficiente por sí solo para equiparar al conjunto liderado por Dunham con aquellos ballets que merecían ostentar esa denominación sin ponerla entre comillas. De todas formas, para este crítico “[e]l respeto al folklore primitivo no ha sido capaz de impedir la infiltración de formas que podríamos designar como ‘occidentales’” (ibíd.). Por su parte, en su crítica de espectáculos dedicada al primer programa presentado por Dunham, Daniel de la Vega, cronista y crítico de *El Mercurio*, apela a una lectura

geográfica y exotista similar a aquella empleada por Joaquín Edwards Bello veintiún años antes al comentar la inminente presentación de Josephine Baker en el país:

Katherine Dunham es norteamericana, pero su espectáculo, deslumbrante y apasionado, es el trópico. El trópico frondoso, el trópico con su naturaleza desbordada, con su riqueza inagotable de formas, con su delirante batalla de colores. En estos cuadros crepita el amor primitivo, pero también la superstición abre sus alas de murciélago y crea unos sobrecogedores dramas, y luego la gracia nos sonrío mostrándonos sus alegres dientes blancos. (De la Vega, 1950a)

El periodista continúa describiendo varios de los cuadros presentados por Dunham, admirando la riqueza de decorados y motivos danzarios, así como la vigorosidad del espectáculo. Sin embargo, su principal interés recae en “el ritual y danza del sacrificio del gallo blanco al Dios Yorube [sic]” —refiriéndose, presumiblemente, a la coreografía *Shango*—, en el cual “la religión primitiva descorre su negra cortina de terrores y sombras” (ibíd.), demostrando, una vez más, la cercanía de lo “negro” con los misterios de la selva y la naturaleza. Al decir del crítico: “Toda religión es misteriosa. Pero las religiones de las razas negras poseen un misterio más inquietante, limitan con zonas inexploradas de la naturaleza, entran más profundamente en el mundo nocturno” (ibíd.).

De la Vega vuelve a enfatizar esta cercanía con lo natural y, en definitiva, con lo primitivo en su crítica del segundo programa presentado por Dunham y su compañía en el Teatro Municipal. En esta ocasión, escribe De la Vega, “Katherine Dunham no quiere llevarnos al África”, sino que se trata ahora de que “la raza negra ha llegado a la ciudad, ha entrado invasora al cabaret y ha desatado los alaridos volcánicos del jazz” (De la Vega, 1950b). Sin embargo, los vestidos escotados y con plumas de las bailarinas y los fracs de los bailarines no son impedimento para que las/os integrantes de la compañía lleven “la danza a los límites del deporte” (ibíd.), demostrando así una naturaleza racial que los atributos de la civilización no alcanzarían a ocultar (cf. Imagen 7, p. 148):

Es el vigor de la raza primitiva, de la raza que se encuentra en la infancia, y quiere correr, y jugar, trepar a las palmeras, pero de pronto recuerda que lleva frac, se reprime y nos sonrío con todos sus dientes blancos. (De la Vega, 1950b)

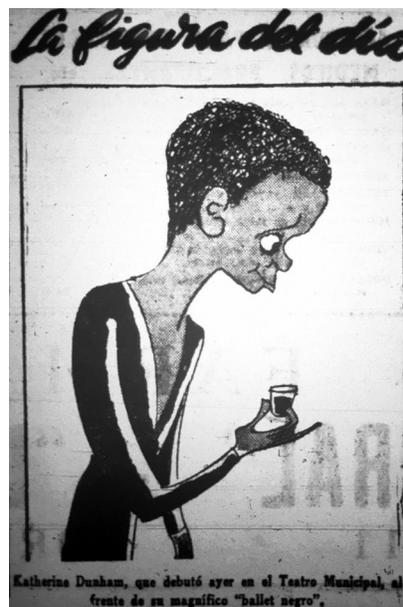


Imagen 7. Caricatura publicada por La Nación el día siguiente al estreno de Katherine Dunham y su compañía en el Teatro Municipal de Santiago. Aunque, por un lado, el vestido y vaso de cóctel denotan la sofisticación cosmopolita de Dunham, por otro lado, la imagen resalta las características fenotípicas que la harían reconocible como “negra” para los/as lectores/as del diario. (Fuente: La Nación, 27.11.50, p. 4.)

En la misma línea, en un artículo para la revista ProArte, el periodista Manuel Solano pone el acento en la “esencia negra” de las danzas presentadas por Dunham y su compañía, refinadas por su exposición a la cultura occidental:

Todo lo que hace Katherine Dunham en su espectáculo tiene una esencia negra, tiene un acento de lo que trajeron junto con sus carnes latigueadas los esclavos que partieron de las cálidas tierras africanas, de Nigeria, del Congo, de la Costa de Oro, del Sudán, y hasta de los oscuros y minúsculos boschimanos.

Africa: ‘La tierra hermosa y las mujeres hermosas en su libertad’. Esplendor y fogocidad de la selva, anuncio auroral de todas las sensualidades bajo la euforia de la naturaleza, de los hombres y de su salvaje primitivismo. [...] Todo eso nos dice Katherine y lo dicen sus bailarines rítmicos, violentos, distorsionados, liberados de sus complejos y como retornando a la euforia de su primitivismo; pero con un refinamiento, una idealidad que le ha dado la cultura. (Solano, 1950, p. 6)

Al igual que De la Vega, también Solano hace hincapié en los misterios sobrenaturales de las culturas “negras”, y —aludiendo a una obra de teatro sobre el mítico personaje de Catalina de los Ríos y Lisperguer, apodada “La Quintrala”— aprovecha “el mundo misterioso de los bailes de Katherine Dunham y su ‘troupe’ [sic]” (Solano, 1950,

p. 1) para hacer un comentario respecto a la presencia “negra” en Chile, asentada en un tiempo pretérito y oscuro:

Si Santiago del Campo hubiera conocido antes a Katherine Dunham, ese habría sido el motivo del título de su comedia ‘Morir por Catalina’. [...] Y ese mismo recuerdo de la pelirroja Catalina de nuestra tradición (...) nos trae el recuerdo de un ancestro negro, de una iniciación en los misterios de la magia y la hechicería negra, cultivadas y mantenidas por los esclavos negros que vivieron en Chile que, poco a poco, se han ido perdiendo o desdibujándose al mezclarse con otra clase de mestizajes que hace nuestro orgullo de país sin complejos raciales.

(Solano, 1950, p. 1)

De esta forma, la presentación de Katherine Dunham y su compañía en Santiago también servía, a ojos de los/as comentaristas locales, para recalcar las supuestas diferencias entre un “país sin complejos raciales” (merced a un proceso de mestizaje homogeneizante y con énfasis en el blanqueamiento) y el racismo institucionalizado de Estados Unidos, en plena vigencia de las leyes de segregación de la era Jim Crow. Aparte de la reproducción de ideas racialistas, exotistas y primitivistas en la respuesta de los críticos, la visita de Dunham a Santiago también es interesante para la presente discusión, entonces, por el contexto geopolítico en el que se desarrolló, el que le imprimiría ribetes de *affaire* diplomático al estreno mundial en el “primer coliseo santiaguino” de un ballet creado por Dunham.

Según Constance Hill (2005, p. 348), la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile le había encargado a Dunham la creación de una obra para ser estrenada en Santiago, con música del compositor argentino Dino di Stefano compuesta exclusivamente para la ocasión.⁸² La obra resultante de este encargo se llamó *Southland*. El estreno se agendó inicialmente para el 6 de diciembre, ocasión en la que sería estrenada también una segunda obra, *Saudades de Pernambuco, 1827*, reminiscente de la estadía de Dunham en Brasil. Sin embargo, como relata Das (2014, pp. 219-220), en los días previos al estreno de *Southland* la embajada de Estados Unidos obtuvo conocimiento de que el ballet que pretendía estrenar Dunham expresaba una posición crítica acerca de las relaciones raciales en el país del norte.

⁸² La prensa de la época no menciona este hecho, sino que solo alude a “una orquesta sinfónica de 70 profesores” que sería dirigida por Di Stefano para el estreno de *Southland* (cf. “Katherine Dunham estrenará mañana...”, 1950).

La misión diplomática intervino entonces mediante un agregado cultural, quien trató de persuadir a Dunham respecto de la inconveniencia de tematizar tal problemática y estimular así la propaganda antiestadounidense en pleno auge de la Guerra Fría (ibíd.), y particularmente en Chile. Recién hacía pocos años, en 1947, el gobierno del presidente radical Gabriel González Videla, elegido con apoyo del Partido Comunista, había excluido a ese partido del gobierno y, en 1948, proscrito la participación de sus militantes en la vida política del país, en medio de la presión ejercida por Estados Unidos sobre los gobiernos del continente y, a nivel local, de una escalada de conflictos sindicales liderados por las/os comunistas (cf. Correa, Figueroa, Jocelyn-Holt, Rolle y Vicuña, 2001, p. 182). Hacia fines de 1950, cuando Katherine Dunham visitó Santiago, tales conflictos, impulsados por la volatilidad económica de la época, estaban lejos de estar resueltos.

Algunos días antes de estrenar *Southland*, Dunham había hecho saber a la prensa que la obra poseía “un argumento profundamente humano”, pues quien “ama verdaderamente a su patria, es aquel capaz de ver lo bueno y lo malo que hay en ella y al descubrir lo malo, debe denunciarlo a costa de su libertad y de su vida” (“Katherine Dunham estrenará mañana...”, 1950), alertando así al público del significado político que tendría el ballet (cf. Das, 2014, p. 219). No obstante, el intento, por parte de la embajada de Estados Unidos, de persuadirla para que desistiese del estreno solo surtió el efecto de un aplazamiento en algunos días, aduciendo “[r]azones de carácter técnico” (cf. “Un programa extraordinario...”, 1950), y *Southland* se estrenó finalmente el 9 de diciembre de 1950, el penúltimo día de presentación de la compañía en Santiago.

La obra se iniciaba con un prólogo hablado por Dunham en castellano, a telón cerrado. Según el programa de sala distribuido en la ocasión (Dunham, 2005, pp. 341-2)⁸³, en este prólogo la artista explicaba su motivación al crear la obra y adelantaba la temática que esta abordaría:

...there is a deep stain, a mark of blood and shame which spreads from under the magnolia trees of the Southland area and mingles with the perfume of the flowers.

⁸³ En el Centro DAE no se conserva ninguna copia del programa de sala del estreno de *Southland*, por lo que a continuación cito la traducción reproducida en la colección de textos de y sobre Katherine Dunham editada por VÉVÉ Clark y Sara Johnson (2005).

And though I have not smelled the smell of burning flesh, and have never seen a black body swaying from a Southern tree, I have felt these things in spirit, and finally through the creative artist comes the need of the person to show this thing to the world, hoping that by so exposing the ill the conscience of the many will protest and save further destruction and humiliation.⁸⁴ (Dunham, 2005, pp. 341-2)

El ballet presentado a continuación de estas palabras constaba de dos escenas organizadas en torno a un linchamiento. Al son de música tradicional del sur de los Estados Unidos, la primera escena comenzaba con la violación de una mujer socialmente “blanca” por parte de un hombre igualmente “blanco”, bajo un árbol de magnolia (cf. Dunham, 2005, pp. 342-343). Un joven trabajador agrícola “negro” encuentra a la mujer bajo el árbol y se acerca para ayudarla. En ese momento, la mujer recupera el conocimiento y grita una palabra que como pocas es emblemática del racismo estadounidense: ¡“*Nigger*”! La mujer les da a entender a los hombres que pronto acuden ante sus gritos que el “negro” la ha violado. En consecuencia, este es arrastrado afuera del escenario para ser linchado — mientras, en el escenario, la bailarina que personifica a la mujer violada interpreta una coreografía que expresa odio, miedo y culpa—, y solo se lo vuelve a ver cuando, en el momento de máximo dramatismo de la obra, su cuerpo calcinado y suspendido por una soga cae en péndulo desde un costado del escenario, amarrado del mismo árbol bajo el que ha sido violada la mujer. La escena concluye con la conocida canción “Strange Fruit”, popularizada por la cantante de jazz Billie Holiday. La segunda escena, por otra parte, muestra el paso del cortejo fúnebre del hombre linchado por un café en un barrio “negro” (cf. *ibíd.*, p. 344). A su paso, las/os visitantes del café expresan el dolor que les produce el destino del hombre linchado, aunque solo un mendigo ciego parece reconocer la verdadera dimensión de la situación trágica en la que se encuentran, y la obra termina con el mendigo interrogándose acerca de posibles reacciones a esta situación.

⁸⁴ ...hay una mancha profunda, una marca de sangre y vergüenza que se extiende desde debajo de los árboles de magnolia de la zona del Sur y que se mezcla con el perfume de las flores. Y aunque no he olido el olor de la carne ardiendo, y jamás he visto un cuerpo negro balancéandose desde un árbol sureño, he sentido estas cosas en el espíritu, y, finalmente, a través de la/del artista creativo/o viene la necesidad de la persona de mostrar estas cosas al mundo, esperando que exponiendo el mal de esta forma, la consciencia de las/os muchas/os protestará y evitará más destrucción y humillación. (Traducción propia.)

Según recordaba la propia Katherine Dunham (cit. en Hill, 2005, p. 352), el público del estreno reaccionó choqueado y con lágrimas a las fuertes escenas de *Southland*. Sin embargo, luego de anunciarlo con grandes titulares y anuncios en las páginas de espectáculos, en los días siguientes al estreno la prensa santiaguina no publicó crítica alguna ni volvió a mencionar la obra, demostrando, como afirma Das (2014, p. 223), la inmediata intervención de la embajada estadounidense para asegurar que no hubiera cobertura de prensa acerca de los detalles de la trama del tan anticipado estreno. Siguiendo el relato de Hill (2005, p. 352), un periodista de un diario de tendencia comunista le habría advertido secretamente a Dunham de esta intervención, señalándole que la suya sería la única crítica que recibiría su más reciente creación en un diario chileno.⁸⁵ De acuerdo a los despachos de la embajada de Estados Unidos en Santiago al Departamento de Estado de ese país revisados por Das (2014, pp. 222-4), *Southland* inquietó a los funcionarios diplomáticos, quienes acusaron a Dunham de abrigar tendencias comunistas y la citaron a una reunión para hacer sus descargos. Aparte de la obra, en contra de Dunham pesaban también otras evidencias que sustentaban la acusación: por un lado, la afirmación del diario “Democracia” (cf. nota al pie 85) que Dunham habría firmado el “Manifiesto de Estocolmo”, un documento en contra del armamento nuclear emanado de una conferencia internacional realizada en Suecia, pero orquestada desde Moscú, y, por otro lado, algunas declaraciones a la prensa chilena en que Dunham criticaba a la sociedad estadounidense (ibíd.). En efecto, al menos dos artículos publicados en los días previos al estreno de *Southland* incluían declaraciones de Dunham sobre el racismo en Estados Unidos, entre ellos el artículo de Manuel Solano anteriormente citado, el que es reproducido también en el despacho remitido a Washington por parte de la embajada estadounidense en Santiago (cf. Das, 2014, p. 223):

⁸⁵ Aunque pueda haber existido, no ha sido posible ubicar esta crítica, pues en 1950 el semanario comunista *El Siglo* solo se publicaba clandestinamente en el contexto de la prescripción del Partido Comunista dictada por el gobierno de Gabriel González Videla en 1948 (cf. p. 150), y, por lo tanto, en la Biblioteca Nacional no se conservan los ejemplares respectivos. El diario *Democracia*, por otro lado, el que en esa época actuaba como portavoz del partido sin admitir públicamente esta afiliación para evitar la censura, no contiene mención alguna a *Southland* ni a las anteriores obras presentadas por Katherine Dunham en Santiago en sus ediciones de noviembre y diciembre de 1950.

No son los negros los que crean el problema racista en los Estados Unidos. Esto está en la conciencia de los blancos y ellos viven dominados por una especie [de] ‘guilty complex’. El norteamericano es un hombre simple, sencillo, en un pueblo dominado por una especie de infantilismo peligroso, que ha hecho más peligroso aún el poder endemoniado del dólar. (Solano, 1950, p. 6)

La revista *Vea*, por otro lado, citaba a Dunham diciendo que “[l]os linchamientos en EE.UU. no son un problema de los negros; pertenecen a los blancos. Si se llegara a lograr una verdadera democracia, se habría solucionado para siempre el llamado ‘problema racial’” (“Katherine Dunham dice...”, 1950).

Aparte de las presiones ejercidas por la embajada estadounidense en Santiago para evitar cualquier eco de prensa al estreno de *Southland* y del desmentido respecto a su apoyo a la causa comunista que el Servicio de Información de los Estados Unidos hizo publicar, en nombre de Dunham, en los principales diarios de la capital (cf. Das, 2014, pp. 223-4; “Desmentido de Katherine Dunham”, 1950; “Katherine Dunham desmiente...”, 1950; “No firmó el manifiesto...”, 1950), el episodio tendría importantes consecuencias para la posterior trayectoria de la bailarina y de su compañía. Como consignan Hill (2005) y Das (2014), en represalia por el oprobio público en un país peligrosamente cercano a las influencias comunistas, el gobierno de Estados Unidos no otorgaría apoyo alguno a la compañía de Katherine Dunham en las próximas décadas, a pesar de que se trataba de una de las compañías de danza estadounidenses con mayor éxito en el mundo. Acusando recibo de las puertas que se le cerraban, Dunham solo volvió a reponer *Southland* por una temporada de algunas semanas en París, en 1952, y después nunca más presentaría esta obra, que por lo demás resultaba emocionalmente muy intensa para las/os bailarines/as involucradas/os (cf. Hill, 2005, pp. 354-5).

Para los/as observadores/as santiaguinos/as de la época, la presencia de Dunham en la capital y los sucesos en torno a *Southland* mostrarían que, lejos de tratarse solo de una forma de entretenimiento exótico o de una representación inocua de la herencia cultural proveniente de África, la danza “negra” también se inscribía en las disputas más amplias sobre el racismo y la violencia racista, y que incluso podía ser portadora de una crítica social y de un mensaje político explícitos, como fue el caso de la obra estrenada en

Santiago. La publicidad que se le pudiera dar a ese mensaje político, sin embargo, servía principalmente como munición para atacar a los Estados Unidos en el contexto de las disputas ideológicas de la Guerra Fría, en interrelación con los conflictos políticos internos, determinados, entre otros factores, por el acenso de las protestas obreras y sindicales. El “problema racial” estadounidense aparece, así, como un pretexto para criticar al país del norte, cuya situación era opuesta a lo que Solano (1950, p. 1) describe como “nuestro orgullo de país sin complejos raciales.” En este sentido, y a pesar de su posible contenido crítico, la danza “negra” —y, lo que es más significativo aún, el racismo— seguía perteneciendo, para los/as comentaristas locales, a otros territorios y a otras historias, desvinculadas de lo que ocurría en Chile, a no ser por un lejano pasado colonial. Tal alterización se refleja también en la anteriormente comentada estereotipación racista, tanto de la propia Dunham como de las/os integrantes de su compañía, la que no deja dudas de que, a pesar de la refinación occidental introducida en sus creaciones por la bailarina, la esencia de la danza “negra” era antitética a lo “occidental” y, por lo tanto, a lo “chileno”.

Les Ballets Africains (1958): la (in)autenticidad del folklore “negro”

Para concluir este breve recorrido por algunas visitas históricas de bailarinas y compañías de danza “negra” a Santiago, en el presente apartado avanzo hasta 1958, cuando el Teatro Victoria —el mismo en el que casi treinta años antes se había presentado por primera vez en Chile Josephine Baker— recibió la visita del conjunto de danza africana Les Ballets Africains, dirigido por Fodéba Keita⁸⁶, poeta y músico guineano devenido posteriormente en político. Nuevamente, se trataba de una visita ampliamente anunciada por la prensa, que prometía a sus lectores/as que, gracias a la presentación en Chile del conjunto africano, el público local podría apreciar “en todo su sabor local las danzas y extraños ritmos del folklore de la raza negra” (“Auténtico ballet africano...”, 1958). La expectación era lo suficientemente grande como para que, el mismo día de su estreno en Santiago, el diario La Nación le dedicara al conjunto una nota de portada (“Embrujo y

⁸⁶ En su paso por Francia, Keita adoptó la costumbre de anteponer su apellido al nombre de pila, por lo que es conocido también como Keita Fodéba (cf. Cohen, 2012, p. 19).



Imágenes 8 y 9. Imagen de portada de “La Nación” (Imagen 8, izq.) y caricatura que acompaña la crítica del espectáculo de Les Ballets Africains publicada por Pablo Garrido en el mismo diario (Imagen 9, der.). Aunque causaba gracia el hecho de que dos integrantes del conjunto bailaran cueca, la caricatura no deja duda sobre el lugar de alteridad exótica y primitiva asignado a Les Ballets Africains. (Fuentes: “África negra ...”, 1958; Garrido, 1958.)

ritmo...”, 1958), acompañada de una foto que mostraba a dos integrantes de Les Ballets Africains con pañuelos en alto bailando cueca (cf. Imagen 8, esta página), comentando que “[p]ara muchos chilenos resultó sorprendente la rapidez con que los artistas negros captaron el ritmo de nuestro más popular baile” (“África negra...”, 1958).⁸⁷ La Nación anunciaba a sus lectores/as un espectáculo “que ha recorrido triunfalmente toda Europa” tras obtener el “espaldarazo de la fama que sólo tiene validez cuando es concedido por la Ciudad Luz” (“Embrujo y ritmo...”, pp. 1, 1-2):

Los chilenos amantes de las artes teatrales podrán gustar el placer de presenciar el raro y bello espectáculo que, desde hace seis años, viene ofreciendo al mundo

⁸⁷ La nota de El Diario Ilustrado sobre la conferencia de prensa otorgada por Les Ballets Africains en un local del centro de Santiago también destaca a la pareja africana bailando cueca (cf. “Darán a conocer...”, 1958). Por otro lado, ya en el contexto de la visita de Katherine Dunham, discutida en el apartado anterior, la revista “Vea” publicó una foto de Dunham bailando cueca, citando al pie de la imagen una declaración de la bailarina respecto al probable origen africano del baile nacional (“Katherine Dunham dice...”, 1950).

occidental un estupendo africano, Keita Fodeba, creador y animador de la troupe [sic] de artistas negros que debutará esta noche en el Teatro Victoria.

(“Embrujo y ritmo...”, 1958, p. 1)

Fodéba Keita provenía del área cultural Malinké en el norte de Guinea y era descendiente, por parte materna, de un linaje de *griots*⁸⁸. Como era habitual para la élite local de la época, comenzó su formación en escuelas coloniales francesas —primero en su país natal y, posteriormente, en Senegal—, iniciándose en la poesía bajo esta influencia (cf. Cohen, 2012, p. 21). En 1947, obtuvo una beca para estudiar derecho en París, donde empezó a reunir a jóvenes provenientes de distintas colonias francesas en África, quienes, al igual que él, se encontraban estudiando en la metrópoli y comenzaban allí a identificarse en un sentido más amplio como “africanos” (cf. *ibíd.*, pp. 24-5). Junto a ellos, en 1949, Keita fundó una primera agrupación, Le Théâtre Africain de Keita Fodéba, de la que en 1952 emergerían Les Ballets Africains de Keita Fodéba como primera compañía profesional —y, pronto, internacionalmente conocida— de música y danza africana. Durante toda la década de 1950, Les Ballets Africains realizarían extensas giras internacionales, presentando danzas originarias de distintos territorios francófonos de África occidental, cuyos nombres eran elegidos en términos que apelaban a las expectativas exotistas del público europeo (*ibíd.*, p. 25). El elenco estaba conformado por músicos y bailarinas/es de igualmente variados orígenes, dando sustento a una estética que expresaba las ideas panafricanistas de Keita (*ibíd.*).

En este contexto, y luego de primeras giras por Europa y los territorios franceses de África occidental, en 1958 Les Ballets Africains llegaron a América del Sur, antes incluso de visitar América del Norte, en 1959. En 1960, después de alcanzada la independencia (en 1958), y gracias a la afinidad política de Keita con el proyecto revolucionario del gobierno de Sekou Touré —la que le permitió ocupar, sucesivamente, distintos puestos de gobierno —, Les Ballets Africains se convertirían finalmente en ballet nacional de la República de

⁸⁸ Pertenecientes al área del antiguo imperio de Mali, que en su época de máximo esplendor (entre los siglos XIII y XIV) abarcaba gran parte de los actuales países de Senegal, Guinea y Mali, los griots son “una casta profesional dedicada a salvaguardar y transmitir la historia a través de la palabra” (García, 2016, p. 71).

Guinea.⁸⁹ De esta forma, y junto a los posteriormente fundados Ballet Djoliba y Ballet de l'Armée, Les Ballets Africains ocuparían un lugar importante en las políticas culturales impulsadas por el gobierno de Touré. Por un lado, correspondía a sus funciones representar a la joven república en el extranjero. Por otro lado, sus puestas en escena contribuían a la construcción performática de una cultura nacional que trascendiera las fronteras étnicas instrumentalizadas por el colonialismo, así como a la desacralización —a través de su transformación en espectáculo— de aquellos ritos y creencias locales considerados, por parte de los nuevos gobernantes, como obstáculos para la modernización de la antigua colonia (cf. Cohen, 2012, pp. 25-6; 28-9).

En línea con la propuesta artística de Les Ballets Africains en la primera fase de su existencia, el espectáculo exhibido por el conjunto durante los diez días (tres días más que los contemplados originalmente) que se presentó en Santiago, en mayo de 1958, comprendía músicas y danzas de distintos orígenes geográficos y culturales africanos, aunque, en consonancia con las aspiraciones panafricanistas de Keita, en su mayor parte fueran presentadas al público local como representaciones de un África genérica. Así, según un folleto incluido en el programa de sala que se conserva en el Centro DAE (cf. nota al pie 78, pág. 130), el espectáculo se iniciaba con un número titulado “Llamado del Tam-Tam”, descrito de la siguiente manera:

De la misma manera que el telégrafo transmite las noticias, el tam-tam es el mensajero de todos los tiempos en Africa. Y cuando en la noche el Jefe, en la plaza de la aldea lo hace sonar, nadie puede resistir su mágico llamado. El Africa va a bailar... (“Les Ballets Africains”, 1958, s.p.)

A este número inicial le seguían cerca de 25 cuadros de música y baile, intercalados con canciones interpretadas por solistas del conjunto. Algunos de estos números mostraban danzas asociadas a ritos de pasaje y fiestas, otros presentaban sucesos ligados a la brujería o leyendas —tales como la pieza “Leones y panteras”, destacada por varios/as de los/as

⁸⁹ Como consecuencia de su transformación en ballet nacional, tanto la composición como el repertorio de Les Ballets Africains tuvieron que adecuarse al nuevo rol de representar a la República de Guinea. De ello da cuenta un folleto sin fecha en el que se detalla el programa de una presentación de “Les Ballets Africains’ de Guinea” en el Teatro Municipal, conservado en el Centro DAE, el que caracteriza al conjunto como “Embajada Cultural de la República Socialista de Guinea” (cf. “Les Ballets Africains de Guinea”, s.f.).

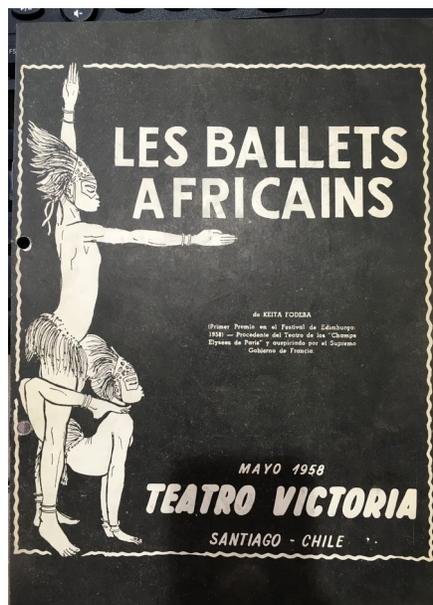


Imagen 10. Programa de sala para la presentación de Les Ballets Africains en el Teatro Victoria, en mayo de 1958. (Fuente: Centro DAE.)

críticos/as locales—, y otros, finalmente, representaban escenas de la vida cotidiana en una “aldea africana”. El programa finalizaba con la “Escena en el Mercado”, descrita por el programa de sala en términos similarmente exotizantes y generalizadores como la escena del inicio: “En Africa todo es un pretexto para bailar y cantar. Es así como en la plaza del Mercado se improvisa una verdadera pista de baile. Y todo el pueblo festeja la caída de las primeras lluvias” (“Les Ballets Africains”, 1958, s.p.).

En el momento en que Les Ballets Africains visitaron Santiago, la danza “negra” ya estaba plenamente establecida como una categoría propia en la industria local del espectáculo y, en consecuencia, también en las representaciones de periodistas y críticos/as. Como mencioné en los apartados anteriores, esta categoría era asociada, principalmente, a las características primitivas y sexualizadas de la “raza negra”. Es en este sentido que, al comentar una posible decepción que el público local se llevaría con Les Ballets Africains, Pablo Garrido (1958) —quien, además de ser el autor de un libro que defendía la tesis del origen africano de la cueca (cf. pág. 128), también era crítico de música y espectáculos para La Nación— revela las expectativas que la audiencia tenía frente a espectáculos como este:

“De seguro que gran parte del público se descorazona un tanto con la visión de los primeros cuadros, ya que aquí no hay ‘salvajes’ ni exorcismos a base de nudismo grotesco.” Evidentemente, cuando de danzas “negras” se trataba, el público santiaguino había aprendido a esperar puestas en escena que apelaban al primitivismo y a la desnudez moralmente ambigua. De esta forma, un reportaje de la revista *Vea* no titubea en traer a colación la posible transgresión moral, en distintos sentidos, que significaría la actuación de *Les Ballets Africains* en Santiago —luego de mencionar, no sin algo de sorna, que los papeles de viaje de los/as integrantes del conjunto “no venían muy en regla”, por lo que “Angel Jiménez, el empresario chileno que los trajo, tuvo que correr a la policía para conseguir que los artistas africanos pudieran debutar en Santiago” (“El tam-tam africano...”, 1958, p. 20)—:

Dos recomendaciones le hicieron al director artístico del ballet africano antes de llegar a Chile: 1) Cuidense de los desnudos (las bailarinas y bailarines bailan como acostumbran en Africa, desnudos hasta la cintura) (...); y 2) En Chile hay una ‘Liga Protectora de la Infancia’ que no les permitirá el trabajo de los niños integrantes del ballet.

Estas dos recomendaciones hicieron que, por lo menos en el estreno, sólo una bailarina asomara tímidamente con sus senos exuberantes, como los de la *Lollobrigida*, desnudos en una parte de un cuadro.

(“El tam-tam africano...”, 1958, p. 20)

Sin embargo, era justamente aquello lo que ansiaban captar “[l]os fotógrafos que estaban a la caza de la bailarina semidesnuda”, decepcionados de que la “*Lollobrigida* africana”, apenas “salió de escena, corrió a encerrarse en su camarín y se negó a ‘posar’ con su traje tradicional”, muy consciente de que las fotografías que de ella se hicieran no contribuirían precisamente a respaldar la “misión artística” del conjunto (“El tam-tam africano...”, 1958, p. 20). Según Garrido (1958), la propia potencia del espectáculo prohibía la lectura sexualizada que buscaban *Vea* y parte del público, pues “en el fondo hay un aleteante estatismo místico-animístico de tal intensidad, que no hay opción para advertir lo ‘grotesco’ calisténico y, aun, ciertas no encubiertas exteriorizaciones concretas de lo sexual.” Sin perjuicio de ello, *Vea* no pudo abstenerse de publicar una foto de “la única escena en que aparece una bailarina desnuda hasta la cintura” (ibíd., p. 21), entre otras

imágenes que muestran distintos momentos del espectáculo. Aparte de insistir en la sexualización del cuerpo “negro”, el reportaje de Veja también se solaza en reproducir la construcción racialista que enfatiza la incompatibilidad de los cuerpos “negros” con el clima chileno (cf. Cap. 4, p. 119), ilustrando el artículo en cuestión con una fotografía en la que aparecen varios integrantes de Les Ballets Africains con el torso desnudo y acucillados frente a pequeñas estufas en lo que parece ser un momento de descanso entre números, acompañada de la siguiente leyenda:

La noche del estreno llovió por primera vez este año en Santiago y el penetrante frío afectó a los componentes de la troupe. Una veintena de estufas a parafina tuvieron que ser llevadas a los camarines para darle un ‘clima’ cálido a los bailarines negros. (“El tam-tam africano...”, 1958, p. 21)

La reproducción de ideas racialistas asociadas a la corporalidad “negra” no es, a estas alturas, ninguna novedad, y tales ideas se reflejan también en una parte de la crítica local sobre la presentación de Les Ballets Africains en Santiago. Así, Federico Heinlein, crítico de música y danza de *El Mercurio*, además de músico y compositor, escribía lo siguiente respecto al espectáculo:

Los cuerpos vibrantes, que logran llegar a sacudidas espasmódicas de un desenfreno inverosímil, combinan soltura y elasticidad con el evidente dominio de cada músculo. [...] Aquí percibimos inadulteradas las mejores cualidades de una raza de bailarines y cantores natos. Saltos y gestos feroces alternan con infantil encanto, y no faltan algunos deliciosos toques de humor. (Heinlein, 1958)

Al comentar las respuestas de periodistas locales y personalidades de la cultura afronorteamericana a las giras de Les Ballets Africains a los Estados Unidos, Joshua Cohen (2012) llama la atención sobre ciertos desfases o desajustes entre los significados que las presentaciones del conjunto adquirirían para los/as observadores/as estadounidenses, por un lado, y la compleja historia del conjunto en el contexto de la trayectoria y proyectos estético-políticos de Fodéba Keita y sus colaboradores/as, por otro. A ello se le agrega la anteriormente mencionada resignificación del rol de la agrupación en aras de un naciente nacionalismo estadocéntrico guineano. Ahora bien, también es posible advertir tal desfase en relación con los significados que le eran asignados a la danza “negra” por parte de la prensa y el público en Chile: mientras los/as comentaristas locales ponían de relieve la

sexualidad y alteridad racial “negras”, el objetivo explícito perseguido por Keita con el espectáculo del conjunto fundado por él era presentar una imagen auténtica de África, y una parte de la crítica local sobre el espectáculo de Les Ballets Africains versa también sobre este punto. En un texto titulado “A propósito de autenticidad”, reproducido en el programa de sala anteriormente citado, Keita explica lo que esta noción significa para él:

Para nosotros lo auténtico es sinónimo de realidad. Dentro de lo posible[,] ya que el folklore es un conjunto de tradiciones, poemas, canciones, danzas y leyendas populares de un país, éste no puede ser sino un reflejo de la vida de un país. Y si esta vida evoluciona, no hay razón para que el folklore, que es su expresión viviente, no evolucione también. Es por esto que el folklore moderno del Africa actual es tan auténtico como el folklore del Africa antigua, ya que ambos son la expresión real de la vida de nuestro país en dos períodos diferentes de su historia. [...] Generalmente, para la mayoría de los espectadores metropolitanos, el espectáculo auténticamente africano es el que corresponde a la única concepción que tienen de Africa, sea después de un film o asistir a una conferencia.

(“Les Ballets Africains”, 1958, p. 5)

Haciendo eco de las intenciones de Keita, algunos críticos locales celebraban las presentaciones de Les Ballets Africains como “un espectáculo del más supremo arte, descifrando culturas hasta ahora ignoradas o tergiversadas por el cine y ciertas aventuras intelectuales” (Garrido, 1958), o —haciendo referencia a un espectáculo montado en la década de 1940 en Londres— afirmaban que “estamos ante un espectáculo africano valioso y auténtico, infinitamente más genuino que los ‘Ballets Nègres’, de Berto Pasuka” (Heinlein, 1958). Como comenta Heinlein, se trataba en este caso de una muestra incluso mucho más cercana a las verdaderas fuentes de la cultura “negra” que cualquier otro conjunto de cuantos se habían presentado previamente en los escenarios locales:

El parentesco de todo aquello con danzas y ritos afroamericanos del Brasil o de las Antillas resulta obvio. Sin embargo, esta ‘troupe’, reclutada en un principio entre elementos nativos de la Guinea Francesa, nos lleva más cerca de las fuentes que nutren el generoso torrente de vitalidad negra que ha conquistado el mundo.

(Heinlein, 1958)

En la misma línea, también el reportaje de la revista *Vea* comentaba que “‘Les Ballets Africains’, de Keita Fodeba, representa, sin duda alguna, la culminación de toda una serie de esfuerzos que fracasaron por su falta de autenticidad, en la presentación teatral del folklore negro” (“El tam-tam africano...”, 1958, p. 21). Entre tales intentos fracasados —o

bien, que habían perdido la autenticidad que inicialmente ostentaban— el reportaje contaba, entre otras/os, a Josephine Baker, quien “perdió su autenticidad sofisticándose en París y en Hollywood” (ibíd., p. 20), al conjunto de bailarinas/es “negras/os” reunidos por el jamaiquino Berto Pasuka, en 1946, quienes habrían ido “alejándose de las auténticas raíces nacionales africanas, bajo la influencia del ambiente puritano anglosajón” (ibíd.), y, finalmente, a Katherine Dunham:

Sus primeros años fueron la expresión más o menos fiel del folklore afrocubano. Después, la bella mulata, incapaz de renovarse, de mantener las raíces folklóricas, fue cayendo en el espectáculo artificial, meramente teatral, en el que lo folklórico no era más que el pretexto para una fastuosa puesta en escena.

(“El tam-tam africano...”, 1958, pp. 20-21)

Al contrario de estos “intentos frustrados”, Keita —de acuerdo al artículo citado— “[n]o toma la proyección del arte negro en lo escénico como un fin, sino como un medio para dar a conocer el folklore de su continente negro” (“El tam-tam africano...”, 1958, p. 21). En este sentido, una crítica publicada en la revista *Ecran* recalca la fidelidad a las expresiones músico-danzarias africanas en los distintos cuadros presentados por *Les Ballets Africains*, así como la falta de alarde dramático de su puesta en escena:

Los cuadros se inspiran en acontecimientos cotidianos, que no tienen progresión dramática. Son pinceladas sencillas y elementales, en que no hay más creación que el deseo de manifestar la alegría o las penas por el simple hecho de vivir. La falta de esta fuerza de invención hace más pura la calidad folklórica del conjunto.

(Basis Lawner, 1958)

Sin embargo, es precisamente en el tránsito desde el folklore en cuanto “vida de un país” —en los términos de Keita— hacia su representación en escenarios de todo el mundo donde, para algunos/as de los/as críticos/as locales, radicaba el problema de autenticidad de *Les Ballets Africains*. Así lo comenta Yolanda Montecinos, reputada crítica de *El Diario Ilustrado*:

La trasposición de elementos folklóricos al escenario es más o menos lograda en relación directa con la mayor o menor desvirtuación del material y al mismo tiempo proporcional a su validez teatral para el espectador. (...) ...el folklore que es espontáneo, vital y primitivo no puede ser traducido totalmente a términos escénicos. Es precisamente en este terreno en el que creemos encontrar una de las fallas básicas de ‘Los Ballets Africanos’. Los artistas cantan, danzan y ejecutan roles conocidos e interpretados innumerables veces, pero solo en contadas

oportunidades consiguen transmitir el fuego, brío y naturalidad de lo que no es una simple repetición mecánica de algo conocido hasta la saciedad. (Montecinos, 1958)

La revista *Veá*, por su parte, observaba que la puesta en escena de *Les Ballets Africains* comprendía “danzas y cantos, tiernos y violentos, ingenuos y salvajes, no estilizados, pero si ‘suavizados’, para darlos al ‘espectador blanco’ de las grandes ciudades” (“El tam-tam africano...”, 1958). También Garrido (1958) concurría en que “aquí se trata de una sublimación de escenas, estampas y hechos coloquiales colectivos, donde lo étnico puro y la función de la mentalidad primitiva están sofocados en aras de un común denominador ‘occidental’”, para luego comparar la musicalidad de la puesta en escena — exotismo de por medio— con lo más selecto de la alta cultura occidental:

En este espectáculo hay ritmo, mucho ritmo, todo el ritmo que es dable imaginar; y ritmo percutido sin tapujos, como si se estuviera en plena selva o en pleno rito shamanístico [sic]. Y, a pesar de ello, y a pesar de la polirritmia abismante, los tambores se hunden en el silencio de lo isócrono, como acontece, con la marejada impetuosa del drama musical wagneriano. (Garrido, 1958)

La alusión a un ícono de la alta cultura europea, como lo es la música de Richard Wagner, no solo apunta a la legitimación del arte africano mediante su paso triunfal por las capitales europeas, sino también a la elevación al estatus de arte de expresiones que, de lo contrario, habrían sido consideradas únicamente como muestras de la “mentalidad primitiva” de los pueblos africanos. En esta visión, la elevación a tal estatus superior se debe, supuestamente, a la mediación de la cultura “occidental”, de manera parecida a lo que anteriormente se comentaba respecto a la inclusión de elementos de ese origen en los espectáculos coreografiados por Katherine Dunham:

No asistimos a erupciones francamente selváticas. Lo que se nos presenta, por espontáneo que sea, ha pasado el benéfico tamiz de una cultura que sin desvirtuar las creaciones las estiliza, elevándolas a un plano artístico superior. La escenografía apela, con gran éxito, a la sensibilidad moderna del hombre blanco.

(Heinlein, 1958)

Sin perjuicio de que —en la visión de algunos/as críticos/as santiaguinos/as— el espectáculo de *Les Ballets Africains* podía no ser del todo auténtico en relación con la realidad africana que decía representar, las observaciones formuladas por los/as comentaristas locales dejan claro el lugar de enunciación en el que se posicionaban ellos/as

mismos/as: el lugar de los “espectadores metropolitanos” mencionados por Keita, del “espectador blanco” de las grandes ciudades” que el artículo de la revista *Vea* pone cautelosamente entre comillas, o simplemente del “hombre blanco” mencionado por Heinlein. En contraposición a tal lugar de enunciación que se percibía como blanco, occidental y civilizado, *Les Ballets Africains* aparecen como exponentes performáticos de una alteridad racializada y sexualizada, apenas matizada por el “benéfico tamiz” de la cultura occidental y completamente ajena al contexto en que se iban a presentar. En las fuentes revisadas, esta alterización de *Les Ballets Africains* es más pronunciada aún que en los anteriores casos de Josephine Baker o Katherine Dunham, cuyos linajes y *performances* permitían, al menos, establecer vínculos retóricos con las trazas físicas y/o culturales de un pasado lejano en el que en Chile había habido africanas/os esclavizadas/os. Por el contrario, para los/as críticos/as locales *Les Ballets Africains* representaban a la “raza negra” en su estado más puro, expresando la esencia de “un pueblo que lleva el ritmo en la sangre” (“El tam-tam africano...”, 1958, p.21). Donde las figuras y *performances* de Baker y Dunham aún habían dejado lugar para la ambigüedad, *Les Ballets Africains* aparecían como inequívocamente *otros*. De esta forma, su presencia en los escenarios locales contribuyó a asentar la construcción de ciertas danzas “negras”, y particularmente de las danzas africanas, como reflejos de una identidad racial subyacente e inalterable y, al mismo tiempo, como expresiones exóticas de una forma de vida distinta, primitiva y cargada de misterio y superstición, pero también atractiva y deseada, pues disponía de atributos de los que, al parecer, la vida del “hombre blanco” carecía: una mayor cercanía con el cuerpo, una sexualidad desinhibida y una autenticidad expresiva que hacía de la danza y la música una celebración de la vida.

Mediante espectáculos como aquellos ofrecidos por las bailarinas y compañías de danzas “negras” cuyas visitas a la capital chilena, reflejadas en la respectiva cobertura de prensa, revisé en el presente apartado, desde la década de 1950 en adelante la presencia de compañías de danza africanas y afrolatinoamericanas se hizo recurrente en los escenarios

locales. En 1957, visitó Santiago el conjunto Ritmo Negro del Perú, que llegó a la ciudad como parte de la temporada de celebración del centenario del Teatro Municipal. Aunque menos comentada que la visita de Les Ballets Africains, la presentación del conjunto peruano —cuya creación marcó uno de los primeros hitos del movimiento artístico y político conocido como “renacimiento afroperuano” (cf. Feldman, 2006; ver tb. Cap. 3, p. 79)— suscitó comentarios similares respecto a la falta de autenticidad del espectáculo, matizada por la composición del conjunto a partir de bailarines no profesionales (cf. Montecinos, 1957). Como menciona Montecinos (ibíd.), aún antes de Ritmo Negro Santiago habría recibido la visita de un conjunto de danzas afrobrasileñas, y a partir de la visita de Les Ballets Africains se harían habituales las giras de ballets africanos al país, por lo menos hasta inicios de la década de 1970. Así, el conjunto sucesor de la compañía fundada por Fodéba Keita visitaría Chile en tres ocasiones más —en 1960, aproximadamente, en 1968 y en 1971 (cf. “Les Ballets Africains”, s.f., y nota al pie 89, p. 157; “Ballet en el Teatro Municipal, 1971, p. 75), y, probablemente a inicios de la década de 1960, el Teatro Municipal recibiría también al “Ballet Nacional del Senegal”⁹⁰ (s.f.) (cf. Imagen 11, p. 166).

Sin duda, la visita a Santiago de bailarinas mundialmente famosas como Josephine Baker, así como de las compañías de Katherine Dunham y Fodéba Keita, no estableció por sí misma un campo de práctica de lo que podría denominarse danza “afro” en el país, al margen de las exploraciones danzarias en el repertorio exótico de algunas vedettes como “La Antillana” (cf. p. 142). Aun así, la temprana presencia de estas prácticas en escenarios locales permitió la construcción y consolidación, en el contexto local, de un campo de significados en torno a lo “negro” en la danza, en diálogo con la valoración que las danzas “negras” y las distintas compañías que las exhibían a un público global habían obtenido en los centros metropolitanos a los que desde Chile se veía como referentes. De esta forma, ya en 1965 podía elaborarse localmente una obra de danza basada en “música africana” y que

⁹⁰ El Ballet Nacional del Senegal fue fundado en 1960 por iniciativa del primer presidente de ese país y poeta de la *négritude*, Léopold Sédar Senghor, y comenzó a realizar giras internacionales en ese mismo año.



Imagen 11. Volante de propaganda para una breve temporada de presentaciones del Ballet Nacional del Senegal en el Teatro Municipal de Santiago, probablemente de inicios de la década de 1960. Los adjetivos usados para describir lo que espera a quienes vayan a presenciar el espectáculo —refrendados por las bailarinas en la foto— apelan a las ideas establecidas sobre lo que se entendía por danza “negra”. (Fuente: “Ballet Nacional del Senegal”, s.f.)

a todas luces respondía al modelo de espectáculos como aquel ofrecido por Les Ballets Africains. Se trataba, en este caso, de una puesta en escena liderada por la bailarina Inés Pizarro, que, según el programa de sala que se conserva en el Centro DAE, tuvo solo un día de funciones en el Teatro Victoria, en julio de 1965, y cuya tercera parte se titulaba “África habla, América responde” (“Pesadilla de un empresario...”, 1965). Sin embargo, la trayectoria más duradera hacia la incorporación local de distintos repertorios danzarios de raíz africana se iniciaría con el viaje de María Luisa “Malucha” Solari, una de las primeras bailarinas profesionales formadas en Chile, a Brasil, en 1962. Comenzando por este hito, en el siguiente capítulo indago en las apropiaciones locales de la danza “afro”, primero bajo este rótulo indistinto y luego con una creciente diferenciación entre estilos, reminiscente de la diferencia entre las influencias diaspóricas recogidas por Katherine Dunham, por un lado, y la autenticidad de la danza folklórica enraizada en la aldea africana representada por “Les Ballets Africains”, por otro.

6. Genealogías disciplinarias de la danza “afro” en Chile

El campo de las danzas “afro” en Chile contemporáneo, y particularmente en la ciudad de Santiago, es amplio y diverso, tanto en términos estilísticos y performáticos como en relación con los escenarios y espacios sociales en los que se despliegan estas prácticas. En estudios de danza, centros culturales y plazas conviven ritmos como el festejo afroperuano, la cumbia y el bullerengue afrocolombianos, las danzas de orixás afrobrasileñas, el dunumba, perteneciente a la tradición localmente denominada “afromandingue”, y, recientemente, también el tumbé afrochileno (cf. Cap. 7, pp. 237 y sigs.). Por otra parte, y como adelanté en el Capítulo 2 (pp. 47-51), la diversidad de repertorios danzarios y de espacios formativos tiene su correlato en la existencia de múltiples agrupaciones, de distinto cariz y composición, que *performan* danzas “afro” en distintos lugares y ocasiones, desde compañías que se presentan en algunos renombrados escenarios de la capital hasta las comparsas que participan en los desfiles carnavalescos callejeros que se desarrollan en poblaciones de la periferia santiaguina, con mayor o menor fidelidad a las expresiones originales —o, al menos, a aquellas versiones de estas expresiones que desde una perspectiva local aparecen como más autorizadas o auténticas—. A su vez, tal diversidad, en la que profundizaré en el siguiente capítulo, da cuenta de la existencia de distintas trayectorias de incorporación de estas prácticas por parte de las/os danzantes locales, así como de distintas formas de invocar localmente los significados sociales, religiosos, corporales y políticos inscritos en las danzas “afro”, particularmente en relación con su cualidad como portadoras de una consciencia diaspórica de las/os descendientes de africanas/os esclavizadas/os en América.

Si el foco del capítulo anterior fueron las visitas al país de bailarinas/es y compañías de danza “negras”, cuyas *performances* eran interpretadas por los/as comentaristas locales de inicios y mediados del siglo XX como muestras de una alteridad racial exótica, erótica y extranjera (sin perjuicio de la ambigüedad racial de la que hacían gala artistas como Josephine Baker), el presente capítulo dirige la atención hacia la práctica de danzas “afro” —es decir, de danzas identificadas explícitamente con un origen africano o

afrodescendiente— por parte de danzantes santiaguinas/os. Aportando una perspectiva histórica al análisis de los procesos locales de apropiación, resignificación e incorporación de estas danzas, análisis que desarrollo con mayor profundidad en la tercera parte de esta tesis, en este capítulo construyo una visión genealógica de la conformación del campo de las danzas “afro” en Santiago. En particular, rastreo tres dimensiones interrelacionadas que han moldeado la configuración contemporánea de este campo y que, en conjunto, permiten comprender los contextos —así como las lógicas prácticas que les son inherentes— en los que se desarrollan los procesos locales de apropiación, resignificación e incorporación de estas danzas: en primer lugar, las vías de transmisión y líneas de influencia entre distintas generaciones de danzantes y profesoras/es locales de danzas “afro”; en segundo lugar, los estilos y repertorios de danza “afro” practicados localmente, así como sus eventuales reinterpretaciones en el contexto local; y, finalmente, los espacios sociales en los que se ha desplegado la práctica danzaria “afro” en Santiago.

En línea con las dimensiones mencionadas, los primeros dos apartados del presente capítulo detallan los repertorios danzarios y líneas de transmisión que influyeron en la conformación de las primeras generaciones de profesoras/es locales de danzas “afro”. De esta forma, en el primer apartado describo algunos de los hitos iniciales en la conformación de un campo de prácticas danzarias “afro” en Santiago, comenzando por la figura señera de María Luisa “Malucha” Solari, cuya trayectoria está íntimamente ligada a los procesos de institucionalización de la danza en Chile a partir de la década de 1940. Sin duda, la estadía de Solari en Brasil, a comienzos de la década de 1960, así como su posterior incorporación —aunque intersticial y, en parte, extrainstitucional— de lo que había aprendido en ese país en su práctica docente en Chile, marcan el comienzo de un linaje local de profesoras/es de danza “afro” que, inicialmente, tenía a las danzas afrobrasileñas, y particularmente las danzas de orixás, como principales referentes. Gracias a la mayor circulación de medios y a las mayores posibilidades de viajar al extranjero, desde fines de la década de 1990 se diversifica progresivamente el repertorio de danzas “afro” practicadas localmente,

diferenciándose los ámbitos específicos de la danza “afromandingue” y de las danzas afrolatinoamericanas, proceso que rastreo en el segundo apartado.

El tercer apartado, a su vez, examina la progresiva ampliación del espectro de danzantes, así como de los espacios formativos y de presentación de las danzas “afro” en las últimas dos décadas, tanto mediante la inserción de las danzas “afro” en el movimiento de carnavales urbanos autogestionados que se ha venido desarrollando en Santiago y en otras ciudades del país en el período post-dictatorial, como también a través de los talleres organizados e impartidos por una nueva generación de profesoras/es e instructoras/es cuyas trayectorias formativas se han desarrollado mayormente de manera informal, recurriendo, por ejemplo, a maestras/os extranjeras/os vecindadas/os en Chile. El cuarto apartado, finalmente, discute brevemente la centralidad de la experiencia corporal como una característica común a las trayectorias de las distintas generaciones de profesoras/es santiaguinas/os de danzas “afro” presentadas a lo largo del capítulo, e identifica la mediación del saber especializado de las técnicas de danza como un aspecto que, junto a la presencia de repertorios danzarios específicos —secularizados, en el caso de aquellos originalmente ligados al ámbito religioso—, constituye una particularidad en la conformación del campo local de las danzas “afro”. En suma, el presente capítulo sienta las bases para las descripciones etnográficas y los análisis que desarrollo con mayor profundidad en la tercera parte de esta tesis, permitiendo adelantar, en alguna medida, una interpretación —situada y corporizada— de cómo se ha ido trenzando, en el contexto local, la dialéctica entre sujeción y transformación de la que la danza es reflejo y, a la vez, catalizadora.

Las primeras profesoras chilenas de danzas “afro” y la influencia afrobrasileña

Como adelanté arriba, uno de los principales impulsos para la conformación de un campo local de las danzas “afro” en Chile —inicialmente, en Santiago y, posteriormente, también en el resto del país— provino de la figura de Malucha Solari, bailarina, coreógrafa y pedagoga perteneciente a la primera generación de profesionales de la danza formadas/os

en Chile y protagonista de algunos de los principales hitos en la historia de la disciplina dancística en el país (cf. Cifuentes, 2007). Formada en la danza moderna y en la tradición de la danza expresiva alemana que había imperado en la creación de instituciones como la Escuela de Danza de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno (BANCH), dirigido en sus inicios por Ernst Uthoff, Solari adquirió notoriedad como intérprete y como coreógrafa del primer ballet realizado íntegramente por profesionales de la danza chilenas/os: “El Umbral del Sueño”, estrenado en 1954 (ibíd, p. 73). A partir de 1962, Solari se radicó por algunos años en Rio de Janeiro, lugar de destinación profesional de su marido, el economista de la CEPAL Aníbal Pinto. Allí, no solo desarrolló actividades ligadas a la danza moderna, sino que también se acercó a la danza afrobrasileña, principalmente a través de la figura de Mercedes Baptista. Influenciada profundamente por Katherine Dunham (cf. Cap. 5, p. 143 y sig.), esta bailarina y coreógrafa —que había marcado un hito al ser aceptada como primera mujer “negra” en el elitista Ballet del Teatro Municipal de Rio de Janeiro— es reconocida como una de las principales impulsoras de la danza afrobrasileña: aparte de crear un ballet folklórico que representaba las danzas rituales del candomblé, las que recopiló en Bahía, Baptista desarrolló una técnica de danza propia para enseñar y transmitir estas danzas (cf. da Silva, 2018, pp. 73-74; Allende, et al., 2019, pp. 30-33; ver tb. Cap. 3, p. 79).

De acuerdo a su hija, la actriz Malucha Pinto, la vinculación de Malucha Solari con Mercedes Baptista y, en general, con la danza y cultura afrobrasileña venía a saldar una inquietud personal ligada a su propia ascendencia: nacida en Nicaragua de padre chileno y madre nicaragüense, Solari era descendiente de africanas/os por la línea materna.

Para ella es un tema personal, en el sentido de que mi mamá es mitad africana: la abuela era mulata, tengo parientes negros, negros, entonces para ella fue también parte de cómo ir construyendo su identidad... [...] [Mercedes Baptista] conocía todo el mundo de los candomblés, y de la danza afro en Brasil (...). Entonces ahí mi mamá se vincula con ella, toma clases muy profundamente, se mete en todo el mundo de los *tabaqueros*, y hace una larga investigación ahí, trabaja en conjunto, además, de todo lo que eran los *orixás*, fue además a los ruidos de *candomblé*, todo eso. (M. Pinto Solari, cit. en Allende et al., 2019, p. 30)

Luego de regresar a Chile, Solari integró los conocimientos adquiridos en Brasil en su quehacer pedagógico y coreográfico, aunque en la mayoría de las fuentes disponibles “su aplastante currículum de bailarina del BANCH, coreógrafa, directora de compañías y generadora de proyectos educativos eclipsa la visibilidad pública de sus intereses en [la danza] afro” (Allende et al., 2019, p. 39). Sin perjuicio de ello, Gladys Alcaíno y Lorena Hurtado (2010, p. 51) afirman que, durante su período como directora de la Escuela de Danza, entre 1967 y 1968, Solari agregó la “técnica afrobrasileña” a la malla curricular de la carrera de danza, y aún décadas después exalumnos como Carlos Delgado, profesor del actual Departamento de Danza de la Universidad de Chile, evocan el “furor que causó la introducción del afro, de la danza afrobrasileña” en esa institución (cit. en Allende et al., 2019, p. 40). No obstante, se trataba de una práctica de limitado alcance, incluso al interior de las instituciones universitarias⁹¹, y, de esta forma, la introducción de la danza “afro” impulsada por Malucha Solari

...operó en terrenos más bien íntimos dentro de los centros de formación dancísticos: brindó a esas/os bailarinas/es en formación, que hasta entonces solo habían tenido la experiencia de la rigidez del ballet o de la danza moderna expresionista, una experiencia corporal y sensitiva nueva (...).

(Allende et al., p. 39)

Una segunda referente que contribuyó a instalar ciertos elementos danzarios identificados con una herencia cultural afrodescendiente en la formación universitaria en danza fue la bailarina y ex Miss Chile Gloria Legisos. En paralelo a su perfeccionamiento en la técnica de danza moderna desarrollada por la bailarina y coreógrafa estadounidense Martha Graham, durante repetidas estancias en Nueva York desde la década de 1960 en adelante —según sus propios recuerdos (cit. en Allende et al., p. 40) y, al menos, desde fines de la década de 1970, de acuerdo a un cuadernillo conservado en el Centro DAE (“Coreógrafos de los Estados Unidos”, 1990, p. 9)—, Legisos se había formado también junto a la compañía del afamado coreógrafo afroestadounidense Alvin Ailey, conocido por fundar una compañía conformada íntegramente por bailarinas/es afroestadounidenses y por

⁹¹ A partir de 1985, Malucha Solari conformó y dirigió la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS, escuela que ponía especial énfasis en la formación en pedagogía de la danza (cf. Cifuentes, 2007, p. 158).

explorar junto a ella las posibilidades expresivas de los cuerpos racializados como “negros” en diversas técnicas y estilos de la danza moderna (cf. DeFrantz, 2005). Como recuerda Verónica Varas, actual profesora universitaria de danzas afrobrasileñas que fue su alumna a comienzos de la década de 1980, en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile Legisos transmitía lo que había aprendido junto a Ailey en una asignatura llamada “Primitivo”, aunque en la sistematización didáctica elaborada por la bailarina resultara “muy técnico todo, muy dentro de ciertos esquemas y rigores” (cit. en Allende et al., p. 41). A pesar de tal rigidez técnica, para Verónica Varas —cuyo propio impulso a la conformación de un campo local de las danzas “afro” es de primera importancia— las clases con Gloria Legisos fueron un aliciente para indagar con mayor profundidad en este lenguaje danzario con el que se sentía cómoda y conectada. Pronto se vinculó también con Malucha Solari, quien continuaba enseñando lo que había aprendido en Brasil, aunque ahora a un círculo más estrecho de estudiantes y seguidoras/es:

En ese momento en el país no existía absolutamente nada de información de cualquier índole [sobre la danza afro, R.A.]. Solo la Gloria [Legisos], que daba esta clase, en términos académicos, si se quiere, y coincidió que en esa época, en paralelo, yo empecé a hacer ayudantías en la Escuela Moderna de Música [...] a Ester Vergara. Y Ester Vergara me presentó a Malucha Solari, en esa época, que ella tenía un grupo que funcionaba en su estudio, en su instituto, que se llamaba IDAMS [Instituto de Danza Malucha Solari, R.A.]... [...] ...y la Malucha me empezó a invitar a unas clases que ella hacía con sus amigos, ¿ya? Y que se reunían, qué se yo, dos veces por semana, donde ella transmitía lo que ella había aprendido en Brasil con el estudio de las danzas de los orixás. Porque eso es lo que más le gustaba a ella. Eso es lo que más le interesaba. [...] Con amigos, con estudiantes que ella dejaba participar, era un grupo bastante limitado, no era un trabajo que dijéramos que era más masivo, o que se estaba gestando a nivel popular, o a nivel país, no. La Malucha hizo cosas, pero no divulgó mucho el cuento...

(Verónica Varas, entrevista personal, 22.10.20)

Habiendo descubierto que este lenguaje corporal le acomodaba e intrigaba, ya fuera en la interpretación tecnificada de Legisos o en la recreación intimista de danzas rituales dirigida por Solari, Verónica decidió seguir indagando y, una vez concluida la Licenciatura en Danza en la Universidad de Chile, postuló a una beca de postgrado en la Universidad Federal de Bahía (UFBA). A la sazón, esta universidad del nordeste de Brasil era una de las dos únicas instituciones universitarias latinoamericanas —junto a la Universidad de Chile

— en impartir la carrera de danza, y a nivel de postgrado contaba con una especialización en Danza Afro. Una vez concedida la beca, Verónica viajó a Brasil e inició sus estudios en la Escuela de Danza de la UFBA, en Salvador de Bahía, en febrero de 1984. Poco después de su llegada a esa ciudad, una extendida huelga universitaria ocasionó una pausa obligatoria en sus estudios formales. Verónica aprovechó este tiempo accediendo a contextos de aprendizaje con mayor arraigo en la sociedad local, los que complementaron la aproximación académica al lenguaje danzario “afro” que pudo conocer en las clases universitarias:

[En la universidad] era la cosa institucional, académica, donde el afro era una asignatura que se daba mucho, y que tenía muchas veces a la semana, pero también era una asignatura, no era... [...] Entonces de ahí yo empecé a vincularme y a relacionarme externamente a la universidad, ¿ya? [...] Y ahí llegué al Teatro Castro Alves, que es el teatro, como el Municipal de Salvador, con la diferencia que está abierto para todo estilo, para todo quehacer dancístico, musical, teatral, etc., y llegué a la información que los fines de semana se juntaba la comunidad negra en los subterráneos del Castro Alves. ¿Ya? Y pedí permiso y vi la forma de que alguien me presentara, ¿ya?, y poder asistir a esas clases. [...] Y empecé a ir y esas clases eran, así —esas reuniones, mejor dicho, porque no era una clase—, eran unas reuniones, así, te digo, diez músicos a un lado, qué se yo, no sé, dos profes, o dos personas que guiaban el trabajo del día. Comenzábamos a las nueve de la mañana y terminábamos después de las cuatro de la tarde. [...] Sábados y domingos. O sea, yo salía de ahí hecha estropajo, lo único que quería era dormir, ¿ya?, comer algo y dormir. [...] Y ahí yo conocí a dos personajes, uno era [Armando] Pekeno y el otro Augusto [Omolú], que son los que conducían, y ellos también me empezaron a introducir más, fuera de esas clases, en la comunidad misma.

(Verónica Varas, entrevista personal, 22.10.20)

De esta forma, las reuniones de danza en el Teatro Castro Alves significarían, para Verónica, no solo un intenso aprendizaje corporal, sino también una vía de acceso a los significados sociales y culturales de las danzas afrobahianas. De particular importancia en este sentido fue el encuentro con quien reconoce como su gran maestro, Raimundo Bispo dos Santos, más conocido como *Mestre King*, de quien Armando Pekeno y Augusto Omolú eran discípulos (cf. da Silva, 2018, p. 82). King es reconocido como una de las figuras más influyentes en la creación de lo que hoy se conoce como *dança afrobrasileira*, a la par de Mercedes Baptista (cf. da Silva, 2018). Tempranamente iniciado en la práctica de la capoeira, en la que se granjeó su apodo, durante la década de 1960 King formó parte de

distintos grupos folklóricos que ponían en escena las danzas tradicionales del estado de Bahía, entre ellas las danzas de orixás provenientes del candomblé. En 1972 ingresó, como primer hombre “negro” en la historia de esa institución, a la Escuela de Danza de la UFBA, donde profundizó su estudio de las danzas de orixás (ibíd., p. 80). Durante casi cinco décadas de labor docente, desde que iniciara su actividad pedagógica dando clases de danza en una organización de beneficencia financiada por empresarios brasileños, en 1969 (cf. ibíd., p. 82), hasta su reciente fallecimiento, en 2018, la síntesis entre danzas de orixás y elementos de la danza moderna elaborada por King influenció a varias generaciones de bailarinas/es y profesoras/es de danza afrobrasileña. En este contexto, Mestre King representó una guía fundamental para el desarrollo de la trayectoria de Verónica Varas en relación con el lenguaje danzario de raíz africana:

...nos juntábamos casi todos los días a las cinco y media de la mañana [ríe], donde él me dijera yo iba, antes de irme a clases yo po. Y ahí él me empezó a transmitir historia, me empezó a transmitir de religión, me transmitió todo lo que tenía que ver con los toques en los atabaques, en la percusión, qué danza iba con qué orixá, y qué danza tenía qué ritmo, etc., etc. Entonces, a raíz de todo eso, yo empecé cada vez a involucrarme más, empecé a acompañarlo en los viajes... (...) ...pasaron como seis meses de todo esto, seis meses, hasta que un día me dice: [...] “Te quiero hacer una propuesta, porque yo veo que lo que tú estás investigando, lo que tú estás haciendo, lo que estás aprendiendo, y todo, está en tu médula”, me dijo. [...] “Entonces te propongo que te vayas por un tiempo a una aldea que hay al interior de Salvador, donde todavía se conservan un montón de cosas a nivel originario, [ininteligible] original, y que tú aprendas de la convivencia. Tú aprendas del vivir realmente.”

(Verónica Varas, entrevista personal, 22.10.20)

En consecuencia, Verónica congeló sus estudios en la UFBA, suspendió su participación en una compañía de danza de la misma universidad a la que se había incorporado hace poco e inició una estadía de aproximadamente ocho meses en la aldea de Ketu. Durante este período de tiempo, desarrolló lo que podría describirse como una verdadera inmersión etnográfica de cuño Malinowskiano, viviendo con una familia local y participando en la vida cotidiana del poblado y en sus ceremonias, danzas y rituales. En particular, Verónica destaca en su relato la progresiva incorporación de un *habitus* corporal durante su estadía en la aldea, asociado tanto a las actividades cotidianas como a las ocasiones rituales y las formas de movimiento en la danza. Luego de su regreso a Chile,

alrededor de 1988, este aprendizaje corporizado se convertiría en una fuente de inspiración para su actividad docente y creativa, aunque con los debidos resguardos respecto a aquellos conocimientos corporales y rituales cuya recontextualización parecía dificultosa o inapropiada:

...todo se traduce a una cosa corporal, a una apropiación corporal, porque desde que tú vas con las mujeres a lavar ropa al río, o desde que tú caminas en una fila porque hay una celebración o porque hay una danza en específico, tú te vas impregnando y es increíble cómo te vas apropiando. Y por eso que después, cuando yo volví al país, hay muchas cosas que yo no las enseño. Por respeto, porque me las entregaron con mucho recelo, con mucho... Y que tienen que ver con un lugar en específico, con un sentido en específico, con un hecho ritual. O sea, no se me ocurriría en una sala de danza, con unos focos LED, ahí estar haciendo un ritual en el cual participé. Lo que sí, eso a mí me sirvió en... (...) ...me sirvió como estímulo para poder abstraer y poder crear. Crear. Crear en el sentido coreográfico, por ejemplo. Crear en el sentido pedagógico, y crear en el sentido interpretativo, porque también tiene que ver como yo también hubo —no sé si transformación, porque como nunca me sentí ajena—... pero igual hubo una concepción del lenguaje corporal desde mi cuerpo, desde mi hacer, que también eso se va impregnando po, y te sale por los poros, yo digo. (Verónica Varas, entrevista personal, 22.10.20)

De vuelta en Santiago, Verónica se reincorporó al grupo Andanzas, una compañía de danza contemporánea perteneciente al movimiento de la danza independiente⁹² que ella había cofundado en 1983, antes de viajar a Brasil, y en el local que ocupaba esta compañía —el piso superior del Café del Cerro, conocido escenario del activismo cultural antidictatorial en la década de 1980— dio su primera clase de danza “afro” en Chile. De esta forma, comenzaba lo que ella denomina como un “trabajo de hormiga” para difundir sus conocimientos en la escena dancística chilena, dando clases en distintos lugares e instituciones, desde el centro cultural Balmaceda 1215 y el Centro de Danza Espiral, una

⁹² Desde las primeras iniciativas de institucionalización de la danza en Chile, hacia fines de la década de 1940, gran parte del desarrollo de la disciplina dancística en el país estuvo ligada a instituciones financiadas por el Estado y que se hacían parte de sus discursos, culminando en lo que María José Cifuentes (2007, pp. 177-180) denomina el período de la “danza social”, a fines de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970. No obstante, después del golpe de Estado de 1973 este desarrollo histórico se vio interrumpido, pues muchas de las compañías e instituciones creadas en las décadas anteriores fueron desmanteladas. En este contexto surge el movimiento de la danza independiente, caracterizado por “compañías que surgen de manera autónoma sin vincularse a ningún tipo de institución” (ibíd., p. 181), frecuentemente portadoras de discursos contestatarios frente al régimen dictatorial. En términos dancísticos, las compañías pertenecientes a este movimiento recurrieron a la experimentación escénica con recursos de la danza postmoderna y el arte del *performance*, entre otros.

escuela independiente formada en 1985 por Joan Turner y Patricio Bunster, hasta las escuelas de danza de la Universidad ARCIS, de la Universidad de Chile y de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. A través de su incansable actividad pedagógica, la que desarrolló tanto en Santiago como en varias otras ciudades y regiones del país, Verónica Varas influenció a toda una generación de profesoras locales de danzas “afro”. Muchas de ellas tuvieron, mediante las clases de Verónica, un contacto intensivo con prácticas danzarias que de otro modo eran virtualmente inaccesibles desde Chile, de manera análoga a cómo ocurrió en el caso de la propia Verónica Varas con las profesoras que le precedieron. De esta forma, Verónica contribuyó decisivamente a la formación de una suerte de tercera generación de profesoras locales de danzas “afro”, después de Malucha Solari y Gloria Legisos, primero, y ella misma, después.

Entre estas profesoras de la tercera generación se encuentran varias de las principales referentes actuales en la enseñanza y práctica de danzas “afro” en Santiago. Mediante sus búsquedas y especializaciones, estas profesoras han contribuido en gran medida a la definición y diferenciación interna de este campo y, de esta forma, a su configuración contemporánea. Una de las figuras que destacan en este sentido es Rosa Jiménez, quien en 1991 conoció a Verónica Varas en el Centro de Danza Espiral y desde entonces se formó con ella en las danzas afrobrasileñas, en paralelo a sus estudios en la carrera universitaria de trabajo social (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18). A fines de la década de 1990, cuando comenzaba a estudiar danza formalmente —y con la venia de Verónica Varas—, Rosa comenzó a dar sus propias clases de danzas afrobrasileñas y a vincular esta práctica con las batucadas de inspiración brasileña que en esa época comenzaban a vivir un primer auge (cf. Rojas, 2015), así como con otras expresiones festivas callejeras. Como desarrollaré con mayor profundidad en el tercer apartado de este capítulo, de esta forma Rosa no solo contribuyó a que las danzas “afro” llegaran a un nuevo espacio —la calle—, sino también a la resignificación performática de estas danzas como parte de una construcción identitaria mestiza (ver tb. Cap. 7, pp. 220-237).

Otra integrante de la tercera generación de profesoras locales de danzas “afro” que ha contribuido a perfilar este campo en el transcurso de las últimas décadas es Claudia Münzenmayer, quien estudió en la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS, fundada por Malucha Solari (cf. nota al pie 91, p. 171), y tuvo en las clases de danza dictadas por esta maestra su primer encuentro con las cualidades de movimiento de las danzas “afro”:

...en una de sus clases en la carrera, el año ‘89, ella [Malucha Solari, R.A.] en una diagonal de danza, muy técnica, dice: “Pero hoy día vamos a hacer afro.” Y el afro era hacer una diagonal en punta de pies, moviendo solo el torso. Y eso con una música con tambores, y eso fue así: “Wow, eso es lo que yo quiero hacer en la vida [ríe], moverme de esa manera.”

(Claudia Münzenmayer, entrevista personal, 03.07.18)

Animada por ese descubrimiento corporal, desde mediados de la década de 1990 — ya concluidos sus estudios en la universidad— Claudia profundizó su formación en danzas afrobrasileñas junto a Verónica Varas, antes de viajar por primera vez a Salvador de Bahía, en el año 2000. Allí estudió junto a maestros como Mestre King, Augusto Omolú, y, más recientemente, Nem Brito, con quien aprendió “las danzas de los *orixás* tal cual se hace en el candomblé” (C. Münzenmayer, cit. en Allende et al, 2019, p. 63). Basándose en los conocimientos de las danzas afrobrasileñas adquiridos en su formación con Verónica Varas, primero, y luego en Brasil, Claudia conformó lo que sería la primera compañía de danza íntegramente dedicada a las danzas “afro” que existió en Chile, la compañía Logunedé, que se mantuvo activa entre los años 2000 y 2006 (cf. *ibíd.*, p. 97). Durante su periodo de existencia, Logunedé realizó dos montajes basados en danzas y músicas “afro” —“Danzas de Orixás”, en 2003, y “Aro Boboi! Gira el Mundo”, en 2005— e incluso pudo disponer de un local de ensayo propio, ubicado en el barrio Yungay, cercano al centro de Santiago. La compañía llegó a contar con alrededor de 30 integrantes, varias/os de las/os cuales habían tenido un primer contacto con las danzas “afro” a través de Verónica Varas y que ahora profundizaban su formación guiadas/os por Claudia Münzenmayer. Posteriormente, Claudia formaría también una segunda compañía, la Compañía Mestizo, surgida como elenco estable de música y danza “afro” del centro cultural Balmaceda 1215. En el repertorio de

esta compañía, plasmado en un montaje homónimo (cf. Cap. 7, pp. 207-207), Claudia integró también los resultados de un nuevo viaje de aprendizaje, esta vez a Ghana, en 2006.

En suma, a través de las experiencias de aprendizaje y las actividades docentes de Malucha Solari, Verónica Varas y, después, Rosa Jiménez y Claudia Münzenmayer, la danza afrobrasileña fue una primera y, en gran medida, definitiva influencia en la conformación del campo de las danzas “afro” en Santiago. Esto sin perjuicio de la presencia puntual de profesoras que incorporaban otras influencias. Entre estas se cuentan Gloria Legisos, quien transmitió a sus estudiantes de danza lo que había aprendido en la escuela de Alvin Ailey, y, posteriormente, Anabela Roldán, una bailarina chilena exiliada en Mozambique que después de su retorno a Chile, en la década de 1990, enseñó danzas mozambicanas y gestionó la visita al país de Augusto Cuvilas, un afamado bailarín y coreógrafo de ese origen (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18; véase tb. abajo, p. 186). Aunque las prácticas enseñadas por estas profesoras compartieran cualidades de movimiento con las danzas afrobrasileñas —en línea con la idea de una estética del movimiento común a muchas de las danzas de raíz africana, explicada arriba (cf. Cap. 3)—, estas últimas, y particularmente las danzas vinculadas al candomblé, fueron el repertorio danzario más importante en el campo local de las danzas “afro” hasta fines de la década de 1990, aproximadamente.

La danza “afromandingue” y la “invención” de lo afrolatinoamericano

En paralelo a la línea de transmisión que va de Malucha Solari —y, en cierta medida, Gloria Legisos— a Verónica Varas y la primera generación de sus alumnas, mediada por maestros/as afrobrasileños como mestre King, desde fines de la década de 1990 también se desarrolló una segunda línea de transmisión, la que confluye parcialmente con la primera y cuyo aporte es medular para comprender la conformación actual del campo de las danzas “afro” en Santiago, en particular, y en Chile, en general. Se trata de la llegada al país de la llamada danza “afromandingue”, un concepto que hace referencia a distintas danzas de África Occidental, específicamente a aquellas pertenecientes a la

tradición músico-danzaria Malinké de Guinea y Mali, difundida globalmente por Les Ballets Africains de Keita Fodeba y otras compañías surgidas al alero del nacionalismo cultural guineano desde la década de 1960 en adelante (cf. Cap. 5, p. 156 y sig.). Hacia fines de la década de 1990, cuando en la oferta dancística santiaguina ya estaban firmemente instaladas las danzas afrobrasileñas, un entusiasta grupo de jóvenes se comenzaba a interesar también en las danzas y músicas africanas, que aparecían como aun más lejanas y exóticas que sus símiles afrobrasileños. Así lo recuerda Florencia Valdés, una profesora de danzas de Guinea activa actualmente en Santiago. Aún adolescente, Florencia había comenzado a tomar clases de danza afrobrasileña con Verónica Varas, alrededor de 1997.

...paralelamente, empezaron a aparecer agrupaciones y empezaron a aparecer como más interesados en descubrir como un poquito sobre la cultura de África. Y claro, porque estaba como [el] afrobrasileño, que yo me estaba internando en ese mundo del afrobrasileño, que era la Vero Varas... [...] ...y bueno, éramos un clan de mucha gente, amigos, qué sé yo, que estábamos como pesquisando entre VHS, ¡porque no había internet po! ¡En esa época no había internet!, ¿cachai? Y era como: “Oye, hay un video dando vueltas.” Y nos lo prestábamos, ¿cachai? De Les Ballets Africains... [...] ...no sé en qué momento, cómo, empezamos a descubrir videos, información, que otros amigos empezaron a entregarse, del afro de Guinea, ¿cachai? Llegó como alguna información acá. [...] Por ejemplo de Mamady Keita. Que es un súperpercusionista, un *grosso* allá en Guinea. Llegó como un VHS de alguien que había viajado, ¿cachai?

(Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

En este contexto, en el que las danzas y músicas guineanas circulaban principalmente mediante soportes audiovisuales, cabe destacar la figura de la bailarina chilena Raga Kaur, quien alrededor del año 2000 regresó al país luego de vivir algunos años en Estados Unidos, adonde había viajado con la intención de profundizar sus conocimientos en la práctica del yoga (cf. Allende et al., 2019, p. 104). Al margen de su formación en esta práctica, durante su estadía en el país norteamericano —primero en el estado sureño de Nuevo México y luego en las cercanías de Boston, desde donde viajaba frecuentemente a Nueva York— Raga también tuvo la oportunidad de conocer las danzas africanas, y pronto se entusiasmó y comenzó a formar en las danzas guineanas, tomando clases con distintos/as profesores/as guineanos/as residentes, así como con otros/as que

venían de visita desde África (ibíd.). Poco tiempo después de regresar a Santiago, Raga (en esos años conocida como Guru Raga) empezó a traspasar los conocimientos que había adquirido acerca de las danzas guineanas a las/os jóvenes locales interesadas/os en las culturas africanas, en medio de una escena donde ya se habían conformado varios grupos musicales, tales como Orixangó y Yamana, que exploraban la sonoridad de percusiones e instrumentos como la kora y el djembé, integrándolos en propuestas de fusión que también recurrían a otros instrumentos y sonoridades considerados como ancestrales, tales como el didgeridoo australiano (cf. ibíd., p. 105).

A través de sus clases en lugares como el Centro Cultural de Ñuñoa o la discoteca Ex Fábrica, en Patronato, Raga introdujo a muchas/os bailarinas/es locales en una práctica que, si bien compartía algunas características estéticas con las danzas afrobrasileñas —las que ya contaban con cierta difusión en el medio local—, ampliaba el espectro de cualidades y experiencias de movimiento categorizadas con el prefijo “afro”:

...ella [Raga Kaur, R.A.] llega con mucha información y todos quedamos así “Woo”, alucinados, ¿cachai?, porque era como otro estilo, otra cadencia, no era el afrobrasileño a la tierra, sino que era algo muy saltado todo el rato, que saltabai mucho, tenía que tener mucha energía, mucha coordinación y disociación. Y que los tambores eran así como un súper ensamble. [...] ...y empezamos a hacer afromandingue, en esa época. Así le llamamos. Afromandingue, que después con el tiempo, con los años, los mismos africanos nos dijeron: “¿*Qu’est-ce que c’est*, qué es mandingue?” Cómo que ni ellos entendían qué era esa palabra, entonces ellos nos explicaban que no era mandingue, que era Mandeng, ¿cachai? Que venía del imperio Malinké. (Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

Más allá de la transformación fonética de “Mandeng” en “mandingue”, la tautología implícita en la denominación “afromandingue” (considerando que la cultura mandinga pertenece al continente africano y no requiere, por lo tanto, de un prefijo que denote ese origen) también arroja luces sobre la categorización local de estas danzas: a pesar de sus especificidades, desde la perspectiva de las/os danzantes santiaguinas/os las danzas guineanas aparecían —y, en muchos casos, aún aparecen—, evidentemente, como parte del mismo campo semántico, de práctica y de experiencias sensorio-kinésicas que sus símiles afrobrasileños o que otras danzas pertenecientes al tronco de lo “afro”, sin importar la forma en que ese tronco se definiera (cf. Allende et al., 2019, p. 103). En este sentido, la

categoría de “afromandingue”, que también tiene vigencia en otros países latinoamericanos, da cuenta de la inserción de estas danzas en un marco interpretativo local, sin perjuicio de los vínculos —efectivos e imaginarios— de las/os danzantes locales con las culturas y lugares de origen de las danzas que practican, así como con las/os danzantes en otras localidades en las que se practican los mismos repertorios danzarios.

Cuando Raga Kaur empezó a enseñar danzas guineanas en Santiago, “llegó *ene* gente, desde la primera clase (...) Y cada vez más tambores, más tambores, más tambores; muchos músicos, mucha gente respondiendo” (R. Kaur, cit. en Allende et al., 2019, p. 104). Como recuerda Florencia, “era alucinante (...). Éramos como cuarenta, así, en una sala. Mucha gente sudando, saltando” (Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19). Dentro del ambiente eufórico que se generaba en sus clases, Raga integraba también los demás conocimientos que había adquirido durante su estadía en el extranjero, proponiendo ejercicios de yoga y respiración como un calentamiento previo al esfuerzo físico que exigían las danzas que enseñaba (cf. Allende et al., 2019, p. 104). En otras palabras, “Raga Kaur imprimió a estos primeros talleres de danza afromandingue en Chile el carácter polifacético de su propia trayectoria corporal” (ibíd., p. 105), de forma similar a como antes de ella profesoras como Malucha Solari o Verónica Varas incorporaron los elementos de la danza afrobrasileña que habían incorporado durante sus estadías en ese país dentro de sus labores docentes en universidades locales.

Para una posterior profesora de danza afromandingue como Florencia Valdés, los talleres de danza dirigidos por Raga Kaur fueron una verdadera experiencia iniciática que la introdujeron en una práctica que no solo le acomodaba corporalmente, sino que incluso la apasionaba de manera visceral, aunque se encontrara en aparente contradicción con su identidad racial:

Cuando llegó la Guru Raga, a mi vida, fue como un despertar, ¿cachai? Afrobrasileño fue maravilloso porque era una base interesante, que fue lo que primero que me sacó como la chispita de querer como investigar más. Pero claro, o sea el afro de Guinea fue así como un fuego en mi interior. Ah [Ríe]. Sí, sí, y fue muy loco, porque yo, mi mamá me decía: “Flor, ¿por qué te gusta tanto el afro, de adónde? Tú tan blanca, así, como ¿por qué?” Y yo: “No sé mamá, así como que esto me llama mucho. Me tira mucho.” Me provocaban cosas así, como en la ¡guatita!,

así, ¿cachai? Como esa emoción. Y teoría no había mucha po, como que solamente había una sensación, más bien, de decir: “Me gusta, me llama mucho esto, no sé por qué.” (Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

Después de Raga Kaur, una segunda referente importante en la conformación del campo de la danza afromandingue en Chile fue la bailarina uruguaya Edel Deleris, que, según recuerdan varias de sus alumnas, se había formado en este estilo directamente en África. Deleris se radicó en Chile después de conocer a las/os integrantes de Logunedé en un viaje de esta compañía a Montevideo, en 2003 (cf. Allende et al., 2019, p. 105), y muchas/os bailarinas/es locales —entre ellas/os varias/os integrantes de Logunedé— profundizaron junto a ella sus estudios de un repertorio danzario que, si bien también pertenecía al espectro de lo “afro”, poseía nuevas cualidades de energía, resistencia y velocidad.

Al mismo tiempo que el repertorio afromandingue se instalaba progresivamente en la escena dancística local, superponiéndose en parte a la influencia afrobrasileña previa, otras/os cultoras/es comenzaban también a explorar los repertorios danzarios provenientes de distintas comunidades y culturas afrodescendientes de América Latina, presentes en Chile gracias a la creciente llegada de migrantes provenientes de países de la región.⁹³ Una exponente destacada en este sentido es, sin duda, la maestra afroperuana Rosa Vargas, quien vivía en Santiago desde comienzos de la década de 1990 y que desde entonces había participado de conjuntos de folklor peruano conformados por migrantes de ese origen, tales como Tres Sabores del Perú y Sentimiento Negro del Perú, antes de formar, en 2013, su propia Compañía de Música y Danza Afroperuana, la compañía Ébano y Marfil (cf. Cayupi, 2017, p. 48). Rosa pertenece a una familia íntimamente ligada al proceso de revitalización cultural afroperuano de mediados del siglo XX (cf. Cap. 3, p. 79) y se formó junto a maestras de la talla de Victoria Santa Cruz y Teresa Palomino, además de trabajar

⁹³ De acuerdo a los Censos de Población, la proporción de inmigrantes internacionales respecto a la población total del país ha aumentado en más de diez veces en el lapso de los últimos veinte años, de un 0,4%, en 1992, a un 4,4%, en 2017 (cf. INE, 2018, p. 17). Entre las comunidades migrantes más numerosas se encuentran (en orden descendiente) la peruana, la colombiana, la venezolana, la boliviana y la argentina, evidenciando una predominancia de la migración Sur-Sur en comparación con anteriores períodos, en los que una parte considerable del contingente migratorio provenía de países europeos (cf. *ibíd.*, pp. 24-25).

posteriormente junto a Susana Baca, otra importante referente de la cultura afroperuana (cf. Cayupi, 2017, pp. 45-47). No obstante, ante el desconocimiento local sobre las danzas afroperuanas, durante los primeros años de su estadía en Santiago Rosa principalmente dio clases de bailes populares como el hip hop, el merengue, o la salsa en escuelas locales. A comienzos de la década de 2000, Rosa conoció a Claudia Münzenmayer y a una de sus alumnas en la presentación, en una salsoteca, de la agrupación de música afroperuana en la que en ese momento participaba, y a partir de este contacto comenzó a transmitir su conocimiento de las danzas afroperuanas a algunas bailarinas locales:

...la primera presentación la hicimos en la Maestra Vida. Que cuando dijeron “afroperuano, música criolla” vinieron hasta de Valparaíso. Se llenó, la Maestra. Se llenó la Maestra Vida. Entonces de ahí empecé... ahí conocí a la Claudia Münzenmayer, la Carola Reyes... [...] Y empecé enseñándole a ellas... [...] Y así comencé a dar el afroperuano, pero yo comencé enseñando rap, imagínate, algo nada que ver con lo mío. (Rosa Vargas, entrevista personal, 12.04.18)

De esta forma, Rosa introdujo —danzariamente— a estas primeras alumnas locales de danzas afroperuanas en “otro lenguaje del que ellas estaban acostumbradas a escuchar”. Según Rosa, los conocimientos previos que estas alumnas poseían en las danzas “afro”, y particularmente en las danzas afrobrasileñas, “no tenía nada que ver con lo que yo enseñaba” (Rosa Vargas, entrevista personal, 12.04.18), dando cuenta tanto de la existencia de diferencias estéticas entre distintos repertorios danzarios “afro” como, al mismo tiempo, de las normas corporales provenientes de la estética danzaria europea que moldeaban los cuerpos de las bailarinas locales y sus posibilidades de movimiento (cf. Cap. 9, p. 286).

La principal discípula de Rosa Vargas en esos primeros años sería Carola Reyes, quién venía formándose en las danzas afrobrasileñas con Claudia Münzenmayer. Al igual que Claudia, Carola Reyes había estudiado en la Universidad ARCIS, y allí tuvo por primera vez clases de danzas afrobrasileñas junto a Verónica Varas. Después de egresar de la carrera de pedagogía en danza, en 1999 Carola instaló un estudio de danza en las cercanías de la Plaza Ñuñoa, en el sector oriente de Santiago, al que —por recomendación de Verónica Varas— llegó Claudia Münzenmayer para impartir talleres de danza afro. Junto a Claudia, Carola se formó en las danzas de orixás, además de participar como intérprete en

Logunedé y en los viajes y montajes realizados por esta compañía. Posteriormente, Carola profundizó su aprendizaje de las danzas afroperuanas con Rosa Vargas, a quien reconoce como su “maestra” y quien después de varios años de formación le otorgaría su beneplácito para dar sus propios talleres de danzas afroperuanas. Por otra parte, Carola comenzó a indagar también en los ritmos afrocolombianos, trabajando junto a Carolina García, una bailarina colombiana que por esos años estaba radicada en Chile (Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18). En el transcurso de estas exploraciones, Carola comenzó a darse cuenta de que estas danzas, provenientes de países latinoamericanos, poseían cualidades de movimiento que le resultaban más cercanas que aquellas favorecidas por quienes seguían el estudio de la danza afromandingue:

Y sucede algo importante en mi vida, que es como el cambio de hablar de lo afrolatinoamericano. Entonces en teoría soy yo la que le pone afrolatinoamericano a este movimiento, ¿ya?, porque todos le llamaban afro un poco por lo que hablábamos (...), que ¿qué es “afro”? ¿“afro” como qué?, como que lo afro era demasiado, y en realidad lo que pasa era que el afro yo lo quería trabajar a través de mi corporalidad latina. Entonces sucede que mis compañeros claro, así como mucha presión en ser rápida: *tratratratratra*, así como mucha rapidez corporal, y luego como onda ¡basta! también, así como “no, sabís qué, yo soy latina, yo tengo otra cadencia, tá,” y como onda “por qué esperan esto así”, cachai, por qué imitar en el fondo una africanía si nosotros teníamos una raíz que teníamos que investigar.

(Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18)

De manera análoga al rótulo de “afromandingue” aplicado a las danzas de Guinea, la categoría de “afrolatinoamericano” a la que alude Carola expresa, así, una reconceptualización local de la relación entre repertorios danzarios distintos, subrayando la unidad subyacente que vincula a tradiciones danzarias como la afroperuana o afrocolombiana. Al contrario de la aparente pureza africana de la danza afromandingue, se trata de expresiones diaspóricas y, en cierta medida, híbridadas mediante los procesos de transculturación y criollización mencionados anteriormente (cf. Cap. 3, p. 65 y sig.). De esta forma, la categoría de “afrolatinoamericano”, así como las cualidades de movimiento asociadas a las danzas ahora denominadas de esta forma, daban cuenta también de una nueva posibilidad de identificación (cf. Amigo, 2019). Si bien desde un inicio la danza afro había aparecido como algo que venía, en mayor o menor medida, “de afuera”, mediante

exploraciones como la de Carola —y de Rosa Jiménez, antes de ella— era posible comprenderla también como algo que formaba parte de una herencia cultural común a toda Latinoamérica, y de la que Chile no estaba exento. Cabe recordar que desde inicios de la década de 2000 también se estaba comenzando a articular, en la ciudad de Arica y sus valles cercanos, el movimiento afrochileno, que aparte de reivindicar el reconocimiento de una presencia afrodescendiente negada por las narraciones nacionalistas hegemónicas (cf. Cap. 4) le dio especial importancia a la reconstrucción cultural de prácticas músico-danzarias como el tumbé, también denominado tumba carnaval (cf. Cap. 7, p. 237 y sigs.). En este contexto, una revelación familiar haría aún más tangible, para Carola, la herencia afrodescendiente, la que no solo estaba presente en abstracto en América Latina en general, sino que había dejado huellas en su propia ascendencia:

En ese tiempo justo se muere mi abuela, y mi abuela en el momento que ella muere supimos que mi papá no era hijo del esposo de ella (...), y que este hombre había sido portero del hospital San José, y que era afrodescendiente... [...] Y mi abuela se muere, claro, hablando de su negro y después, sabiendo un poco la historia siempre estuvo enamorada de él, de ese hombre. Y ese hombre era afro, y si tu ves a mi papá las características afro son así increíbles. Mi hermana también tiene características (...) de las etnias africanas. Y bueno, a través de eso también a mí me da fuerza (...) de poder decir que yo era afrochilena. (Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18)

Con el empuje de esta revelación, Carola profundizó su exploración de los ritmos afrolatinoamericanos, comenzando una serie de viajes a Perú y al Caribe colombiano. En esta última región, especialmente, realizó varias estadías de investigación en los pequeños poblados en los que vivían las/os cultoras/es tradicionales de las danzas que le interesaba conocer, procurando un acercamiento a las raíces culturales y comunitarias de los repertorios danzarios “afro” similar al que previamente había buscado Verónica Varas en una aldea al interior de Bahía (cf. p. 174). Como recuerda Carola, “[n]unca fui a buscar la danza, es bien loco, en Colombia yo iba a buscar la vivencia” (Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18). A partir de lo que había aprendido en ese país —y con Carolina García, previamente—, alrededor del año 2006 Carola fundó la compañía Cumbiamé (cf. Allende et al., 2019, p. 101), dedicada a las danzas afrocolombianas. En esta compañía se formaron varias profesoras más jóvenes que luego darían continuidad a la concepción de lo

afrolatinoamericano propuesta por Carola. Por otra parte, Cumbiamé también contribuyó a que la danza “afro” llegara a nuevos espacios: en el contexto del auge del movimiento de la nueva cumbia chilena, a fines de la década de 2000, la compañía se presentaba como telonera de grupos tan populares como Chico Trujillo en escenarios como el extinto Galpón Víctor Jara, “dándole de esta forma a la danza afro una mayor connotación festiva y ‘de carrete’ que la que hasta entonces había tenido” (ibíd.).

Tanto la danza “afromandingue” como las danzas afrolatinoamericanas definen hoy una gran parte del campo de las danzas “afro” en Santiago. Como mencioné anteriormente (cf. Cap. 2, p. 47), cerca de la mitad de los talleres de danzas “afro” en la ciudad corresponden al estilo afromandingue, y los repertorios danzarios subsumidos bajo este rótulo siguen atrayendo a muchas/os danzantes por la vitalidad que exudan sus movimientos, es decir, el “fuego” interior que mencionaba Florencia Valdés. En el ámbito de las danzas afrolatinoamericanas, por otro lado, sucesivas generaciones de profesoras/es han profundizado en el estudio de los repertorios danzarios afroperuano y afrocolombiano, especialmente, incorporando nuevos géneros y estilos, al igual como ha ocurrido en el ámbito de la danza afromandingue con diversos géneros danzarios guineanos. Para ello se han nutrido no solo de viajes a los respectivos países de origen de las danzas, sino también de las visitas de profesores/as extranjeros/as que incluyen a Santiago dentro de los circuitos transnacionales de circulación de danzantes “afro”, así como de la creciente presencia de profesores/as y cultores/as de danzas africanas o afrolatinoamericanas que viven en la ciudad. De esta forma, en el transcurso de la última década la oferta de talleres y seminarios de danzas “afro” en Santiago ha sido enriquecida por profesores/as guineanos/as, senegaleses/as, brasileños/as, peruanos/as, colombianos/as y haitianos/as, entre otros/as (cf. Araya, Salazar y Mardones, 2018; Allende et al., 2019, pp. 112-113).

Uno de los/as profesores/as extranjeros/as cuyas visitas, a mediados de la década de 2000, fueron especialmente significativas para varias de mis interlocutoras fue el bailarín y coreógrafo mozambicano Augusto Cuvilas. Como recuerda Carola Reyes (entrevista personal, 20.05.18), en esa época “nosotros no teníamos ningún referente que alguien te

dijera ‘lo estai haciendo bien, lo...’, era puro corazón”. En este sentido, la presencia de Cuvilas en Santiago, durante al menos dos estadias de varias semanas cada una, les ofreció a las/os profesoras/es locales, pertenecientes a las generaciones más recientes en el campo local de las danzas “afro”, una de las primeras oportunidades para legitimar su quehacer en un contexto en el que las danzas “afro” aún aparecían como algo extranjero y exótico. Así lo recuerda Rosa Jiménez, quien no solo participó de los seminarios dictados por Cuvilas, sino que incluso tuvo la oportunidad de acogerlo en su casa durante sus estadias en Santiago:

¿Yo puedo hacer danza afro a pesar de que yo no tengo, no nací en África o no soy negra, cachai? Y que venga otro y te diga “sí”, como “sí”, ¿me entiendes? Sentirte que uno puede aportar o identificarse y ser traspasadora, así con respeto, lo haces con una honestidad de dónde aprendiste, dónde tú conociste esto, cómo tú lo sientes, yo lo entendía que sí, digamos, no chamullar, cachai, no mentir lo que uno no sabe. (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18)

En suma, aparte de la transmisión de conocimientos y de la introducción de nuevos repertorios en el campo santiaguino de las danzas “afro”, la presencia de profesores/as extranjeros/as, provenientes tanto de distintos países africanos como de contextos afrodiaspóricos en América Latina y el Caribe, fue —y continúa siendo— relevante para las/os profesoras/es locales como una forma de legitimar su propia práctica, especialmente considerando los debates sobre la apropiación cultural mencionados anteriormente (cf. Cap. 3, p. 83 y sig.).

La danza “afro” dentro y fuera de la universidad: de la academia a la calle

Junto con la diversificación de repertorios, géneros y estilos rastreada en el apartado anterior, un proceso insoslayable para comprender la configuración contemporánea del campo de las danzas “afro” en Santiago es también la progresiva ampliación de los grupos de personas que practican y enseñan tales danzas en el contexto local, junto a la diversificación de los formatos de presentación y de los espacios en los que se desarrollan estas prácticas danzarias. En este sentido, si desde Malucha Solari en adelante las danzas “afro” tuvieron cierto arraigo en las escuelas universitarias de danza y en los círculos de

profesionales de la expresión corporal —intersticial y precario, sin duda, pero arraigo al fin y al cabo—, en las últimas dos décadas se observa un verdadero *boom* de la práctica de danzas “afro” que ha rebalsado aquel nicho (cf. Allende et al., 2019, p. 110), así como una concomitante ampliación de los significados sociales y políticos de la práctica local de danzas identificadas con una otredad negada por las narraciones hegemónicas sobre la nación chilena. Aunque será el objetivo de los capítulos que conforman la tercera parte de esta tesis explorar en mayor profundidad estos procesos, el presente apartado prosigue la exploración genealógica del campo de las danzas “afro” en Santiago, ahora no solo en términos de las influencias danzarias incorporadas a lo largo de su historia, sino también en relación con los nuevos espacios y actoras/es que se han ido sumando a este campo en las últimas décadas. Sobre todo, este apartado rastrea el tránsito de las danzas “afro” desde las aulas —universitarias, en primer término, y luego también de espacios como estudios de danza independientes— a la calle y al espacio público.

Retomando la reconstrucción histórica desarrollada en los apartados anteriores, una precursora importante para la presencia de las danzas “afro” en el espacio público es, sin duda, Rosa Jiménez. Como mencioné arriba, Rosa comenzó a estudiar las danzas afrobrasileñas con Verónica Varas al mismo tiempo que estudiaba trabajo social. Mediante las prácticas profesionales que esa carrera le exigía, Rosa —cuya familia, de origen campesino, había migrado a la capital desde la provincia de Colchagua (cf. Ardito y Gómez, 2019)— se empezó a relacionar con el contexto socioeconómico de la población La Pincoya, ubicada en la zona norte de la capital (cf. Jiménez, 2018, p. 320). A mediados de la década de 1990, allí se formó una de las primeras batucadas de inspiración brasileña fundadas en Santiago⁹⁴, y encontrarse con esta agrupación en un contexto urbano periférico

⁹⁴ En el contexto de la reactivación de la escena cultural chilena después del fin de la dictadura pinochetista, alrededor de 1994 surgen en Santiago los primeros talleres de percusión afrobrasileña, impartidos por músicos chilenos como Joe Vasconcelos, quien había vivido varios años en Brasil, y Caruso Moraga (Rojas, 2015). Retomando influencias de las escuelas de samba de Rio de Janeiro y de los *blocos afro* de Salvador de Bahía, a partir de estos talleres se conformaron las primeras agrupaciones locales dedicadas a la percusión afrobrasileña de ejecución callejera, conocidas localmente como “batucadas”.

y marginalizado fue una de las experiencias que la motivaron a dedicar gran parte de su posterior trabajo dancístico a las expresiones callejeras⁹⁵:

...para mí fue súper impresionante (...) ver la primera batucada en el año '96, tanta gente, y de overoles, así, en un sector marginal, abajo de un cerro, donde había mucha pobreza, me impresionó la fuerza, ¿cachai?, como: “Loco, aquí, (...) estamos aquí.” Como diciendo: “Estamos aquí, estamos en la calle, estamos haciendo cultura”, visibilizándose. [...] ...como yo estaba estudiando afro, ya empecé a dar clases ahí, a crear coreografías, ¿cachai?, a apoyar al cuerpo de baile. Y empecé a cachar la onda batuquera...

(Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18)

De esta forma, al mismo tiempo que comenzaba a estudiar danza en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y que se iniciaba como profesora de danzas afrobrasileñas, desde 1997 en adelante Rosa participó de los “carnavales”⁹⁶ que a partir de ese año se realizarían anualmente en La Pincoya, además de participar también de algunas de las escuelas de samba de inspiración carioca que surgieron en esa misma época (cf. Jiménez, 2018, pp. 321-322; ver tb. Rojas, 2015). Aunque el repertorio danzario de las danzas de orixás que ella había conocido con Verónica Varas era bastante distinto de los bailes que acompañaban las performances de las escuelas de samba, para Rosa estas agrupaciones presentaban un nuevo modelo de enseñanza y práctica de la danza, libre de los constreñimientos de las instituciones formativas tradicionales:

Estos espacios convocaban a nuevas personas a hacer danza desde el soporte del tejido social, saliendo de las lógicas tradicionales de aprendizaje de un baile en una academia y presentación de escenario. El bailar en la calle por más de dos horas seguidas, en recorridos que permiten habitar sensiblemente un territorio, junto a un contexto de significación colectiva, pues hay un sentido de celebración, comenzaba a generar una nueva identidad de danzantes (...). (Jiménez, 2018, p. 322)

⁹⁵ Aparte de su trayectoria en relación con las danzas callejeras, Rosa también ha participado de distintos colectivos y compañías, de danza “afro” y contemporánea, que adoptaban formatos de presentación más tradicionales. En este contexto, entre 2006 y 2009, Rosa dirigió una compañía de danza conformada por las alumnas de sus clases de danzas afrobrasileñas, la compañía Orumsiré.

⁹⁶ Aunque hasta inicios del siglo XX en la ciudad de Santiago existían celebraciones carnavalescas populares, principalmente el juego de la *challa*, que se habían mantenido desde la época colonial, tales prácticas fueron crecientemente reprimidas desde fines del siglo XIX en adelante, en el marco de la moral católica y burguesa dominante en esa época (cf. Salinas, 2001). Recién a partir de la década de 1990, en el período post-dictatorial, comenzaron a surgir nuevas celebraciones carnavalescas en la capital, los denominados “carnavales”. Se trata de fiestas y pasacalles de arraigo barrial asociados, generalmente, a ciertas efemérides de importancia local. (Ver tb. Cap. 7, p. 221 y sig.)

Ahora bien, Rosa observaba que “en la calle la gente veía las batucadas, pero bailaba repoco con la batucada (...), la miraba no más” (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18). En este contexto, decidió indagar más en las expresiones festivas y, luego de ya haber conocido previamente el carnaval andino del valle de Azapa, en 2003 viajó a la Fiesta de La Tirana, una de las principales fiestas devocionales del norte chileno, y el año siguiente al carnaval de Salvador de Bahía. Motivada por estas experiencias, en 2004 Rosa convocó entre sus alumnas/os y conocidas/os a la conformación de una agrupación callejera que, por una parte, diera vigencia a la idea de carnaval en el contexto local y que, por otro lado, reinterpretara los distintos repertorios festivos desde una reflexión acerca de la identidad popular de Chile central. De esta forma, la experimentación musical y coreográfica de esta primera comparsa formada por Rosa —la que, precisamente por el carácter experimental que Rosa le asignaba, solo llevaba por nombre La Comparsa— abarcaba las danzas asociadas a dos orixás afrobrasileños (Ogun y Oxum), el huayno, la cueca y la cumbia, instrumentadas con las percusiones que en ese momento estaban a la mano:

...los compañeros que teníamos de música tenían los tambores que estaban como más cercanos a la calle po, ¿cachai?, una timba, un djembé, un surdo, shékere, y con eso se iban adaptando a los ritmos [ríe]. Súper así herejes, cachai, como sin ninguna consciencia como de la relación [de la] música con la tradición, sino como: ‘Ocupemos los elementos que tenemos aquí por una necesidad expresiva aquí y ahora’... (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18)

Rosa denominó esta propuesta de fusión carnalera, la que también se apoyaba en “un vestuario que se adaptaba de manera abstracta a cada ritmo”, como “Carnaval Mestizo” (Jiménez, 2018, p. 325), dando a entender que las danzas y músicas “afro” se incluían aquí como partes integrantes de un mestizaje cultural más amplio. Luego de la experimentación con La Comparsa, que existió por dos años, Rosa continuó desarrollando esta manera de hacer comparsa y de fusionar repertorios con el proyecto de la Escuela Carnalera Chinchintirapié. Formada en 2006 (y aún vigente), esta nueva comparsa incluye al chinchín o bombo chinchinero como elemento distintivo, y su repertorio musical y danzario se concentra en géneros de la música popular como la cumbia, la cueca o la ranchera (ibíd.,

pp. 327-328; respecto al repertorio de la Escuela Carnavalera Chinchintirapié en sus primeros años, así como a su proceso de formación, ver tb. Jiménez, 2017). En comparación con los géneros músico-danzarios mencionados, los que simbolizan más claramente los procesos de mestizaje cultural, las danzas “afro” tienen una presencia menor en esta nueva escuela carnavalera. No obstante, como comentamos Ana Allende, José Rojas y yo mismo (2019, p. 95), “las comparsas formadas por Rosa abrieron un nuevo espacio de expresión para la danza afro, antes reclusa principalmente a las salas de clases y los escenarios”.

Después del impulso inicial dado por Rosa Jiménez, en la última década se han formado varias comparsas que continúan llevando las danzas “afro” a la calle, aunque ahora con una mayor especialización en algún repertorio músico-danzario en particular, la gran mayoría de ellas en el ámbito de las danzas afrolatinoamericanas. Cabe mencionar que ya desde mediados de la década de 1990 existe en Santiago la comparsa Catanga, una agrupación que recrea el formato callejero de las comparsas del candombe afrouruguayo. Esta comparsa, ligada desde sus inicios al Carnaval San Antonio de Padua en el barrio Matta Sur, uno de los más antiguos de la capital, fue conformada, principalmente, por migrantes uruguayas/os vecindadas/os en Santiago. Por el contrario, las nuevas comparsas, dedicadas a los ritmos afrocolombianos y afroperuanos, entre otros, han sido formadas en su gran mayoría por danzantes y músicos/as locales. Por otra parte, y siguiendo el ejemplo de las agrupaciones creadas por Rosa, las nuevas comparsas de ritmos “afro” se caracterizan por la resignificación, en virtud del contexto performático local, de los respectivos repertorios musicales y danzarios “afro” que practican, empleando para ello elementos coreográficos, musicales, de vestuario, etc., así como por la articulación de discursos identitarios y políticos en sus *performances*.⁹⁷

Si bien las nuevas comparsas se insertan, entonces, en la lógica performática inaugurada por comparsas como la Escuela Carnavalera Chinchintirapié, su modelo de

⁹⁷ Concomitantemente, es cada vez más frecuente encontrar comparsas de danzas “afro”, formadas *ad hoc*, en distintas manifestaciones callejeras, desde la marcha anual del 8 de marzo hasta las masivas manifestaciones que se sucedieron después del 18 de octubre de 2019, cuestión en la que profundizaré en el Cap. 7.

gestión y formación es distinto. Así lo explica Canela Astudillo, profesora de danzas afrolatinoamericanas que, al igual que varias de las fundadoras de las comparsas más recientes, integró la compañía Cumbiamé, bajo la dirección de Carola Reyes. En 2015, luego de un viaje conjunto a Colombia, Canela y el percusionista Diego Olivares fundaron la primera comparsa santiaguina de ritmos afrocolombianos, la Cumbiamba Caribe, a la que algunos años después seguiría el proyecto de la Escuela Comparsa La Rebuscona. A diferencia de la lógica de educación gratuita y popular que se refleja en las comparsas formadas por Rosa Jiménez, estas nuevas agrupaciones están concebidas también como oportunidades de desempeño profesional y docente de sus fundadoras/es:

...nosotros desde el primer momento que empezamos en las escuelas comparsa era obviamente pensando en un espacio laboral. Porque desde que uno decide ser artista se somete a mucha vulnerabilidad laboral. Sobre todo cuando erís artista independiente, entonces desde ese primer momento de la Cumbiamba Caribe era como: “obviamente nosotros tenemos que cobrar una mensualidad o clases sueltas”, (...) porque es nuestro trabajo po. Así de simple. Entonces claro, era una propuesta totalmente distinta a lo que sucede con el resto de las comparsas, por ejemplo la Chinchín o etc., etc. Pero como que nosotros validábamos lo que estábamos haciendo. [...] En un inicio hubo harto también como... crítica al respecto, porque nadie cobra por participar en una comparsa, como que, claro, el sentido de las comparsas, tiene un sentido social, de ir a los carnavales, qué sé yo. Pero la diferencia que nosotros hicimos es que esto es Escuela comparsa. Y eso ya le da una diferenciación en el sentido de que hay una formación de por medio.

(Canela Astudillo, entrevista personal, 01.02.19)

Aparte de servir como espacio laboral para las/os profesoras/es de danzas “afro” independientes, ampliando una oferta antes limitada a espacios como los estudios de danza, la formación que ofrecen las comparsas a sus integrantes sin duda ha contribuido a ampliar la cantidad de personas que acceden al aprendizaje de danzas “afro”, además de reforzar su presencia en distintos barrios de la capital. A ello se suman el creciente número de profesoras/es que dan clases en espacios públicos como parques y plazas, ofreciendo instancias de aprendizaje con bajas barreras de acceso y, frecuentemente, a bajo o ningún costo, así como los ensayos y encuentros de algunos grupos que se reúnen informalmente para bailar y aprender de danzantes más experimentadas/os (ver Cap. 8, pp. 276-278). De esta forma, e incluso con anterioridad a la pandemia del covid-19, cuya aparición causó el

cierre de muchos estudios de danza y obligó al uso de espacios abiertos que permitieran el distanciamiento físico necesario para prevenir la infección, en la escena contemporánea de la danza “afro” en Santiago la enseñanza y práctica de estas danzas en el espacio público no es la excepción.

Ahora bien, quienes imparten y organizan los talleres de danzas “afro” que se desarrollan en el espacio público exhiben posicionamientos distintos en relación con los enfoques formativos y con la relevancia social y política que le atribuyen a estas prácticas. En algunos casos se trata de profesoras/es con formación académica que han optado por la autogestión como forma de subsistencia, o simplemente de clases adicionales a las que imparten en espacios establecidos. Sin embargo, también existen iniciativas que dan cabida a profesoras/es que tienen un menor acceso a los espacios formales de enseñanza de la danza y que, por consiguiente, le otorgan a esta última un mayor sentido social. Este es el caso de los “Talleres populares” que, entre 2016 y 2018, organizó la historiadora, activista y danzante Camila Yáñez en la plaza Bogotá, en el barrio Matta Sur,⁹⁸ los que reunían a distintas/os migrantes afrolatinoamericanas/os avecindadas/os en Santiago —entre ellas/os, Rosa Vargas— que daban clases de las danzas “afro” de sus respectivos países de origen (cf. *ibíd.*, p. 111). Esta iniciativa, en particular, partía de la intención explícita de hacer más accesibles estas danzas y de hacer circular un conocimiento corporal enriquecedor para cualquiera, eliminando barreras económicas y sociales. Así lo relata Camila, quien, a pesar de no haber estudiado danza, ya llevaba varios años formándose en los lenguajes danzarios “afro” antes de desarrollar la iniciativa de los “Talleres populares”:

...la primera vez que yo empecé bailando fue por una oferta que yo tomé de una sala de danza, pero cuando quise seguir con esas danzas también, me fue muy difícil porque eran muy caros los precios. Valía treinta lucas, imagínate en ese tiempo, 2012, eso vuelve como la práctica muy exclusiva y excluyente... [...] ...igual como se comporta Santiago, por algo estaba también en el sector oriente de Santiago, para un público específico. Porque acá igual, como esta generación de danza afro, que fue la que como llevó las cosas al *boom*, (...) empezó en el barrio alto, empezó con clases a muy altos precios, con chicas que habían viajado a África, que tenían la

⁹⁸ Posteriormente, los “Talleres Populares en la Plaza Bogotá” pasaron a llamarse “Talleres Populares América Morena”, realizándose en el Centro Cultural Epicentro, en las cercanías de la Plaza de Armas de Santiago, y —después del cierre de ese espacio— en la plaza Brasil.

oportunidad de pagar un pasaje de avión, que no lo tenemos el común de los mortales que vivimos acá en Chile [ríe], ¿cierto?, y que daban sus clases buscando obviamente una retribución dentro de los parámetros que ellas consideraban aceptables, algo que era muy caro para la gente común y corriente, ¿no? Y yo como ya había hecho un camino también, con mis maestros, y mis maestras también tenían otro enfoque también, del compartir, que el compartir no significa cobrar tremendo palo porque yo soy bacán, sino primero está compartir y después vemos como lo de la plata... [...] ...cómo iba a ser posible que alguien que quisiera, que tuviera voluntad de investigar e investigarse y bailar y aprender no lo pudiera hacer por lucas. Entonces ese fue como mi primer empuje, decir: “Ya, tenemos que hacer algo diferente, tenemos que poner esto, que a mí me parece tan importante, para todos —sea afrodescendiente, sea indígena, sea lo que fuera— al alcance de cualquiera.” (Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

Dado que tuvo problemas para encontrar un espacio donde realizar las clases de danzas “afro” que no cobrara arriendo, Camila dio inicio a los Talleres Populares en un lugar público: un quiosco ornamental de la plaza Bogotá que generalmente permanecía sin uso. Aparte de tratarse de una iniciativa que buscaba posibilitar el acceso a las danzas “afro” de personas que de otras maneras no podrían costear una clase de danza, poniendo la idea del “compartir” entre alumnas/os locales y profesoras/es migrantes por sobre la eventual retribución económica que estas/os últimas/os pudiesen obtener, Camila también recalca la vinculación existencial y biográfica que las/os maestras/os extranjeras/os poseen con los distintos materiales danzarios “afro” —a diferencia, según ella, de la mayoría de las/os profesoras/es y cultoras/es locales de estas danzas—:

Como que yo sentía que se vendía otra cosa aparte de la danza afro y que sucedían otras cosas aparte de la danza afro que no me gustaban mucho. Que eran como el pertenecer, el carrete, lo estético —lo estético-cultural, por así decirlo— y yo obviamente estaba buscando otra cosa. Entonces, ahí en esa búsqueda de otra cosa, quise como buscar un poco más hacia la raíz. Y al buscar hacia la raíz obviamente me empecé a interesar por profesores que venían de la raíz, que eran como portadores de cultura... [...] ...no es un conocimiento que pasó por la academia. Entonces hay otras pedagogías que están ligadas a ese enseñar, a ese traspasar, a ese moverse y a ese bailar, ¿no? Que no así, no las encontraba en la gente que estaba saliendo con estas prácticas folklóricas pero ya habiendo pasado, siento, de una cultura a otra, y habiendo (...) pasado por una academia, que te formaba en otros saberes de la danza, otros saberes del cuerpo, y después de eso aproximarte a una danza folklórica. Es como un camino inverso, creo yo...

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

De esta forma, la posibilidad de tomar clases junto a maestras/os extranjeras/os presentaba también la oportunidad de formarse en las distintas danzas “afro” sin la mediación de las técnicas danzarias académicas y de aproximarse a la “raíz” sin necesidad de viajar a Brasil, a Perú, o al Caribe —como lo habían hecho la mayoría de las precursoras locales de la práctica de danzas “afro” en Chile—, sin perjuicio de que esta “raíz” ya hubiera sido previamente reelaborada por procesos de nacionalización, folklorización o reafricanización en las distintas regiones y países de origen de las danzas respectivas (cf. Cap. 3, pp. 76-80). Al mismo tiempo, la existencia de “otras pedagogías”, junto a la importancia otorgada al hecho de “compartir”, subraya las formas distintivas de sociabilidad que se despliegan al interior de espacios formativos como los “Talleres populares”. Siguiendo a Camila, tal forma de sociabilidad distingue a los “Talleres populares” frente a espacios más convencionales de enseñanza de las danzas “afro”, aunque —como profundizaré en el Capítulo 8 (cf. pp. 273-275)— también en estos últimos las relaciones sociales entre danzantes poseen una gran relevancia para el aprendizaje.

Después de haberse formado durante largo tiempo junto a Rosa Vargas y otras maestras, en los últimos años Camila Yáñez también ha comenzado a dar sus propios talleres de danzas “afro”, aplicando los conocimientos adquiridos durante su propia trayectoria corporal en una propuesta diseñada específicamente para la “descolonización” de los cuerpos de las/os danzantes locales (ver Cap. 8, pp. 258-261). De esta forma, su caso da cuenta también del reciente surgimiento de “profesoras/es que, sin haber pasado por las instancias formales de formación en danza, descubren la práctica de la danza afro y hacen de ella un oficio” (Allende et al., 2019, p. 113), aportando nuevos significados sociales, políticos e identitarios a la enseñanza de las danzas “afro” e imprimiendo lógicas distintas al ejercicio de estas prácticas. Como he mencionado a lo largo del presente capítulo, la autoformación y la búsqueda de referentes y maestros/as por fuera de los espacios académicos también juegan un rol importante en la trayectoria de las/os profesoras/es de danzas “afro” formadas/os en las escuelas universitarias de danza. Sin embargo, para las/os profesoras/es e instructoras/es que no han pasado por tales instituciones la autoformación

adquiere un lugar más importante aún, constituyéndose en un camino formativo alternativo, al servicio de un proyecto personal y político que, frecuentemente, excede el ámbito de la danza.

De esta forma, tal y como se refleja en las citas de Camila Yáñez, estas/os nuevas/s profesoras/es no solo contribuyen a que las danzas “afro” circulen con mayor libertad, sino que —motivadas/os por los efectos transformadores que estas danzas tuvieron para ellas/os mismas/os (cf. Caps. 8 y 9)— hacen de su divulgación una suerte de imperativo ético. Tal imperativo redundante, por ejemplo, en la eliminación de barreras económicas, como lo expresa también Karla Zapata, quien además de impartir talleres de danzas afrolatinoamericanas dirige la agrupación Rayün Aworé, dedicada a las danzas y músicas afrolatinoamericanas (cf. Cap. 7, p. 208). En 2010, aproximadamente, Karla comenzó a formarse en el ámbito de las danzas “afro”, inicialmente a partir de su participación en una agrupación de folklor andino y latinoamericano en la comuna de Quilicura, su lugar de residencia. Aunque posteriormente también fue estudiante del Curso Profesional en Danza Afro que, por algunos años, ofreció la Escuela Superior de Jazz, Karla ha perseguido un camino formativo mayormente autodidacta.

...nunca yo pagué por aprender a bailar. Porque aprendí a bailar desde la comunidad, cachai, entonces nunca tuve que pagar por eso. (...) ...y como vengo además de esta realidad periférica, cachai, que es todo un rollo vivir también en la periferia, también pienso que... que la gente debe tener acceso a esas cosas más fácilmente po, cachai, por ejemplo una persona de Ñuñoa, de Peñalolén, no sé, de Providencia, va a tener 30 lucas mensuales para tomar una clase, no sé, 3 horas semanales, cachai, y lo puede hacer. Pero una persona de Quilicura, no sé si lo puede hacer. [...] Creo que de pronto, no sé, yo que vivo en la periferia tal vez me puedo haber salvado de ser, no sé, drogadicta, pastera, porque vivo a dos cuadras de todos los traficantes... pero sin embargo el haber tenido esa conexión con la danza en mi adolescencia... me rescató po. Cachai, entonces yo pienso que tal vez puedo rescatar a varias Karlas adolescentes [riendo] cachai, a personas que pueden venir de una realidad similar a la mía, y que se pueden rescatar a través de la danza como lo he hecho yo. (Karla Zapata, entrevista personal, 07.12.18)

Para Karla Zapata, la práctica danzaria posee, entonces, una relevancia social que fundamenta la importancia de posibilitar el acceso a ella de quienes no estén en condiciones de asumir el gasto que importa una clase de danza, pues se trata de una actividad que

permite a las/os jóvenes de sectores urbanos marginalizados consolidar proyectos de vida autónomos frente a las presiones del entorno. A primera vista, la concepción de la relevancia social de la danza enunciada por Karla parece no estar ligada a la especificidad histórica, sociocultural y estética del repertorio danzario “afro”. Sin embargo, Karla critica severamente a aquellas/os profesoras/es de danzas “afro” que cobran montos que ella considera inaccesibles, ya sea por sus clases o por la participación en las comparsas que dirigen, y para ello se basa, precisamente, en la referencia a las experiencias históricas que dieron origen a estas prácticas:

“Ya, yo bailo danza afro, pero por qué.” Y yo, si me preguntai por qué: porque yo me siento muy parte de la historia de sufrimiento de la gente afro, o de la gente, no sé, indígena de aquí de Chile, los mismos mapuche que en este momento, hoy, en este momento, en este instante, están siendo reprimidos en el sur, cachai... [...] Y para mí por lo menos haber rescatado esto de la cultura afro también significa visibilizar algo que la gente no ve po. Más encima imagínate que Quilicura también fue como uno de los pioneros en el tema de la recepción de gente, refugiados políticos de Haití. (Karla Zapata, entrevista personal, 07.12.18)

En suma, los discursos de profesoras, organizadoras de talleres y gestoras de agrupaciones como Camila Yáñez y Karla Zapata muestran que, en el transcurso de la última década, el repertorio danzario “afro” ha adquirido nuevos significados políticos y sociales en el contexto local, los que reafirman la vocación callejera de la que Rosa Jiménez fue pionera. Ambas han recorrido también caminos formativos alternativos, sin pasar necesariamente por las escuelas universitarias de formación en danza, lo que las distingue de la mayoría de las/os profesoras/es que las antecedieron. Desde la perspectiva de estas/os últimas/os, el surgimiento de una nueva generación de profesoras/es e instructoras/es que no se ciñen a las lógicas tradicionales de la formación dancística aparece como controversial y como motivo para una reacción corporativa, pues entran a la disputa por alumnas/os en un campo que de por sí se caracteriza por la informalidad, la inestabilidad laboral y la falta de acceso a prestaciones sociales a la que están expuestas/os la mayoría de las/os profesoras/es de danzas “afro”, así como las/os profesionales de la danza en general. Sin perjuicio de ello, y junto a la creciente utilización del espacio público por comparsas y talleres, la presencia de nuevas/os profesoras/es y cultoras/es es una de las características

distintivas de la configuración contemporánea del campo de las danzas “afro” en Santiago y refleja una de las disputas que enmarcan la lógica local de los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de estas danzas.

Cuerpo, tradición y técnica en la conformación del campo de las danzas “afro” en Santiago

Más allá de la adopción de repertorios danzarios específicos o de las distintas posicionalidades sociales y políticas de sus cultoras/es en el contexto local santiaguino, para concluir el presente capítulo exploraré, a continuación, la relevancia del cuerpo y la subjetividad como motores que han impulsado la conformación de las genealogías disciplinarias descritas a lo largo de estas páginas, así como las maneras en las cuales, en el contexto santiaguino, estas genealogías han resultado en una combinación específica de técnicas corporales provenientes de los repertorios danzarios “afro” y de saberes especializados en torno al cuerpo y a la danza. En relación con el primero de estos aspectos, si bien la temprana influencia de las danzas afrobrasileñas se debe a la coincidencia de que Malucha Solari se radicara en Rio de Janeiro en un momento en que se iniciaba un potente desarrollo de la danza de raíz africana en Brasil, ya para esta maestra la vinculación con las danzas afrobrasileñas poseía un carácter personal antes que profesional, pues estaba relacionada con la exploración de su propia herencia como descendiente de africanas/os. Aunque según los relatos de Verónica Varas y sus alumnas la mayoría de ellas no contaban con tales motivaciones familiares, también para ellas —así como para muchas/os de las/os bailarinas/es y profesoras/es de danzas “afro” que las siguieron— el principal impulso para profundizar en la investigación y el estudio de las danzas “afro”, en Chile, Brasil y otros países, fue de naturaleza profundamente personal, aunque de una manera distinta a la motivación de Malucha Solari: se trata de la sensación de comodidad corporal que sintieron con estas danzas, además de las experiencias corporales que ellas les permitían. Como recuerda Verónica Varas,

...corporalmente siempre me fue... nunca me fue difícil. Todo lo que tenía que ver con un montón de cosas a nivel rítmico, a nivel de coordinación, a nivel de lectura, de transmisión kinética, en cuanto a la imitación kinética, o... Siento que nunca me

fue como ajeno, fue una cosa muy extraña, muy... que me sentía súper cómoda, súper plena, lo pasaba chanco, ¿ya? (Verónica Varas, entrevista personal, 22.10.20)

Algo similar expresan también profesoras y danzantes con trayectorias tan distintas como Claudia Münzenmayer —quien a partir de la experiencia con Malucha Solari relatada arriba descubrió que esa forma de moverse era la que le acomodaba y a la que quería dedicarse (cf. p. 177)—, Florencia Valdés —quien constata el “fuego” que provocaba la danza afroandingue en su interior, en aparente contradicción con su identidad racial (cf. p. 181)— o Camila Yáñez:

...cuando me pasó por el cuerpo la cosa, como que sentí una conexión como súper especial y dije: “Oy, esto... tengo que seguir, algo me pasa a mí, a mi cuerpo, con esto como que tengo...” Sentía una necesidad de continuarlo. [...] ...después de ese curso de verano empecé a buscar otros cursos, empecé a buscar maestros, y ahí ya fue un camino como que no ha parado hasta el día de hoy.

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

Para Rosa Jiménez, en cambio, las clases de danza afrobrasileña con Verónica Varas reafirmaron “un espíritu dancístico que estaba en mí, y que con ese lenguaje se afloró”. Aunque en su trabajo comparsero plasmaría también exploraciones y experiencias danzarias ligadas a la música popular y a las expresiones festivas del carnaval andino, respecto a los repertorios danzarios “afro” Rosa destaca sobre todo las distintas cualidades y calidades de movimiento posibles de experimentar en estas danzas, ligadas a su contenido simbólico y ritual:

...el afro, cuando lo tomé la primera vez, como que muevo todo, muevo todo, todo, todo [ríe]. Y en momentos puedo moverlo libremente, cachai. Y en momentos no po, hay una danza específica, que tiene cierto simbolismo, y se hace la danza específica con cierto simbolismo y busco que entre en trance, o busco que la comunidad esté con esa danza todos juntos, porque eso fue lo que he ido sintiendo en esta danza. (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18)

En otras palabras, para Rosa la especificidad de cada danza redundaba en los distintos matices de experiencia sensorio-kinésica y corporal que aporta cada una de ellas. Siguiendo con esta idea, la importancia de describir las influencias que han contribuido a la configuración contemporánea del campo de las danzas “afro” en Santiago no se agota en la enumeración de repertorios danzarios y sus orígenes geográficos, nacionales y culturales, sino que reside sobre todo en la identificación de los eventuales saberes corporizados, y de

las construcciones simbólicas asociadas a ellos, que forman el referente de los procesos locales de apropiación, resignificación e incorporación de estas danzas. Por ejemplo, cabe destacar que, más que las danzas afrobrasileñas en general, en la conformación del campo de las danzas “afro” en Santiago ocupan un lugar de especial relevancia las danzas de orixás, vinculadas a las prácticas y creencias del candomblé. Aunque, como expresa Claudia Münzenmayer (entrevista personal, 03.07.18), “[l]o religioso ocurre solo en el contexto religioso” y “todo lo que sale de ese contexto es folklore”, la secularización del contexto no impide que los movimientos asociados a cada deidad induzcan experiencias sensorio-kinésicas que disponen el cuerpo de las/os danzantes de una manera especial frente al mundo que las/os rodea. De la misma forma, los contenidos simbólicos de estas danzas —en particular, las características arquetípicas de cada una/o de las/os orixás, expresadas en las cualidades de movimiento asociadas a cada una/o de ellas/os— son apropiados y resignificados localmente, como desarrollaré posteriormente en relación con algunas *performances* de repertorios danzarios “afro” en escenarios y espacios públicos santiaguinos (cf. Cap. 7).

Finalmente, cabe destacar que, a pesar de la emergencia reciente de un movimiento de mayor raigambre callejera, la mayoría de las profesoras y bailarinas que iniciaron la práctica local de danzas “afro” se aproximaron a ellas a partir de su formación universitaria en danza, basada mayormente en técnicas y tradiciones como el ballet, la danza expresiva alemana o la danza moderna. Por una parte, esto determinó que, en mayor o menor medida, Malucha Solari, Gloria Legisos y Verónica Varas incorporaran las técnicas y lenguajes danzarios que aprendieron en el extranjero —en Brasil, en el caso de Solari y Varas, y en Estados Unidos, en el caso de Legisos— dentro de sus actividades de docencia universitaria. Ello no quita, por supuesto, que se tratara de una inclusión precaria, a veces intersticial, y marginal respecto a las técnicas danzarias europeas y norteamericanas que aún hoy dominan la formación profesional en danza.

Por otra parte, este vínculo con la danza profesional y académica ha motivado una especial atención, por parte de las/os profesoras/es locales, por los aspectos técnicos del

lenguaje danzario “afro”, así como por las modalidades de transmisión y las metodologías de enseñanza de estas danzas. En otras palabras, la enseñanza de danzas “afro” en Chile está mediada, en gran parte, por el saber técnico de la danza profesional, al que se suma, más recientemente, la incorporación de ciertos elementos de prácticas corporales ligadas al movimiento *new age*, tales como el yoga (cf. Cap. 8). De esta forma, la conformación del campo local de las danzas “afro” está determinado tanto por la (aparente) falta de una tradición local de estas danzas, la que redundó en su “importación” a partir de aprendizajes en el extranjero, como también por la formación académica de sus primeras cultoras, la que a su vez resultaría en un énfasis importante en la técnica y en el acondicionamiento del cuerpo para estas danzas, incluso entre aquellas/os profesoras/es que no cuentan con una formación universitaria en danza. Respondiendo a las condiciones de una corporalidad que por su constitución histórica, social y racial aparentemente no se encuentra predispuesta para las danzas “negras”, las/os profesoras/es santiaguinas/os de danzas “afro” han debido desarrollar metodologías y formatos de enseñanza que faciliten la incorporación de la estética de danza africanista por parte de las/os danzantes locales, sujetas/os a una construcción género-racializada de lo nacional que no solo produce cuerpos blanqueados, sino también “tiesos”, rígidos o “duros”. Es hacia estos procesos de incorporación, entre otros aspectos de la práctica contemporánea de danzas “afro” en la ciudad de Santiago, que dirijo mi atención en los capítulos de la tercera parte de esta tesis. Para comprender tales procesos, la reconstrucción histórica realizada en este y en el anterior capítulo es una precondition necesaria. Aunque la danza sea un arte efímero, pues su existencia concreta depende de los movimientos realizados por cuerpos situados en el tiempo y el espacio, estos movimientos son también portadores de marcas que dan cuenta de por qué hemos llegado a movernos de esta forma, así como de saberes corporizados e inscripciones simbólicas que, a su vez, ponen en movimiento la dialéctica entre sujeción y transformación gracias a la cual, después de bailar, no siempre somos las/os mismas/os que antes.

PARTE III. PROCESOS DE APROPIACIÓN, INCORPORACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE LA DANZA “AFRO” EN SANTIAGO

7. Bailes “negros” en la ciudad “blanca”: performance, representación y política

En el año 2000, Santiago fue el escenario de un acontecimiento de central importancia en la historia del movimiento afrolatinoamericano, así como para las reivindicaciones locales en torno a la ascendencia africana: la preconferencia regional preparatoria para la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Xenofobia y Formas Conexas de Intolerancia, la que se realizaría al año siguiente en Durban, Sudáfrica. Por una parte, esta preconferencia, a la que asistieron organizaciones indígenas y afrodescendientes de toda América, sentaría las bases para una articulación político-identitaria más amplia entre quienes se reconocían como descendientes de africanas/os en distintos países latinoamericanos y caribeños. “Entramos negros y salimos afrodescendientes”, resume esta nueva identidad política el activista afrochileno Romero Rodríguez (cf. Laó Montes, 2011, p. 25)⁹⁹. Por otra parte, la preconferencia de Santiago también es reconocida como un hito fundacional del movimiento afrochileno, pues la delegación que asistió a la preconferencia fue la que conformó, posteriormente, la primera organización afrodescendiente chilena, la ONG Oro Negro (cf. nota al pie 53, p. 94). Ahora bien, coincidentemente, el mismo año también marca un hito en la consolidación de la escena local de la danza y música “afro”, pues nace la primera compañía estable dedicada a las danzas “afro” en el país, la compañía Logunedé, dirigida por Claudia Münzenmayer (cf. Cap. 6, p. 177; ver tb. Ossandón, 2002, p. 27).¹⁰⁰ A ella se le sumarían, en los años siguientes, un creciente número de compañías, colectivos, agrupaciones y comparsas que

⁹⁹ Para otros análisis respecto al movimiento afrolatinoamericano, ver Valero y Campos García (2015) y Paschel (2018).

¹⁰⁰ Aunque previamente ya habían existido coreografías y montajes basados en repertorios dancarios “afro”, tales como el cuadro “África habla, América responde”, montado por la bailarina Inés Pizarro a mediados de la década de 1960 (cf. Cap. 5, p. 166), o un montaje basado en sus experiencias en la aldea de Ketu que Verónica Varas presentó junto a la Cía. Andanzas (entrevista personal, 22.10.20), los conjuntos respectivos no tuvieron la misma continuidad (en el primer caso) y dedicación a las danzas “afro” (en el segundo) como Logunedé.

presentan públicamente, ya sea en escenarios o en puestas en escena callejeras, montajes y creaciones que recurren a los repertorios danzarios “afro” que circulan localmente.

De esta forma, en paralelo a la movilización política afrodescendiente —y, en parte, buscando espacios de convergencia con esta, como muestra el ejemplo de la manifestación por el reconocimiento afrochileno descrita en la introducción a esta tesis— sobre los escenarios y en las calles de Santiago se despliegan, cada vez con mayor frecuencia, propuestas escénicas que recurren a los repertorios danzarios “afro” como recursos estéticos y expresivos. En línea con los enfoques teóricos discutidos en el Capítulo 1, estas propuestas escénicas pueden ser consideradas como performances culturales (cf. pp. 18-19) que no solo reflejan las actitudes dominantes en relación con la herencia cultural e identidades sociales afrodescendientes en Chile, sino que en algunos casos también proponen otras formas de comprender la presencia afrodescendiente en la sociedad y la historia del país. De igual manera, algunas de estas propuestas escénicas retoman los referentes simbólicos pertenecientes a estas danzas y los inscriben en nuevas matrices de significado, relacionándolos con reivindicaciones políticas y sociales más amplias, pero para las que lo “afro”, así como los movimientos pertenecientes a algunas de las danzas “afro” practicadas localmente, aparece como un símbolo de resistencia, haciendo eco de los procesos de resignificación de estas danzas en otros contextos (cf. Cap. 3, p. 85 y sigs.).

En este sentido, y tomando como punto de partida la genealogía del campo de las danzas “afro” en Santiago construida en el capítulo anterior, en el presente capítulo indago en las puestas en escena y usos políticos, por parte de agrupaciones y compañías santiaguinas, de distintos repertorios y expresiones danzarias signadas como “afro”. Comenzando por el ámbito de la danza como espectáculo escénico, en el primer apartado analizo algunos montajes de danza y obras de danza-teatro basadas en tales repertorios danzarios, relevando las narrativas sobre lo “afro” y su relación con lo “chileno” que algunas de ellas proponen. El segundo apartado, por otro lado, indaga en las performances de las comparsas callejeras especializadas en ritmos “afro”. En el contexto del movimiento de carnavales populares autogestionados que, en las últimas dos décadas,

aproximadamente, ha comenzado a desarrollarse en varios barrios y poblaciones de la capital, profundizo en la dimensión política contrahegemónica que poseen estos carnavales y, dentro de ellos, las comparsas especializadas en ritmos “afro”. En el tercer apartado, finalmente, analizo el proceso de relocalización y resignificación del tumbé afroarriqueño, una expresión músico-danzaria recuperada como parte del proceso de reconstrucción cultural afroarriqueña, en la ciudad de Santiago. Analizo, especialmente, el caso de la Escuela comparsa Negra Libertá, formada en 2017, así como las tensiones que sus usos del tumbé han generado con algunas/os cultoras/es afroarriqueñas/os de esta práctica, cuyas aprensiones evocan el peligro de una apropiación cultural.

Las danzas “afro” en el escenario: entre el folklore, el reconocimiento y el arte

A partir de la fundación de la compañía Logunedé —y, en cierta medida, aún con anterioridad a este hito—, en las últimas décadas se han conformado, solo en la ciudad de Santiago, decenas de colectivos, agrupaciones y compañías dedicadas a elaborar y presentar espectáculos que recurren a materiales músico-danzarios africanos y afrolatinoamericanos. Tales agrupaciones poseen distintos grados de formalización y permanencia en el tiempo, cuentan con distintas posibilidades de acceso a escenarios y opciones de presentación, así como a obtener una remuneración por sus presentaciones, y —en línea con la diversificación de trayectorias mencionada en el capítulo anterior— sus integrantes y directoras/es tienen también distintos grados de profesionalización. Al mismo tiempo, es posible identificar en las puestas en escena elaboradas por estos colectivos y compañías distintos posicionamientos, tanto a nivel discursivo como performático, respecto a la relación de lo “afro” con el contexto local en el que estas danzas están siendo *performadas*. En primer lugar, algunos montajes enfatizan la pertenencia de los distintos repertorios danzarios “afro” al folklore nacional de los países de origen de las prácticas performáticas respectivas, así como, en algunos casos, la otredad exótica —y, a ratos, erótica— de una africanidad vinculada a la vida en pequeñas aldeas, la magia y la espiritualidad. Otros montajes realizan un comentario, más o menos explícito, respecto a la relación de Chile y

lo “afro”, algunos incluso aludiendo a este legado como una suerte de tercera raíz de la chilenidad. Un último grupo de obras, finalmente, enfatiza la herencia histórica de las prácticas de resistencia y reivindicaciones de libertad que están inscritas en las prácticas performáticas pertenecientes al legado cultural afrodescendiente.

Las categorías propuestas aquí para caracterizar los posicionamientos respecto a la relación de lo “afro” con la mismidad nacional de las puestas en escena analizadas no son mutuamente excluyentes, sino que se encuentran presentes en distinta medida en cada uno de los montajes. Algunos de ellos incluso parecen expresar mensajes distintos en los niveles discursivo y performático, complejizando las lecturas e interpretaciones posibles. A continuación, discutiré cada una de las categorías propuestas, profundizando especialmente en aquellas que se relacionan de manera más explícita con el cuestionamiento a las construcciones dominantes de raza/nación que es mi interés relevar en esta tesis. Para ello, recurro a un conjunto de obras observadas y/o relevadas durante el trabajo de campo (ver Tabla 2, p. 206), las que someto a una lectura crítica. No se trata de una lista exhaustiva de las obras y montajes con danzas “afro” estrenadas en Santiago en las últimas dos décadas, sino de una selección de aquellas puestas en escena que pude presenciar directamente, así como de algunos montajes estrenados desde 2015 en adelante y que fueron destacados especialmente en las conversaciones con mis interlocutoras/es (y que me fueron relatados por ellas/os).¹⁰¹ Al mismo tiempo, comprendiendo la complejidad y multivocalidad de los

¹⁰¹ Aunque quedan fuera de la selección de montajes analizados aquí, cabe destacar dos obras que marcaron hitos importantes dentro del proceso de consolidación de las danzas “afro” en Chile como lenguajes de expresión artística. Por una parte, la obra “Sobre la piel”, montada por Verónica Varas con el Ballet Juvenil Universitario del Departamento de Danza de la Universidad de Chile en 2003 y que, en 2004, fue nominada a los premios Altazor. Así, por primera vez el *establishment* de la danza local reconocía el mérito artístico del lenguaje danzario de raíz africana, poniéndolo a la par de los lenguajes danzarios de origen europeo que históricamente han dominado la formación en danza en el país (Verónica Varas, comunicación personal). Por otra parte, “Aro Boboi! Gira el Mundo”, estrenada en 2005 por la Compañía Logunedé, un montaje del que muchas/os de las/os ex integrantes de la compañía destacan la original fusión de percusión, acrobacia, cantos onomatopéyicos, movimientos “afro” —sin corresponder a una danza en particular— y elementos de la danza contemporánea (cf. Allende et al., 2019, p. 97; ver tb. el extracto de la obra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IK2rwP2S0c4>). En otro orden de ideas, la selección tampoco abarca los montajes de agrupaciones como el BAFONA o el Grupo Palomar, los que incluyen algunas danzas afrolatinoamericanas o afrochilenas en sus repertorios de danzas folklóricas, pero solo tienen vínculos esporádicos con el campo más amplio de las danzas “afro” que discuto en esta tesis.

Tabla 2. Montajes escénicos con repertorios danzarios “afro”, 2005-2019 (Selección).

“Título de la obra”, Compañía (Director/a del montaje).	Año de estreno	Breve reseña. (Fuentes consultadas y/o Lugar y fecha de observación).
“Mestizo”, Cía Mestizo (Claudia Münzenmayer).	ca. 2005	Obra (repuesta en varias oportunidades) que propone un recorrido musical y danzario desde distintos géneros africanos hasta algunas danzas afrolatinoamericanas, tales como las danzas de orixás. (Mestizo, s.f.; Balmaceda Arte Joven, sede Quinta Normal, 12.01.18).
“Los Misterios de África”, Cía. AfroFlúor (Florencia Valdés).	2015	Obra de danza y música guineana con luces ultravioleta. (Centro Cultural La Plaza, Ñuñoa, 14.04.18).
“Corre Cimarrón”, Colectivo Ronda Negra (Renata Puelma).	2015	Obra de danza-teatro que combina distintas danzas y músicas afrolatinoamericanas en función de un hilo narrativo centrado en la resistencia a la esclavitud y en el cimarronaje. (Grabación puesta a disposición por la directora; Teatro Municipal de San Joaquín, 08.07.18).
“La Cueca se puso Negra”, En Rueda Colectivo (dir. colectiva).	2015	Obra de danza-teatro que propone un recorrido musical y danzario desde la tradición afroperuana hasta la actual cueca chilena. (Entrevistas con Canela Astudillo y Marco Vicencio; Colectivo En Rueda, 2016).
s./t., Agrupación Social y Cultural Rayün Aworé (Karla Zapata).	ca. 2015	Montaje de cuadros de danza y música que abarcan los repertorios folklóricos afroperuano y afrocolombiano. (Centro Cultural de Quilicura, 29.04.18).
“Del África llegó mi Abuela”, Ensemble Pacífico Sur (Carola Reyes).	2018	Obra que consiste de varios cuadros de danza y música, sobre todo afroperuana, concluyendo con una cueca brava. (Balmaceda Arte Joven, sede Concepción, 09.01.19).
s./t., Agrupación WOFARE (dir. colectiva).	2018	Obra de danza y música guineana. Incluye proyección de videos y un monólogo hablado, acompañado de golpes de cajón y un baile de flamenco, que hace referencia al despojo de la memoria afrodescendiente en Chile. (Espacio Diana, Santiago, 30.06.18).
s./t., Wali Percusión (Cristofer Alvares).	2018	Montaje de danza y música guineana, con énfasis en la destreza de los percusionistas (Teatro Cariola, Santiago, 06.10.18).
“Un día como ayer”, Cía. de música y danza afroperuana Ébano y Marfil (Rosa Vargas).	2018	Obra con cuadros de música y danza afroperuana. (Centro Cultural EpiCentro, Santiago, 30.11.18).
“Trance: Cuerpo y Ancestralidad”, Cía. de Afro Jazz Contemporáneo JAFCO América (Evens Clercema).	2019	Obra de danza que presenta una alegoría del proceso migratorio mediante la performance de danzas rituales haitianas, combinadas con elementos del <i>jazz dance</i> . (JAFCO América, s.f.; Centro Cultural GAM, Santiago, 17./19.05.19).
“El río sagrado”, Ballet Namuñi Fare (dir. Bangaly Sylla).	2019	Obra de danza y música guineana que narra una historia vinculada a los espíritus de la naturaleza. (“El río sagrado?..”, 2019; Anfiteatro MNBA, Santiago, 19.07.19).

procesos de apropiación y resignificación, cabe adelantar que la asignación de una obra a una de las categorías no representa un juicio respecto a su relevancia política o potencial transformador, sino solo una interpretación provisoria y parcial.

Para comenzar, la mayoría de las puestas en escena con danzas “afro” que pude presenciar enfatizaban, de una u otra forma, y con mayor o menor refinamiento coreográfico y escénico, el carácter folklórico y foráneo de los repertorios danzarios que presentaban. Es el caso, por ejemplo, de la Compañía Mestizo, dirigida por Claudia Münzenmayer, que desde su estreno original en 2005 ha repuesto en varias ocasiones, y con distintas generaciones de integrantes, el montaje homónimo. Aunque originalmente se trataba de una obra con una ilación narrativa continua que incluía un amplio abanico de danzas afrolatinoamericanas (cf. Mestizo, s.f.)¹⁰², la versión que pude presenciar, en enero de 2018, abarcaba una serie de cuadros musicales y danzarios solo unidos por las explicaciones que, en los breves intermedios entre las coreografías, daba el director musical de la compañía. El montaje se iniciaba con algunas danzas provenientes de Sudáfrica y de Ghana —país al que Claudia viajó a mediados de la década de 2000 para aprender las danzas locales—, coreografiadas de manera tal que los movimientos en el escenario resultaban equilibrados y bien visibles para el/la espectador/a. La mayoría de estas danzas africanas eran bailadas en grupo por las/os integrantes de la compañía, descalzas/os y con distintos vestuarios en cada cuadro, aunque destacaba una danza de pareja interpretada por Claudia junto a uno de los bailarines. En esta danza, Claudia bailaba con un vestido estampado en colores, debajo del cual llevaba un cojín atado a la parte trasera de la cadera, de forma que aparentaba tener un trasero sobredimensionado, el que resaltaba mediante movimientos de caderas y glúteos.¹⁰³ El montaje concluía con un extendido cuadro final que mostraba las danzas asociadas a distintos orixás afrobrasileños, representados por bailarinas/es ataviadas/os con todos los atributos de la deidad respectiva.

¹⁰² Como me comentó José Rojas (comunicación personal), director musical de la compañía, debido a la dificultad de mantener la continuidad del elenco, así como para para adecuarse a las posibilidades de presentación que les eran ofrecidas, las sucesivas reposiciones (primero, en 2009 y, luego, en 2017) debieron adoptar un formato más restringido.

¹⁰³ Posteriormente, me enteraría de que se trata de una danza de Ghana, bailada tradicionalmente con el atuendo exhibido por Claudia (José Rojas, comunicación personal).

Al contrario de la yuxtaposición de danzas africanas y afrolatinoamericanas en el montaje de la Compañía Mestizo, la obra “Un día como ayer”, de la Compañía Ébano y Marfil (cf. Cap. 6, p. 182), mostraba un mayor apego a un repertorio danzario específico, en este caso el afroperuano. Esta compañía está integrada por bailarinas/es y músicos/as peruanas/os y chilenas/os, algunas/os de ellas/os profesionales, bajo la dirección de Rosa Vargas, y el montaje que estrenó en noviembre de 2018 en el centro cultural EpiCentro, ubicado a un costado de la Catedral Metropolitana, consistía en una serie de cuadros de música y danza afroperuana, con una ilación narrativa enmarcada sueltamente en la idea de un viaje al pasado. El carácter de folklore nacional peruano de las danzas presentadas incluso era remarcado mediante el vestuario: si bien este cambiaba en cada cuadro, siempre primaban los colores blanco y rojo. La presentación de Ébano y Marfil culminaba invitando a personas del público a bailar la danza del alcatraz, en la que un/a bailarín/a intenta encender con una vela un cucurucho de papel prendido en la espalda, a la altura de la cadera, de un/a bailarín/a del sexo opuesto, el/la que debe intentar evitar, con fuertes movimientos de cadera, que el cucurucho se encienda.

La combinación de los colores blanco y rojo que primaba en los vestuarios de la Compañía Ébano y Marfil también se repetía en el vestuario de uno de los cuadros de danza afroperuana ensayados y presentados por la Agrupación Rayün Aworé, integrada por jóvenes quilicuranas/os bajo la dirección de Karla Zapata (cf. Cap. 6, p. 196 y sig.). Además de danzas afroperuanas como el festejo, la zamacueca y el landó, el repertorio de esta agrupación incluye también algunas danzas afrocolombianas. En un evento con motivo del Día de la Danza 2018, por ejemplo, Rayün Aworé presentó una cumbia, bailada hábilmente con velas ardientes en las manos, y, como punto cúlmine de la presentación, un mapalé. Reproduciendo la habitual representación erotizada de esta danza (cf. García, 2016), las bailarinas vestían un apretado top y calzas cortas, ambos de color dorado, mientras que el único bailarín que participó de la coreografía bailó con el torso desnudo. Ataviadas/os de esta forma, y ante el gran aplauso del público presente, las/os bailarinas/es de Rayün Aworé ejecutaron la danza del mapalé con sus fuertes y espasmódicos

movimientos de torso y pelvis, los cuales —según Karla le explicó posteriormente al público en una breve alocución, en la que también destacó el propósito de la agrupación de ser un “puente” con otras culturas, especialmente considerando la alta proporción de habitantes haitianas/os que tiene la comuna de Quilicura— representan el apareamiento de los peces.

Ahora bien, aunque no enfatizan de la misma forma el erotismo, la otredad exótica de lo “afro” era recalcada aún más en los distintos montajes que recurrían al repertorio músico-danzario guineano, tales como las presentaciones de las agrupaciones Wofare y Wali Percusión, o la obra “El río sagrado”, una puesta en escena del Ballet Namuñi Fare. Las presentaciones de las primeras dos agrupaciones nombradas presentaban, cada una, una secuencia de distintos cuadros de danza, alternados con momentos en los cuales los músicos —exclusivamente hombres, en ambos casos— podían mostrar su destreza en la ejecución de distintas percusiones, tales como balafones, krines y, sobre todo, djembés. La presentación de Wofare, por una parte, comenzaba con una escena en la que las bailarinas de la agrupación, al son de un balafón, simulaban realizar actividades cotidianas en una aldea africana: mientras dos hacían ademán de lavar ropa, otra se dejaba trenzar el pelo. Después de esta primera escena se integraron el resto de los músicos, iniciando una secuencia que iba desde danzas vinculadas a ritos de pasaje, tales como la danza “bao”, o a actividades de subsistencia como la caza, hasta las danzas festivas urbanas agrupadas bajo el concepto de “dunumba”. El montaje de Wali Percusión, por otra parte, presentaba una secuencia similar, aunque con mayor protagonismo de los percusionistas, y concluía con una sección en la que las bailarinas invitaban a bailar a distintas personas del público, para terminar, entre aplausos y vítores, con un solo de djembé del director de la agrupación.

A diferencia de los montajes de Wofare y Wali Percusión, la obra del Ballet Namuñi Fare, conjunto dirigido por el bailarín y percusionista guineano Bangaly Sylla en conjunto con la bailarina chilena Nicole Giese, y organizado explícitamente según el modelo de los ballets folklóricos de ese país (cf. “‘El río sagrado’...”, 2019), consistía de una narración continua: en una aldea africana, una habitante (interpretada por una de las bailarinas de la

agrupación) es capturada por un espíritu, pues ha transgredido la prohibición de acercarse a un río, y pronto las/os demás integrantes de la aldea, apoyadas/os por un brujo, acuden a su rescate. Siguiendo la lógica de este hilo narrativo, la obra presentaba una secuencia de distintas danzas, ejecutadas por un elenco de una docena de bailarinas/es, descalzas/os y con el pelo trenzado (en el caso de las mujeres), pero con distintos vestuarios según el desarrollo de la acción: desde faldas y petos hechos de telas estampadas en las escenas iniciales, hasta largas túnicas de telas brillantes, en las escenas festivas del final. Los dos roles de mayor relevancia espiritual y simbólica en la historia, el espíritu y el brujo, eran interpretados por el propio Bangaly Sylla y por Diarra Conde, un percusionista y bailarín guineano vecindado hace varios años en Santiago (cf. Araya, Salazar y Mardones, 2018).

Una obra que ofrece una vuelta de tuerca especialmente llamativa respecto a la representación exotizante de lo “afro” en los montajes de danzas guineanas es “Los Misterios de África”, estrenada en 2015 por la compañía Tropa AfroFlúor, bajo la dirección de Florencia Valdés. Aún después del “despertar” que provocaron en ella las clases de Raga Kaur (cf. Cap. 6, p. 179 y sigs.), Florencia continuó por un tiempo con su formación en las danzas afrobrasileñas, realizando una estadía de medio año en Salvador de Bahía. Allí conoció a Claudia Münzenmayer, quien ya estaba preparando su proyecto de conformar Logunedé, y tuvo la oportunidad también de seguir indagando en las danzas de Guinea. Luego de regresar a Santiago, Florencia se integró a la compañía de Claudia y, en paralelo, comenzó a participar de Orixangó (cf. *ibíd.*, p. 180). Posteriormente, continuaría su formación en la danza afromandingue junto a Edel Deleris, participando en la compañía AfricAndina, formada por Deleris junto al percusionista Chalo Camus. En 2011, Florencia formó la compañía AfroFlúor, antes de tener finalmente la oportunidad de viajar, en 2012, a Guinea, donde permaneció durante medio año tomando clases con maestros locales y entrenando junto a los ballets folklóricos Djoliba y Wassaso, los que pertenecen a la tradición de conjuntos guineanos iniciada por Fodéba Keita y sus “Ballets Africains” (cf. Cap. 5, p. 156 y sig.). Ahora bien, fue precisamente a partir de la propuesta escénica de

estos ballets que Florencia desarrolló una inquietud por hacer algo más que solo reproducir lo que había aprendido:

...[el] afro de Guinea tiene esa propuesta de espectáculo, que es súper tradicional, o de ballet, que tiene que ver con hacer una danza, cambio de vestuario, volver a entrar y hacer otra, y toda la gente aplaude, pero en el fondo nadie cacha qué es, qué se está cantando, qué se está diciendo, qué... ¿Me entiendes? Como... Porque todo eso que se está como representando acá en Chile en el fondo está dentro de un contexto que tiene que ver con una cultura, que todas sus danzas están dentro de un cotidiano. ¿Cachai? Entonces eso todo nosotros lo traemos para acá, ¡uub!, y lo representamos en este lugar. Pero ahí es donde se me genera el vacío... [...] Y después en el fondo lo que recibís de la gente, las críticas o lo que sea, siempre es como: “Qué bonito, tu trabajo.” “Qué bonito bailaron, qué bonita la muestra.” Y era como, el “bonito” ya me tenía un poco como... Como podrida así, dije: “Como ya, ¿es bonito no más? ¿O sea yo estoy haciendo esto por bonito?”

(Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

En otras palabras, Florencia identifica un vacío de contenido producido por la descontextualización de danzas cuyo significado está dado, principalmente, por el contexto social y cultural en el que son *performadas*. Este fue el aliciente que la motivó a crear una propuesta escénica nueva que se inspira en la estética de las fiestas de música electrónica:

...bailando música electrónica en la noche, así, (...) de repente veo flúor. Así como un escenario lleno de flúor, unos mandalas así alucinantes, y fue como “Oh”. Y dije: “Afro, flúor.” [ríe.] [...] Y ahí me iluminé así, fue como: “Voy a integrar el flúor, la magia del flúor a mi proyecto,” ¿cachai? A mis danzas. Pero junto con eso (...) como que sentía que el flúor también venía a romper algo, y de alguna forma la corporalidad, cachai, la puesta en escena, también tenía que cambiar. Y ahí donde fue como mi despertar, dije: “Ya, entra el flúor, los vestuarios todos se van a encender, como que tenemos la posibilidad de hacer mucha magia en la escena, pero también la puesta en escena va a ser otro vuelco, no vamos a hacer lo mismo tradicional de danzas, danzas”... (Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

Luego de un primer intento, en 2012, “Los Misterios de África” es el segundo montaje en el que Florencia emplea pintura fluorescente y luz ultravioleta como recursos escénicos. La obra consiste de una serie de cuadros en los que se alternan danzas tradicionales guineanas con secciones de percusión e intervenciones solistas de los/as djembefolas, ligadas por salidas y entradas que otorgan dinamismo y flujo al montaje. Todas/os las/os intérpretes están vestidas/os con trajes que emulan las vestimentas tradicionales usadas por los conjuntos guineanos, pero que aquí están hechos de telas



Imagen 12. Flyer de la “Fiesta Afroflúor Magic”, abril de 2018. (Fuente: <https://www.facebook.com/afrofluo/photos/a.778583925547258.1073741825.211073812298275/2006514722754166/>.)

fluorescentes que relucen con la luz ultravioleta que ilumina el escenario. En sus caras tienen pintadas líneas y puntos con maquillaje fluorescente, lo que hace ver a las/os intérpretes como si usaran máscaras. Debajo del maquillaje, la piel de las/os integrantes del grupo reluce de un tono violeta oscuro. Aunque ciertamente no sea la intención de Florencia, a primera vista es difícil no asociar esta alteración lumínica del color de piel — que la hace ver, de cierta forma, más negra que el mismo color negro— con prácticas como el *blackface* (cf. Cap. 5, p. 131). Tal asociación contrasta con la apreciación de la propia directora de AfroFlúor respecto a la imposibilidad de cumplir el deseo de incorporar una africanidad que parece inalcanzable:

Como que está la obsesión por generar, y por ser africanos. ¿Cachai? Como: “Soy africano, toco como africano, bailo como africano.” Que bacán, es un desafío, ¿cachai?, es un desafío, pero en el fondo nunca vamos a ser africanos [ríe]. ¿Cachai?, entonces como: “Libéremos de eso”, como también: “Somos chilenos”, ¿cachai? (Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

Al margen de su similitud, quizás inconsciente, con la práctica del *blackface*, “Los Misterios de África” representa, entonces, una resignificación explícita de las danzas guineanas en el contexto chileno y santiaguino. Se trata, en primera línea, de una resignificación asociada a un sentido del espectáculo y el entretenimiento. En otras palabras, “Los Misterios de África” apela a una estetización de las expresiones músico-danzarias que parece dejar en un segundo plano la autenticidad performática que procuran exhibir los demás montajes con danzas guineanas, enfocando aquellas características de las danzas interpretadas que las hacen inmediatamente inteligibles para el público local. Considerando los formatos de presentación heredados de la tradición guineana de ballets folklóricos, concebidos tanto para desacralizar y “nacionalizar” las expresiones músico-danzarias tradicionales pertenecientes a varios grupos étnicos de África occidental como para presentarlas ante un público internacional (cf. Cap. 5, p. 157), también obras como “El Río Sagrado”, así como las presentaciones de agrupaciones como Wali Percusión y Wofare, enfatizan aquellos aspectos performáticos que resultan más atractivos para el público, tales como la destreza corporal de sus bailarinas/es y músicos/as. No obstante, “Los Misterios de África” va un paso más allá, y, mediante el recurso escénico de la luz ultravioleta, traduce, por así decirlo, danzas y músicas que en su contexto de origen tienen un espacio, un tiempo y una función específica al plano atemporal y desterritorializado de un África genérica, tan misteriosa como alegre y estéticamente cautivante.

Aparte de tales representaciones exotizantes y/o folklóricas de la alteridad africana o afrodescendiente, algunas de las propuestas escénicas que pude presenciar en el transcurso de esta investigación también reivindicaban explícitamente lo africano o lo afrodescendiente como una suerte de raíz olvidada de la chilenidad. Este era el caso, incluso, en uno de los montajes mencionados arriba: la presentación de la agrupación Wofare. Entre los distintos cuadros de danzas y músicas guineanas, este montaje también incluía una notable escena en la cual una bailarina ejecutaba pasos de flamenco al son de un cajón, mientras otra integrante de la agrupación recitaba un monólogo que, al comparar posteriormente mis notas de campo con la bibliografía, resultó ser un extracto casi textual

del relato de un abuelo afroarriqueño reproducido en un libro sobre las memorias orales respecto al proceso de chilenización (Alarcón, Araya y Chávez, 2017; sobre el proceso de chilenización, ver tb. nota al pie 129, p. 238). La escena relatada entreteteje distintos hilos, pues además de aludir a la afrodescendencia chilena —y a su negación—, yuxtaponiéndola con las danzas guineanas, también incluye la práctica del flamenco. Aparte de simbolizar los procesos de mestizaje en la península ibérica (cf. Chamorro y Perret, 2020), algunas producciones culturales recientes han rescatado la raíz africana de esta música y danza (cf. Rosales, 2016), complejizando las lecturas posibles respecto a su inclusión, asociada a un relato sobre lo afrochileno, en un montaje con danzas tradicionales guineanas en Santiago.

Ahora bien, otras agrupaciones construían una relación explícita entre algunas expresiones culturales afrodescendientes y elementos de la cultura popular chilena, usando para ello las propias prácticas danzarias, interpretándolas en un orden que sugería una relación genealógica.¹⁰⁴ De esta forma, el montaje del Ensamble Pacífico Sur, agrupación penquista liderada por Carola Reyes, presentaba una secuencia que comenzaba con músicas y danzas afroperuanas, así como del Pacífico colombiano, pasando por el festejo, la zamacueca y la marinera limeña, y concluía con una cueca brava. Un planteamiento similar es el que desarrollaba el montaje “La Cueca se puso Negra”, estrenado en 2015 por la desaparecida agrupación En Rueda Colectivo, en la que participaron dos de las/os profesoras/es de danza “afro” que entrevisté para el presente proyecto: Canela Astudillo y Marco Vicencio. “La Cueca se puso Negra” tuvo varias funciones en el año de su estreno, además de una reposición en 2016 y 2017, pero no ha podido ser remontada desde entonces. Según me relataron Canela y Marco, esta obra proponía, en una sucesión de escenas, un recorrido musical y danzario que primero introducía algunos géneros de la música afroperuana, tales como el landó y la zamacueca, y terminaba con la cueca. Poniendo a esta danza, declarada como “baile nacional” por un decreto de la dictadura (cf. Cap. 5, p. 128), en continuidad con danzas marcadas explícitamente como “afro”, tanto

¹⁰⁴ Un montaje teatral que plantea un relato similar es “Afrochileno”, de la compañía Tryo Teatro Banda (ver la descripción, el material de mediación y el trailer disponibles en http://www.tryoteatrobanda.cl/?page_id=565), la que durante 2018 fue presentada en distintas ciudades del país como parte del programa “Teatro Itinerante” impulsado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.



Imagen 13. Fotograma del trailer de la obra “La Cueca se Puso Negra”. (Fuente: Colectivo En Rueda, 2016.)

Ensamble Pacífico Sur como En Rueda daban vigencia escénica a las teorías sobre su posible origen africano. “La Cueca se puso Negra”, particularmente, no solo realizaba la influencia africana en la cueca mediante la evidencia kinética representada por los propios movimientos danzarios, sino también mediante elementos teatrales que recurrían a referentes de la cultura afroperuana como Victoria Santa Cruz:

En “La Cueca se puso Negra” hay un momento que hacemos el “Me llamaron negra”, de la Victoria Santa Cruz, pero que en la segunda versión nosotros lo modificamos, y no lo hacemos con la base de festejo sino que lo hacemos con la base de cueca. Y en el final, cuando dice “¡Negra! ¡Sí! ¡Negra, soy! ¡Negra soy! ¡Negra!”; ahí nosotros le metemos todo: “¡India soy y mestizo soy, blanco soy!”

(Canela Astudillo, entrevista personal, 01.02.19)

La interpretación que, de acuerdo al relato de Canela, hacía En Rueda del conocido poema de Victoria Santa Cruz muestra que, más allá de solo rescatar la influencia africana en la cueca, la propuesta de “La Cueca se Puso Negra” consistía en una verdadera contranarrativa acerca del mestizaje chileno. El enfoque en lo “afro” servía, en esta propuesta performática, para remecer una construcción racializada de la nación que, a pesar

de reconocer su constitución mestiza, reivindica la homogeneidad blanqueada de la población chilena.

Como he mencionado a lo largo de los párrafos precedentes, varias de las puestas en escena discutidas hasta aquí declaraban explícitamente que a través de la performance danzaria deseaban visibilizar, en el contexto santiaguino, el legado africano y afrodescendiente, un legado que no se reduciría a la dimensión estética de las prácticas danzarias, sino que comprendería también visiones de mundo y prácticas de resistencia. Ahora bien, al menos uno de los montajes que pude presenciar en el desarrollo de esta investigación se hacía cargo explícitamente de estas dimensiones, enfatizando el legado histórico de resistencia que caracteriza a las configuraciones culturales afrolatinoamericanas. Se trata de “Corre Cimarrón”, una obra de danza-teatro estrenada en 2015 por el Colectivo Ronda Negra, conformado en torno a la actriz y bailarina de danzas afroperuanas Renata Puelma. Desde su estreno —circunstancial— en el Sitio de Memoria Escotilla 8, ubicado en el Estadio Nacional, “Corre Cimarrón” ha sido presentada en distintos escenarios de Santiago y regiones, desde teatros y centros culturales hasta la salsoteca Maestra Vida. Este montaje integra distintas influencias musicales y danzarias, desde la danza contemporánea hasta distintas danzas afrolatinoamericanas, tales como el landó afroperuano o la rumba afrocubana, aunque la principal referencia musical y danzaria que es posible observar en el transcurso de la obra son las danzas y músicas afrobrasileñas, asociadas también a monólogos y cantos en portugués.

La obra comienza con la proyección, sobre un lienzo blanco, de varios *clips* de video que muestran escenas alusivas a la explotación esclavista, intercaladas con imágenes de personas uniformadas trabajando en grandes fábricas, recalcando así las continuidades históricas entre la esclavitud y la enajenación del trabajo en los sistemas de producción fordistas. Luego de esta suerte de preludeo, la primera parte de la obra se inicia con un canto a Elegguá, seguido por un canto en portugués que inicia la narración: “Cimarron sou quando vou al monte com meus camarás...” (transcripción propia). A grandes rasgos, esta primera parte de “Corre Cimarrón” narra la historia de la llegada forzada de africanas/os



Imagen 14. Imagen de escena del montaje “Corre Cimarrón”. (Fotografía: Alejandro Möller, www.alejandromoller.cl.)

esclavizadas/os a América y describe las formas de resistencia cotidiana frente a la dominación y la explotación desarrolladas por ellas/os, llevadas a su máxima expresión en el cimarronaje (cf. nota al pie 44, p. 75). En este contexto, junto con recursos narrativos como una adaptación, a ritmo de rumba, del poema “Ritmos Negros del Perú”, de Nicomedes Santa Cruz, el pasaje más impresionante de esta primera parte es la representación danzada de la huida de una mujer esclavizada (interpretada por Consuelo Cerda, una de las bailarinas del colectivo) desde el lugar de su cautiverio, y de la posterior llegada a una comunidad de cimarronas/es, marcada por cambios en la música y en el vestuario: en vez del color gris del faldón que las bailarinas usaban durante los segmentos anteriores del montaje, ahora mostraban el reverso floreado de la misma prenda, bailando algunos pasos de samba al son de una canción cantada en portugués.

Con la escena de la huida, aproximadamente en la mitad de los 45 minutos que dura el montaje, comienza la segunda parte de “Corre Cimarrón”, la que describe la vida autónoma en los quilombos o palenques, tematizando la igualdad de género y las luchas por

el mantenimiento de la autonomía territorial y política, entre otros tópicos. La obra concluye con un breve monólogo reivindicando la combatividad de las/os cimarronas/es y con una rueda de bullerengue¹⁰⁵, para la cual músicos y bailarinas/es forman un semicírculo en el centro del escenario y entonan un canto de llamada y respuesta cuyo final, con la frase “Corre, corre cimarrón”, marca el término del montaje.

A diferencia de algunos de los montajes discutidos anteriormente, los que hacían referencia al pasado esclavista como un lejano antecedente histórico, “Corre Cimarrón” presenta el cimarronaje como un fenómeno coextensivo con la esclavización y que forma parte de una herencia vinculada a la liberación personal y colectiva en toda América Latina, enlazando distintos territorios, historias y tiempos a través de un mensaje libertario. Este mensaje trasciende el reconocimiento de una raíz olvidada para formular una verdadera ética de la resistencia inspirada en el legado histórico y cultural afrolatinoamericano. Al mismo tiempo, “Corre Cimarrón” produce performativa y políticamente una posicionalidad simultáneamente translocal y, al mismo tiempo, territorializada en las luchas antineoliberales locales, pues la liberación a la que hace referencia no es solo de las/os africanas/os esclavizadas/os, sino de las/os trabajadoras/es sometidas/os en general.

Una última obra que quiero mencionar, para así concluir el presente recorrido por las puestas en escena con danzas “afro” que pude presenciar en el transcurso de esta investigación, es el montaje “Trance: Cuerpo y Ancestralidad”, estrenado en mayo de 2019 por la Compañía de Afro Jazz Contemporáneo JAFCO América en el prestigioso Centro Cultural GAM, en el centro de Santiago. Se trata de una electrizante puesta en escena dirigida por el bailarín y coreógrafo —además de sociólogo— de origen haitiano Evens Clercema, la que comprende tres cuadros inspirados en danzas rituales haitianas. Según señala el programa de sala, este montaje puede entenderse como una suerte de alegoría del proceso migratorio: “Tomando la tradición Vudú haitiana como inspiración central, resignificamos el tránsito migratorio como un viaje al origen, reestableciendo de forma libre la conexión con la naturaleza y la cultura ancestral” (JAFCO América, s.f.).

¹⁰⁵ El bullerengue es un género musical y danzario que pertenece a los “bailes *cantaos*” del Caribe colombiano. Para una mayor contextualización de este género, ver más abajo, p. 231.

La primera escena de la obra, que lleva por título “Desorientación Interpelación” y en la cual las 5 bailarinas (a las que se suma un bailarín) visten túnicas blanquiazules, muestra los ondulantes movimientos de la danza yanvalou, la que habitualmente es interpretada al inicio de cada invocación a los/as *lwa*, las deidades o entidades espirituales que conforman el panteón vuduista, específicamente en el ritual de los/as *lwa* de la nación de Rada¹⁰⁶ (cf. Fleurant, 1987, p. 27). La segunda escena, titulada “Aquí Estoy”, parece reproducir un ritual de posesión, con una danza con movimientos periféricos, fuertes y angulosos. Se trata de la danza mayi, la que sigue a la danza yanvalou en el ciclo ritual Rada y cuya función consiste, según el etnomusicólogo Gerdes Fleurant (ibíd., p. 31), en despedir a un/a *lwa* antes de invocar a otro/a mediante una nueva interpretación de la danza yanvalou. En cierto momento de esta escena, las bailarinas y el bailarín se señalan la cabeza con los dedos índice extendidos y luego caen al suelo con movimientos espasmódicos. La tercera escena, finalmente, se titula “Liberación”, y muestra una danza más bien festiva, identificada en el programa de sala como “Ibo”¹⁰⁷. En el intermedio entre los tres cuadros de danza, una cantante interpreta canciones en creole, y, antes de la escena final, el coreógrafo y director de la obra pisa el escenario para recitar un monólogo. Luego de aludir al coraje necesario para recorrer el incierto camino de la migración y de criticar la invisibilidad de las/os migrantes en la sociedad chilena, así como la opresión ejercida sobre ellas/os por las instituciones del Estado, termina gritando: “¡Libertad!”

Mediante el uso de danzas rituales para realizar una alegoría del proceso migratorio, “Trance: Cuerpo y Ancestralidad” lleva a un plano simbólico las reivindicaciones libertarias articuladas por montajes como “Corre Cimarrón”. En “Trance...”, tales reivindicaciones no se nutren, en primera línea, de las experiencias históricas de lucha y resistencia de los pueblos afrodescendientes, sino del conocimiento corporizado contenido en su cosmovisión y sus rituales, los que reflejan una forma distinta de comprender las relaciones entre los

¹⁰⁶ Las deidades del vudú haitiano se agrupan en distintas naciones, las que son veneradas con sus propios rituales y en ocasiones distintas. El rito dedicado a la nación de Rada es uno de los más importantes (cf. Fleurant, 1987).

¹⁰⁷ Siguiendo a Fleurant (1987, p. 37), se trata de una danza interpretada solo en algunas ceremonias específicas, asociada a la posesión por *lwas* pertenecientes a la nación de Ibo.

cuerpos-en-el-mundo y las fuerzas que los afectan. Al mismo tiempo, la obra también hace patente la relevancia de las prácticas danzarias “afro” como reflejos de un lenguaje artístico que, como señala Gilroy (1993; ver tb. Cap. 3, p. 76), hace audibles y sensibles otras formas de convivencia, en los intersticios de las construcciones políticas, sociales y raciales hegemónicas. En particular, se trata de una forma de convivencia guiada por las experiencias transcendentales de una espiritualidad que toma posesión de los cuerpos, constituyéndose de manera post-racial y, del mismo modo, también post-nacional. De esta forma, “Trance...” trasciende la construcción de lo “afro” como parte de la chilenidad articulada por otros montajes, los que amplían la narración nacionalista con el elemento afrodescendiente, pero sin cuestionar necesariamente la constitución racialista de la nación. Por el contrario, en este montaje las danzas de raíz afro se revelan como un lenguaje universal que logra expresar las ansias de reconocimiento, de liberación y de autodeterminación que atraviesan a diversas luchas sociales en la sociedad chilena contemporánea, así como en las sociedades latinoamericanas en sentido más amplio, y aún fuera de la región. De esta forma, pareciera ser que, en obras como “Trance...”, los cuerpos danzantes logran expresar anhelos y orientaciones utópicas que, por lo general, permanecen inefables.

Las danzas “afro” en la calle: carnavales y comparsas

Como adelanté arriba (cf. Cap. 6, p. 191), desde mediados de la década de 2000 en Santiago se ha conformado un creciente número de comparsas que incluyen en sus performances diversos repertorios danzarios y musicales afrolatinoamericanos (y, en menor número, también africanos). Se trata, por un lado, de comparsas que siguen la idea de un “carnaval mestizo” formulada por Rosa Jiménez (cf. *ibíd.*), integrando danzas como el festejo afroperuano o las danzas de orixás en propuestas performáticas que se nutren, igualmente, de los repertorios danzarios populares y, en algunos casos, indígenas. Por otro lado, desde el año 2015, aproximadamente, se han conformado varias comparsas especializadas en ciertos repertorios performáticos afrolatinoamericanos. Entre estas

últimas hay agrupaciones como la Cumbiamba Caribe o la Escuela-comparsa La Rebuscona (cf. *ibíd.*, p. 192), que reproducen, en cierta medida, el formato de presentación de las cumbiambas colombianas, o la Comparsa Afroperuana Lambayeque, que lleva al formato de presentación callejera y en desplazamiento danzas afroperuanas como el festejo, la zamacueca o el landó. Tales agrupaciones participan, a la par de comparsas de ritmos andinos y criollos, de escuelas de samba y batucadas¹⁰⁸, en los carnavales populares autogestionados que, desde fines de la década de 1990, han surgido en distintos barrios y poblaciones de la capital.

Siguiendo a la antropóloga Carla Pinochet (2017), en el período posterior al fin de la dictadura pinochetista en diversas ciudades del país comenzaron a surgir nuevas formas de usar y resignificar el espacio público, materializando un ideario de convivencia democrática que aún se muestra esquivo. A la par de grandes eventos impulsados y/o patrocinados por los gobiernos de la época, tales como las “fiestas culturales” del período del presidente Lagos (cf. *ibíd.*, pp. 6-7), también surgieron los carnavales populares y otras fiestas y desfiles callejeros autogestionados, independientes y, a ratos, contrapuestos a las políticas culturales implementadas por el Estado. Reuniendo distintas trayectorias de transmisión cultural y creación de conjuntos por parte de culturas/es locales, tales como las agrupaciones de danzas andinas (Fernández y López, 2010) o las escuelas de samba y batucadas (Rojas, 2015; ver tb. nota al pie 94, p. 188), los carnavales se suman a grandes desfiles callejeros como la conmemoración anual del 12 de octubre. Frecuentemente, se trata de la celebración de efemérides específicas de los distintos barrios y poblaciones — muchas de ellas surgidas de tomas de terreno y fuertemente estigmatizadas y marginalizadas en el contexto de la segregación socio-territorial que caracteriza a la ciudad de Santiago—, tales como la fecha de inicio de la toma respectiva (cf. Mundaca, 2015). A

¹⁰⁸ Aunque las escuelas de samba y las batucadas también pertenecen, en términos históricos y culturales, al campo de las prácticas músico-danzarias de raíz africana, se trata de agrupaciones que poseen una historia propia en el contexto local (cf. nota al pie 94, p. 188), solo parcialmente coincidente con aquella de las danzas “afro” que abordo en esta tesis. Por otra parte, tanto para mis interlocutoras/es como desde la perspectiva del público que asiste a los carnavales poblacionales santiaguinos que describo en este apartado se trata de categorías distintas a aquella de las danzas “afro” en sentido estricto, por lo que no profundizo en ellas aquí.

estas fechas de celebración se suman otras como el carnaval de la Challa, celebrado en el barrio Yungay en una fecha cercana al Día del Roto Chileno, o el We Tripantu o año nuevo indígena, celebrado en una fecha cercana al solsticio de invierno, las que en conjunto dan cuenta de un calendario de celebraciones alternativas a las efemérides celebradas a nivel nacional.¹⁰⁹

Según un relevamiento reciente (Muñoz, 2018b), en la ciudad de Santiago existen actualmente 59¹¹⁰ carnavales populares,¹¹¹ abarcando 28 de las 34 comunas de la conurbación (considerando las 32 comunas de la provincia de Santiago, además de San Bernardo y Puente Alto). En otras palabras, con excepción de la comuna de La Cisterna, así como de las comunas acomodadas del sector oriente de la ciudad (Providencia, Las Condes, La Reina, Vitacura y Lo Barnechea), todas las comunas del Gran Santiago cuentan al menos con una celebración carnavalesca en su territorio. Según este mismo relevamiento, en el conjunto de los carnavales participan un total de 102 agrupaciones, de las cuales aproximadamente la mitad corresponde a agrupaciones de raíz andina (Muñoz, 2018a). Por su parte, 39 agrupaciones son identificadas como “de raíz afrolatina”, aunque la gran mayoría de ellas —31, en total— corresponde a batucadas (21), escuelas de samba (2) y

¹⁰⁹ Un caso especial es, sin duda, el “Carnaval de los Mil Tambores” en Valparaíso, que reúne anualmente a cerca de 50.000 personas y congrega a batucadas, agrupaciones andinas y de danza “afro” de todo el territorio nacional (cf. Pinochet, 2017, p. 12). Al igual que sus símiles santiaguinos, el Carnaval de los Mil Tambores surgió de forma autogestionada, y por su masividad ha entrado repetidamente en conflicto con las autoridades políticas locales, que han relegado el desfile principal del carnaval a una locación alejada del sitio de patrimonio cultural de la humanidad que es el centro histórico de Valparaíso.

¹¹⁰ Al menos en 2019 se sumó a este número el carnaval de la población El Cortijo, en Conchalí, no contemplado en el relevamiento mencionado.

¹¹¹ El relevamiento citado distingue entre carnavales “barriales”, “aquellos que son convocados por organizaciones propias de esa localidad y/o que van dirigidos a las personas de la localidad, ya sea con el fin de celebrar un aniversario o en concordancia con alguna otra temática” (Muñoz, 2018b, p. 6), por un lado, y “conmemorativos”, por otro. Aunque es cierto que varios de los carnavales clasificados como “conmemorativos”, tales como el “Homenaje al Carnaval de Barranquilla” que se celebra anualmente en la plaza Bogotá, no responden necesariamente a la iniciativa de gestores locales, otros de los eventos clasificados en esta categoría, tales como el Carnaval por Víctor Jara y Littré Quiroga, en la comuna de Lo Espejo, o el Carnaval por la Justicia Social, realizado en memoria de Manuel Gutiérrez, un joven muerto por un disparo de Carabineros en la comuna de Macul (cf. p. 246), sí poseen una dinámica similar a los carnavales “barriales”. Al mismo tiempo, varios de estos últimos —como menciona también la definición provista por Muñoz— conmemoran una fecha en particular, mostrando la porosidad de las categorías, así como las características comunes de un campo de prácticas y celebraciones que posee diversos ejes de diferenciación internos.

otros formatos de inspiración afrobrasileña, entre ellos una agrupación de danzas afrobahianas. Las 8 agrupaciones restantes en esta categoría corresponden a las comparsas de candombe, de danzas y músicas afrocolombianas y afroperuanas, así como de tumbe, que forman el objeto principal de este apartado. Finalmente, según el relevamiento citado hay 13 agrupaciones que no corresponden a ninguna de las dos categorías principales (raíz andina y raíz afrolatina). Entre ellas se encontrarían agrupaciones que interpretan “folclore chileno de la zona central, murga uruguaya, o expresiones del África [sic] mandingue, gitanas, etc.” (ibíd., p. 1). Aunque la autora no es explícita al respecto, es posible asumir que en esta categoría se ubican también las comparsas “mestizas”. Según mis propias observaciones, estas últimas son reducidas en número, pero se trata frecuentemente de las agrupaciones con mayor cantidad de integrantes y que mayor cercanía logran con las/os espectadoras/es que bordean el recorrido de un carnaval.

Uno de los primeros carnavales santiaguinos que pude presenciar fue el carnaval We Tripantu, en la población Los Copihues (comuna de La Florida), que en 2018 —el año en que asistí por primera vez a esta celebración— vivía su vigésima edición. Iniciado por la compañía de teatro comunitario “De Dudosa Procedencia” como una celebración de la Noche de San Juan (cf. Fernández y López, 2011, p. 17), pronto este carnaval se orientó hacia la conmemoración del We Tripantu, la celebración mapuche del solsticio de invierno popularmente conocida como “año nuevo indígena”. Actualmente, el carnaval We Tripantu marca un hito en el calendario carnavalero santiaguino, pues es uno de los pocos que se celebran en invierno y, de esta forma, representa un pequeño adelanto de la temporada de carnavales, que se concentra principalmente en los meses primaverales, de septiembre a diciembre (cf. Muñoz, 2008b, pp. 8-10). En una fría noche de invierno, decenas de comparsas se reúnen en la plaza Salvador Allende, en Av. La Florida, y desde allí emprenden un recorrido de más de un kilómetro por los estrechos pasajes de la población, atiborrados por visitantes que vienen de distintos puntos de la ciudad a participar del evento, dificultando incluso la visión de las/os propias/os vecinas/os, muchas/os de las/os cuales observan desde las puertas de sus casas el espectáculo. Algunas/os las decoran con



Imagen 15. Desfile de la Escuela comparsa Negra Libertá en el carnaval We Tripantu, junio de 2018. (Fotografía propia.)

antorchas para la ocasión y aprovechan de vender comida y bebidas, sobre todo vino navegado, muy bienvenido para capear el frío. En el punto de inicio y término del recorrido, así como en un punto intermedio, se instalan verdaderas ferias con toldos, hornos y freidoras móviles, las que amplían la oferta de alimentos disponible para las/os visitantes.

En junio de 2018, cuando fui por primera vez a Los Copihues, llegué temprano —a eso de las 19:00 hrs.— para poder observar el pasacalle desde su inicio. Antes de comenzar el desfile, una mujer con atuendo mapuche lideró una rogativa frente a una fogata prendida en el amplio patio del local de la junta de vecinos que sirve como espacio de preparación para las comparsas. Entre el estruendo de los tambores de algunas agrupaciones que ya se preparaban para comenzar a desfilan, pidió porque la tierra volviese a llenarse de energía y fuerza para comenzar el nuevo ciclo que se iniciaba con la noche más larga del año. Durante la rogativa se recibieron algunas ofrendas, las que eran colocadas junto a un arreglo de ramas de canelo y frutas dispuesto sobre una base con ruedas. A continuación, la mujer y sus acompañantes, un grupo de hombres y mujeres que en sus manos llevaban

trutucas y cultrunes, respectivamente, se puso a la punta de la columna de comparsas que participarían del carnaval, la que ya se había comenzado a formar en un pasaje adyacente al local de la junta de vecinos. De a poco, cada una de las comparsas que participarían del pasacalle se fue formando en el pasaje e inició su desfile, comenzando por el bloque de las comparsas “afro”, compuesto por las agrupaciones Samba China Chola, Negra Libertá, Lambayeque, La Rebuscona, Catanga y Cumbiamba Caribe, además de un pequeño grupo, de unas 15 personas, que, según se había anunciado previamente, interpretaba danzas senegalesas.

En su recorrido por la población, cada comparsa iba precedida por una persona portando una antorcha, simultáneamente anunciando —a las/os espectadoras/es— la llegada de una nueva comparsa e indicando —a la propia comparsa— el camino a seguir para no desviarse de la ruta trazada. Aunque el desfile iba cortando las calles por las que pasaba, a lo largo de todo el recorrido no se advertía ningún carabinero ni guardia municipal desviando el tránsito. La única presencia policial que pude constatar se encontraba al final del recorrido, donde cada comparsa, con el último impulso de energía después de casi dos horas de desfile, realizaba el corte final de su presentación. Allí, un retén móvil y un piquete de policías con trajes antidisturbios parecían estar apostados únicamente para recibir los gritos de desprecio de parte del público y de las/os integrantes de algunas de las comparsas, la mayoría de ellas/os jóvenes en edad universitaria. Junto con la precaria infraestructura urbana de la población, similar a la que es posible observar en muchas de las demás poblaciones en las que se celebran algunos de los carnavales más concurridos de Santiago, el fin únicamente represivo de la presencia policial en tales eventos, el que se repetía de forma similar en varios de los carnavales a los que asistí, deja entrever la actitud dominante del Estado hacia estos territorios, signados tanto por la violencia física ejercida por la policía —a la que se suma la violencia ejercida por otros/as actores/as— como por la violencia simbólica del abandono. En este contexto, los carnavales poblacionales destacan como iniciativas que promueven “la rearticulación de los pobladores como actores relevantes en la transformación social de sus condiciones

materiales de vida” (Mundaca, 2015, p. 6), sin perjuicio del carácter de espectáculo masivo que muchas de estas fiestas han adquirido.

Las performances de las comparsas “afro” que participaron del carnaval We Tripantu 2018, las que formaban el primero de varios bloques de comparsas que participaron del desfile, reflejan distintos usos y posicionamientos de los materiales danzarios y musicales “afro” en el contexto local. La presentación de la comparsa Samba China Chola¹¹², en primer lugar, se posicionaba en proximidad al concepto de “carnaval mestizo” y, de cierta forma, reflejaba la narración respecto a la continuidad entre la música y danza afroperuana y la cueca desarrollada por “La Cueca se puso Negra”. No es coincidencia, en este sentido, que la directora de la comparsa, una ex integrante de la compañía Cumbiamé (cf. Cap. 6, p. 185), también integrara el elenco de esa obra. La presentación de Samba China Chola comenzaba con un choique purrun¹¹³, seguido por festejos y zamacuecas, para terminar con dos pies de cueca, uno interpretado por las/os integrantes de la comparsa, y un segundo al que invitaban a bailar con ellas/os a las/os espectadoras/es. Las bailarinas de la comparsa, alrededor de 30, estaban vestidas con tops negros y largas faldas rojas, con aplicaciones de tela azul y un borde negro estampado con la chakana o cruz andina, mientras que los cerca de 10 bailarines, ubicados a continuación de las bailarinas, llevaban poleras naranjas y pantalones abombados de tres cuartos. Cerraba el desfile de Samba China Chola un grupo de percusionistas, hombres y mujeres, que portaban cajones peruanos con superficies inclinadas, de forma que fuera más fácil percutarlos en posición erguida, así como un intérprete de guitarra eléctrica, acompañado de una persona que arrastraba un carrito con el amplificador respectivo. La secuencia de las

¹¹² Esta comparsa surgió como un bloque dependiente de la Comparsa Afroperuana Lambayeque, pero eventualmente se independizó bajo el liderazgo de su directora, Macarena Parraguez. Como comenta Felipe Jiménez (entrevista personal, 23.08.19), el nombre de la comparsa fue elegido tomando como referencia el verso de una cueca.

¹¹³ El *choikepurún* —o choique purrun, en la grafía castellanizada— es una danza perteneciente al ritual mapuche del ngillatún, practicada especialmente en las comunidades andinas de ese pueblo (cf. Gundermann, 1984). El vestuario y los movimientos de esta danza, denominada también como *tregilpurún*, representan a un pájaro, ya sea el ñandú (*choike*) o el queltehue (*tregil*).

danzas interpretadas por esta comparsa se repetía cíclicamente a lo largo del desfile, hasta llegar al punto de término mencionado anteriormente.

La siguiente comparsa en desfilar fue la Escuela comparsa Negra Libertá, dedicada a la práctica del tumbé afroariqueño. Las/os cerca de 40 integrantes de esta comparsa, entre bailarinas/es y músicos/as, estaban vestidas/os de blanco —las mujeres con un largo faldón y un turbante en la cabeza, alrededor del cual llevaban anudada una cinta de color dorado— y seguían las indicaciones que, con un pito y señas, les daban un hombre y una mujer que bailaban al frente del cuerpo de bailarinas (cf. Imagen 15, p. 224). Profundizaré en la propuesta performática de esta agrupación en el próximo apartado, pues, además de hacer un uso particular de ciertos movimientos danzarios del tumbé —así como de otros repertorios danzarios “afro”—, la reterritorialización en Santiago de una práctica músico-danzaria de central importancia para el movimiento reivindicatorio afroariqueño posee importantes estribaciones para la articulación de nuevos significados en torno a lo “afro” en el país.

A continuación del desfile de Negra Libertá, fue el turno de la Comparsa Afroperuana Lambayeque, liderada por Francisca Hernández, quien, al igual que Macarena Parraguez, fue integrante tanto de la compañía Cumbiamé como del elenco de “La Cueca se puso Negra”. Aparte del cuerpo principal de bailarinas, que estaban vestidas con faldas floreadas de color azul sobre fondo verde y tops con la misma combinación de colores, la comparsa Lambayeque se presentaba acompañada de varios “figurines”, bailarinas/es disfrazadas/os de manera especial que interactuaban con el público a lo largo del desfile. Como pude observar con mayor detención en otro carnaval,¹¹⁴ se trataba de un gato, un diablo vestido de rojo, un caporal —con un látigo en la mano— y una cocinera —reconocible por la gran cuchara de palo que portaba—, además de otros personajes que al parecer hacían referencia al pasado esclavista,¹¹⁵ todas/os con una máscara que cubría la parte superior de la cara, simulando una nariz ancha y labios bezudos, reproduciendo, así,

¹¹⁴ Específicamente, en el Carnaval Nocturno de La Victoria, celebrado en octubre de 2018.

¹¹⁵ En una presentación de escenario de la misma comparsa, en octubre de 2018, las/os bailarinas/es que interpretaban a los figurines protagonizaron distintos cuadros danzarios que daban a entender sus respectivos roles.

estereotipos racialistas sobre la corporalidad “negra”. En distintos puntos del desfile, la comparsa volvía a iniciar una secuencia que comenzaba con un breve texto declamado a viva voz, describiendo la llegada de africanas/os esclavizadas/os al Nuevo Mundo y la prohibición de la música de tambor, y continuaba con las bailarinas cruzando las manos sobre sus cabezas, como si las tuvieran atadas, para después abrir los brazos en gesto de liberación. Luego, las bailarinas se acuclillaban en un gran círculo para dar espacio a las presentaciones danzadas de aquellas/os bailarinas/es que interpretaban a los figurines y, a continuación, bailaban varias coreografías de festejo, landó y zamacueca. El ciclo concluía con un son de los diablos, para el cual tanto bailarinas como percusionistas¹¹⁶ se ponían sobre la cabeza cintillos de plástico con cuernos rojos, en cuyo interior había pequeñas lucecillas que brillaban en la oscuridad.

En comparación con la comparsa que inició el desfile, tanto la performance de Negra Libertá como aquella de Lambayeque parecían reflejar formatos de presentación más tradicionales, ceñidos a un solo repertorio músico-danzario, de raíz “afro”, y, en el caso de Lambayeque, apelando a figuras arquetípicas en la representación del pasado esclavista. Dejando momentáneamente de lado a Negra Libertá, cabe destacar, sin embargo, que el formato de presentación en comparsa escogido por Lambayeque representa una adaptación del repertorio musical y danzario afroperuano al contexto de los carnavales populares de Santiago, pues en Perú el formato predominante para la presentación de este repertorio suele ser el de ballet folklórico y solo ciertos géneros, tales como el son de los diablos al que referenciaban los cuernos rojos que portaban las/os integrantes de la comparsa, eran históricamente interpretados en formato de comparsa callejera (cf. Feldman, 2006, p. 34 y sigs.). En este sentido, la performance de esta comparsa refleja, al parecer, una reelaboración de los materiales danzarios afroperuanos en función de su inserción en el movimiento carnavalero santiaguino.

¹¹⁶ A diferencia de los/as percusionistas de la comparsa Samba China Chola, los/as músicos/as de Lambayeque, que cerraban el desfile de esta comparsa, percutaban cajones del habitual formato de paralelepípedo.



Imagen 16. Desfile de la Escuela-comparsa La Rebuscona en el carnaval We Tripantu, junio de 2018. (Fotografía propia.)

Continuando con las performances de las comparsas “afro” en el carnaval We Tripantu 2018, luego desfiló la Escuela-comparsa La Rebuscona, cuyo bloque de bailarinas/ es era liderado por Canela Astudillo (cf. Cap. 6, p. 192). Las cerca de 30 bailarinas¹¹⁷ de la comparsa vestían largas faldas amarillas, rosadas y floreadas, combinadas con un jersey negro de cuello alto, grandes aros circulares y un pañuelo verde o rosado anudado en la cabeza (ver Imagen 16). En la espalda del jersey, cada una de las bailarinas llevaba cosido un trozo de género cortado con los contornos de Sudamérica, sobre el cual estaban escritas, a puño y letra, distintas consignas, desde “Aborto libre” y “La revolución será feminista” —haciendo eco de una consigna popularizada por las movilizaciones feministas de los meses anteriores— hasta “Quien no se mueve no siente sus cadenas”. Más atrás venía un grupo de 4 bailarines con sombreros *vueltoaos* en sus manos y vestidos de blanco, al igual que los/as músicos que, liderados por Diego Olivares, el co-director de la comparsa, cerraban el desfile de La Rebuscona. Con tambores alegres, tamboras, maracones y algunos

¹¹⁷ En otros carnavales, La Rebuscona se presenta con hasta 50 bailarinas y alrededor de 80 integrantes en total.

bronces, entonaban canciones como la tradicional cumbia colombiana “La Piragua” o el porro “Arroz con Coco”, mientras las/os bailarinas/es ejecutaban distintos desplazamientos y movimientos coreográficos, cantando y exclamando “¡Wepa!” y “¡Wepajé!”. Para algunas de estas coreografías, cuyos cambios de tempo eran anticipados por el toque frenético de los maracones por parte de Diego, las bailarinas tomaban en su mano derecha un atado de velas encendidas, lo que era observado con mucha expectación por las/os espectadoras/es.

Entre las canciones que interpretaba la comparsa a lo largo de su recorrido se encontraba una especialmente llamativa, y que era especialmente aplaudida por el público, pues aludía explícitamente a la realidad local. Se trataba de un bullerengue compuesto por Canela y Diego que recién pude transcribir detalladamente en un carnaval posterior. Con ayuda de un pequeño parlante portátil, Canela interpretaba la voz solista en un canto de llamada y respuesta enraizado en la tradición performática del bullerengue afrocolombiano, pero plenamente atingente al posicionamiento sociopolítico contrahegemónico reflejado en el fenómeno de los carnavales populares autogestionados:

Solista:	: Ay por qué será, por qué será, que a mi pueblo lo hacen callar :
Coro:	: Ay por qué será, por qué será, que a mi pueblo lo hacen callar :
Solista:	: Con este bello pregón quiero contarte mi amigo :
	: Los sentires de mi pueblo que se encuentra mal herido :
Coro:	: Ay... :
Solista:	: Avalan al dictador, son cosas que a mí me duelen :
	: Y juegan con el dolor y el recuerdo que ellos tienen :
Coro:	: Ay... :
Solista:	: Cuando veo la represión de los que visten de verde :
	: Si a la calle aquí se sale es porque el pueblo lo siente :
Coro:	: Ay... :
Solista:	: Ay dale duro al tambor, <i>newén</i> para los mapuche :
	: Que cuidan la madre tierra de quien la explota y reduce :
Coro:	: Ay... :
Solista:	: Oiga señor presidente, póngame mucha atención :
	: Hoy mi tierra está clamando, escúchela por favor :
Coro:	: Ay... :
Solista:	: Seguiremos luchando, seguimos pues transformando :
	: Con esa vela ancestral, educación popular :
Coro:	Ay por qué será, ay por qué será, ay por qué será...

(Bullerengue original de Canela Astudillo y Diego Olivares para la Escuela-comparsa La Rebuscona, transcripción propia.)

Este bullerengue, acompañado de los suaves pasos característicos de esta danza, en la que las bailarinas asemejan acariciarse el vientre, ha devenido emblemático de la comparsa, y en algunos de los posteriores carnavales en los que vi la performance callejera de La Rebuscona su centralidad incluso era destacada mediante la explosión de un cañón de confeti al terminar la canción, cuando las/os bailarinas/es se movían por el espacio sin una dirección fija y batiendo palmas. Igualmente, en varios de esos carnavales era posible observar a una parte del público coreando el refrán. Tal ha sido el éxito de este bullerengue —compuesto y danzado a la manera tradicional, pero con una letra que expresa una sensibilidad política contemporánea y situada ostensiblemente en el contexto chileno— que un video de La Rebuscona interpretándolo en otro carnaval se transformó en viral en redes sociales, con más de 200 mil reproducciones en Facebook y múltiples comentarios de colombianas/os asombradas/os de que se tratara de una canción compuesta en Chile, danzada y cantada por bailarinas/es y músicos/as locales.¹¹⁸ Lo que es aún más, en el contexto de las movilizaciones populares que sacudieron a Colombia desde noviembre de 2019 en adelante (y nuevamente en mayo de 2021), varias agrupaciones de ese país realizaron adaptaciones de la canción al contexto colombiano, las que también circularon por las redes sociales de las/os danzantes y músicos/as santiaguinas/os, o bien compartieron registros de La Rebuscona interpretando “Ay, por qué será...” en poblaciones santiaguinas. Uno solo de estos videos, compartido a mediados de mayo de 2021 por una organización estudiantil colombiana, ya acumula más de 1,5 millones de reproducciones en Facebook.¹¹⁹

Aparte del contenido explícito de la canción, para aquilatar los alcances del proceso de resignificación reflejado en la performance del bullerengue “Ay, por qué será...” vale la pena detenerse brevemente en la historia y características de este género músico-danzario. Rastreado hasta los antiguos palenques de la región de la costa caribeña de Colombia, en sus orígenes parece haberse tratado de una expresión exclusivamente femenina, quizás asociada a ritos de maternidad (cf. García Orozco, 2016, p. 18). Aunque la memoria oral

¹¹⁸ Ver el registro de La Rebuscona cantando el bullerengue “Ay, por qué será...” en el Carnaval Popular Pudahuel Sur, en noviembre de 2018, publicado por el usuario de Facebook Simenon delaCalle, disponible en <https://www.facebook.com/simenondelacalle/videos/1570691079733430>.

¹¹⁹ Este video se encuentra disponible en <https://www.facebook.com/watch/?v=822869668328234>.

más reciente vincula a este “baile *cantao*” con fiestas patronales y con diversas formas de “entretenimiento secular” (Rojas, 2012, p. 142), permanece la centralidad de las cantadoras como verdaderas “matriarcas” que no solo “guía[n] a su comunidad a través de la música”, sino que también poseen diversos conocimientos medicinales y rituales (García Orozco, 2016, p. 19). En cuanto a su forma musical, el etnomusicólogo colombiano Juan Sebastián Rojas (2012, p. 143) destaca que se trata de “un lamento alegre que sacude el sufrimiento y ayuda a sus practicantes a congraciarse ritualmente consigo mismos y con la vida.” De esta forma, aunque muchas letras de bullerengue traten temáticas como la muerte o el sufrimiento, para este autor (ibíd.) se trata de una práctica catártica que contribuye al “alivio de las tensiones sociales”. Sin perjuicio de ello, siguiendo a autoras como Diana Tovar (2012) y Paula Zapata (2017) el bullerengue también refleja la resistencia cultural de una memoria subalternizada y generizada, además de dar voz a demandas de reparación y ciudadanía en el contexto de la violencia y los procesos de desplazamiento interno sufridos por muchas comunidades afrodescendientes del Caribe colombiano en las últimas décadas.

La resignificación santiaguina del bullerengue por parte de la comparsa La Rebuscona, a la que se suma el uso de este “baile *cantao*” en la obra “Corre Cimarrón”, discutida arriba (cf. p. 216), se inserta en un proceso de creciente translocalización —y, más recientemente, también de transnacionalización— de este género. Si ya desde fines de la década de 1990 el bullerengue es practicado en Bogotá por jóvenes ciudadinas/os que exploran las “raíces” de su identidad (Pinilla, 2015), en la actualidad existen agrupaciones que practican el bullerengue en lugares como Buenos Aires, Ciudad de México y Nueva York.¹²⁰ En el caso de Chile¹²¹, la apropiación local del bullerengue ha venido de la mano de un estrecho contacto de las/os cultoras/es de la música y danza afrocolombiana en Santiago y otras ciudades con cantadoras y *tamboleros* colombianas/os, ya sea mediante viajes a los

¹²⁰ De esas ciudades, además de Santiago, provenían las/os participantes —todas/os (con excepción de Carola Reyes, la participante chilena) colombianas/os viviendo en el extranjero— que participaron, en mayo de 2020, de un conversatorio virtual titulado “Música del Caribe Colombiano Migrante”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5P4eDA0VJwg>.

¹²¹ Aparte de las agrupaciones santiaguinas que practican el bullerengue, en la ciudad de Concepción existe la agrupación Flor de Guayaba, la que ha generado un importante intercambio con agrupaciones y cultoras colombianas.

festivales de bullerengue que se realizan en localidades como María la Baja o Puerto Escondido,¹²² a través de la colaboración con músicas/os colombianas/os vecindadas/os en Chile, o bien a través de las visitas al país de cantadoras como Petrona Martínez o Ceferina Bánquez, en 2011 y 2018, respectivamente. En este contexto, el bullerengue creado por Canela Astudillo y Diego Olivares muestra una importante continuidad con varios de los rasgos característicos de esta práctica, y no solo a nivel formal: si, de acuerdo a una frase recogida por Rojas (2012, p. 143), en el Caribe colombiano el bullerengue es “el ‘sonido del maltrato’”, tal acepción también es extensible a la resignificación que realiza La Rebuscona para expresar una posición crítica de parte de jóvenes santiaguinas/os frente al contexto sociopolítico local.

Regresando al orden de presentación en el carnaval We Tripantu 2018, cerraban el bloque de las comparsas “afro” la comparsa Catanga, una de las más antiguas agrupaciones de música y danza “afro” de Santiago (cf. Cap. 6, pp. 191), dedicada al candombe afrouruguayo, la Cumbiamba Caribe y, por último, la agrupación de danzas senegalesas antes mencionada. Las tres agrupaciones eran más pequeñas que las que les antecedían, y al menos las dos primeras reproducían formatos de presentación muy similares a aquellos usuales en los contextos de origen de las respectivas expresiones músico-danzarias *performadas*. Catanga, por una parte, respondía al tradicional formato de las comparsas candomberas, con portaestandartes, banderas, bailarinas/es, personajes¹²³ y cuerda de tambores.¹²⁴ En la Cumbiamba Caribe, por otra parte, era posible observar un mayor apego al formato tradicional de cumbiamba que aquel exhibido por La Rebuscona. Aunque

¹²² Destacan, en este sentido, las grabaciones documentales realizadas en distintas localidades y festivales colombianos por Carola Reyes y el antropólogo Mauricio Pineda, de la productora Etnomedia, entre los años 2010 y 2011. Estos registros están disponibles en https://www.youtube.com/user/etnomedia/playlists?view=50&sort=dd&shelf_id=6.

¹²³ Tradicionalmente, las comparsas de candombe incluyen los siguientes personajes: escobero, gramillero, mama vieja y vedette. En el caso de Catanga, —reflejando, quizás, la falta de bailarines masculinos— faltaban el escobero, personaje que “abre” el camino de la comparsa, realizando movimientos de gran destreza con una escoba estilizada, así como el gramillero, personaje que acompaña a la mama vieja y en su mano lleva un maletín de doctor lleno de hierbas medicinales.

¹²⁴ Para el carnaval San Antonio de Padua, específicamente, evento del cual Catanga participa desde sus inicios, la comparsa se amplía con músicos/as y bailarinas/es de otras ciudades en las que existen comparsas de candombe, tales como Valparaíso y Concepción, llegando a contar con alrededor de 30 tambores y cerca de 15 bailarinas/es.

contaban, a grandes rasgos, con un repertorio danzario y musical similar, ni los trajes ni la letra de las canciones de la Cumbiamba Caribe exhibían claramente la adecuación de su performance al contexto local.¹²⁵ Por el contrario, delante del cuerpo de baile principal de esta comparsa bailaban un hombre afrodescendiente junto a dos mujeres que llevaban cadenas de plástico alrededor de sus muñecas, al parecer simbolizando el pasado esclavista —y el fin de ese pasado—. La última agrupación “afro”, la pequeña comparsa de danzas senegalesas, finalmente, destacaba porque tenía un personaje con una gran máscara vestido con un traje hecho de cáñamo.¹²⁶

Después del bloque de comparsas “afro” venía un bloque de agrupaciones andinas —tinkus y caporales, principalmente— y luego algunas comparsas que sería posible enmarcar en el concepto de “carnaval mestizo”, entre ellas la propia Escuela carnalera Chinchintirapié, cuya puesta en escena, acompañada por personas que portaban incensarios de los que emanaba un suave olor a eucaliptos, lograba generar un ambiente onírico, reminiscente de los cuentos de hadas. Cerraban el desfile una larga fila de batucadas, la última de las cuales recién se preparaba para partir cuando emprendí el camino a casa, pasada la medianoche.

He descrito en detalle la participación de comparsas “afro” en el carnaval We Tripantu 2018, complementando mis observaciones —necesariamente parciales y fragmentarias— de ese evento con los registros de carnavales posteriores, tanto para mostrar la diversidad de propuestas performáticas desarrolladas por las distintas comparsas, como también para dar algunas claves de interpretación respecto a cómo lo “afro” se inserta aquí en un contexto más amplio de performance callejera, en los márgenes del Estado y de las instituciones culturales hegemónicas. En este sentido, y a pesar de la falta de continuidad histórica de las celebraciones carnaleras en Santiago (cf. nota al pie 96, p. 189), este contexto performático comparte algunas de las características de lo carnavalesco

¹²⁵ Sin perjuicio de que, a nivel performático, la Cumbiamba Caribe no se adecuaba ostensiblemente al contexto local santiaguino, en el Carnaval por la Justicia Social (cf. p. 246) las/os integrantes de la comparsa repartían volantes con el logo de la comparsa que decían “Contra el estado represor, ¡Vela, Cumbia y Tambor! ¡Justicia por Manuel!”, haciendo eco de la causa que motivaba esa celebración.

¹²⁶ Nunca más vi a esta comparsa en uno de los carnavales a los que asistí.

descritas por Mijail Bajtín (1987). De manera similar a los carnavales medievales descritos por este autor, los carnavales populares santiaguinos ofrecen “una visión de mundo, del hombre [sic] y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (ibíd., p. 11). Si en la Edad Media se trataba, principalmente, de una suerte de inversión temporalmente acotada del orden dominante mediante la risa, el énfasis en la corporalidad y el sentido de lo grotesco —aspectos también presentes, en mayor o menor medida, en los carnavales populares santiaguinos—, las actuales celebraciones carnavalescas en distintos barrios y poblaciones de Santiago ponen de relieve (y en escena) nuevas articulaciones sociales, políticas e identitarias que no solo van a contrapelo del sentido común anticomunitario y economicista impulsado por la subjetivación neoliberal, sino también de las construcciones hegemónicas de la nación racializada.

En línea con lo anterior, la participación de las comparsas “afro” en los carnavales populares santiaguinos, en conjunto con las agrupaciones andinas, las comparsas “mestizas” y las batucadas, entre otros tipos de agrupaciones, contribuye a una resignificación del espacio en una ciudad que desde su centro fundacional ha querido ser “blanca”, inscribiendo espacialmente el dominio colonial español, primero, y, posteriormente, las construcciones hegemónicas de la nación racializada. En contraposición a esta significación hegemónica, desde la década de 1990 se viene produciendo un proceso de reapropiación de ciertos hitos de la geografía santiaguina como lugares sagrados para las ritualidades indígenas, particularmente desde la cosmovisión andina, en la que celebraciones como el carnaval andino han jugado un papel importante (cf. Fernández, 2018). Por otra parte, como comenta el historiador mapuche Claudio Alvarado Lincopi (2016), desde fines del siglo XIX el desarrollo urbano de la capital se basó en una escisión socio-racial entre la ciudad europeizada, civilizada y “blanca” de la oligarquía, por un lado, y la ciudad de los/as otros/as, el “Cairo infecto” —en la frase de Benjamín Vicuña Mackenna (cf. ibíd., p. 42)— bárbaro y racializado de la periferia, por otro. Tal escisión se perpetúa en la ciudad neoliberal y segregada de fines del siglo XX y comienzos del XXI,

articulada ahora con el consumo como forma de subjetivación.¹²⁷ En este contexto, las performances de las comparsas “afro” en los carnavales populares realizan una intervención que visibiliza la presencia histórica de africanas/os y afrodescendientes dentro de los grupos excluidos de la urbe y de la civilización.

En otro plano, cabe destacar también la vinculación explícita de los repertorios músico-danzarios “afro” practicados por las comparsas santiaguinas con varias reivindicaciones políticas relacionadas con luchas sociales locales, reflejada, por ejemplo, en la conjunción de canto y danza —con alcances transnacionales— desarrollada por el bullerengue “Ay, por qué será...”, de la comparsa La Rebuscona, o en el vestuario exhibido por la misma comparsa en el carnaval We Tripantu 2018, descrito arriba. En otras comparsas, las reivindicaciones políticas se reflejan, más bien, de forma individual, por ejemplo, en la comparsa Lambayeque, varios/as de cuyos/as percusionistas tenían papeles con consignas pegados en sus cajones cuando los/as vi en el carnaval nocturno de la población La Victoria. En línea con esto, algunos repertorios danzarios “afro” se han hecho crecientemente visibles en distintas manifestaciones políticas, con especial fuerza después del 18 de octubre de 2019, pero también con anterioridad a este hito. En este contexto, destaca sobre todo el género performático del tumbé afroarriqueño, que ha adquirido gran visibilidad en manifestaciones como las del Día Internacional de la Mujer y cuya apropiación y resignificación en Santiago discuto en el siguiente apartado. Finalmente, aparte de las manifestaciones políticas en las que participan comparsas de ritmos “afro”, también existen carnavales convocados explícitamente para dar visibilidad a ciertas reivindicaciones políticas, tales como el Carnaval por Macarena Valdés, una ambientalista cuyo asesinato, en 2016, aún no ha sido esclarecido. Este pasacalle fue realizado en agosto de 2019 en los alrededores del Museo de la Memoria, y a poco andar tuvo que ser interrumpido por la acción represiva ejercida por la policía uniformada, la que intentaba mantener la libre circulación vehicular con ayuda de gases lacrimógenos.

¹²⁷ Respecto a la importancia del consumo para la constitución de la subjetividad en el Chile post-transición, ver Moulian (2002, pp. 100-114).

La intervención policial en el pasacalle mencionado, junto a la presencia amenazante de la policía en el carnaval We Tripantu 2018 (cf. p. 225), permite apuntar a un último aspecto que fundamenta la relevancia política del movimiento carnavalero santiaguino, y, en consecuencia, de las performances callejeras de las comparsas “afro” que forman parte de él. Como argumenta André Lepecki (2013), más allá de su corporización en forma de funcionarios policiales, la policía corresponde a un principio que determina las direcciones y formas permitidas de movimiento, restringe la movilidad y produce conformidad al orden establecido, previniendo la expresión de lo político a través del manejo de los cuerpos mediante la coreografía como lógica de dominio y sumisión. Se trata de la “coreopolicia” (“choreopolicie”). Por el contrario, la “coreopolítica” (“choreopolitics”) surge cuando la acción coreográfica se transforma en el sustrato de movimientos oposicionales frente a la conformidad policial, expresando un deseo libertario. En este sentido, más allá de los discursos políticos explícitos que plantean, las performances de las comparsas “afro” como parte de los carnavales populares santiaguinos —y, de forma similar, también las obras y montajes discutidos en el apartado anterior— realizan intervenciones coreopolíticas que muestran otras formas de experimentar, ocupar y significar el espacio urbano, en contraposición a la lógica consumista de la ciudad neoliberal, y opuesta también al silenciamiento de la presencia afrodescendiente histórica efectuado por las narraciones hegemónicas de la nación racializada.

El tumba en la diáspora: resignificaciones y tensiones en torno a la danza afrochilena en Santiago

Para concluir el presente capítulo, dirijo mi atención ahora a la práctica del tumba o tumba carnaval¹²⁸ afrochileno en el contexto de los carnavales populares y de otras

¹²⁸ No existe acuerdo entre las/os danzantes y músicos/as respecto a la correcta denominación de esta danza. Mientras algunas/os de ellas/os refieren que “tumba” se referiría a la expresión original y “tumba” a la recreación, otras/os usan los conceptos de manera intercambiable. Las fuentes escritas reflejan una situación similar: mientras Báez (2012, p. 43) recalca que el nombre correcto es “Tumba”, Salgado (2013, pp. 155 y sigs.) usa ambas denominaciones de forma intercambiable, aunque en su escrito asoma una leve preferencia por “tumba”. Aquí uso preferentemente este último término, pues se trata de la denominación cuyo uso se ha consolidado en los últimos años y, por lo demás, es la más ampliamente usada entre las/os

performances callejeras en la ciudad de Santiago. El tumbe es un género músico-danzario recreado hace aproximadamente dos décadas en la ciudad de Arica. Como sugiere la antropóloga Mariana León (2017; 2020), la creación de la primera organización afroariqueña, mencionada arriba, fue el inicio de un verdadero proceso de “renacimiento cultural” impulsado por el naciente movimiento afrochileno. En el contexto de esta opción por la cultura como vía reivindicatoria, uno de los principales recursos que permitieron visibilizar la existencia de una población afrodescendiente chilena, a nivel local, nacional e internacional, así como hacer audible y sensible, a través de la música y el movimiento, la presencia afrodescendiente en el extremo norte del país, fue la recreación de la práctica performática del tumbe o tumba carnaval. Se trataba de una danza carnalesca y festiva, posiblemente emparentada con otras danzas de la diáspora africana (cf. Daponte, 2019), que las familias afrodescendientes habían dejado de practicar como efecto del proceso de “chilenización”¹²⁹ de la región en las primeras décadas del siglo XX. Según la memoria oral, preservada sobre todo en la zona rural del valle de Azapa, la danza del tumbe se caracterizaba por el baile en rueda, con pronunciados movimientos de cadera, y el golpe de caderas, con el cual, al grito de “¡tumba carnaval!”, las parejas de baile intentaban botarse mutuamente (cf. Báez, 2012, p. 42; Salgado, 2013, pp. 155-156). A partir de estas referencias, un grupo de bailarinas y músicos pertenecientes a la primera organización afroariqueña emprendió la recreación del ritmo, la instrumentación¹³⁰ y la danza del tumbe,

tumberas/os santiaguinas/os.

¹²⁹ Junto a la vecina provincia de Tacna y a la actual región de Tarapacá, Arica fue incorporado al territorio chileno como consecuencia de la Guerra del Pacífico (1879-1884). El Tratado de Ancón (1883), que definía los términos del armisticio entre Chile y Perú, estipulaba que, mientras Tarapacá sería cedido a Chile, Tacna y Arica permanecerían bajo administración chilena por una década, tiempo al cabo del cual se plebiscitaría la pertenencia territorial de las dos provincias. En este contexto, actores para-estatales como las llamadas “ligas patrióticas” llevaron adelante purgas violentas que buscaron asegurar la fidelidad de los territorios mencionados al Estado chileno (cf. González, 2004). Este proceso de “chilenización” fue especialmente traumático para la población afrodescendiente, estigmatizada como “peruana” y activamente perseguida durante las primeras décadas del siglo XX (cf. Báez, 2012; Alarcón, Araya y Chávez, 2017). El plebiscito comprometido no fue realizado jamás, y en 1929 el Tratado de Lima cedió Arica definitivamente a Chile, mientras Tacna fue reincorporado al Perú.

¹³⁰ De acuerdo a los antecedentes recogidos por León (2017, pp. 79-85; ver tb. el Cuadro de síntesis, *ibíd.*, p. 141), los relatos orales sobre la expresión original del tumbe hacían referencia al uso de instrumentos percusivos auto-construidos a partir de objetos cotidianos, además de guitarras, quijadas de burro y pequeños bombos andinos. Al recrear el tumbe, los/as músicos/as de la primera comparsa optaron por



Imagen 17. Desfile de la comparsa Arica Negro en el Carnaval con la Fuerza del Sol 2017. (Fotografía propia.)

conformando la que posteriormente sería conocida como la primera comparsa de tumbé, cuyo primer desfile por el paseo 21 de Mayo, el principal paseo peatonal de Arica, ocurrió en la víspera del Día de Reyes del año 2003 (León, 2020, pp. 67-68; Carrasco, 2019, p. 50).

Como apunta León (2020, p. 68), “ese pasacalle y su continuidad de pasos y coreografías, movimientos y desplazamientos de las actuales comparsas afroariqueñas, fue una acción reflexiva y generativa de una presencia afrodescendiente en Arica.” En particular, los principales pasos creados por esta primera comparsa, coreografiados de manera funcional a la presentación en desfile, representan algunas de las más importantes actividades agrícolas realizadas en el valle de Azapa —la raima (cosecha) de aceitunas, la cosecha de algodón, el corte de la caña de azúcar, entre otros—, (re)creando performáticamente la continuidad cultural de la presencia afrodescendiente ligada a la memoria agrícola (ibíd., pp. 72-73). De esta forma, y enfrentando el silenciamiento

construir tambores con toneles de aceituna (graves y agudos), a los que más recientemente se han añadido el güiro (en reemplazo de las quijadas de burro), el shékere (incorporado a partir de un viaje de la primera comparsa tumbera a Valparaíso, cf. Carrasco, 2019, p. 64) y el cencerro (usual también en la música afroperuana).

histórico impuesto por la “chilenización”, la performance del tumbe permitió a “los nietos de los abuelos negros” —según la expresión recogida por León (2017)— dar continuidad a la memoria cultural e, incluso, auto-reconocerse como afrodescendientes a partir de la propia experiencia danzaria. En suma, el tumbe “no es secundario o auxiliar sino constitutivo” (León, 2020, p. 68) del movimiento etnopolítico afroarriqueño.

Luego de su recreación y consolidación en Arica, en la última década el tumbe ha comenzado a tener una presencia creciente en otras ciudades del país. Por una parte, la comparsa afroarriqueña Tumba Carnaval ha participado de eventos de proyección nacional como el Carnaval de los Mil Tambores, en Valparaíso, del que participó en 2015, y de eventos locales como el carnaval San Antonio de Padua, en Santiago, del que participó en 2013. Por otra parte, diversas/os bailarinas/es pertenecientes a las comparsas y agrupaciones afroarriqueñas, especialmente de Tumba Carnaval, han viajado por el país, impartiendo talleres de tumbe en distintas localidades, desde Iquique, Antofagasta y Copiapó, por el norte, hasta Santiago, Valparaíso, Talca, Concepción y Valdivia, por el sur (cf. Carrasco, 2019, p. 108). En consecuencia, en el último lustro se han conformado agrupaciones de tumbe en varias de estas localidades, en algunos casos con influencia directa de una u otra agrupación afroarriqueña (cf. *ibíd.*, p. 112). En Santiago, particularmente, la primera agrupación de tumbe en conformarse fue Tumbe Chimbero, fundada en 2014 en la zona norte de la capital.¹³¹ Se trata de una agrupación que realiza, sobre todo, presentaciones de escenario, con cuadros de música y danza que incluyen coreografías y composiciones creadas por integrantes de la agrupación. Junto con temas de autoría afroarriqueña, Tumbe Chimbero interpreta canciones propias que abordan temáticas como la vida en la gran ciudad, la enajenación producida por el capitalismo neoliberal o las similitudes entre deidades de raíz africana con seres mitológicos de la tradición local. Posteriormente, en 2017, se formaría la Escuela comparsa Negra Libertá, la primera agrupación tumbera santiaguina que adoptó el formato de comparsa —sin perjuicio de que Tumbe Chimbero también hubiese participado, con anterioridad a la formación de Negra

¹³¹ Desde la época colonial, el territorio al norte del río Mapocho era conocido como La Chimba.

Libertá, en algunos pasacalles carnavaleros—. Finalmente, en 2018 se conformó en Santiago una filial de la comparsa afroariqueña Tumba Carnaval, la que recrea las coreografías, toques y cantos de la comparsa madre y en 2019 comenzó a participar de algunos carnavales populares santiaguinos.¹³²

La recreación y práctica del tumbe en Arica ha sido objeto de una amplia producción bibliográfica. En particular, las investigaciones antropológicas y musicológicas han abordado las relaciones de esta expresión músico-danzaria con la reconstrucción, visibilización y constitución performática/performativa de la identidad y memoria histórica afroariqueña (cf. Mora, 2011; Ahumada, 2015; Leal, 2015; León, 2017 y 2020; Heredia, 2018; Wolf, 2019). No obstante, hasta ahora la expansión del tumbe hacia otros territorios al interior del espacio nacional, así como las adaptaciones de esta práctica músico-danzaria a los contextos locales fuera de la región de Arica y Parinacota, solo han sido abordadas de manera incipiente por la bibliografía (cf. Carrasco, 2019, pp. 108-118). En este sentido, en las próximas páginas desarrollo una discusión preliminar respecto a la apropiación y resignificación del tumbe en Santiago, concentrándome en el caso de la Escuela comparsa Negra Libertá y en la proyección del tumbe —a través de la conformación de una comparsa *ad hoc*— hacia la marcha anual del 8 de marzo. Para ello recurro, en primer lugar, al relato del fundador de Negra Libertá sobre el proceso de formación de la comparsa, así como a sus comentarios sobre algunas tensiones y desacuerdos con las/os cultoras/es ariqueñas/os del tumbe que incidieron en la orientación actual de la misma.

La Escuela comparsa Negra Libertá fue fundada por iniciativa de Marco Vicencio, un profesor de danza, bailarín y coreógrafo formado en la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Ya en su adolescencia, antes de ingresar a la universidad, Marco se había iniciado en la práctica de distintos repertorios danzarios

¹³² De acuerdo a Ignacio Carrasco (2019, p. 112), la Escuela Comparsa Tumba Carnaval Santiago no posee un estatus formal como filial de Tumba Carnaval. No obstante, la agrupación santiaguina, cuyo cuerpo de baile es dirigido por ex integrantes de Tumba Carnaval, reproduce los cantos, cortes y coreografías de la comparsa ariqueña, con el objetivo que sus integrantes puedan, eventualmente, viajar a Arica para participar del desfile de Tumba Carnaval en el Carnaval con la Fuerza del Sol. Por otra parte, la Escuela Comparsa Tumba Carnaval Santiago usa el mismo logo que su similar ariqueño, con el solo añadido del nombre de la ciudad, dando a entender una subordinación, quizás no organizativa, pero performática.

“afro”, tales como el afrocubano y el afromandingue, y luego de concluir su formación universitaria continuó su exploración de las danzas “afro” como parte de la Compañía Mestizo, dirigida por Claudia Münzenmayer (cf. Cap. 6, p. 177). Mientras participaba de esta compañía, a comienzos de la década de 2010, Marco tuvo un primer contacto con el timbe a través de Nicole Ortiz, una bailarina ariqueña que enseñó a las/os integrantes de Mestizo los pasos básicos de esta danza. Algún tiempo después de este primer contacto, Marco viajó a Arica, alrededor del año 2012, con el fin de adentrarse en el universo expresivo de la danza y música afroariqueña y de conocer las reivindicaciones etnopolíticas del pueblo afrochileno. De esta forma, además de bailar junto a la comparsa Tumba Carnaval, contactó y conoció a algunas de las principales organizaciones afroariqueñas, explorando el movimiento afroariqueño en su doble sentido:

...me interesaba porque sentía una familiaridad con el movimiento. El movimiento físico y el movimiento como... como la reivindicación, como volver a mostrarnos que no solo existe la cueca, ¿no?, también hay una danza afro olvidada ahí, y una cultura invisibilizada. (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Después de varios viajes a Arica, Marco comenzó, paulatinamente, a introducir el timbe en su actividad como docente en colegios artísticos santiaguinos, donde pudo aprovechar las celebraciones anuales de Fiestas Patrias para proponer cuadros de timbe enmarcados en la narrativa del reconocimiento multiculturalista de la diversidad. Recién algún tiempo después se le presentó la oportunidad de crear una comparsa tumbera propia. Previamente, Marco ya había sido partícipe de la creación de la comparsa La Trikiñuela, una agrupación de Puente Alto, su lugar de residencia, que él dirigió informalmente y cuya performance callejera retomaba, de manera ecléctica, elementos del ska, de danzas andinas como el tinku y de la música *gipsy*, entre otras influencias musicales y danzarias (cf. Vicencio, 2016). En este contexto, la Productora Popular, una organización comunitaria de la comuna de La Florida, le ofreció realizar un “taller de comparsa”, lo cual, para Marco, fue la ocasión propicia para llevar adelante el proyecto de crear una comparsa de timbe en Santiago y, de esta forma, arraigar esta práctica en la periferia capitalina:

...yo les propuse una comparsa de figurines, solo figurines, y música ska, que vendría siendo como lo que hacía La Trikiñuela, fusión gipsy-ska y todo el rollo,

desenmarcado de lo afro —aparentemente, ¿no?—. Luego, tumbe. [Ríe]. Les dije: “Ya, podría hacer tumbe también, pero tendríamos que gestionar los tambores y todo el montón de”... Toda la articulación que necesitaba el tumbe, con el respeto que se tiene que hacer, porque también yo estaba súper claro que iba a remover hacer una comparsa de tumbe en Santiago si ¡no había! En ese momento. Y yo hace rato estaba cruzado con que... Porque yo no vivo en Arica, ojalá viviera en Arica, la verdad, pero a mí no me da, no sé, etc., un montón de cosas, circunstancias de la vida que no me permiten todavía vivir en Arica para yo poder estar allá, viviendo el tumbe, porque está lejos de acá, ¿no? Entonces quería que existiera un espacio cercano donde yo pudiera practicar tumbe, pudiera bailar y dar a conocer lo poco (...) —lo poco que sé— y también que vinieran de otros lados y poder enriquecer un núcleo de tumbe. Una práctica, establecer una práctica. Y en la población po, más allá como de Santiago Centro, ¿sí?, como más a la periferia. Es mi rollo.

(Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Una vez que la organización dio su acuerdo a la propuesta de crear una comparsa de tumbe, y consciente de las susceptibilidades en juego, Marco se puso en contacto con algunas/os de las/os principales referentes de Tumba Carnaval para prevenirlas/os de sus planes y buscar su aprobación, antes siquiera de convocar a músicos/as y danzantes locales para conformar la Escuela comparsa Negra Libertá:

...les dije mi idea: que yo sabía que iba a ser un cjuuuh [onomatopeya], pero que yo tenía la intención, que lo estaba haciendo con el amor, con el respeto, con el cariño, que yo necesitaba que esto pasara acá en Santiago, que pudiéramos hacer un vínculo, que ellos pudieran venir... [...] ...Vanessa [Vargas, una de las principales bailarinas de la comparsa Tumba Carnaval] literalmente me dijo que prefería que viniera de mí y no de otra persona, porque también hay como un —y quiero ser claro con esto—, hay una especie de... [...] Como un marco regulatorio de quién hace tumbe y quién no, por qué, cuándo, cómo, quién es su maestro, de dónde aprendió, si es ariqueño o no, como que hay como una especie de validación, que ahora se ha hecho más fuerte... [...] Entonces yo digamos como que pedí permiso, de alguna manera, y se me dijo: “Sí, dale, hazlo.”

(Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Habiendo obtenido esta suerte de “permiso” de parte de las/os cultoras/es originales del tumbe, Marco realizó, a través de la Productora Popular, una primera convocatoria para la conformación de la Escuela comparsa Negra Libertá. Respondieron decenas de personas, algunas de ellas ariqueñas/os que estaban viviendo en Santiago, las que comenzaron a ensayar, con la dirección de Marco, en un jardín infantil de la Villa O’Higgins, un sector popular de La Florida. Aparte de los conocimientos que Marco podía transmitir, también convocó a darle clases a las/os integrantes de la nueva comparsa a Vanessa Vargas, una de

las referentes a las que había consultado previamente respecto a la idea de crear una comparsa tumbera en Santiago. En esta primera fase, Negra Libertá pudo contar con el apoyo de Tumba Chimbero, pues aún no contaba con músicos/as ni tambores propios. Ahora bien, dado el enorme entusiasmo de las/os integrantes de la comparsa por aprender la danza afrochilena, pronto se enfrentó a una disyuntiva:

...empezamos a hacer tumba tradicional, digamos. Pero después ya de los siete meses, más menos, pasó que, bueno, ¡hasta aquí llego el tumba po! Fue como: “Ya nos sabemos todos los pasos, ¿esperamos a que la gente de Arica invente pasos pa’ nosotros tomarlos?” —porque eso sería como, digamos, una línea protocolar en relación a este marco regulatorio que tiene un poco el tumba— “¿o empezamos a crear?” A partir de lo que nosotros sabemos del tumba, empezar a buscar una forma propia, ¿sí? (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

En este contexto, ocurrió un quiebre con la comparsa Tumba Carnaval, a la cual Negra Libertá deseaba asociarse como filial. Para poder acceder a ese estatus, afirma Marco (entrevista personal, 19.03.19), la comparsa hubiese tenido “que renunciar al nombre, o sea ya no nos podríamos llamar Negra Libertá, nos llamaríamos Filial Tumba Carnaval.” A eso se sumaba que él ya no podría guiar los ejercicios de calentamiento y preparación que, a partir de su formación y experiencia profesional como profesor y bailarín, había desarrollado para facilitar la incorporación del lenguaje danzario “afro” por parte de personas con poca experiencia previa en esta estética del movimiento. Como relata Marco (ibíd.), “uno viene como (...) con una formación académica respecto a las danzas, entonces uno puede (...) [h]acer lecturas desde el análisis del movimiento, de cómo es la postura, (...) y cómo poder enseñarle a alguien que nunca en su vida ha bailado.” En sus viajes a Arica, incluso había realizado una notación detallada de los distintos pasos del tumba:

...en verdad nadie escribe pasos po, como que es algo muy raro, no sé. Como más que grabai y te lo aprendís, ¿cachai? Pero yo quería escribirlo, porque sentía que era necesario poder hacer el detalle de cada paso, qué significaba, y el dibujito como de la cualidad de los movimientos: fuerte, leve, qué sé yo. La energía, la espacialidad, etc. (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

De esta forma, el desacuerdo entre Negra Libertá y Tumba Carnaval parece reflejar un conflicto que posee distintas dimensiones interrelacionadas. En primer lugar, se trata de una disputa en torno a la autoría y la legitimidad para practicar una danza de central

importancia para la construcción identitaria afroriqueña.¹³³ En esta perspectiva, las/os danzantes santiaguinas/os de Negra Libertá estarían llevando adelante un proceso de apropiación que amenaza con escaparse del control de las agrupaciones y cultoras/es afroriqueñas/os para definir el tumbe legítimo y las reivindicaciones políticas e identitarias que esta música y danza puede hacer visibles y audibles (cf. Carrasco, 2019, pp. 110 y 116-117). No obstante, en un segundo nivel, también se trata de un conflicto más profundo entre distintas epistemes en torno a la práctica danzaria: al saber-hacer de una danza recreada en el contexto de un proceso de “renacimiento cultural” (León, 2020) y que, a pesar de la progresiva autonomización de algunos aspectos de la práctica frente a la reivindicación política, extrae de este contexto su principal razón de ser, se opone la práctica danzaria sistemática y metódica, apoyada por recursos pedagógicos y procedimientos como la notación del movimiento. Por supuesto, el saber-hacer corporizado de la danza como práctica performática no es mutuamente excluyente con el saber analítico de la danza como disciplina. Ahora bien, considerando la configuración histórica del campo de las danzas “afro” en Santiago expuesta anteriormente (cf. Cap. 6), la tensión entre tradición y técnica que estos polos reflejan parece ser una característica intrínseca de este campo, reminiscente de los debates teóricos más amplios en la antropología del cuerpo, entre los enfoques simbólicos y discursivos, por un lado, y los enfoques del *embodiment* y la performance, por otro (cf. Cap. 1, pp. 16-20).

A partir del desacuerdo expuesto, Negra Libertá continuó su trabajo comparsero de manera independiente, aunque —como recalca Marco— procurando apoyar en lo posible a la filial local de la comparsa Tumba Carnaval (la que, como mencioné arriba, se conformó oficialmente en 2018), y procurando también guardar el necesario respeto hacia la tradición y orígenes del tumbe, especialmente en relación con la dimensión sonora.

...yo he tenido cuidado con la Negra Libertá como de [no] tocar tumbe con tambores de batuque, por ejemplo. Como desde un principio yo dije: “No. No, no,

¹³³ En la misma línea, el conflicto también se activó, vía redes sociales, en una ocasión en que Marco y Rocío Pinto (cf. nota al pie 134, p. 246) dieron un taller de tumbe con el objetivo explícito de juntar fondos para viajar al carnaval ariqueño Con la Fuerza del Sol, lo que fue calificado con duros epítetos por parte de algunas/os danzantes ariqueñas/os. Una línea de conflicto adicional que se manifestó en este contexto es aquella que opone la reivindicación regionalista al centralismo santiaguino.

no, no, lo hacemos cómo sea, juntamos la plata cómo sea, nos movemos, pero hasta que no hayan tambores no salimos po.” ¿Sí? Ahora, en la danza nos fuimos un poquito más, hicimos más fusión, para poder enriquecer el discurso que estábamos —¿sí?— planteando. O sea algunos pasos que tenían que ver más con una interpretación más fuerte, ¿sí? Más de protesta. O Yemayá, las aguas, la energía, ¿sí?, de las aguas, de la naturaleza, en general. ¿Me entiendes?, como que nos fuimos a fusionar el tumbe para enriquecer un poquito nuestro lenguaje tumbero, ¿sí? (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

En línea con la idea de la “fusión” del tumbe con otros repertorios músico-danzarios “afro”, las performances de Negra Libertá en los carnavales poblacionales en los que desfila, tales como aquel descrito en el apartado anterior, abarcan, por un lado, algunas canciones y coreografías tradicionales de las comparsas afroarriqueñas. Por otro lado, la comparsa también suele interpretar creaciones musicales y coreográficas propias, adaptadas al respectivo contexto en el que desfilará. Poniendo límites a cualquier tradicionalismo, en la práctica performática de la Escuela comparsa Negra Libertá la danza del tumbe se pone al servicio del contexto performático específico de los carnavales poblacionales, dentro y fuera de Santiago, de los que ha participado:

...no nos interesa solamente ir a bailar, ¿cachai? Como que en la Negra queremos aprender la danza, las cualidades de movimiento y todo eso, aprender lo tradicional, respetarlo y saber que existe un repertorio tradicional, y crear lo nuestro, ¿sí? Que de a poco se ha ido creando, con influencia mía, por mi formación como en danza afrobrasileña, por los orixás, que nosotros empezamos a integrarlo, de la Rocío¹³⁴ Cuba. Cantos que tienen que ver más con reivindicaciones políticas... [...] ...y también saber a dónde uno va a bailar, porque no es como... No son carnavales de competencia, entonces... Es importante bailarlo bien, y la técnica es muy importante, pero no nos van a evaluar por eso, ni vamos a ganar un millón de pesos o algo por eso, ¿me entiendes? [...] Es bailar con sentido de pertenencia al territorio al que uno va, con sentido de por qué me estoy moviendo aquí, y reforzar eso, a través de la danza, el canto y el tumbe, finalmente.

(Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Negra Libertá procura, entonces, darle pertinencia territorial a sus performances en cada oportunidad en que se presenta, tal como pude observar con motivo del Carnaval por la Justicia Social, en la población Jaime Eyzaguirre de la comuna de Macul, el que pude presenciar en agosto de 2018. Este carnaval, realizado anualmente, conmemora el asesinato

¹³⁴ La bailarina Rocío Pinto co-dirige el cuerpo de baile de la comparsa Negra Libertá junto a Marco Vicencio.

de Manuel Gutiérrez, un joven secundario muerto por un disparo policial fortuito en el contexto de las manifestaciones estudiantiles de 2011. Ya en un ensayo previo, al que asistí algunos días antes del carnaval mencionado, las/os integrantes de la comparsa ensayaban distintas secuencias coreográficas y cantos que interpretarían en la ocasión. En uno de estos cantos, acompañado del paso base del tumbé, una solista cantaba distintas frases de llamada, a las cuales las/os bailarinas/es respondían “Candela le damos”: “Candela, Candela // Candela le damos // A quien quiere candela // Candela le damos // A los pacos culiaos // Candela le damos // Por Manuel Gutiérrez // Candela le damos // ...”. Otra secuencia incorporaba movimientos de las danzas afrocubanas, específicamente de las danzas de las/os orishas Yemayá y Changó, asociadas/os, en la santería cubana, al agua de mar y al fuego, respectivamente. Después de hacer algunos de los movimientos fuertes, cortantes y un tanto agresivos pertenecientes a la danza de Changó, deidad que además del fuego también está asociada a la guerra, las/os bailarinas se agachaban y, alzando un brazo para taparse la parte inferior del rostro, como si estuvieran encapuchadas/os, retrocedían un poco para formar un bloque compacto, al tiempo que gritaban “¡Guerra, guerra, guerra social!”, así como otras consignas en contra de la policía y del actuar represivo del Estado (ver Imagen 18, p. 248).¹³⁵

De esta forma, en su propuesta performática la comparsa Negra Libertá fusiona elementos provenientes de distintos repertorios danzarios “afro”, combinados en función del mensaje político que desea expresar, resignificando ostensiblemente estas expresiones en el contexto político y social santiaguino y, particularmente, en relación con las luchas sociales de las/os pobladoras/es y en contra del sistema de educación neoliberal. Esto no quiere decir, sin embargo, que la resignificación del tumbé en relación con tales causas eclipse del todo las reivindicaciones políticas en cuyo contexto el tumbé fue recreado, y para cuya visibilización y articulación esta danza ha sido un elemento fundamental. El entrelazamiento entre las luchas sociales locales y la reivindicación del reconocimiento

¹³⁵ Además de las secuencias coreográficas mencionadas, en el Carnaval por la Justicia Social la Escuela comparsa Negra Libertá también adecuó su vestuario a la ocasión, intercambiando la blusa blanca de las bailarinas (cf. Imagen 15, p. 224) por un top negro, e incluyendo un paño de tela negra atado a sus cinturas.



Imagen 18. Negra Libertá en el Carnaval por la Justicia Social, agosto de 2018. En primer plano, bailarinas de La Rebuscona encendiendo velas frente a un lienzo que mostraba la imagen del rostro de Manuel Gutiérrez. (Fotografía propia.)

afrodescendiente queda claro, por ejemplo, en un comunicado de agradecimiento publicado en el perfil de Facebook de la comparsa en abril de 2019, después de que varias/os de sus integrantes, entre ellas/os Rocío Pinto y Marco Vicencio, viajaran a Arica para participar del Carnaval con la Fuerza del Sol y bailar allí junto a la comparsa Oro Negro. La parte sustancial de este comunicado se lee como un verdadero manifiesto del tumbé en Santiago:

Somos tumberxs, somos tumberxs del sur, tumberxs Santiaguinxs. Hacemos Tumbé, bailamos y cantamos desde la entraña la tumba o el tumbé carnaval. Nos identificamos con la afrodescendencia, la reconocemos como un elemento constituyente de nuestra identidad mestiza y nos sumamos a la misión de visibilizar y difundir la raíz afrodescendiente de la identidad chilena en nuestro territorio.

Somos La Negra Libertá, nuestro tumbé y nuestro carnaval responden a las lógicas que movilizan a lxs cuerpxs y colectivxs inquietxs, rebeldes, de la ciudad de Santiago. Luchamos desde la organización por la restitución del sentido de comunidad, nos tomamos las calles con rebelde alegría, llevamos nuestro arte y discurso a las poblaciones, lo ponemos al servicio de los territorios, de sus organizaciones, de sus luchas, nos hacemos parte de ellas. En cada paso que damos nos acompañan nustrxs ancestrxs y es la práctica consciente de estas danzas y de estos toques lo que nosotres con orgullo llamamos RESISTENCIA.

Nos colgamos los bombos, enrollamos nuestros turbantes, movemos la falda de forma infartante y cantamos:

La negra, no nació esclava, le robaron la libertá, que no se olvide, todavía pasa,
 estos tambores no callarán, no callarán, no callarán!
 Que no se diga que aquí no hubo negrxs, que no le pinten de blanco los cuentos, la
 negrosura esta acá y no se va, por eso baila la Negra Libertá!
 Negra, negra la libertá En la florida [sic]!
 Negra, negra la libertá.... En la legua [sic]!
 Negra, negra la libertá.... Aquí en la pobla!
 Negra, negra la libertá.... Por todas partes!
 Se levanta la negra se levanta, se levanta con la frente en alto, ay! alejando todo el
 espanto, ay! con su canto y ese tumbao, que esta gozao!
 (Escuela comparsa Negra Libertá, 2019)

En otras palabras, Negra Libertá se alinea, simultáneamente, con las luchas de las/os
 pobladoras/es y con la reivindicación del reconocimiento de las/os afrodescendientes
 chilenas/os, no solo discursivamente, sino también *performando* secuencias coreográficas a
 tal efecto, resignificando el lenguaje danzario “afro” como un símbolo de resistencia que se
 inspira en los procesos históricos de la esclavización, la trata y el blanqueamiento.
 Ampliando el alcance de tal resignificación, Marco relata que las integrantes de la
 comparsa también han transformado ciertos movimientos del tumbao tradicional en una
 forma de intervención performática inspirada en las reivindicaciones feministas:

...con el tema del feminismo la Negra se puso fuerte. ¿Sí? Con el tema del
 feminismo la cosa se puso fuerte, porque, claro, las chicas también se van
 informando, vamos haciendo especies de conversatorios respecto a mujeres
 violentadas, como hemos vivido situaciones de chicas que han sido violentadas por
 chicos, y la violencia como machista. Hemos tenido que funar a gente. Bailando, las
 chicas recibieron comentarios en una feria, (...) de un caballero que porque estaban
 bailando les dijo: “Pa’ la otra muéstrenme el potito po, por favor bailen en
 colaless.” Y aparte de desubicado ¡es como fuerte!, como que te exponen, o sea, es
 como, no sé... Es algo que hay que erradicar, siento. Y que no sacai nada con ir a:
 “Oiga, sabe qué, eso no está bien, señor.” Entonces ahora ya la Negra por ejemplo
 en el paso, que ha sido el paso emblemático de la Negra, el machete doble —que es
 [sin levantarse de su asiento, muestra los movimientos del paso, consistentes en la
 simulación de dos cortes en diagonal, realizados con el brazo derecho y la mano
 extendida (mientras la mano izquierda se posa en la espalda, a la altura del riñón,
 aproximadamente) y acompañados de pequeños saltos en avance, seguidos de un
 cimbreo de hombros con los brazos alzados y acompañado de pequeños pasos
 retrocediendo], tácatatacata— las chicas gritan: “¡Machete, machete, machete pa’
 los machotes!”. ¿sí? [...] ...ese paso sirvió para funar de inmediato a ese
 caballero... [...] Se volvió un canto y un movimiento, una danza, un pequeño paso,
 ¡de referente como de autodefensa po!

(Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Aparte de desarrollar tales estrategias de intervención performática mediante el *tumbe*, de forma similar a cómo lo hacen también algunas *tumberas ariqueñas* (cf. Carrasco, 2019, p. 149), muchas integrantes de la *comparsa* se plegaron también al llamado a las mujeres *tumberas* de Santiago para conformar, por primera vez, un bloque de *tumbe* para la marcha por el Día Internacional de la Mujer, en marzo de 2019. Este llamado, que se hacía eco de convocatorias similares en Arica y en otras ciudades, reunió a cerca de 90 mujeres pertenecientes a las distintas agrupaciones de *tumbe* existentes en Santiago, además de varias bailarinas de otros ritmos afrolatinoamericanos (ver Imagen 19, p. 251). Como parte del bloque antirracista de la marcha, esta *comparsa ad hoc* apoyó, por un lado, la visibilización de las dimensiones de opresión cruzada que vienen denunciando las organizaciones de mujeres indígenas, migrantes y afrodescendientes que conformaban la parte principal del bloque. Por otro lado, mediante el lienzo que la precedía, y haciendo presente performáticamente la danza afrochilena en el centro de la capital, la *comparsa* de mujeres *tumberas* también contribuyó a problematizar las construcciones género-racializadas de la nación chilena en un sentido más amplio.¹³⁶

En suma, agrupaciones como la Escuela *comparsa Negra Libertá* han dado cuerpo y vigencia a la práctica del *tumbe afroariqueño* en Santiago, explorando nuevas formas expresivas y nuevos contextos en los que desarrollar esta práctica y, de esta forma, contribuyendo a complejizar los significados de esta música y danza en Chile contemporáneo. Aparte de vincularla con la resistencia de las/os pobladoras/es marginalizadas/os de la urbe o con la lucha contra la opresión racista y sexista, tales performances también comienzan a dar cuerpo, mediante la danza y la música, a la noción de una africanidad chilena que ha dejado de pertenecer únicamente al extremo norte del país y que también las/os cultoras/es santiaguinas/os de danzas y músicas “afro” pueden sentir como propia. Esto se refleja, por ejemplo, en los comentarios de un percusionista

¹³⁶ El bloque *tumbero* en la marcha del 8 de marzo se ha reeditado en 2020 y 2021, con ensayos abiertos en las semanas previas, dando continuidad a una articulación política entre mujeres *tumberas* que se refleja, por ejemplo, en el surgimiento de la red *Tumberas Unidas*, la que agrupa a mujeres de distintas ciudades del país (cf. *Tumberas Unidas*, 2020). Desde 2020, se ha sumado a las marchas del 8 de marzo también una *comparsa* de danzas afroperuanas.



Imagen 19. Comparsa tumbera en la marcha del 8 de marzo de 2019. Frente a las bailarinas de tumbera es posible identificar a varias bailarinas con atuendos y atributos de orixás afrobrasileños. (Fotografía propia.)

perteneciente a la filial santiaguina de la comparsa afroarriqueña Tumba Carnaval, quien en cierta ocasión me dijo que, previo al surgimiento del tumbera, a Chile le hacía falta un tambor, además que, al contrario de las músicas foráneas, para los cantos del tumbera no haría falta “hablar como cubano”. Los comentarios de Marco Vicencio sobre la familiaridad que siente con los movimientos del tumbera, citados arriba (cf. p. 242), sugieren una cercanía similar en relación con la dimensión danzaria de esta práctica. De esta forma, además de adquirir nuevos significados, la práctica del tumbera en la “diáspora” santiaguina abre una posibilidad de identificación para las/os danzantes locales que contradice las construcciones hegemónicas de la nación. Sin perjuicio de ello, la práctica de este género danzario por parte de danzantes santiaguinas/os resulta controversial desde el punto de vista de algunas/os de sus cultoras/es afroarriqueñas/os, quienes acusan que tal apropiación, resignificación y fusión con elementos provenientes de otros repertorios danzarios se aleja en demasía del contexto original de la práctica (cf. Carrasco, 2019, p. 116-117), demostrando las tensiones intrínsecas a estos procesos.

A lo largo del presente capítulo he revisado los distintos contextos en los que se despliegan las performances que recurren a repertorios danzarios “afro” en la ciudad de Santiago. Desde los montajes y obras que se presentan en diversos escenarios de la capital hasta las puestas en escena populares y callejeras que forman parte del movimiento carnavalero santiaguino, tales performances permiten identificar distintas construcciones de lo “afro” —las que, en algunos casos, coexisten al interior de una misma propuesta performática—, situadas de distintas maneras respecto a los ejes de la sujeción a los discursos hegemónicos sobre la nación racializada, por un lado, y de la transformación performática de los mismos a través de creaciones coreográficas y musicales, por otro. Mientras algunas de las puestas en escena revisadas aluden a la naturaleza exótica y erótica de la negritud —haciendo eco de representaciones racializadas que ya se encontraban presentes en el imaginario local sobre las danzas “negras” a comienzos y mediados del siglo XX (cf. Cap. 5)—, varias de ellas contribuyen también a visibilizar memorias silenciadas por las narraciones hegemónicas de construcción de la nación, proponiendo contranarrativas que incluyen lo “afro” como una raíz oculta de la chilenidad. Finalmente, en varias instancias lo “afro” es asociado también con la idea de liberación, con las luchas sociales locales y con las prácticas de resistencia, apelando tanto a la memoria histórica inscrita en los repertorios danzarios de esta raíz, como también a las propias características kinéticas de estas danzas. En este sentido, en el próximo capítulo indago precisamente en los procesos de incorporación de las danzas “afro” por parte de danzantes santaguinos/os, para luego —en el Capítulo 9— analizar de qué manera la práctica corporizada de danzas “afro” contribuye a transformar la percepción que las/os danzantes locales tienen de sí mismas/os y de sus cuerpos, especialmente en relación con las dimensiones intersecadas del género/sexo y de la nación racializada.

8. Modalidades de incorporación: aprendiendo a bailar “afro” en Santiago

Aún más que otras prácticas performáticas, la danza pone al cuerpo y su relación con el mundo en el centro de la experiencia y la reflexión. Tratándose de una técnica del cuerpo en el sentido propuesto por Marcel Mauss (cf. Cap. 1, p. 16), este tipo de práctica requiere un cuidadoso entrenamiento para incorporar —a través del ejercicio, el ensayo y la repetición— posturas y formas de movimiento que disponen el cuerpo de la/el danzante de una manera distinta a aquella habitual en la vida cotidiana, tanto frente al mundo que la/lo rodea como en relación consigo misma/o. En consecuencia, la danza y su aprendizaje constituyen también una forma especial de prestar atención *al* cuerpo y, en relación con el entorno social, simbólico y físico en el que se baila, *con* el cuerpo. Se trata, en otras palabras, de un “modo somático de atención” (Csordas, 2010) que le revela a la/al danzante nuevas dimensiones experienciales de su propia existencia corporizada, así como de las relaciones sociales, igualmente corporizadas, que sostiene con otras/os. En este contexto, el presente capítulo enfoca los espacios y procesos de aprendizaje en y mediante los cuales las/os danzantes santiaguinas/os incorporan los distintos repertorios danzarios “afro” que circulan localmente, considerando especialmente las maneras en las cuales los talleres de danza “afro” dirigen la atención de las/os alumnas/os hacia sus propios cuerpos, así como a las interacciones sociales corporizadas al interior de estos espacios formativos. De esta forma, el presente capítulo inicia un movimiento analítico que volveré a retomar en el capítulo siguiente para indagar —en perspectiva dialéctica— en las consecuencias corporales, sociales e identitarias que tiene la práctica de danzas “afro” en las/os danzantes santiaguinas/os que las practican.

En el presente capítulo, recorro tanto a algunas de las entrevistas que realicé con profesoras/es y danzantes como, sobre todo, a mi propia inmersión etnográfica en distintos espacios de aprendizaje de danzas “afro”. En este contexto, no es de soslayar que antes de emprender el aprendizaje de algunas de estas danzas ya poseía experiencias previas —de varios años, en algunos casos— con prácticas como la expresión corporal teatral, las danzas sociales afrocaribeñas (tales como la salsa y el merengue), el hatha yoga y el tango. Las

experiencias y habilidades adquiridas gracias a la inmersión, con mayor o menor intensidad, en cada una de estas prácticas constituyen una trayectoria corporal (cf. Cap. 2, p. 53) que, junto con las disposiciones corporales habitualizadas mediante mi socialización como hombre, predispuso mi cuerpo de especial manera frente al aprendizaje de danzas “afro”. Frente a los hitos y cualificaciones formales obtenidas durante mi trayectoria académica, la trayectoria corporal mencionada aparece como una cara oculta de mi recorrido vital, aunque no sea menos importante para la interpretación de los procesos de incorporación de las danzas “afro” en Santiago que desarrollo a continuación. En este sentido, y a pesar de las diferencias respecto a las historias y memorias que cada una de ellas connota, los énfasis y cualidades del movimiento que implican y las partes del cuerpo que los movimientos respectivos realzan y entrenan, las experiencias previas con las prácticas mencionadas moldearon mi percepción de las formas y cualidades del movimiento de las danzas “afro” y de los contextos de aprendizaje que describo en este capítulo.

En cuanto sitios de inmersión y análisis (auto)etnográfico, los espacios de enseñanza y aprendizaje de la danza permiten enfocar los procesos de incorporación en distintos niveles al mismo tiempo. Y es que, como sostiene la socióloga Sylvia Faure (1999), al contrario de lo que afirman algunas perspectivas de inspiración fenomenológica acerca de la incorporación como un proceso pre-reflexivo, el aprendizaje de la danza muestra que los procesos de incorporación también son mediados por la reflexividad y por ciertas prácticas lingüísticas. En otras palabras, dentro de tales procesos existen momentos en los que hay una suerte de distanciamiento y concientización respecto del propio cuerpo, por ejemplo, a través de las correcciones realizadas de manera verbal o mediante el contacto físico por parte del/de la profesor/a. Ahora bien, de acuerdo a Faure (ibíd.) los momentos reflexivos que promueve cada espacio de aprendizaje de la danza difieren según la configuración sociohistórica y pedagógica de los repertorios danzarios en cuestión, así como de acuerdo a las características sociales y relacionales de cada contexto. De esta manera, es posible hablar de la existencia de distintas “modalidades de incorporación” que

definen la especificidad de cada proceso de aprendizaje corporizado: “...ce qui s’apprend ‘par corps’ est relatif aux caractéristiques des savoir-faire et à la logique de leur contexte d’apprentissage. Les modalités de l’incorporation sont ainsi dépendantes de la ‘nature’ de ce qui s’incorpore, dans des rapports interrelationnels/langagiers particuliers”¹³⁷ (Faure 1999, p. 84).

Partiendo, entonces, de mi propia experiencia corporizada aprendiendo danzas “afro” tanto como de algunas experiencias relatadas por mis interlocutoras/es, en el presente capítulo enfoco los procesos y espacios de aprendizaje de estas danzas en Santiago, con el objetivo de comprender las modalidades de incorporación que estos procesos y espacios contribuyen a configurar. Tal análisis permitirá, en el siguiente paso — correspondiente al siguiente capítulo de esta tesis—, contextualizar las transformaciones corporales, sociales e identitarias experimentadas por danzantes santiaguinas/os a través de la incorporación y performance de distintos repertorios danzarios “afro”. En este contexto, en el primer apartado del presente capítulo caracterizo los talleres de danza “afro”, formales e informales, como los principales espacios de aprendizaje corporizado de estas prácticas en la ciudad de Santiago. A partir de una primera viñeta etnográfica enfatizo, especialmente, las formas de transmisión de conocimiento, así como las estrategias didácticas empleadas por las/os profesoras/es de danza “afro”, las que se cristalizan en la noción de “consciencia corporal”. En el segundo apartado, a su vez, destaco el énfasis en la técnica danzaria y el acondicionamiento del cuerpo que presentan la mayoría de los talleres observados —relacionado, probablemente, con los vínculos académicos que poseían y poseen gran parte de las/os profesoras/es que han moldeado el campo de las danzas “afro” en Santiago (cf. Cap. 6)—, así como la importancia de la copresencia corporizada, la que permite configurar un tipo de sociabilidad que es particular a este contexto. Finalmente, en el tercer apartado discuto los talleres (e instancias de aprendizaje similares) como espacios en los que es posible experimentar una intimidad corporizada que contribuye a reconfigurar

¹³⁷ ...aquello que se aprende ‘con el cuerpo’ está relacionado con las características del saber-hacer y con la lógica de su contexto de aprendizaje. Las modalidades de incorporación dependen, así, de la ‘naturaleza’ de aquello que se incorpora, en contextos relacionales/lingüísticos particulares. (Traducción propia.)

ciertas prácticas relacionales generizadas, dentro y fuera de la danza. En conjunto con la renovada “consciencia corporal” de las/os danzantes, tales experiencias llevan a varias/os profesoras/es y danzantes a afirmar que el aprendizaje de danzas “afro” es una verdadera “terapia” que transforma las formas de relacionarse, tanto consigo misma/o como con otras/os.

Los talleres de danza “afro”: cuerpo y reflexividad

Aunque las primeras profesoras chilenas de danzas “afro” estuvieron ligadas a la danza profesional y universitaria, en las últimas dos décadas la práctica de estas danzas en la ciudad de Santiago —al igual que en otras ciudades del país— ha ampliado considerablemente su alcance. Como ilustré en el Capítulo 6, un número creciente de profesoras/es transmite cada vez nuevos repertorios danzarios de origen africano y afrolatinoamericano a un número también creciente —y crecientemente diverso— de alumnas/os, en espacios igualmente diversos que las/os danzantes. De esta forma, la enseñanza de danzas “afro” en el contexto local ha rebasado el ámbito de los/as profesionales de la danza y de la expresión corporal y se encuentra abierta, más que nunca antes, a todas las personas que se interesen en ellas. Considerando esta apertura, el trabajo de campo etnográfico para la presente tesis se concentró, sobre todo, en talleres de danzas “afro” abiertos al público general. En consecuencia, las descripciones que siguen solo reflejan en menor medida la presencia de danzas “afro” en las carreras universitarias de danza, donde, si es que están presentes, forman parte —a veces disruptiva, como se verá más adelante (cf. Cap. 9)— de una formación profesional altamente especializada y que, por lo tanto, presenta mayores dificultades de acceso para un/a etnógrafo/a que solo baila de forma *amateur*, como es mi caso.

Contrariamente al carácter especializado que poseen las clases universitarias de danzas “afro”, los talleres abiertos al público general son las principales instancias formativas mediante las cuales cualquier persona, con la sola condición de pagar una suma

de dinero, puede iniciarse en estas técnicas corporales.¹³⁸ Se trata de ciclos anuales o semestrales y con una frecuencia de sesiones al menos semanal. Tales talleres coexisten con ocasionales seminarios de fin de semana ofrecidos, frecuentemente, por profesoras/es extranjeras/os que visitan la ciudad, incluyendo a Santiago en circuitos transnacionales de circulación de maestras/os, repertorios y técnicas danzarias “afro”. Con una cierta regularidad también se realizan cursos intensivos dictados por profesoras/es locales, dedicados a la profundización en un ritmo o repertorio danzario en particular. En este contexto, y a pesar de que poseen distintos grados de formalidad y las/os profesoras/es que los dirigen distintas experiencias formativas, los talleres de danzas “afro” son los principales espacios que permiten un aprendizaje sostenido del repertorio danzario respectivo para un público amplio y no especializado.

Sin duda, para algunas/os de las/os danzantes locales la motivación para comenzar el aprendizaje de danzas “afro” puede obedecer a motivos como el entrenamiento y conservación del estado físico mediante una actividad entretenida y que aparentemente no posee la rigurosidad del deporte. No obstante, para muchas/os de ellas/os los talleres de danza “afro” son la puerta de entrada a un proceso de incorporación de repertorios danzarios que ofrecen estéticas del movimiento y referencias simbólicas ajenas y, a ratos, opuestas a las construcciones hegemónicas y género-racializadas del cuerpo en Chile, así como a las formas de movimiento sancionadas por estas últimas. Como desarrollaré en este y el próximo capítulo, tal incorporación posibilita nuevas relaciones con el propio cuerpo, con los cuerpos de las/os demás, así como el reconocimiento, en estos cuerpos, de las marcas de una otredad negada por las construcciones hegemónicas de la nación. En este sentido, es relevante enfocar estos talleres en cuanto espacios en los que se desarrollan procesos de aprendizaje corporizado y formas especiales de sociabilidad entre participantes

¹³⁸ Un caso especial son, sin duda, los talleres de danza “afro” enfocados en la creación de comparsas (cf. Cap. 6, pp. 191-192). Aunque en muchos sentidos son similares a los talleres descritos aquí en cuanto a frecuencia, metodologías de enseñanza, participantes, etc., se distinguen de ellos por la finalidad de presentar públicamente coreografías grupales que recurren a repertorios danzarios como el afrocolombiano, afroperuano o afrochileno (cf. Cap. 7). En este contexto, los talleres de comparsa se encuentran integrados en estructuras organizativas más amplias, que aparte de bloques de músicos/as también consisten de distintos bloques de danza.

y talleristas —igualmente mediadas, claro está, por el cuerpo—, y en los que se gestan las eventuales transformaciones en las posiciones identitarias de las/os performers que es mi interés relevar en esta tesis.

En el presente apartado caracterizaré, entonces, las modalidades de incorporación que se despliegan en los talleres y espacios de aprendizaje de danzas “afro” accesibles al público general, con el objetivo de mostrar, a nivel del movimiento, de la enseñanza de técnicas de danza, así como de las interacciones entre participantes y talleristas, cómo en estos espacios se incuban los procesos antes mencionados. Para ello recurro a la descripción y análisis detallado de algunos talleres a los que he asistido en el transcurso de la investigación etnográfica que da origen a la presente tesis, y que a pesar de sus respectivas particularidades condensan un conjunto de observaciones etnográficas realizadas en distintos talleres y espacios de aprendizaje (cf. Cap. 2, p. 48-49). Partiendo por el principio, comenzaré describiendo la primera ocasión en la que participé de un taller de danzas “afro” en Santiago, en 2017. De esta forma, dicho sea de paso, comenzaré también a trazar mi propia trayectoria corporal en relación con estas danzas.

En una luminosa tarde de otoño, me dirijo hacia el lugar indicado por la tallerista para asistir por primera vez a una clase de danzas afrolatinoamericanas. Se trata de la sede de un colegio con un proyecto educativo crítico, ubicado en un barrio santiaguino de clase media. La existencia de plazas, veredas anchas y casas sólidas de uno y dos pisos y con antejardín, entre las que han comenzado a construirse torres de departamentos, da cuenta del carácter urbano de un antiguo suburbio que en las últimas décadas se ha transformado en un sector central de la ciudad. El colegio tiene como sede una antigua casa del sector, con ampliaciones y estructuras anexas que la habilitan para su actual función.

La tallerista que dará la clase, que forma parte de un taller semanal titulado “Corporalidad y descolonización del cuerpo a través de las Danzas Afro-Latinoamericanas”, es Camila Yáñez, a quien he conocido en los días previos a la primera conmemoración del Día de la Consciencia Negra en Santiago, organizada por ella en noviembre de 2016. Camila, quien tiene alrededor de 30 años y se reconoce como afrochilena, es de profesión historiadora, egresada de la Universidad de Chile, y aparte de organizar de manera autogestionada variados eventos sobre la presencia africana en el país —y de participar en otros tantos como oradora invitada—, desde 2016 que viene organizando lo que llama “Talleres populares de danzas afrolatinoamericanas”, en los que profesoras migrantes enseñan las danzas “afro” de sus respectivos países por un precio módico (cf. Cap. 6, p. 193).

Cuando llega Camila, tirando detrás suyo un parlante sobre ruedas, entro con ella al colegio. Dejando a un lado el cuerpo principal de la casa, accedemos por el patio a un salón con piso de cemento pulido y rodeado de ventanas con marco de madera y algunos vidrios faltantes, el que —a juzgar por una pizarra, un escritorio y las sillas con mesa plegable que bordean las paredes— durante el resto de la jornada es usado como sala de clases. Somos 8 personas las que vamos a tomar la clase. Aparte de mí hay cinco mujeres jóvenes, de entre 20 y 30 años de edad, aproximadamente, vestidas casi todas con calzas de colores, una señora que sobrepasa los 40 y que me cuenta que es la madre de una de las mujeres más jóvenes, así como un hombre joven que debe tener alrededor de 25 años y está vestido con un buzo deportivo de color oscuro. Camila nos instruye a sacarnos la ropa de invierno e insiste en que yo también debo tomar la clase, a pesar de que llevo puestos *jeans* y bototos, pues a eso he venido.

Siguiendo las instrucciones de Camila, luego de sacarnos los zapatos todas/os las/os participantes nos paramos en círculo y nos tomamos de las manos. Camila nos instruye a pararnos alternadamente sobre el metatarso y sobre el talón, y luego a soltarnos las manos para bajar el torso hacia adelante y dejarlo rebotar, curvando la espalda y acercando el pecho a las rodillas. Hacemos algo similar con las rodillas flectadas en ángulo agudo, bajando con el torso entre las piernas. Al ritmo de la música que Camila reproduce en el parlante que ha traído, comenzamos luego a hacer lo que en el transcurso posterior de mi trabajo de campo aprenderé a identificar como el paso básico del festejo afroperuano. El paso va acompañado de movimientos de brazos cuya coordinación me cuesta comprender: “pasa siempre por el centro”, es la explicación. Camila va mostrando los pasos para que nosotras/os los imitemos y nos movemos en círculo haciéndolos. Entre el estruendo de la música nos dice varias veces “¡consciencia corporal!”, especialmente cuando a continuación debemos mover los hombros para atrás y para adelante, lo que especialmente al otro hombre que participa del taller parece resultarle muy difícil: “¡consciencia corporal!”

Durante el taller, Camila insiste en la necesidad de mantener las rodillas flectadas —cuestión que, afirma Camila, solo en el caso de las mujeres podría ser un poco menos pronunciada—, porque esto expresaría fuerza y conexión con la tierra. A lo mismo responde también el próximo paso que hacemos, que según explica corresponde al orisha Elegguá dentro de las danzas afrocubanas, su protector y el protector de todas/os nosotras/os. Este paso también tiene mucha conexión con la tierra, a la que se le entrega una energía que rebota, y expresa mucha fuerza con movimientos de brazos. El paso de Elegguá es un paso largo al que se cae con la rodilla de la pierna flectada y la pierna trasera estirada. Hay un momento de rebote que hace necesaria una gran concentración para no hacer un paso intermedio o seguir a destiempo. También hacemos una variante que duplica la velocidad a cada tercer paso y otra que consiste en ir retrocediendo sin cambiar el pie de adelante. El paso va acompañado de movimientos de brazos: mientras el izquierdo va en posición horizontal frente al pecho, con el codo a la misma altura, el brazo derecho se alza como si en la mano portara un machete.

Luego, cuando ya ha pasado casi una hora desde el inicio del taller, hacemos un paso de palo, otra tradición performática y religiosa afrocubana, que Camila



Imagen 20. Flyer del Taller de “Corporalidad y descolonización del cuerpo a través de las Danzas Afro-Latinoamericanas” dictado por Camila Yáñez, mayo de 2017. (Fuente: Facebook “Talleres populares en la plaza Bogotá”, 12.05.17 [Nota: este documento ya no está disponible en línea].)

presenta como una danza para llamar a los ancestros. Camila pone aquí especial atención en el tema de la cadera, que no debe ser movida en sí, sino que se mueve como consecuencia del movimiento de las piernas. Efectivamente, pruebo dejar que la cadera se mueva por sí sola, sin forzar un movimiento, y siento un fluir distinto. A estas alturas ya estamos todas/os sudando y Camila se ha sacado incluso los calcetines de lana que se había puesto al iniciar la clase. Por mi parte ya me he sacado el polerón que tenía puesto luego de la primera danza que probamos. Pasamos ahora a una danza haitiana, donde nuevamente es relevante flectar las rodillas, mantener la espalda erguida y tener un cierto rebote al avanzar. Los brazos se mueven como alas (subiendo y bajando los codos/abriendo y cerrando el torso), y en otras variantes las manos en puño están apoyadas en las caderas y los hombros se cierran y se abren, pues, según explica Camila, este baile representa al gallo y la gallina.

Estos últimos pasos los hemos hecho avanzando de un lado de la sala hacia el otro y de vuelta, siguiendo a Camila, que avanza frente nuestro. Como última danza hacemos un bullerengue, el que, según explica Camila, homenajea a la vida y al vientre, por lo que hay que acariciarse la panza al ritmo de pequeños pasos que hacemos en círculo. Luego nos quedamos parados y Camila nos invita a cantar la estrofa de la canción al ritmo de la que hemos estado bailando, que según nos explica dice “macaco mata el toro” en alusión a la resistencia de los esclavos (macacos) a los españoles (toros). Ella hace una introducción vocal y acompañamos el ritmo de la canción con las palmas. Anteriormente también hemos marcado con las palmas los ritmos de la música antes de hacer los pasos. Cuando terminamos,

Camila nos dice que esta es justamente la idea de tales canciones, cantadas principalmente por mujeres, pues sirven para el encuentro de la comunidad y tienen un ritmo muy simple para poder ser acompañadas por palmas y ser cantadas, por ejemplo, mientras se lava la ropa.

Camila nos invita a abrigarnos un poco, porque como la clase empezó tarde —y ella anda con su cuenco— nos va a hacer una clase de musicoterapia *express*. Empezamos nuevamente tomándonos de las manos, y seguimos con una serie de elongaciones y posiciones que me son familiares de la práctica del yoga, tales como la “cobra”, el “niño” o el “guerrero”, para continuar masajeando cada una/o las partes de abajo y de arriba de las clavículas y la juntura de los huesos del hombro. Concluimos con una meditación con los ojos cerrados, mientras Camila pasa por fuera del círculo produciendo un sonido constante con el cuenco de bronce.

Luego de que volvemos a abrir los ojos, y mientras aún permanecemos sentadas/os en círculo, Camila pregunta cómo nos pareció la clase, y la hija de la señora mayor dice que le gustó mucho, aunque es la primera vez que toma una clase de estas danzas, porque ella normalmente baila afroandingue. Camila le dice que ese género tiene una base en común con las danzas que hemos aprendido hoy, porque comparten un lenguaje —la danza como lenguaje es una idea que recalca varias veces durante la clase—, y porque tal como todas las danzas ancestrales tienen una conexión muy fuerte con la tierra, aunque el movimiento de brazos etc. sea completamente distinto. Otra de las participantes dice que para ella también es la primera vez, y que le había interesado participar porque quiere conectarse consigo misma. Camila bromea que mañana la vamos a odiar por el ejercicio que hemos hecho, y dice que su objetivo es justamente que las/os participantes adquieran mayor consciencia del cuerpo, y que también es importante para ella explicar por lo menos brevemente las danzas, porque así se interpreta mejor y el movimiento, al tener un sentido, sale más fácil.

La clase termina después de cerca de dos horas, y antes de irnos cada una/o nos acercamos a Camila para pagar los dos mil pesos estipulados como aporte.

Como mencioné arriba, la sesión recién descrita del taller de danzas afrolatinoamericanas dirigido por Camila Yáñez fue la primera experiencia corporal de primera mano que tuve con las danzas “afro”, y asistí a este taller a manera de primera inmersión etnográfica al iniciar el trabajo de campo para la presente tesis. A partir de esta viñeta etnográfica sobre el taller de “Corporalidad y descolonización del cuerpo a través de las Danzas Afro-Latinoamericanas”, es posible formular algunas observaciones iniciales respecto a la modalidad de incorporación predominante que se configura en los talleres de danza “afro” en la ciudad de Santiago, pues el taller dirigido por Camila posee varias características que he observado también en decenas de otras clases y talleres en el transcurso de mi investigación etnográfica.

En primer lugar, en este, al igual que en la gran mayoría de los talleres, entre las/os participantes —tal y como ocurre también entre las/os profesoras/es que dictan los talleres (cf. Cap. 2, p. 47)— predominan las mujeres. En la mayoría de los talleres de los que he participado, la proporción de participantes masculinos no alcanza una décima parte, y frecuentemente la presencia de hombres en un taller es motivo de felicitaciones y de una atención especial por parte de la/del tallerista. Lo contrario ocurre con los/as músicos —en el caso de aquellas clases que cuentan con percusionistas en vivo—, los/as que habitualmente son hombres, reproduciendo un esquema de roles de género presente en diversos contextos de práctica de danzas y músicas de raíz africana.¹³⁹ Las edades de las/os participantes, por otra parte, varían entre distintos talleres, dependiendo, frecuentemente, de la propia edad del/de la profesor/a: las profesoras con trayectorias más largas suelen contar que tienen alumnas/os que siguen sus talleres desde hace años. No obstante, a *grosso modo* la mayoría de las/os participantes pertenece al rango etario de entre 20 y 30 años. A juzgar por sus formas de vestir y hablar, así como por las causas sociales y políticas con las que se identifican, las/os participantes frecuentemente son estudiantes o profesionales jóvenes,

¹³⁹ En varias de las religiones afrodiaspóricas de las que provienen los repertorios danzarios practicados en Chile existen prohibiciones del toque de tambor para las mujeres (ver, p. ej., Hagedorn, 2001, p. 89 y sigs., respecto al tabú, para las mujeres cubanas, de tocar los tambores *batá*, los tambores sagrados afrocubanos). Aun en contextos secularizados, la norma implícita suele ser que los tambores sean tocados por hombres. Frente a ello, en distintos países se han conformado agrupaciones femeninas de percusión, tales como la comparsa de candombe La Melaza, en Uruguay, o la agrupación de tumbé Aluna Tambó, en Arica. Ahora bien, ello no quita que, en los contextos de origen de muchas de las danzas de raíz africana practicadas en Chile, las danzas respectivas sean interpretadas tanto por mujeres como por hombres, frecuentemente con movimientos diferenciados para cada género, especialmente cuando se trata de danzas sociales. Frente a ello, una de las críticas a la transmisión local de estas danzas que tienen profesoras afrodescendientes como Rosa Vargas (entrevista personal, 12.04.18) es que, al tener principalmente alumnas mujeres, las/os profesoras/es chilenas/os tenderían a aprender y enseñar únicamente los movimientos correspondientes a la parte femenina, independiente del género de las/os danzantes, empobreciendo el lenguaje danzario.

Es posible asumir que la predominancia de participantes mujeres en los talleres de danzas “afro” es una característica extensible a gran parte de las escuelas y talleres de danza en Santiago, aunque adquiere especial relevancia precisamente en el contexto de las construcciones género-racializadas del cuerpo “chileno” y su relación con la otredad “negra”. Así, son principalmente mujeres las que a través de las danzas “afro” acceden a nuevas formas de relacionarse con el propio cuerpo y cuestionan de esta forma las normas de comportamiento que son parte de la construcción racializada de los roles género en Chile, aunque, como se verá más adelante, ello se puede hacer extensivo también a aquellos hombres que experimentan estas prácticas.

pertenecientes a capas medias urbanas, aunque algunas/os de las/os danzantes también se identifican explícitamente con sectores populares.

En segundo lugar, la sesión del taller dirigido por Camila posee una estructura que se repite, con ligeras variaciones, en la mayoría de las sesiones a las que he asistido en el transcurso de esta investigación, exceptuando los seminarios intensivos, de 3 o más horas de duración, dedicados a un ritmo o danza en particular, en los que las/os profesoras/es suelen concentrarse en la transmisión de movimientos y elementos coreográficos específicos. Generalmente, las sesiones de un taller regular de danzas “afro” comienzan con un calentamiento inicial, compuesto por movimientos que preparan al cuerpo para los esfuerzos que se harán y que ayudan a prevenir lesiones, además de contribuir al fortalecimiento de músculos específicos y a la sensibilización respecto a las posibilidades de movimiento de distintas partes del cuerpo, especialmente del torso. La duración de esta primera parte es variable, desde algunos minutos, como en el caso del taller de Camila, hasta cerca de 40 minutos (en una sesión de 90 minutos), en el caso de algunas de las/os profesoras/es con formación académica. Luego, sigue el aprendizaje de ciertos movimientos, que, como se verá más abajo, a veces son combinados en pequeños fraseos (secuencias de movimientos que pueden o no formar parte de una coreografía) o bien derechamente en coreografías más extensas que son retomadas y ensayadas en sucesivas sesiones (ver tb. abajo, p. 270). La mayoría de las sesiones concluyen con una elongación y, ocasionalmente, con una meditación —como fue el caso en la sesión descrita—, o bien con un masaje grupal, como ejemplificaré más abajo.

En otro plano, la viñeta también permite apreciar algunas de las principales estrategias didácticas empleadas por las/os profesoras/es de danzas “afro” en Santiago. En línea con los planteamientos de Faure (1999), entre las estrategias de enseñanza puestas en práctica por Camila destacan la demostración kinética de los movimientos y su explicación por parte de la tallerista, así como la consiguiente imitación por parte de las/os participantes, quienes intentan traducir en sus propios movimientos corporales los movimientos observados y las instrucciones recibidas. Sin duda, el énfasis en la imitación

kinética y la mediación de la palabra son características que los talleres de danza “afro” comparten tanto con las clases de danza en general, como también con la enseñanza de otros tipos de técnicas corporales, como explica David Le Breton:

La enseñanza de una técnica del cuerpo mezcla permanentemente el gesto y la palabra, el ejemplo y su explicación. El profesor [sic] muestra la postura, la progresión, y simultáneamente explicita su lógica, su intención, describe las sensaciones que es posible sacar a la luz. Modera los ardores de unos, alienta o corrige a otros. Él mismo es el lugar de la experiencia que se propone como modelo... [...] La imitación es el primer modo de aprendizaje, que se cristaliza a través de la identificación con el profesor. (Le Breton, 2010, pp. 33-34)

Ahora bien, cabe destacar que, en sus intervenciones verbales, Camila no solo explica los movimientos que las/os participantes del taller deben imitar, enfatizando la correcta postura de la columna o la flexión de las rodillas, sino que también aporta explicaciones para comprender el sentido de las danzas que está enseñando. Estas explicaciones versan sobre los contextos socioculturales, religiosos e históricos de las danzas en cuestión, aludiendo, por ejemplo, a los distintos contextos rituales de los cuales se desprenden algunas de ellas, tales como la santería (también llamada regla de ocha-ifá) y el palo monte (también llamado regla conga) de la tradición afrocubana, o a las prácticas comunitarias en las que otras de ellas se insertan, como ocurre en el caso del bullerengue “Macaco mata el toro”, perteneciente a un género musical arraigado en las comunidades afrodescendientes del Caribe colombiano (cf. Cap. 7, p. 231). En el contexto de la invisibilización y negación histórica del legado africano en Chile, así como de su casi nula presencia en los currículos escolares, la transmisión de estos conocimientos muestra la relevancia de los talleres de danza “afro” en cuanto espacios de educación informal en los que se abordan temas silenciados en la mayoría de los contextos educativos formales. Por supuesto, incide en ello el propio oficio de Camila en cuanto historiadora, aunque he escuchado explicaciones similares —si bien, a ratos, más rudimentarias— en casi todos los talleres de danzas “afro” a los que he asistido. De cierta forma, se incuban en tales espacios una “pedagogía del oprimido” (Freire, 2018) que pone en circulación un conocimiento que de otra manera tiene poca cabida dentro de los discursos y prácticas pedagógicas

hegemónicas y que, como profundizaré en el próximo capítulo, abre nuevas posibilidades de imaginar la nación.

Por otra parte, la pedagogía corporal implícita en los talleres de danza “afro”, o, al menos, en el taller dirigido por Camila Yáñez, no se agota en la demostración y explicación verbal de los movimientos ni en la imitación kinética de estos movimientos por parte de las/os participantes. Sobre todo, a lo que apunta la tallerista es a que las/os participantes del taller desplieguen y adquieran una mayor “consciencia corporal”, idea a la que alude varias veces en el transcurso de la sesión. Para Camila, fue precisamente la falta de “consciencia corporal” que observaba tanto en ella misma como en otras/os lo que la motivó, después de varios años de aprendizaje, a proponer un taller propio:

La primera, primera clase [de danza “afro”, R.A.] a la que fui me di cuenta de algo súper fuerte, que encontré. Que era evidente que había una desconexión entre lo racional y lo corporal. Y que no solamente lo tenía yo, sino la mayoría de las niñas que estaban ahí en el taller en ese momento. [...] ...era súper evidente que había algo a trabajar. Porque no era posible para mí, desde mi perspectiva de persona que había trabajado mayormente lo intelectual, que si yo de acá [señalando la cabeza] daba una orden a mi cadera, que hiciera un círculo, mi cadera no lo hiciera [ríe].

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

Para Camila, tal “desconexión” viene de “una mentalidad que nos han impuesto, y nosotros para cuestionarla tenemos que hacer un proceso de desaprender y de descolonizar” (Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19). En este sentido, la idea de “consciencia corporal” escapa a la enseñanza de una técnica corporal o de un repertorio danzario específico y apunta más bien a un principio general de reflexividad respecto al propio cuerpo, el que se despliega, al menos, en dos niveles. Por una parte, en el contexto de la práctica danzaria, la idea de “consciencia corporal” puede comprenderse como la capacidad de seguir las instrucciones y reproducir las formas de movimiento requeridas por las danzas en cuestión, tratando de hacer explícitas y conscientes las percepciones kinestésicas inherentes a cada danza mediante el análisis del movimiento y la maestría en el dominio expresivo del cuerpo, como ejemplifica Faure (1999, pp. 79-81) para el caso de la danza contemporánea. Por otra parte, y en un sentido más amplio, la idea de “consciencia corporal” también apela a la danza como un “modo somático de atención” (cf. p. 253; ver

tb. Cap. 1, p. 18), pues al hacer conscientes las dificultades del cuerpo para realizar ciertos movimientos también se hace perceptible la naturaleza social e histórica de tales constreñimientos corporales, cuya superación requiere, por lo tanto, de una “descolonización”.

Aunque no lo expresaran en los mismos términos que Camila, la mayoría de las/os profesoras/es de danza entrevistadas/os para esta tesis me relataron que, para transmitir los lenguajes danzarios “afro” a alumnas/os locales no acostumbradas/os a este tipo de movimientos (o bien ya formadas/os previamente en una estética del movimiento de raíz europea), debieron desarrollar metodologías de enseñanza propias. Tales metodologías buscan que las/os danzantes locales adquieran consciencia de las posibilidades de movimiento de la columna, la pelvis u otras partes del cuerpo que tanto en la vida cotidiana como en otras prácticas danzarias permanecían rígidas o incluso inmóviles y que, incluso, eran tabuizadas. De esta manera, en sus planteamientos didácticos las/os profesoras/es locales de danzas “afro” no solo responden a factores contextuales como la virtual ausencia de una tradición local de tales danzas en el país o la recontextualización socio-espacial de estas danzas en escuelas o estudios de danza, sino, sobre todo, a lo que perciben como las características distintivas de una corporalidad “chilena” poco predispuesta para el lenguaje danzario “afro”. Retomaré esta cuestión en el próximo capítulo, luego de indagar un poco más en las características de las modalidades de incorporación predominantes en los talleres santiaguinos de danzas “afro”, así como en las formas de sociabilidad que se despliegan en estos espacios.

La técnica, la danza y el grupo: relaciones sociales corporizadas en los talleres de danza “afro”

Aparte del uso de ciertas estrategias didácticas para desarrollar la “consciencia corporal” de las/os participantes, los procesos de aprendizaje corporizado en los talleres de danzas “afro” también poseen otras características que definen las modalidades de incorporación que se despliegan en estos espacios formativos. Continuando con la

descripción iniciada en el apartado anterior, en este apartado profundizaré, específicamente, en las relaciones sociales corporizadas, mediadas por el aprendizaje de una técnica danzaria específica, que se desarrollan en el espacio de los talleres. Comenzaré nuevamente con una viñeta etnográfica, aunque en esta ocasión no se trata de la descripción de una clase en particular, sino de un relato que condensa varias experiencias y observaciones realizadas durante mi sostenida participación en el taller de danzas afrolatinoamericanas dirigido por Canela Astudillo, al que asistí regularmente por alrededor de dos años (cf. Cap. 2, p. 48).

El taller de danzas afrolatinoamericanas dirigido por Canela Astudillo, que desde fines de 2018 lleva el nombre “Escuela Itinerante de Ritmos Afrolatinoamericanos”, se realiza en dos horarios distintos —mañana y tarde—, y con dos sesiones semanales por cada horario, en el estudio Danza Ébano¹⁴⁰, el que se encuentra en el último tramo de Av. Irarrázaval, en un sector dominado por edificios de departamentos construidos en la última década y con relativamente poco tránsito peatonal. El estudio mismo, que existe hace alrededor de 10 años, está ubicado en la parte trasera de una antigua casa. En la parte de adelante, de dos pisos, hay un restaurant, y sobre la entrada de auto un letrero anuncia “Danza Ébano. Danzas del Mundo” en letras blancas sobre fondo negro. Por esta entrada se accede a un patio estrecho y alargado que, a su vez, da acceso a una pequeña oficina y a dos salas de clases cuyas ventanas de madera con marcos rojos se abren hacia el patio.

Canela, quien tiene alrededor de 35 años, estudió la carrera de Danza, mención Pedagogía, en la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, la que funciona en conjunto con el Centro de Danza Espiral, aunque decidió congelar sus estudios un año antes de finalizar la carrera y en vez de titularse como profesora de danza optó por autoformarse mediante viajes y clases con distintos/as maestros/as de danzas tradicionales afrodescendientes en Perú y Colombia, principalmente. Aparte de dedicarse desde hace unos diez años a dictar clases de danza en colegios, así como en proyectos sociales y culturales, Canela ha participado de varias agrupaciones profesionales de danzas “afro”, entre ellas la Compañía de Danzas Afrolatinoamericanas Cumbiamé, dirigida por Carola Reyes (cf. Cap. 6, p. 185), el Colectivo En Rueda (cf. Cap. 7, p. 214) y el colectivo de danzas afroperuanas N’Bamba Kucheza, además de dirigir la Compañía Cimarrones del Sur. En 2015, Canela cofundó la primera cumbiamba santiaguina, la Cumbiamba Caribe, y desde 2016 codirige, junto al igualmente bailarín y percusionista Diego Olivares, la Escuela-comparsa La Rebuscona, que interpreta distintas danzas y músicas del Caribe colombiano en carnavales poblacionales santiaguinos y de regiones (cf. Cap. 7, pp. 229-231).

Participo dos veces por semana, en el horario de la mañana, del taller de danzas afrolatinoamericanas que Canela dirige en Danza Ébano. Regularmente asisten un

¹⁴⁰ En el marco de las restricciones sanitarias por la pandemia del covid-19, desde marzo de 2020 este taller se ha desarrollado, principalmente, de manera virtual, con algunos períodos de clases al aire libre cuando las condiciones meteorológicas y sanitarias lo permiten.

promedio de 10 a 12 participantes, con excepción mía todas mujeres de entre 18 y 35 años de edad. De hecho, mi presencia es frecuentemente remarcada por Canela al dirigirse a nosotras/os como “chiquillas y chiquillo”. La mayoría de las participantes son profesionales y viven en Ñuñoa o en comunas aledañas, pero también hay algunas que viajan desde los extremos opuestos de la ciudad para asistir a las clases de Canela. A diferencia del taller descrito anteriormente, en el caso de este taller el pago se realiza mensualmente vía transferencia, dependiendo el monto de la cantidad de sesiones semanales —una o dos— a las que se desea asistir. En el taller de Canela, cada mes está dedicado a una danza distinta, alternando distintas danzas afroperuanas —festejo y zamacueca— con otras afrocolombianas —puya, son de negros y fandango pelayero, entre otras—, incluyendo incluso la danza afrochilena del tumbé. Al comenzar con una danza nueva, Canela explica brevemente de dónde proviene esa danza en particular, en qué contexto surgió, así como sus principales características.

La sala de clases donde se desarrolla el taller es rectangular y tiene un gran espejo con una barra metálica a todo su largo, enfrentando la corrida de ventanas. El suelo está cubierto por linóleo gris, bajo el cual se encuentran planchas de madera que en algunos lugares dejan hendiduras en la superficie. En invierno, los espacios son calefaccionados con pequeñas estufas eléctricas, mientras que para el verano hay ventiladores atornillados al cielo en cada extremo de la sala, los que ayudan a capear en algo el calor.

La estructura de las sesiones del taller de Canela es similar a la ya descrita, aunque acusa su paso por una escuela universitaria de danza. Para comenzar, todas/os las/os participantes nos distribuimos en el espacio, enfrentando el espejo y con Canela al centro y al frente. Desde el inicio de la sesión hay música, ya sea reproducida a través de un celular conectado al parlante disponible en la sala de clases, o bien en vivo interpretada por uno o dos percusionistas que vienen una vez por semana. Canela va dando instrucciones a viva voz, aunque apenas se escuchan por sobre la música, y las/os participantes debemos estar atentas/os a sus movimientos —o, por lo menos, a su reflejo en los espejos— para seguirlos. La clase comienza calentando distintas partes del cuerpo —la cabeza y el cuello, la columna, el torso, los brazos, la cadera, las piernas—, entrenando la resistencia de piernas y brazos, y haciendo ejercicios de acondicionamiento físico, tales como abdominales. En esta parte de la clase, Canela hace referencias a movimientos y posiciones provenientes de la danza clásica y del yoga. Es el caso de la “segunda”, una posición proveniente de la técnica clásica en la que se mantiene el torso erguido y las piernas estiradas mientras que los pies, girados hacia afuera en 45 grados, deben separarse por el doble del ancho de la cadera, aproximadamente, y de la “montaña”, la “cobra”, el “gato” y el “perro”, posiciones corporales antagónicas que forman parte de la práctica corporal del yoga.

Luego de la sección de calentamiento y acondicionamiento físico, que dura aproximadamente media hora, ensayamos distintos movimientos de la danza respectiva, avanzando en dos filas, de un extremo al otro de la sala. Los movimientos se van complejizando progresivamente: Canela comienza por mostrar solo el dibujo que realizan los pies, para luego incorporar los movimientos de cadera, torso y brazos que componen un cierto paso. Frecuentemente, explica los



Imágenes 21 Y 22. Masaje de cierre en el Taller de Danzas Afrolatinoamericanas dirigido por Canela Astudillo, septiembre de 2019. (Fotografías de Romina Ramírez Jorquera, www.rominaramirez.com.)

pasos haciendo referencia a la cuenta que debemos llevar para no “cruzarnos” con la música —por ejemplo “un-dos-tres, cua[tro]-cin[co]-seis”, en el caso de tresillos —, o bien empleando onomatopeyas o breves frases que nos ayudarán a hacer los movimientos requeridos a la velocidad precisa. Dos ejemplos son la onomatopeya “y-pó”, empleada para marcar un contraquebre del torso, y la frase “palta-conpan”, mediante la cual se cuentan los pasos de un semigiro acompañado de movimientos de cadera en el festejo afroperuano.

Después de ensayarlos individualmente, varios movimientos se juntan para formar una breve secuencia. Este procedimiento se repite varias veces, con distintos movimientos y secuencias, por espacio de media hora, aproximadamente. Todas las secuencias son finalmente unidas en un fraseo, una secuencia coreográfica de hasta un minuto y medio de duración, aproximadamente, que hacemos frente al espejo, aumentando progresivamente la velocidad, y que repetimos varias veces para que pueda ser grabada por el celular de alguna de las participantes, quien luego enviará el video al grupo de WhatsApp del taller. En el transcurso de los meses de taller, Canela va ensamblando estos fraseos en coreografías más extensas y que incluyen cambios de frente y desplazamientos, con el objetivo de hacer una presentación final del taller que sea abierta a público.

El taller culmina, en los últimos 10 a 15 minutos de la sesión, con una elongación, para la cual nos ponemos en círculo y cambia la música. Ahora se escucha, por ejemplo, bossa nova, en el caso de la música envasada, o los suaves ritmos del landó afroperuano, en el caso de la música en vivo. Cada cierto tiempo, cuando Canela expresa la sensación de que lo requerimos, o bien en ocasiones especiales como un cumpleaños o si alguna de las participantes abandonará el taller con motivo de una estadía en el extranjero, por ejemplo, después de elongar concluimos la sesión con un masaje grupal. En algunas de estas oportunidades, Canela nos invita a cerrar el círculo hasta quedar hombro con hombro, poniendo nuestras manos sobre las espaldas de las personas que se ubican a cada lado, y en otras, a formar una larga fila, sentadas/os una/o detrás de otra/o y masajeando la espalda y los brazos de quien se encuentra al frente nuestro, para terminar con un instante de relajación en el que todas/os nos recostamos sobre el vientre de la persona que se encuentra detrás nuestro y sincronizamos nuestra respiración.

En todas las ocasiones, el taller termina una vez que recobramos una postura vertical, irguiendo la columna “vértebra por vértebra”, luego de lo cual alineamos nuestra postura y respiramos algunas veces, botando todo el aire de nuestros pulmones. Finalmente, Canela nos invita a abrir los ojos y, con las manos juntas en posición de oración, nos agradece, a lo que respondemos con un breve aplauso antes de dispersarnos para irnos a cambiar de ropa. A veces, especialmente en verano o si alguien está de cumpleaños, junto al núcleo de 5 a 6 participantes que llevan más tiempo participando del taller —algunas de las cuales también forman parte de la comparsa codirigida por Canela— vamos a una plaza cercana a conversar un rato, compartir alguna fruta o fumar, antes de que cada una/o vuelva a retomar sus actividades cotidianas.

Evidentemente, entre el taller dictado por Camila Yáñez y el recién descrito existen importantes diferencias, comenzando por la finalidad explícita de “descolonizar el cuerpo”

declarada por el título del primero. También existen diferencias relevantes en relación con las condiciones materiales del lugar en el que se desarrollan las clases —una sala no dispuesta especialmente para la práctica de la danza versus un espacio destinado exclusivamente a este fin y que, por lo tanto, cuenta con implementos como espejos, barras o una cobertura especial del suelo— o al compromiso exigido a las/os participantes. Este último se expresa, por ejemplo, en la frecuencia de las sesiones y en la transferencia de una mensualidad en vez de un simple pago por clase. No obstante, al margen de tales diferencias también hay muchos elementos en común entre los dos talleres, comenzando por la predominancia de participantes femeninas, los recursos pedagógicos de la demostración, la imitación kinética —acompañada por la observación, aunque sea de reojo, de los movimientos de las/os demás participantes— y la explicación verbal, referida tanto a los contextos socioculturales de los cuales provienen las distintas danzas que se transmiten, como también a los movimientos en sí mismos, verbalizados, por ejemplo, mediante el uso de onomatopeyas. En suma, al igual que en la clase de Camila, también en el taller de Canela ocupa un lugar relevante el desarrollo de las habilidades kinéticas y de las formas de percepción kinestésica que permitirán a las/os danzantes moverse de acuerdo a los principios de la estética africanista del movimiento que subyace a las danzas clasificadas localmente como “afro”.

Ahora bien, en el taller de Canela es posible apreciar, con mayor claridad que en la clase de Camila, la influencia de la danza profesional y académica en las estrategias didácticas puestas en práctica en los talleres de danzas “afro” en Santiago, reflejo de la formación universitaria de la mayoría de las/os precursoras/es de este campo (cf. Cap. 6). Por una parte, esta influencia se manifiesta en la alusión explícita a elementos de la técnica de danza académica en el transcurso de la clase. Combinadas de forma creativa y dinámica con posiciones y movimientos provenientes de prácticas corporales como el yoga, tales referencias —conceptuales, pero también físicas y kinéticas— permean aquellas secciones de la sesión que enmarcan la transmisión inmediata de los distintos repertorios danzarios “afro”. Por otra parte, la impronta de la formación dancística profesional y sistemática se

refleja también en la didáctica del movimiento desplegada por la tallerista, fruto de un planteamiento pedagógico análogo a aquellos desarrollados por muchas/os de las/os profesoras/es de danzas “afro” a lo largo de sus trayectorias docentes (cf. p. 266). Tal didáctica del movimiento está implícita tanto en los ejercicios que anteceden al aprendizaje de las danzas *stricto sensu* (por ejemplo, las secuencias de movimientos que buscan movilizar los hombros, la parte superior del torso, la cadera, la pelvis y la columna vertebral), como también en el cuidadoso desglose de los movimientos que componen cada paso de danza, los que frecuentemente implican disociaciones y patrones polirrítmicos. En este sentido, una característica adicional de la modalidad de incorporación predominante en los talleres de danzas “afro” en Santiago, tal y como se expresa en el ejemplo del taller dirigido por Canela Astudillo, es, sin duda, la atención puesta en los elementos técnicos del lenguaje danzario en cuestión, desde la movilización y fortalecimiento de partes del cuerpo específicas hasta la incorporación progresiva de los movimientos que componen un paso de danza complejo.

Lejos de tratarse de un mero aspecto accesorio, ajeno a los verdaderos significados simbólicos, identitarios o sociales de la danza, siguiendo a Judith Hamera (2011) la codificación y desglose de los movimientos a través de la técnica danzaria es relevante, sobre todo, por cuanto se trata de un medio a través del cual se construyen relaciones sociales entre las/os danzantes (ver tb. Cap. 1, p. 30):

Dance technique is relational infrastructure. It offers templates for sociality in the classroom and in the performance space. Technique translates individual bodies into a common ‘mother tongue’ to be shared and redeployed by its participants: a discursive matrix, a vocabulary and a grammar, to hold sociality together across difference and perpetuate it over time. At its most basic level, technique births new templates for sociality by rendering bodies readable, and by organizing the relationships in which these readings can occur.¹⁴¹ (Hamera, 2011, p. 19)

¹⁴¹ La técnica danzaria es infraestructura relacional. Ofrece moldes para la sociabilidad en la sala de clases y en el espacio de la performance. La técnica traduce los cuerpos individuales hacia una ‘lengua materna’ en común que puede ser compartida y vuelta a desplegar por sus participantes: una matriz discursiva, un vocabulario y una gramática para mantener la sociabilidad unida a través de la diferencia y para perpetuarla en el tiempo. En su nivel más básico, la técnica da a luz nuevos modelos para la sociabilidad, haciendo legibles los cuerpos y organizando las relaciones en las cuales estas lecturas pueden ocurrir. (Traducción propia.)

En este contexto, otro elemento que aparece con mayor claridad en la descripción de las clases de Canela Astudillo son las formas de sociabilidad corporizada entre danzantes que la estructura de los talleres y, especialmente, la práctica danzaria en sí misma enmarca y modula. Más allá del foco de atención puesto sobre el cuerpo de la tallerista y de la imitación de los movimientos que ella muestra, para los procesos de aprendizaje corporizado que se desarrollan en los talleres es igualmente importante la presencia de las/os demás participantes. En este sentido, junto con el entrenamiento de las formas de percepción kinestésica inherentes a la estética africanista, durante mi propia participación en talleres de danza “afro” también tuve la sensación de aprender a percibir, a través de diferentes canales sensoriales, la presencia de los otros cuerpos con los que compartía el espacio y tiempo del taller. De esta forma, la imitación de los movimientos de mis co-participantes (en conjunto con la imitación de los movimientos de la/el tallerista), y la disposición espacial de mi propio cuerpo por referencia a sus posiciones y movimientos, fueron elementos sustanciales para entrar en sintonía con las características kinéticas y estéticas de un cierto movimiento o de una coreografía ejecutada colectivamente (cf. Imagen 1, p. 44). Frecuentemente, la ejecución de estos movimientos y coreografías me llevó al límite de mis capacidades de rendimiento físico y coordinación motora, especialmente cuando se trataba de fraseos y coreografías cuya velocidad aumentaba en sucesivas repeticiones.

En efecto, en distintos talleres y sesiones de danza tuve la sensación de exponer, *en* el movimiento, mi propia existencia corporizada frente al grupo de personas que me rodeaba y que se encontraba, al igual que yo mismo, bailando. En aquellos momentos, sentía que mi yo corporizado se mostraba sin dobleces ni imposiciones pues, por ejemplo, experimentaba una pérdida parcial de control sobre mi gestualidad facial al bailar: sin que pudiera controlarlo, sentía que en mi rostro se reflejaba la variedad de sensaciones corporizadas —concentración extrema, exhaustación, euforia— que experimentaba en algunos momentos de la danza. Al mismo tiempo, en tales momentos sentía que participaba de una suerte de estado de euforia colectiva, la que se expresaba tanto en pequeños gritos y

exclamaciones por parte de las/os danzantes como en la posterior exhaustación feliz, mientras recuperábamos nuestro aliento y nos preparábamos para la sección de elongación que concluye la mayoría de las sesiones de los talleres de danza “afro”. Son precisamente tales experiencias las que, para Florencia Valdés, profesora de danzas de Guinea hace más de 15 años, definen en gran parte el atractivo de la práctica de danzas “afro” para las/os danzantes santiaguinas/os:

...el cuerpo, el movimiento, es el único momento en donde tú eres tú y dejas de mentir, ¿cachai? Ya, eres tú. No podís como mostrar una careta, o... No, porque estai vestido simple, con un bucito, a pata pelada, y tu cuerpo es el que habla por tí, y finalmente ya no hay más mente ni caretas ni nada. Te mostrai tal cual. Entonces esa huevá es muy bacán porque ese es el encuentro real po, y ahí es donde todo el mundo se abre po. Porque el cuerpo te lo dice todo. Y nadie habla, todos gritamos [ríe fuertemente], solo gritai, bailai, y gozai, te conectai con los músicos y la vibración es exquisita, y elevai la energía del planeta, elevai a los demás, y nos elevamos todos en conjunto y es como: “Gracias.” Un día más, mañana o pasado nos vemos, y al otro día despertamos todos pa’ la cagá [ríe fuertemente], todos adoloridos, pero despertamos como: “¡Bacán! Ahora a hacer mis cosas, tatatá, a activarse”, y al otro día de nuevo encontrarse en el rito po. ¿Cachai? Si al final eso es. Yo siento que es ritual. (Florencia Valdés, entrevista personal, 04.04.19)

En línea con la idea expresada por Florencia que la práctica grupal de danzas “afro” posee un elemento ritual, en los talleres de Camila Yáñez y Canela Astudillo la copresencia corporizada incluso es resaltada explícitamente mediante el círculo que da inicio y/o cierra la clase, reminiscente de la *roda* presente en varias prácticas corporales, danzarias y rituales afrobrasileñas, tales como la capoeira, el samba de roda o el candomblé.¹⁴² A ello se suma el énfasis que talleristas como Camila, en la viñeta reproducida en el apartado anterior, hacen en el esfuerzo físico realizado en conjunto. Por otra parte, existen también distintas instancias de sociabilidad alimentadas por la práctica danzaria conjunta, pero que exceden el espacio y tiempo del taller propiamente tal, tales como la espera previa al comienzo de una clase, frecuentemente afuera del lugar en el que esta se desarrollará, el lapso de tiempo que transcurre en el camarín —o, al menos, al margen del espacio donde se bailará—

¹⁴² Como exploran Lewis (1992) y, especialmente, Browning (1995), la *roda* posee, al mismo tiempo, significados rituales, sociales y políticos: aparte de representar el espacio en el que se manifiestan los/as *orixás* (en el candomblé), la *roda* también representa un espacio de articulación comunitaria protegido de las injerencias externas.

mientras las/os participantes se cambian de ropa o despojan de aquella que les impediría moverse con facilidad, o bien las ocasionales visitas a una plaza cercana para fumar, celebrar un cumpleaños o compartir un pícnic con el motivo del fin de un ciclo de taller. Junto a elementos como los masajes descritos en la viñeta sobre el taller de Canela, tales instancias de sociabilidad retroalimentan el proceso de incorporación del lenguaje danzario “afro” por parte de las/os danzantes locales y, como seguiré desarrollando en el próximo apartado, coadyuvan a que la danza despliegue un potencial transformador entre quienes la practican.

Comunidad, intimidad y género: la danza como terapia

Aparte de la copresencia en el espacio-tiempo del taller y de la convivencia cotidiana que lo circunda, en algunos talleres de danza “afro” también existe una dimensión derechamente física de las relaciones entre las/os danzantes. En talleres como el de Canela, descrito en el apartado anterior, hay distintos momentos en los que la tallerista invita a las/os participantes a establecer un contacto intencionado y dirigido entre sus cuerpos, o, al menos, de una/o misma/o con su propio cuerpo, como es el caso en la clase de Camila Yáñez. Así, como describí arriba, Camila invita a las/os participantes de su taller a masajearse cada una/o distintas partes del cuerpo, mientras que en el taller de Canela los masajes implican el contacto directo con los cuerpos de otras/os participantes. Se trata, en otras palabras, de una interacción corporizada que implica una cercanía física cuya aceptación depende de una forma de percepción proxémica¹⁴³ asociada al contexto social-, temporal- y espacialmente específico en el que se despliega. Tal cercanía corporal, y particularmente el uso de masajes, no es una característica exclusiva de los talleres de danza “afro”, y cabe presumir que tampoco está presente en la mayoría de estos últimos. No obstante, se trata de un aspecto que subraya la importancia de la copresencia —

¹⁴³ Siguiendo a Edward T. Hall (1968), creador del concepto, la proxémica se refiere al estudio de los usos y percepciones social- y culturalmente específicos del espacio. Según esta perspectiva, cada cultura posee definiciones distintas, por ejemplo, de la distancia o cercanía apropiada para distintos tipos de interacciones, asociadas a esquemas perceptuales que otorgan diferentes valores a los estímulos sensoriales —ya sean kinestésicos, táctiles, olfatorios, visuales u orales— perceptibles de acuerdo a la respectiva distancia entre los cuerpos.

percibida, en este caso, incluso de manera táctil— y, por lo tanto, otorga una clave de interpretación adicional para analizar las posibilidades de transformación corporal que la práctica danzaria “afro” abre a las/os danzantes locales. Para ilustrar este punto, a continuación describiré otro de los contextos de aprendizaje corporizado de danzas “afro” de los que participé en el transcurso de esta investigación. Se trata de los ensayos semanales de un grupo de danzas afroperuanas cuya particularidad consiste en que aquí los que bailan son exclusivamente hombres.

Los Ambrosoli —nombre informal con el que sus integrantes se referían a la agrupación en sus inicios—, actualmente llamado Cardo Negro, es un colectivo de danza fundado sobre la idea de una inversión de roles respecto a aquellos que es posible observar en la gran mayoría de agrupaciones de danza “afro”: mientras aquí quienes bailan, y forman la mayoría del grupo, son hombres, a las pocas mujeres que participan les toca el rol de percussionistas. El nombre original se debió a una broma respecto a la similitud con el apellido de una de las familias más conocidas en el ámbito de las danzas afroperuanas, además de la referencia jocosa a los ositos de goma de una conocida marca de golosinas.

La cantidad de participantes de cada ensayo semanal tiende a fluctuar, y aunque estos últimos están siempre abiertos a quien quiera participar, en sus inicios solo era posible enterarse de la existencia de la agrupación a través del boca a boca, y fue de esta forma, a través de contactos circunstanciales, que llegué por primera vez a un ensayo de los Ambrosoli, en mayo de 2018. Solo recientemente, ya con el nombre de Cardo Negro, las convocatorias se están realizando vía redes sociales, con el consiguiente aumento de bailadores y tocadoras.

En el período de tiempo en que participo con mayor frecuencia de los ensayos semanales de la agrupación, entre mayo de 2018 y junio de 2019, aproximadamente, hay un núcleo de nueve o diez integrantes que participan constantemente. Las edades de los participantes van de los 20 hasta los 30 años, aproximadamente, y mientras algunos son profesionales —hay entre ellos otro antropólogo aparte de mí, un trabajador social, un ingeniero eléctrico y un psicólogo— otros son aún estudiantes o se dedican a trabajos esporádicos en el ámbito de la música afro. Varios de los participantes habían participado previamente de agrupaciones de danza y música afroperuana, aunque casi exclusivamente en el rol de percussionistas. El grupo lo dirige informalmente Felipe “Pipe” Jiménez, quien tiene aproximadamente 35 años de edad y baila danzas “afro” —principalmente danza afroperuana— hace más de cinco. Pipe es de profesión prevencionista de riesgos, aunque durante algún tiempo renunció a ese trabajo para poder profundizar su exploración de las danzas afrolatinoamericanas, planificando un viaje por el continente en busca de maestras/os y aprendizajes.

Los ensayos se desarrollan en el espacio público: en verano, en una plaza de un barrio residencial perteneciente al casco histórico de Santiago, mientras que en invierno sirven para este fin distintos espacios de una estación de metro cercana,



Imágenes 23 a 28. Secuencia de movimientos de una coreografía ensayada por el grupo de los “Ambrosoli”, abril de 2019. (Fotogramas de video.)

cuyos amplios corredores son ocupados en esa época del año también por *break dancers*, caporales, salseras/os y otros grupos de danza. La estructura de las sesiones es similar a la descrita anteriormente: calentamiento, aprendizaje y ensayo de pasos y coreografías, elongación. Sin embargo, el contacto entre cuerpos adquiere en el caso de los “Ambrosoli” una particular importancia y significado, como ejemplificaré a continuación.

Así, en uno de los primeros ensayos a los que asistí, comenzamos la sesión, como es usual, con ejercicios de calentamiento: girar la cabeza en círculo, bajarla y subirla. Pipe dice que como hombres heredamos un montón de trancas de nuestros padres y abuelos, que nos impiden mover libremente nuestro cuerpo —también los hombres estamos oprimidos, dice otro de los participantes—. Luego, nos invita a pararnos de a dos y masajearnos hombros, cuello, costillas, piernas. “Sin vergüenza, hermano”, dice Pipe, “no tenga temor de tocar el cuerpo del compa.” Después de este masaje inicial comenzamos a mover por separado hombros, torso y caderas,

siempre en postura “afro”, con los pies separados y paralelos y las rodillas flectadas. Hacer cada movimiento por separado —hombros atrás/adelante; quiebre/ contraquiebre de torso; cadera a la izquierda/atrás/a la derecha/adelante— no resulta difícil, pero al hacer varios seguidos —hombro derecho adelante, hombro izquierdo atrás a tiempo; cadera pasando por los cuatro puntos— siento que me agarroto un poco, pues no hay momento de relajación para el músculo (o por lo menos yo no lo encuentro) y la tensión se traslada a las articulaciones circundantes (codo, rodillas). Ayudan indicaciones como tensar el diafragma o poner la guata dura al momento de mover el torso, que debe disociarse de los hombros.

Luego, retomamos una coreografía de festejo afroperuano, con varios giros, semigiros y cortes. Pipe va desarmando la secuencia en los pasos que la componen, y va dando indicaciones a la cajonera para que haga los cortes y toques correspondientes. Cuando hemos ensamblado la coreografía, la hacemos dos veces completa para que pueda ser filmada en celular y luego compartida al grupo de WhatsApp. Concluimos el ensayo con algunas elongaciones dirigidas por uno de los integrantes, quien nos invita a pararnos en un círculo con el hombro izquierdo hacia adentro y el hombro derecho hacia afuera y masajear los hombros, la espalda y las piernas del “compa” de adelante. Terminamos bajando la cabeza y brazos y dejando pendular el torso mientras lo enderezamos lentamente, y finalmente nos damos un abrazo grupal agradeciendo a Pipe.

Después de terminar los ensayos, generalmente nos quedamos un rato conversando, a veces tomando una cerveza, y varios de los participantes suelen dirigirse luego a un local ubicado en las cercanías de la Alameda, donde en el día de la semana en que ensayamos se realiza una tradicional rueda de cueca. Ocasionalmente, incluso organizamos reuniones adicionales a las sesiones de ensayo habituales en las que, con participación únicamente masculina y generalmente acompañando una once compartida, conversamos sobre temas como el género, la masculinidad o nuestras propias experiencias en relación con las desigualdades de género de las que, en el contexto de una sociedad de cuño patriarcal como la chilena, generalmente nos beneficiamos. Otra temática en tales reuniones adicionales, en las que tampoco puede faltar la danza, es la diáspora africana y su herencia en la música y la danza, para cuya discusión aportó con algunos conocimientos básicos sobre cuestiones como la esclavización, la trata transatlántica o el cimarronaje. Finalmente, en una ocasión también realizamos una presentación pública, con un guión que resaltaba la idea de inversión de roles, en el aniversario de un centro cultural comunitario en una población de la comuna de Cerrillos, en la periferia surponiente de Santiago.

Aunque se distinguen de los talleres descritos arriba por la informalidad, el uso del espacio público y el planteamiento explícito de un discurso de género, para sus integrantes las sesiones de ensayo del grupo de los “Ambrosoli” cumplen una función de aprendizaje e incorporación del lenguaje danzario “afro” análoga a aquella de los talleres. Al igual que en el taller de Canela, en los ensayos de esta agrupación la atención puesta en el propio cuerpo, a través de ejercicios y pasos de danza, es secundada por el contacto físico directo

entre los participantes, afirmando una modalidad de incorporación que se basa tanto en las nuevas experiencias del propio cuerpo que las danzas “afro” permiten a las/os danzantes — en las que profundizaré en el próximo capítulo—, como también en la experiencia del encuentro con otros cuerpos. En este sentido, el grupo de los “Ambrosoli” conforma, aún más que los talleres dirigidos por Camila y Canela, una “comunidad de la danza” en el sentido propuesto por Hamera (2011; cf. Cap. 1, p. 30), sostenida, principalmente, por las retribuciones emocionales que provee la práctica habitual y colectiva de la danza:

...real, desiring, emotional subjects come together across multiple dimensions of difference to produce and consume dance because doing so offers real, emotional pleasures. Intimacy is foremost among these. It is both a condition for, and a by-product of, the sustained physical and affective engagements central to the complex social arrangements in dance. Real and vicarious intimacies create and expand possibilities for community within the global city through the accumulation and deepening of interpersonal exchanges.¹⁴⁴ (Hamera, 2011, pp. 18)

En línea con este razonamiento, a través de la copresencia en un espacio-tiempo separado de la vida cotidiana y en el que, frecuentemente, se llega al límite de la propia capacidad física y motora, así como mediante la cercanía física que implica el contacto entre cuerpos, al participar de los talleres de danza “afro” descritos en este capítulo percibí que entre las/os participantes surgía una sensación de intimidad como la que menciona Hamera. Esta sensación de intimidad no solo contribuye a consolidar lazos sociales *sui generis*, para los que la técnica danzaria es una verdadera infraestructura relacional (cf. p. 272), sino que también a reconfigurar algunas prácticas relacionales al interior y fuera del espacio y tiempo de la danza, particularmente en relación con la dimensión de sexo/género. De ello da cuenta la siguiente cita de la entrevista que realicé con Felipe Jiménez, el líder informal del grupo de los “Ambrosoli”, la que, además, refleja en cierta medida mi propia experiencia participando de talleres de danza “afro” en los que la abrumadora mayoría de las participantes son mujeres:

¹⁴⁴ ...sujetos reales, deseantes, emocionales convergen, por sobre múltiples dimensiones de diferencia, para producir y consumir danza, pues hacerlo ofrece placeres reales, emocionales. La intimidad es uno de los principales entre ellos. Es tanto una condición para como un subproducto de los sostenidos involucramientos físicos y afectivos que son centrales en los complejos arreglos sociales de la danza. Las intimidades reales y vicarias crean y expanden posibilidades para la comunidad en la ciudad global a través de la acumulación y profundización de intercambios interpersonales. (Traducción propia.)

...me tocó muchas veces ser el único varón, estar bailando en un piño de siete mujeres donde, huevón, evidentemente hay calor, hay transpiración, hay poca ropa, cachai, hay cuerpos... Y eso fue notable po, eso pa' mí fue un cambio... un cambio muy drástico. [...] Y es una huevá súper natural, que hoy día yo digo: “Son solo cuerpos que bailan po”, ¿cachai? [...] Claro, hay potos, hay tetas, hay piernas, ¿cachai?, pero finalmente es solo un gran cuerpo colectivo, que están todos danzando, de alguna manera, y están todos tranceando, todos metiéndose en su volá, en su trance, ¿cachai? Como que llega el momento en que te olvidai y son solo cuerpos, no más, que se mueven po. (Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

De esta forma, las experiencias colectivas de copresencia física y estrecho contacto corporal en el contexto íntimo de los talleres de danza “afro” —y en espacios de aprendizaje análogos, tales como los ensayos del grupo de los “Ambrosoli”— parecen favorecer una transformación de las relaciones entre quienes comparten el espacio danzado, así como de las representaciones sexualizadas del cuerpo danzante. En el relato de Felipe, esta transformación se asocia, además, a su propia identidad de género, pues, como también expresó en la entrevista que realizamos, mediante la vivencia de la danza “también mi masculinidad la empecé a enfrenar de otra manera” (Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19), no solo en relación con su mirada sobre los cuerpos femeninos, sino también en el trato con sus pares masculinos. En este sentido, para Felipe, la danza es una verdadera terapia que “ha venido a cortarte el cráneo, a sacarte el cerebro, a moverlo, a limpiarlo y volver a colocártelo pa' que podai como de alguna forma saber que hay otras huevás. Que hay otras formas de relacionarse” (ibíd.). Esta posibilidad de la danza como terapia hace eco también con aquello que Canela nombra como la principal satisfacción que, en cuanto profesora, le brindan los talleres de danza “afro”:

...lo que más me ha gustado de enseñar, sobre todo estos ritmos, es como ver la transformación de los cuerpos —de las mujeres o de cualquier ser que llegue a la clase—, con su pelvis, sus caderas, con sus centros, como con... Cómo cambian, cómo les cambia la vida, cómo les —es como una terapia—. Como que las chiquillas siempre me agradecen eso, sobre todo al finalizar los talleres (...)... es súper así como gratificante po, como darme cuenta que algo se provoca, en sus cuerpos, ¿cachai? Como el que entiendan sus caderas, el que las conciban, el que sepan que... no sé, que hay otras maneras de moverse, todo lo que pueden lograr con su cuerpo, ¿cachai?, como todo ese tipo de cosas, como que me... Eso es como para mí la paga. [...] ...lo más relevante de todo esto es poder transmitir el gustito de lo que a mí me picó, el bichito que a mí me picó en algún momento y que me provoca tantas cosas, en moverme de esa manera, el entender el cuerpo desde ese

lugar, que como que me incentiva el que otros también lo sientan, ¿cachai? Como mujeres que me digan: “Como que no importa el movimiento, pero yo ahora me puedo mirar al espejo y yo me siento linda.” ¿Cachai?, como cosas así que... No sé po, que uno no se espera po. La terapia, la danza-terapia que uno puede generar de esto, ¿cachai? (Canela Astudillo, entrevista personal, 01.02.19)

En este sentido, y retomando las posibilidades terapéuticas de la práctica danzaria que enfatizan Felipe y Canela, en el siguiente capítulo profundizaré en tales procesos de transformación de la percepción de sí mismas/os y de sus cuerpos que tienen las/os danzantes santiaguinas/os, tanto en relación con la dimensión de sexo/género como con las lecturas racializadas del cuerpo “chileno”. Para ello, interrogaré la manera en que la constitución disciplinaria de los cuerpos “chilenos” como “tiesos” o “duros”, la que responde a una matriz género-racializada y colonial estructurada en torno a la construcción local de la blanquitud, es puesta en entredicho mediante la incorporación de las formas y cualidades de movimiento inherentes a los lenguajes danzarios “afro”, así como a través de algunos referentes simbólicos asociados a estos últimos. Como he argumentado a lo largo de este capítulo, las estrategias pedagógicas y formas de interacción corporizada que caracterizan a las modalidades de incorporación de las danzas “afro” en espacios de aprendizaje como los talleres, y, en particular, las formas de sociabilidad a las que las interacciones corporizadas entre las/os participantes dan sustento, son elementos insoslayables a la hora de analizar la dialéctica entre sujeción y transformación que, como vengo sosteniendo en esta tesis, es intrínseca a la práctica danzaria. Como muestra el ejemplo de los talleres de danza “afro” analizados en el presente capítulo, se trata de una dialéctica que no solo tiene una dimensión individual y personal, sino que también se pone en movimiento a partir de una experiencia colectiva. Aunque las comunidades que se conforman en torno a la danza solo tienen una existencia efímera, el hecho de bailar junto a otras/os dispone nuestros cuerpos y nuestras mentes para una experiencia intersubjetiva en la cual las matrices simbólicas que habitualmente nos dividen y separan parecen desaparecer detrás del sustrato común de nuestra existencia corporizada. Al bailar junto a otras/os, la transformación de nosotras/os mismas/os, así como de la sociedad en que vivimos, parecería estar solo a un movimiento de distancia.

9. El cuerpo “duro” y la transformación danzada

Como desarrollé anteriormente (cf. Cap. 4, pp. 115-118), al menos desde inicios del siglo XX —si no incluso desde las postrimerías del dominio colonial— la construcción de la etnicidad ficticia que forma el sustento ideológico de la nación chilena se basó en la idea de un mestizaje homogeneizante y blanqueado, reflejado en el concepto de “raza chilena”. A pesar del surgimiento, en las últimas décadas, de modelos alternativos de gestión de la diferencia (tales como el multiculturalismo), esta construcción racializada de la nación pervive en el presente como una matriz simbólica que moldea las representaciones y percepciones hegemónicas del cuerpo “chileno”. En el marco de tal “régimen de corporalidad situado”, en la frase de Eduardo Restrepo (2012), ciertos marcadores corporales se hacen legibles como índices de la pertenencia nacional. Ahora bien, esta matriz simbólica, intersecada por construcciones de género y clase, no solo define cuáles son los cuerpos que forman parte de la nación (y cuáles no), sino que también constriñe las formas y cualidades de movimiento permitidas para los cuerpos que pertenecen a ella. Tales constreñimientos son incorporados cotidianamente por las/os sujetas/os, conformando una suerte de *habitus* corporal, asociado a la ausencia de movimiento traducida como tiesura o rigidez, y al cumplimiento de normas generizadas de decencia. Así lo ejemplifica Claudia Münzenmayer, una profesora con más de 20 años de experiencia enseñando danzas “afro”:

... desde niño que te dicen: “No mueva la pelvis”, las niñas, no sé, “No mueva tanto los glúteos al caminar”, porque puede vincularse como con algo de que está siendo coqueta, o no sé qué. Entonces como todo el patrón está llevado siempre al no movimiento. En el colegio te enseñan a no moverte. “Haz hora...” O sea la gente casi no juega. Los niños, no juegan. Entonces no hay movimiento. Y menos la danza. Y cuando se piensa en la danza, se piensa en la danza como académica, no una danza de goce, por el movimiento.

(Claudia Münzenmayer, entrevista personal, 03.07.18)

Algo similar afirma también Camila Yáñez, quien constata la existencia, en la generación a la que ella pertenece, de estereotipos generizados asociados a formas de movimiento consideradas como excesivas:

...los que crecimos en los ‘90, por ejemplo, era una cultura muy... muy como paca con el cuerpo. Como demasiado de control, de la vergüenza, del “el que baila es

maricón”, de “la que baila está haciendo el ridículo”, o que quiere provocar a no sé quién, y no de eso del bailar por bailar, y el bailar por encontrarse a sí mismo y encontrar su cuerpo. [...] ...los hombres también, chilenos, que no bailan, que no sé qué, a menos que esté con una piscola, ahí, en la mano, y súper huasqueado, no se mueve, porque tiene mucha vergüenza. Tiene mucha vergüenza, de su cuerpo. Tiene muy duro su cuerpo, y como así tiene duras sus emociones.

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

No es casual que Camila asocie, coloquialmente, la moral corporal dominante —que sanciona el exceso de movimiento y lo ridiculiza mediante un disciplinamiento verbal que alude a estereotipos de género— a la idea de la represión policial: durante la dictadura militar, el acoso policial cotidiano ejercido por el cuerpo de Carabineros, apodados coloquialmente como “pacos”, era una de las principales formas utilizadas por el régimen para ejercer el dominio sobre los cuerpos, teniendo su expresión más extrema en la desaparición y la tortura (cf. Santos, 2015). Por otra parte, la vinculación de la dureza del cuerpo con la dureza de las emociones puede interpretarse en relación con la desvalorización del cuerpo y de lo afectivo en el marco del logocentrismo occidental al que responde la construcción eurocéntrica de la nación chilena. De esta forma, por ejemplo, Consuelo Cerda, una bailarina y profesora de danza que ha explorado intensamente las prácticas performáticas afrobrasileñas, con extensas estadías en el nordeste brasileño, además de formar parte del colectivo que produjo la obra “Corre Cimarrón” (cf. Cap. 7, pp. 216-218), observa que la “chilenidad” se caracteriza por un “exceso de Occidente”, reflejado en el desapego frente a lo corporal (entrevista personal, 30.08.18). Como dice también Canela Astudillo (entrevista personal, 01.02.19), “a nosotros acá en el Occidente nos han ensañado a separar la cabeza del corazón y el cuerpo” y, en este sentido, la dureza o tiesud del cuerpo “chileno” responde también a un proceso histórico de larga duración:

...la experiencia de un cuerpo *acá* interpela directamente nuestra experiencia como sociedades de la desigualdad, la inequidad y diversas formas de violencia, iniciando por la conquista y la colonización occidental. Hemos heredado las distinciones dualistas de la especie humana compuesta de un cuerpo –sinónimo de materialidad y naturaleza animal– y otro componente de naturaleza radicalmente distinta de la anterior como parte de la colonización. (Araya, 2015, p. 179)

En este sentido, la idea de un cuerpo “duro” describe una manera de constituir y disciplinar el cuerpo de acuerdo a ciertos valores y orientaciones culturales —traducidas en

formas y cualidades de movimiento— pertenecientes al proyecto identitario de la blanquitud, conformado desde el inicio de la colonización europea en América y reafirmado por una narrativa del mestizaje que subraya la homogeneidad racial blanqueada de la nación chilena, simbolizada, por ejemplo, por el impoluto iceberg enviado por el país a la exposición universal de Sevilla, en 1992 (cf. Waldman, 2004). En este sentido, los diagnósticos respecto al cuerpo “chileno” como un cuerpo falto de movimiento, tieso, rígido o, como lo expresa Camila, “duro” hacen eco de la argumentación desarrollada arriba (cf. Cap. 4, p. 106) respecto a las normas corporales implícitas que constituyen la experiencia racializada de la nación a nivel del cuerpo y de los movimientos permitidos en la vida cotidiana. Ahora bien, desde la perspectiva dialéctica que adopto en esta tesis, tales experiencias corporales están tensionadas entre la constitución histórica del cuerpo por discursos, normas y prácticas disciplinarias, por un lado, y la transformación del mundo social mediante la performatividad de las prácticas corporales, por el otro.

Luego de haber descrito, en el capítulo anterior, las estrategias didácticas y formas de sociabilidad corporizada que se despliegan en los talleres de danza “afro” de los que pude participar, el presente capítulo profundiza, entonces, en las transformaciones corporales experimentadas por las/os danzantes santiaguinas/os a partir del aprendizaje y de la práctica reiterada de danzas “afro”. Considerando las características estéticas y kinéticas que poseen estas danzas, así como los conocimientos corporizados y referentes simbólicos con los que algunas de ellas se vinculan (cf. Cap. 3), en este capítulo exploro las maneras en las que tal aprendizaje y práctica tensiona y, eventualmente, transforma las percepciones de sus propios cuerpos que poseen las/os danzantes, tanto en relación con la dimensión de sexo/género, como también con la presencia de marcas que dan cuenta de la historia más amplia de la presencia africana y afrodescendiente en el país, escasamente contada en los discursos hegemónicos. Para ello, recorro sobre todo al análisis de las entrevistas que realicé con profesoras/es e instructoras/es de danza “afro” actualmente activas/os en Santiago. Mientras que algunas de estas entrevistas permiten dar cuenta de las experiencias inmediatas de mis interlocutoras/es, otras reflejan la experiencia acumulada de profesoras

que, en algunos casos, llevan varias décadas transmitiendo el lenguaje danzario “afro” a alumnas/os locales y que —como desarrollaré abajo (cf. p. 289)— pueden ser consideradas como verdaderas “expertas” en los constreñimientos y transformaciones corporales experimentados por sus alumnas/os.

El primer apartado del capítulo indaga en la relación entre el aprendizaje y práctica de danzas “afro” y la transformación performativa de las construcciones de género, reflejada, sobre todo, en una nueva relación con la propia sexualidad y una concomitante “liberación del cuerpo” que experimentan las/os danzantes. Para tales procesos de transformación performativa son fundamentales las habilidades sensorio-kinésicas transmitidas por las/os profesoras/es de danzas “afro”, las que frecuentemente implican poner en movimiento partes del cuerpo —la pelvis, la cadera, la parte superior del torso— tabuizadas por las normas corporales dominantes. A ello se suman las construcciones simbólicas generizadas inscritas en algunas de las danzas, las que inciden en la transformación de las autoimágenes corporales de las/os danzantes, así como de sus relaciones con otras/os. El segundo apartado, por otra parte, lleva la argumentación precedente hacia el plano de la identidad racial. A partir de la experiencia corporizada de bailar danzas “afro”, algunas/os danzantes hacen una relectura de ciertas marcas y experiencias corporales que darían cuenta tanto de la constitución mestiza de los cuerpos “chilenos” como de la negritud negada por los relatos identitarios hegemónicos. El tercer apartado, finalmente, describe las maneras en las cuales las/os danzantes santiaguinas/os establecen una conexión con el sufrimiento histórico de las/os africanas/os esclavizadas/os y sus descendientes, atribuyendo a las danzas “afro” un significado de resistencia que también se refleja en sus propios cuerpos. En suma, en el presente capítulo argumento que la práctica danzaria “afro” no solo transforma la experiencia y percepciones que las/os danzantes tienen de su propio cuerpo, sino también sus vínculos con la historia de la diáspora africana en este territorio.

La estética africanista y la norma corporal blanqueada: danza, sexo y género

La estética del movimiento inherente a las danzas de raíz africana posee características que, en muchos sentidos, van a contrapelo de sus símiles de origen europeo, y lo mismo es válido en relación con las formas de movimiento en la vida cotidiana sancionadas por la norma corporal blanqueada que, a través de sus iteraciones performativas, constriñe y constituye la corporalidad “chilena”. Mientras esta última es caracterizada como tiesa, rígida o “dura”, la estética africanista —siguiendo el concepto propuesto por Brenda Dixon Gottschild (1998; ver tb. Cap. 3, pp. 72-74)— privilegia posturas y movimientos flexibles, dinámicos y vitales. En este contexto, como relaté en el capítulo anterior, las/os profesoras/es locales de danza “afro” orientan sus metodologías de enseñanza, específicamente, hacia la incorporación de las habilidades kinéticas y de las formas de percepción kinestésica necesarias para bailar las danzas de raíz africana de acuerdo con los valores estéticos que les son inherentes, además de abordar el problema más abstracto de la “consciencia corporal” o las diferencias aparentemente insalvables entre el contexto de origen de las danzas “afro” practicadas en Santiago y el contexto local de su enseñanza y aprendizaje. Como relata la maestra afroperuana Rosa Vargas, que posee más de dos décadas de experiencia pedagógica en Chile, la constitución hegemónica del cuerpo “chileno” hace imprescindible desarrollar un trabajo sostenido y laborioso para que sus alumnas/os desaprendan ciertas formas de movimiento habitualizadas y logren aprender otras nuevas:

...me tuve que fijar de que las chiquillas, el cuerpo, por ejemplo, su cuerpo está acondicionado de una manera... digamos como robot. Ellos son como un robot. Y algo importante que uno tiene que aprender es que la música es sentimiento, el baile es sentimiento. [...] Lo otro es el ejercicio del cuerpo, porque movían el mismo pie y mismo brazo. Entonces yo decía: “Pero por Dios, ¿ustedes cómo caminan?” Como un robot. Y yo digo no, hay que caminar con alternancia, hay que empezar a soltar el cuerpo. [...] Tú has visto que los negros caminan así [demuestra soltura]. ¿Por qué? Porque van llevando el ritmo en el cuerpo, siempre van llevando el ritmo en el cuerpo, tú nunca lo vas a ver así [muestra rigidez], no. [...] Alternas brazo con el pie, brazo derecho con pie izquierdo, brazo izquierdo con pie derecho. Entonces hay algunas que yo las tenía horas marchando así, de esa manera. [...] ...porque empiezan a mover los pies, después tienes que mover la cintura, tienes que mover la cadera, después tienes que mover la cintura, después tienes que mover los hombros,

después tienes que mover la cabeza y las manos. [...] Esa era otra cosa, bailaban paradas. [...] Con las rodillas estiradas. Todos bailan parados. Entonces la cadencia de tu cuerpo no es el mismo. Segundo, para bailar parado es solo pa'l ballet. [...] ...después dicen “no, yo soy tiesa,” ¡claro!, cómo no vas a ser tiesa si pretendes mover las caderas sin flexionar la rodilla, imposible. Imposible, empezar a relajar el cuerpo, porque el cuerpo tiene que estar relajado, no puede estar tenso. Si tú tienes tu cuerpo tenso, te lleva, tu mente también está tensa.

(Rosa Vargas, entrevista personal, 12.04.18)

A través de la descripción de las habilidades corporales que tuvo que estimular en sus alumnas/os para que estas/os pudiesen bailar correctamente las danzas afroperuanas como el festejo, el landó o la zamacueca —cosa que en Perú no le resultaba tan difícil, incluso cuando sus alumnas/os no conocían las danzas de raíz africana (entrevista personal, 12.04.18)—, Rosa resume varias de las principales características estéticas de los lenguajes danzarios de raíz africana: la alternancia y soltura características de la estética de lo *cool* —mediada, en la descripción de Rosa, por la alusión a la construcción estereotipada del cuerpo “negro”—, el policentrismo del movimiento —de extremidades, cadera, cintura, hombros, etc.—, o la postura flexible y con las rodillas flectadas que hace posible una mayor movilidad de la cadera y que es contraria a la postura dominante en las técnicas danzarias europeas, cuyo eje central es la columna vertebral erguida y rígida de la que se desprenden los movimientos de las extremidades (cf. Cap. 3, p. 74 y sig.).

Haciendo referencia explícita a las técnicas danzarias de origen europeo que se imparten en las escuelas de danza universitarias, Verónica Varas, una de las primeras profesoras locales en transmitir el lenguaje danzario “afro” a un público amplio, académico y no académico, aporta una observación adicional. En su experiencia, el aprendizaje de este lenguaje danzario resultaba incluso más difícil para aquellas/os alumnas/os que ya poseían una formación dancística previa, además del obstáculo que significaba, para las/os alumnas/os que aprendían danzas “afro” de forma *amateur*, desprenderse del tabú asociado al movimiento de la pelvis, específicamente:

...como que entra, o se acoge, mucho más fácil el lenguaje del afro con gente que jamás ha hecho danza. Por ejemplo. O que no está dentro de una carrera de danza, o no es profesional de la danza. ¿Por qué digo esto? Porque generalmente los que venían de la danza ya estaban formados, en mayor o menor escala, en alguna técnica o en alguna línea. Siempre trataban de hacer asociaciones. Yo les decía:

“Dejen que la pelvis caiga a plomo”, y ellos trataban de *apretar* la pelvis. ¿Te fijai?, porque ya, naturalmente, toda la vida le habían dicho: “Apriete los glúteos, qué se yo, y colóquese y abra las piernas, y colóquese en *en dehors*...” Y acá no po. Acá era un trabajo que había que hacer. [...] Y, por ejemplo, ahí hubo que hacer un trabajo que tenía que ver también con... no solamente con una cosa mental, de situarse en otro contexto, sino que también de relación corporal y de percepción corporal. Por ejemplo, mover la pelvis, aquí en este país, hace, no sé, 20 años atrás, 20, 30 años atrás... [...] Era como, no sé, era súper mal visto, o había que relacionarlo, ponte tú, las mujeres en África, en Brasil, en Centroamérica, en todos los que tengan influencia, en Latinoamérica, de las costumbres negras, las mujeres bambolean las caderas sin ningún prejuicio. ¿Te fijas? [...] ...en general así como mucho prejuicio con algunas cosas. O sea, tú movías un poquito más la pelvis y pensaban que le querías quitar el marido a la vecina, no sé. Como ese tipo de cosas. Entonces no solamente un trabajo a nivel físico, ¿ya?, de hacer este ejercicio, para poder lograr mejor trabajo de los omóplatos, por ejemplo, en los brazos, en la parte superior del tronco, sino que un trabajo que tenía que ver también como con la actitud... (Verónica Varas, entrevista personal, 22.10.20)

De forma similar a la experiencia de Rosa Vargas, Verónica Varas relata el choque de la estética danzaria de raíz africana con una norma corporal —reflejada, en este caso, en las técnicas danzarias de origen europeo, tales como el ballet— que privilegia la tensión por sobre la relajación. Por otra parte, Verónica describe también el tabú sexualizado que pesaba sobre los movimientos de la pelvis en el período cuando ella recién comenzaba a desarrollar su actividad pedagógica en Chile vinculada a las danzas afrobrasileñas (cf. Cap. 6, p. 175). Para enfrentar tales “aprensiones corporales” (entrevista personal, 22.10.2020) presentes en las/os danzantes locales, y junto con apelar a ciertas representaciones racializadas del movimiento corporal de las mujeres “negras” y afrodescendientes, Verónica hace alusión, en la cita anterior, a una doble dimensión del proceso de enseñanza y aprendizaje del lenguaje danzario “afro”: al “trabajo a nivel físico” se suma un esfuerzo a nivel de “actitud”. De la misma forma que Rosa Vargas destaca la relación entre la tensión del cuerpo y una suerte de tensión mental que dificulta el aprendizaje de las danzas “afro” —análoga a la “dureza” corporal y emocional mencionada por Camila Yáñez—, Verónica Varas apunta, así, a la necesidad de que, además de incorporar nuevas posibilidades de movimiento, sus alumnas/os desarrollaran una nueva percepción de sus propios cuerpos.

Siguiendo con el razonamiento anterior, la transmisión del lenguaje danzario “afro” a danzantes santiaguinas/os requiere, al parecer, que las/os profesoras/es posean un diagnóstico general sobre las características de la corporalidad chilena hegemónica —las “aprensiones corporales” inculcadas en las/os danzantes locales—, así como la habilidad de inducir y reconocer los cambios en sus autopercepciones corporales que experimentan las/os alumnas/os a lo largo del proceso de aprendizaje. En este sentido, y haciendo eco del planteamiento de Judith Hamera (2011; ver tb. Cap. 8, p. 272) respecto a que las técnicas danzarias traducen las corporalidades individuales a una suerte de matriz de inteligibilidad que posibilita nuevas formas de sociabilidad, a lo largo de sus trayectorias pedagógicas las/os profesoras/es santiaguinas/os de danzas “afro” se convierten en verdaderas/os “expertas/os corporales” (Holmes, 2014; ver tb. Cap. 2, p. 51) que “leen” los cuerpos de sus alumnas/os y advierten en ellos las transformaciones que ocurren a medida que incorporan la estética del movimiento de las danzas de raíz africana. Así lo comenta Carola Reyes, quien a lo largo de su trayectoria ha enseñado danzas afrolatinoamericanas no solo en Chile, sino también en distintos países de América Latina y de Europa:

¿Tú sientes que hay como algo particular acerca del cuerpo en Chile, del cuerpo chileno, que es como más difícil, o que tiene otras condiciones para bailar?

Carola: [un poco dubitativa] Si, son mujeres que no trabajan mucho su cintura, por ejemplo. No hay un trabajo, no hay un caminar así, cachai, entonces como que me costó mucho trabajar... Soltarse. Pero más que chilenas yo diría como, no sé —o la argentina es igual, como que son difíciles así, de soltar. Bueno, yo di clases en Viena, terrible po, ahí pff... Esas eran blancas blancas po, cachai, nosotras igual somos latinas, un poquito más. [...] Las mujeres chilenas yo creo que lo tienen así como adentro, así como les da vergüenza y cuando sale, pucha, cambia todo. Yo las leo a ellas. Así como que fuera una psicóloga corporal así, las leo, en sus trancas, en sus dramas, en sus miedos, cachai. Porque qué pasa: soltai el pecho, soltai la pelvis, entonces también van pasando cosas así... A nivel... No sé po, corporal, las frustraciones, cachai... (Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18)

De esta forma, en sus más de 15 años dando clases de danzas afrolatinoamericanas, Carola ha desarrollado una forma especial de conocimiento —mediada por construcciones racializadas acerca de las identidades nacionales en cuestión— que le permite comprender los procesos por los que atraviesan sus alumnas/os, sobre todo mujeres, chilenas y

extranjeras. Tal conocimiento sobre sus constreñimientos y necesidades corporales no solo es indispensable para transmitirles las formas y cualidades del movimiento inherentes al lenguaje danzario “afro”, sino que también le permite a Carola reconocer los progresivos cambios en las posibilidades de movimiento y autopercepciones corporales que han ido experimentando, en el transcurso de la última década y media, tanto sus propias alumnas como las jóvenes chilenas en general. En este sentido, Carola observa que, respecto a sus antecesoras/es, las nuevas generaciones tienen una relación distinta con su propia corporalidad:

...yo creo que las chilenas han ido avanzando en esto, hay un trabajo que está en las generaciones más jóvenes: bailan. Mi generación, más arriba de la mía, no po, así son súper... Son así “ksh” [onomatopeya de rigidez]. [...] ...ha cambiado mucho, mucho, ahora todas hablan de empoderarse, cachai, huevá que antes jamás se hablaba de eso. Nunca se habló. Ahora no po. Todo el rato ellas hablan de su corporalidad. Y también la vergüenza po, cachai, de la guata, del rollo, de la pata, no sé qué (...)... A mí mi profe la Rosa Vargas una vez me dijo: “te preocupai del rollo o bailai bien.” “Bailo bien.” “Ya. Nadie te va a ver el rollo.” [...] ...también ser sensual antes era súper castigado. Erai como “ah, esta es maraca”, así, no sé si lo podís poner pero era así. Entonces si uno iba y movía como el poto acá era como maraca, cachai, entonces eso ya también quedó atrás. Me encanta eso. Cachai, ahora cada uno baila, todas, no sé, como que muy diferente, ha cambiado mucho, y bueno, he tenido la suerte de verlo eso, así como la diferencia, el avance.

(Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18)

La transformación a la que apunta Carola no se limita a las danzantes santiaguinas de danza “afro” y, sin duda, responde también a cambios societales más amplios relacionados con la afirmación de la propia corporalidad frente a los ideales de belleza hegemónicos, así como con una eventual relativización de los juicios morales asociados al movimiento del cuerpo. No obstante, aun considerando este contexto más amplio cabe destacar que el lenguaje danzario “afro” comporta formas y cualidades del movimiento, particularmente de la pelvis, que, a través de las experiencias sensorio-kinésicas y reflexivas que permiten a las danzantes, posibilitan nuevas lecturas del propio cuerpo, aunque ahora con un significado diferente: en vez de la objetualización moralizante que implicaba la sexualización por la mirada “externa”, androcéntrica y juzgadora, ahora se trata de la autoafirmación de la propia corporalidad sexualizada.

...yo me empecé dando cuenta cuando ya terminaban los talleres y las mujeres empezaban a hablar de su sexualidad. Así como un tema todo el rato recurrente: que mejoraba su sexualidad, que empezaban sus caderas a sentirse más propias... [...] ...soltar la pelvis, cachai, tiene que ver también con la sensualidad, todo el rato. Entonces yo también, también me he ido descubriendo en eso, en esa sensualidad que tiene. Y ahora el tema es más, más interesante, con todo esto del feminismo, cachai, toda esta onda como que... Claro, nosotras no nos movemos, o sea, nos movemos porque nos gusta, cachai, ahora si te miran y se goza, bueno. Las culturas afro todo el rato te van diciendo los hombres lo bella que eres, así como que darían la vida por tí. Cachai, a lo mejor el chileno tiene una cosa media, media pícara, media como sucia, media así como es el chileno. [...] Entonces también ahí, también hay un movimiento interesante que salió, ¿cachai? Estas mujeres que se empoderan, que son sensuales, se ponen una flor, cachai. Imagínate, nosotras cuando bailaban nadie se ponía una flor, ahora ¡todas! se ponen flores, el maquillaje, cachai, que andar con los labios pintados, no sé po, con las uñas pintadas, así como... Claro, entonces lo otro antes era como conceptual, porque yo vengo de un contexto contemporáneo conceptual, no de esta cosa así emotiva, sensual, cachai, que es interesante, muy interesante. Entonces claro, muchas mujeres me agradecen en el sentido de mejorar su sensualidad, su sexualidad, hay muchas que han sido madres también así en este proceso. Y eso creo que es una cosa que nosotros no, yo personalmente que estudié danza jamás pensé que iba lograr así hacerse un movimiento. Entonces por eso es tan potente.

(Carola Reyes, entrevista personal, 20.05.18)

Como explica la antropóloga Judith Lynne Hanna (1988, 2010), existe una natural cercanía entre la danza y la sexualidad, pues ambas prácticas comparten un mismo instrumento: el cuerpo humano. Aparte de que en muchas culturas y sociedades existen formas danzarias que representan simbólicamente la reproducción, la sexualidad o los roles de género, las experiencias sensorio-kinésicas en la danza frecuentemente subliman el deseo sexual o, incluso, son instrumentales en la consecución de encuentros sexuales (cf. Hanna, 1988, pp. 46-47). En este sentido, la danza, como una práctica social y corporizada, forma parte de la constitución performativa de las identidades sexuales y de género, así como de las normas respecto a los usos permitidos del cuerpo (cf. Butler, 1998, 2002, 2007; ver tb. Cap. 1, p. 19). De manera similar a la parodia a la que hace referencia Judith Butler (2007, pp. 284-285), la práctica reiterada de los movimientos corporales de una tradición danzaria específica, a veces contrapuestos a los movimientos corporales sancionados en la vida cotidiana, puede legitimar nuevos usos del cuerpo y subvertir, al menos parcialmente, su inscripción en los discursos dominantes del sexo y de género, en intersección con las

construcciones racializadas de la nación. En suma, en la perspectiva dialéctica que adopto en esta tesis las construcciones hegemónicas de la sexualidad, de los roles de género y de los usos permitidos del cuerpo no son solo reproducidas, sino eventualmente subvertidas o incluso transformadas a través de la práctica danzaria y de las experiencias sensorio-kinésicas de las/os danzantes. Como lo expresa Kimerer LaMothe (2015; ver tb. Cap. 1, p. 32), lo que nos constituye como sujetas/os son, precisamente, los movimientos que hacemos.

En línea con la reflexión anterior, el relato de Carola Reyes da cuenta de la manera en la cual, a partir de la progresiva incorporación del lenguaje danzario “afro” —y, en particular, de los movimientos de cadera y pelvis implicados en este lenguaje danzario—, sus alumnas experimentaron una suerte de transformación performativa que se refleja en un empoderamiento respecto a su sexualidad y, en consecuencia, a su cuerpo y su femineidad. Frente a la tiesura corporal blanqueada y la moral sexual centrada en la figura materna como portadora simbólica de la identidad nacional (cf. Cap. 4, p. 102), las que constriñen y moldean la corporalidad “chilena”, las formas de movimiento en las danzas “afro” les permiten a las danzantes locales experimentar un goce corporal nuevo y descubrir una forma de sensualidad no inmediatamente ligada a la reproducción sexual, aunque esta también sea una posibilidad. En otras palabras, la práctica reiterada de estas danzas pone en tensión las construcciones de género intersecadas con la construcción racializada de la nación, subvirtiéndolo performativamente las normas género-racializadas del comportamiento “adecuado” impuestas por la ideología del mestizaje chileno. Como relata Carola, se trata de un proceso cuyos resultados son inesperados y extraen su fuerza no de la articulación como discursos conceptuales o derechamente políticos —aunque ciertamente se establezcan vínculos con tales discursos—, sino que se nutren de la propia práctica danzaria. Ahora bien, este proceso de transformación performativa posee una contradicción intrínseca, pues mientras, por un lado, permite una suerte de liberación del cuerpo de mujeres chilenas, por otro lado esencializa e idealiza las cualidades de lo “afro” frente a la moral sexual “sucia” del “hombre chileno” (cf. Amigo, 2019, pp. 202-205).

Aunque el relato de Carola se refiere, sobre todo, a las transformaciones performativas experimentadas por las mujeres que han aprendido a bailar danzas “afro” en sus clases y talleres, también danzantes masculinos me relataron experiencias similares. Tal es el caso de Marco Vicencio, quien posee una larga trayectoria de aprendizaje, práctica y enseñanza de distintas danzas “afro” (cf. Cap. 7, p. 241 y sigs.). Al consultarle por las sensaciones corporales que asocia con estas danzas, Marco mencionó, entre otros aspectos que retomaré más abajo, la “desinhibición sexual”, mediada por el movimiento, que ellas posibilitan a las/os danzantes:

También tiene ahí algo de erotismo, muchas danzas... Que permite como, digamos, como movilizar esta zona [señalando la pelvis], que es conflictiva [ríe]... [...] Entonces como que es un lugar interesante de pasar para desbloquear y apropiarte de este lugar po, es tuyo, te pertenece. Y estar atento po, como a este sector. Movilizarlo, conocer las partes ahí. Y siento que el puro movimiento ya te ayuda como a desbloquear un poquito, la sexualidad, como a sentirte más seguro de que tú eres un ser sensual [ríe]. (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Tal apreciación sobre la relación entre el movimiento y el “desbloqueo” de la sexualidad que menciona Marco resuena con las observaciones de Carola respecto a la nueva percepción de la propia sexualidad que experimentan sus alumnas. En una línea similar, Felipe Jiménez me relató la siguiente anécdota respecto a la relación entre los movimientos danzarios y la sexualidad:

Me acuerdo una vez que yo andaba, así, con mi libido a la chucha, así... [...] Y yo, conversando con un amigo, decía: “huevoón, sabís que siento que ando muy brígido...” [...] Me dijo: “Pero, a ver, ¿qué tipo de movimiento tú estai haciendo, no sé, con Ambrosoli?” “Pucha, no sé, pero los cabros les hago trabajar mucho el pecho, mucho la cadera.” Me dijo: “Ya po, huevoón”, y él es muy como de la volá de los chakras y de eso, “huevoón, estai trabajando esta huevá todo el rato, cachai, como el sexo, cachai, tus emociones, cachai, como que ¡obvio que vai a andar disparado po huevoón!” [...] Y claro, yo me acuerdo en ese tiempo que ¡le dábamos a esta huevá como caja po!, ¿cachai?, como que al movimiento de la pelvis (...). Entones es bonito, es bonito descubrir desde la corporalidad como las emociones, cómo todo se vincula, ¿cachai? Y se vincula todo, todo, todo, todo: tu cuerpo, tu espíritu, tu forma de sentir, ¿cachai? Tu forma de relacionarte con el otro, ¿cachai? La forma de ver la historia, de conocer la historia que uno se forma, cómo se va tomando cuerpo, todo, ¡todo se vincula po! Historia, corporalidad, sentimiento, emoción, convivencia. Todo por la música y la danza.

(Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

Felipe recalca, entonces, la erotización de su propio cuerpo que experimentó a partir de los movimientos de cadera, pelvis y pecho que realizaba al entrenar su cuerpo para bailar danzas afroperuanas junto al grupo de los “Ambrosoli” (cf. Cap. 8, pp. 276-278). Ahora bien, dentro de su relato destaca, sobre todo, la manera en la que para él distintas dimensiones de la existencia individual y colectiva se vinculan experiencialmente “desde la corporalidad” y “por la música y la danza”: desde las emociones y sentimientos, pasando por la dimensión relacional, ya mencionada en el capítulo anterior, hasta la historia, tanto la suya propia como la historia colectiva, vista ahora de una nueva forma. De esta manera, la experiencia erotizada de sí mismo parece abrir el camino para una comprensión de la naturaleza corporizada de su propia existencia, atravesada por el reconocimiento de las múltiples dimensiones que constituyen su corporalidad —y que son, al mismo tiempo, constituidas por ella—. El hecho que tal comprensión de la propia existencia corporizada y situada, vehiculizada por la práctica de danzas “afro”, sea articulada por un danzante masculino y heterosexual como Felipe permite ampliar la argumentación anterior respecto a la transformación performativa de las/os sujetas/os que bailan danzas “afro”. Aunque sobre los cuerpos asignados a la categoría de “hombre” no recaiga de la misma forma como sobre los cuerpos de las mujeres el peso simbólico de representar la identidad nacional, en la perspectiva del estudio de las masculinidades también la identidad masculina se constituye de manera performativa, en mayor o menor tensión con la norma de una masculinidad hegemónica (cf. Lara y Jayme, 2018).

Finalmente, retomando otro de los aspectos de la relación entre danza, sexo y género mencionados arriba, algunos de los repertorios danzarios “afro” practicados localmente también poseen contenidos simbólicos que reflejan modelos alternativos de roles de género. Aunque, en general, muchas de las danzas “afro” provenientes de contextos secularizados refuerzan el binarismo entre hombre y mujer a través de cualidades de movimiento y figuras coreográficas diferenciadas según género (ver nota al pie 139, p. 262), aquellas danzas que recrean prácticas rituales del candomblé o la santería ofrecen una imagen más compleja. En el caso de la danza de orixás, por ejemplo, las deidades se

distinguen por su género (habiendo algunas que incluso pueden cambiarlo), pero los movimientos son iguales para todas/os las/os danzantes, sin distinción del sexo/género que les es asignado. Incluso considerando su naturaleza generizada y, principalmente, binaria, las/os distintas/os orixás reflejan también roles de género distintos, algunos de los cuales pueden ser comprendidos como modelos alternativos de femineidad —o masculinidad— respecto a aquellos privilegiados por la construcción ideológica del mestizaje chileno. Así lo expresa Rosa Jiménez, quien practica danzas de orixás desde comienzos de la década de 1990 (cf. Cap. 6, p. 176) y para quien los roles de género representados por estas deidades son un aspecto que se añade a la liberación corporal implicada, por ejemplo, en la posibilidad de mover la pelvis:

También fue maravilloso cuando tú dices: “Sí, hay danzas que reflejan la potencialidad del acto sexual.” Qué maravilloso, cachai, es como volver a acercarme a lo natural en uno, cachai. A mover la pelvis. Entonces obviamente cuando llegas a una cultura en que en la mujer la pelvis se mueve solamente cuando, no sé po, haces el amor, cachai, cuando tienes sexo, y que la mueves un poquito cuando bailas cumbia, y que igual somos un poquito tiesos, pero te estoy hablando, no sé, de la generación de mis papás, de mis abuelos, ¿cachai? [...] ...en lo corporal, no sé po, me pasaba también que era maravilloso escuchar que hay diosas guerreras, hay diosas, ¿cachai?, y que te reafirman un perfil de mujer que cuando, no sé po, en estos viajes que me he pegado me he encontrado con mujeres afrodescendientes, ahí uno las ve po, ve esos arquetipos, así de guerreras, de mujeres empoderadas. Y uno dice qué bacán, porque dentro de su cosmovisión y mitología hay divinidades que tienen esos perfiles, ¿cachai? No como acá, que nosotros tenemos el perfil como sobrevalorado de la virgen María y de ser madre, cachai. En cambio, no sé po, yo con la cosmovisión de los orixas también, no sé po, de repente hay mujeres que dejan a sus hijos, ¿cachai? Así no más. Y otras que ya, la Iemanjá, la gran madre, cachai. O que tienen amoríos con distintos orixas, ¿me entiendes? O sea otra relación con la sexualidad, con la sensualidad del cuerpo. Y claro, eso lo ves súper reafirmado también con la libertad de moverse, de hacer una vibración y mover los senos, cachai, y mover tus glúteos, sin ningún pudor, cachai, entonces... Y más que ver de lo sensual, erótico, verlo como del lado de la libertad, de la libertad de moverse, de la libertad de sentir, de la libertad y la necesidad de comunión con el tambor, con la comunidad que está celebrando algo, por eso se baila esa fiesta... (Rosa Jiménez, entrevista personal, 08.05.18)

Como explica Rosa, la representación de roles de género contenida en las narraciones acerca de las deidades afrobrasileñas tiene un correlato en la posibilidad que ofrecen las danzas asociadas a ellas de mover el cuerpo —especialmente el cuerpo

femenino— de manera más “libre” y con menos pudor que en otros contextos. Por otro lado, Rosa también asocia esta nueva “libertad de sentir” con la necesidad de experimentar una “comunidad con el tambor” y con la comunidad en general, haciendo eco de la relevancia de las “comunidades de la danza” abordadas en el capítulo anterior. Retomaré el tema de la liberación del cuerpo a través de las danzas “afro” en el último apartado de este capítulo. Antes de ello, en el próximo apartado dirijo mi atención a las relecturas racializadas del propio cuerpo que las danzas “afro” posibilitan a las/os danzantes locales.

“No era otro, era yo...”: las huellas de lo “negro” en el cuerpo chileno y la memoria corporal mestiza

Si la práctica de danzas “afro” les permite a las/os danzantes locales conocer de una nueva forma su corporalidad y confrontar, en cierta medida, los roles de género que les son asignados, algo similar ocurre también respecto a la construcción racializada de la nación chilena, la matriz simbólica hegemónica que moldea la constitución de corporalidades “chilenas”, basada en la idea de un mestizaje blanqueado para el que la negación de la negritud es una característica constitutiva (cf. Cap. 4, pp. 119-120). Como discutí anteriormente, el mestizaje puede ser considerado, por un lado, como una construcción ideológica cuya configuración hegemónica contrasta con eventuales narrativas contrahegemónicas articuladas por sectores subalternos: el mestizaje “desde abajo”, destacado por Wade (2003b; ver tb. arriba, p. 110). Por otro lado, siguiendo la perspectiva propuesta por este autor (ibíd.), el mestizaje también responde a una dimensión de la experiencia vivida de las/os sujetas/os mestizas/os, quienes experimentan y perciben al nivel del cuerpo y la persona la tensión entre homogeneidad y diferencia que caracteriza al mestizaje como ideología. En este sentido, sostengo que la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os posee también esta doble dimensión. Por un lado, la historia a la que remiten las danzas de la diáspora africana —y que es transmitida en espacios de aprendizaje como los talleres (cf. Cap. 8)— permite repensar la propia historia personal y familiar, además de las narrativas históricas sobre la nación en un sentido más

amplio, preguntándose por la presencia en ella de las/os afrodescendientes, aparentemente ajenas/os al territorio chileno. De ello da cuenta la siguiente cita de mi entrevista con Felipe Jiménez:

...pa' mí la danza primero me llamó la atención como la corporalidad, la música, pero sin saber bien por qué. Y de a poco que me empezó a gustar, empecé a investigar, más me empezó a gustar, porque empecé a entender po, entender de dónde venía, cómo se fundó, cómo llegó acá, ¿cachai?... [...] ...como que lo bonito [es] que cada uno —siento yo— que es como... va armando su propia historia po. [...] ...lamentablemente mi historia así como... de ascendencia, está súper cortada po, yo no tengo... Llego hasta mi bisabuelo y personas de acá de Santiago, y hasta ahí llego, no conozco más pa' atrás po, cachai, entonces también es una huevá que me... que de alguna forma siento que me falta po, cachai, y a veces la completo con estas historias po. Como que siento que eso me ha ayudado a completar mi historia. ¿Cachai? Por ejemplo en la familia de mi mamá, ¡tengo tías negras po, huevón! [...] Entonces es bacán darte cuenta que... que, huevón, ¡hay descendencia africana po!, ¿cachai?, o de raíz negra, brígido, en tu familia po. Cachai, eso como que antes no estaba permitido po, como que no, o sea “Este es negro, mulato”, pero no lo asociabas, no lo sabías cómo mezclar, o... validar po, validar de que sí po, hay raíces negras en la familia po, ¿cachai? Y es bacán darte cuenta, así, veís fotos, yo veo fotos de la familia de mi mamá, y mis tíos así negros, afro, así, unos afro brígidos... [...] Entonces es bonito armar tu historia en base a esta historia po. Si bien en la familia está cortada, y no hay mayor información, (...) es bonito armarlo desde lo que te vai encontrando, y lo que me he ido encontrando, y eso ha sido solo gracias a la danza, yo no tenía cómo llegar a esta cuestión. ¿Cachai?

(Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

Como muestra esta cita, es la propia práctica músico-danzaria “afro” la que motivó a Felipe a indagar un poco más en la historia de la diáspora africana en América Latina, y este conocimiento, a su vez, le otorgó una clave de percepción que le permitió interpretar ciertas marcas corporales presentes en su familia como indicadores de una ascendencia africana que anteriormente había pasado inadvertida. Haciendo eco del descubrimiento de una ascendencia africana, reflejada en rasgos corporales, por parte de Carola Reyes (cf. Cap. 6, p. 185), en el relato de Felipe se advierten los fundamentos de una contranarrativa del mestizaje “desde abajo” que cuestiona el régimen de corporalidad situado vigente en Santiago. Reflejando la construcción ideológica que sostiene la homogeneidad blanqueada de la población chilena, tal régimen de corporalidad es “ciego” frente a algunas marcas corporales que, en otros contextos, serían percibidas como indicadores de una ascendencia

africana y, al mismo tiempo, asume la extranjería por defecto de quienes sí son percibidas/os como “negras/os”, basándose para ello en la presencia simultánea de marcas como el color de piel, los rasgos faciales o la textura del cabello (cf. Cap. 4, pp. 123-124). Por el contrario, para Felipe son precisamente tales marcas, inscritas en los cuerpos “mestizos”, cuya relectura le permite completar una historia que, aparte de desconocida, aparece como troncada por la imposición forzada de la norma mestiza, blanqueada y homogeneizante (cf. *ibíd.*, p. 110): la historia de la presencia de africanas/os y afrodescendientes en Chile, en general, y en su familia, en particular.

Camila Yáñez relata una experiencia similar a la de Felipe en relación con el cuestionamiento de la construcción ideológica del mestizaje chileno —así como del correspondiente régimen de corporalidad situado que invisibiliza la negritud— a partir de la práctica de danzas “afro. Sin embargo, en este caso lo que da pistas de una ascendencia africana no es la relectura, inspirada por el aprendizaje sobre la diáspora africana vehiculizado por la práctica de danzas “afro”, de las marcas corporales que es posible identificar en antiguas fotos familiares. En el caso de Camila, un factor decisivo parece ser la manera en la que otras personas, socializadas en el contexto de regímenes de corporalidad distintos, perciben su cuerpo en clave racial:

...con el tiempo me he ido dando cuenta que tengo ciertas negritudes de las que no era muy consciente antes. Por ejemplo, no sé po, cuando fui a Colombia todo el mundo me decía si era barranquillera. Que nadie me creía que yo era de Chile, me preguntaban si era de Barranquilla, y por qué, porque en Barranquilla está la mezcla del negro con el blanco, el negro más blanqueado, y que es una mezcla muy parecida a la que sucede acá en Chile como con los afrodescendientes que es un afro más clarito. Como yo, como (...) una amiga de Venezuela que también cada vez que nos ven juntas nos dicen que si somos hermanas, y claro, eso era algo que yo no veía antes, pero al relacionarme, y al empezar a como... este camino como del conocimiento, y al empezar a encontrarnos con otras corporalidades, encontrarnos con otras realidades, fui diciendo: “Sí po. [ríe] Esto era así.” Pero en realidad nunca había pensado en eso. Cuando la conexión que a mí me hizo quedarme ahí y seguir fue eso, como el sentir la música, el sentir como que uno desaparece dentro de... de lo que está sucediendo en el arte, ¿no?

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

En otras palabras, Camila pudo autoidentificarse como afrodescendiente, entre otros factores, a partir de la aprehensión de ciertos marcadores corporales que develarían tal

ascendencia, reflejados en las percepciones que otras personas, socializadas en regímenes situados de corporalidad distintos al chileno y santiaguino, tenían de ella. Aparte de reflejar la relevancia del orden visual en la constitución de la raza como una categoría de percepción (cf. Cap. 4, p. 105), experiencias como la de Camila y Felipe muestran un paralelo importante con las relecturas racializadas del propio cuerpo que Julia Broguet (2018a y 2018b; ver tb. Cap. 3, p. 89) describe respecto a las/os candombras/os en la región argentina del Litoral. Ahora bien, llevando un paso más allá las observaciones formuladas por Broguet, tales relecturas racializadas también parecen extenderse hacia la propia experiencia corporal al bailar.

Y es que, retomando la discusión sobre las distintas dimensiones del mestizaje mencionadas arriba, las cualidades experienciales asociadas a las formas de movimiento del lenguaje danzario “afro” también le permiten a las/os danzantes locales vincularse con la ascendencia africana al nivel de la experiencia corporal, incorporando lo “afro” o lo “negro” como un elemento posible dentro de la experiencia vivida del mestizaje en Chile. Así lo expresa Marco Vicencio, quien coincide con Felipe respecto a que “muchos de los chilenos desconocemos nuestras raíces” (entrevista pesonal, 19.03.19). A pesar de este vacío que advierte en las tradiciones y herencias familiares, Marco descubrió tempranamente que su propio bisabuelo materno era afrodescendiente, aunque, considerando la falta de continuidad cultural, él mismo no se identifica como tal. No obstante, frente al desajuste corporal que experimentó respecto a la norma blanqueada a la que se vio confrontado durante su formación universitaria en danza, centrada en técnicas danzarias de origen europeo, el lenguaje danzario “afro” le ofreció una posibilidad para identificarse, desde el cuerpo, con esta raíz:

Yo no soy negro, ¿no? Pero soy latino, y tengo... Yo vengo de una escuela de danza donde también se me dijo que la pierna, que la flaqueza, que el largo de los cuerpos, ¿cierto? Hay como una cosa larga. Hay una cosa como de referente como de los cuerpos de Alemania, mi escuela tiene (...) mucha influencia de la escuela alemana, de danza. La danza expresiva alemana. Entonces si bien aceptan los cuerpos latinos y más comunes, había también como un rechazo de algunos profesores, o comentarios inapropiados, siento yo —ojalá esto no salga [ríe]—, pero como que de alguna forma te hacían como ¡sentir mal po!, como... Y yo en las danzas afro sentí

mis caderas grandes, sentí mis piernas, sentí mi cuerpo... No era otro, era yo [ríe]. Sentí que ahí estaba yo. (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

En otras palabras, para Marco no es solo la estética del movimiento la que distingue a las danzas de raíz europea de las danzas de raíz africana, sino que es la propia experiencia sensorio-kinésica de su cuerpo al bailar la que le hace sentir una cercanía con estas últimas y desde la cual se abre la posibilidad de una identificación (cf. Amigo, 2021). La apropiación local de las técnicas de danza europea, por una parte, asume una norma corporal “blanca”, reflejada —según relata Marco— en la preferencia por cuerpos “largos” y esbeltos. Tal norma corporal implica, además, una suerte de desdoblamiento e imposición respecto de su auto-imagen corporal como “latino”. Por el contrario, las cualidades de movimiento de las danzas de raíz africana acomodan su corporalidad de una forma que le permite sentir que es él mismo el que está bailando, “que este arte, que es mi cuerpo, encontró un lugar. Un lugarcito, así, donde puedo estar tranquilo” (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19). Ahora bien, a primera vista las técnicas danzarias europeas a las que hace referencia Marco guardan poca relación con las formas de movimiento sancionadas en la vida cotidiana. No obstante, como he argumentado a lo largo de este capítulo, comparten con ellas las cualidades posturales y kinéticas que caracterizan al cuerpo “duro”, tales como la rigidez de la columna y el torso. En este sentido, la sensación de identidad corporal que Marco experimenta al bailar danzas “afro” hace palpables algunas de las tensiones que atraviesan al cuerpo mestizo, resquebrajando, en cierta medida, la problemática construcción de la blanquitud chilena, la que no puede seguir aprisionando una corporalidad que a todas luces se le escapa.

Yendo un paso más allá de la constatación que las experiencias sensorio-kinésicas al bailar danzas “afro” le permiten sentirse identificado con su propio cuerpo, Marco (entrevista personal, 19.03.19) afirma también que, a través de estas prácticas danzarias y de las formas de esfuerzo físico que ellas implican, “empieza a despertar una memoria, ahí, corporal, muscular” en las/os danzantes. Tal memoria enraizada en el cuerpo se activaría mediante las sensaciones “[q]ue están presentes en las danzas afro, que me permiten como identificarme, vincularme, y reconocerme ahí en la corporalidad” (ibíd.). Ahora bien, esta

identificación no se refiere solo a la sensación, ya mencionada, de identidad corporal al bailar, sin el desdoblamiento producido por la norma corporal blanqueada, sino también a la sensación de vincularse, a través del cuerpo, con una temporalidad ancestral en la que las habilidades físicas que las danzas “afro” entrenan en las/os danzantes eran parte de la cotidianeidad de las sociedades humanas: “...yo siento que el cuerpo dice: ‘Ah’, eso en algún momento de tus genes hacia atrás, tenían este nivel de... [ríe] De resistencia, de fuerza muscular...” (ibíd.). En cierta medida, esta idea hace eco con las representaciones esencialistas y primitivistas que asocian al cuerpo “negro” con una suerte de estado de naturaleza a través de cuya mediación sería posible una transformación del cuerpo “blanco” (cf. Cap. 3, pp. 83 y 87). No obstante, destaca el hecho que, para Marco, no se trata de algo que viene desde afuera, sino de una memoria que ya está alojada de antemano en los cuerpos de las/os danzantes locales y que solo debe ser reactivada.¹⁴⁵

En línea con lo anterior, para Marco la memoria corporal que se activa mediante la práctica de danzas “afro” también refiere a los distintos orígenes raciales que componen el mosaico mestizo de la identidad —y corporalidad— “chilena”, cuyo reconocimiento puede ser estimulado explícitamente mediante la práctica corporizada de danzas “afro”:

...tenemos, pucha, ¿tres grandes madres? Bioculturales, ¿o no? [...] La autóctona e indígena, africana, europea. Tres. Y para mí el recurso es la danza. O sea reconocer eso desde la postura, desde la musculatura, desde el movimiento de las caderas, desde darle una y otra vez, una y otra vez hasta que se despierte y aparezca esa cadencia que pareciera que no estuviera en nuestra cultura. Como, así, dada, ¿no? Como que... O sea si yo te dijera: ¿el chileno es más tieso o suelto? Mucha gente diría tieso [ríe]. Como... Y, bueno, yo considero que eso de ser tieso es algo que es... Solamente hay que desaprenderlo, como que es una disposición, un apresto a caminar de otra manera, simplemente.

(Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

En este sentido, para Marco la tiesura o “dureza” parecería ser solo una suerte de armazón externo y habitualizado que constriñe la corporalidad “chilena” desde afuera, evitando el despliegue de un potencial de movimiento que ya de antemano está presente en su interior, por fuerza de su constitución mestiza. A través de la práctica de danzas “afro” se

¹⁴⁵ Cabe destacar el paralelo de la concepción expresada por Marco con las ideas de la poeta y coreógrafa afroperuana Victoria Santa Cruz respecto a la memoria corporal como fuente para reconstruir vínculos culturales cercenados por la historia hegemónica (cf. nota al pie 50, p. 80).

hace palpable, entonces, algo que ya está allí, pero que ha sido negado por las construcciones hegemónicas de la nación y disfrazado por un disciplinamiento del cuerpo de acuerdo a una norma blanqueada y exógena. En este sentido, las prácticas danzarias “afro” permitirían “desaprender”, al menos en parte, tal disciplinamiento hegemónico y experimentar corporalmente los distintos orígenes que constituyen el cuerpo mestizo, relevando las tensiones que le son inherentes. En una línea similar, Carola Reyes (entrevista personal, 20.05.18) se refiere a la forma en la cual estos distintos orígenes se expresan corporalmente, señalando que “yo siempre hablo de la trietnia, así como clave... [...] Siempre yo hablo que el español está aquí [señala el pecho], como esa cosa media creída, que la pelvis es la africanía y en los pies está la [influencia] indígena”. De esta forma, la danza afro se hace parte de una construcción del mestizaje desde abajo que no solo se refiere a la historia —ya sea en un sentido abstracto o en referencia a la propia familia—, sino que se refleja también en las experiencias corporales de las/os individuos/os.

En suma, según he argumentado en las últimas páginas, la danza afro permite a las/os danzantes santiaguinas/os poner en tensión, en distintos niveles, las construcciones hegemónicas del cuerpo “chileno” en el marco ideológico de un mestizaje blanqueado. Por un lado, les permite reconocer la presencia, en sí mismas/os o en otras personas, de marcas corporales que pueden ser leídas como indicios de una ascendencia africana. Por otro lado, las experiencias sensorio-kinésicas al bailar incluso les permiten una vinculación con lo “afro” a nivel del cuerpo, en el que comienza a aflorar una suerte de memoria corporal mestiza, alimentada por el conocimiento sobre la herencia cultural africana que vehiculiza la práctica local de danzas de este origen. Con todo, como comenta Felipe Jiménez, la práctica danzaria es solo el puntapié inicial para una indagación en las historias de la diáspora africana que parece, en principio, inagotable:

...cada vez que avanzo o camino en esta huevá siento que cada vez sé menos. [...] Y desde ahí que no lograba, de alguna manera, hacer la asociación po, de decir por qué, por qué yo como chileno... O qué significa para mí, como un huevón chileno, más encima capitalino, cachai, ¿bailar estas volás po huevón? ¿Por qué? Y hoy día como que siento que tengo como más argumentos como pa’ poder decir que claro po, entiendo por qué lo hago po, ¿cachai? Desde la historia, primero que nada, como que entiendo que, cada vez más entiendo de dónde venimos, cómo se ha ido

formando esta huevía, ¿cachai? Y gracias a personas como tú, cachai, como a otras personas también que me ha tocado conocer y que me ha aportado como con cierto autor, o “Ve este documental”, o “Escucha esto”, como que, pucha, ¡siento que somos muy negros po!, ¿cachai?, como que... O no sé si muy negros, ¡pero que somos negros de alguna manera po!, cachai, como que siento que nuestro mestizaje está ahí po, ¿cachai? Y no lo podemos, ¡no nos podemos hacer los huevones, po!, ¿cachai? [...] Y no podemos seguir generando la misma práctica que nos han enseñado a través de la historia, cachai, como que emblanquecernos po. No po, tenemos que reivindicar nuestra negritud po, cachai. Tenemos que reivindicar nuestro mestizaje po, cachai... Y nuestro mestizaje es eso po, indígena, negro, europeo. Entonces por qué siempre nos tenemos que sentir más europeos que negros. O por qué todos tenemos que ser más, o sentirnos más indígenas que negros. ¿Cachai? (Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

En otras palabras, para Felipe de lo que se trata es de visibilizar la raíz afrodescendiente no solo respecto a la blanquitud hegemónica, sino también frente al componente indígena reconocido —aunque sea de forma subordinada— por las narraciones hegemónicas de construcción de la nación. Ahora bien, reconocer la presencia de la negritud en la constitución mestiza de la población chilena, así como incluso en el propio cuerpo, también implica reconocer la historia de la esclavización y de la trata transatlántica con africanas/os esclavizadas/os, de su explotación colonial en América y de las diversas formas de resistencia que ellas/os y sus descendientes desarrollaron frente a la institución esclavista y a las múltiples caras del racismo. En este sentido, en el próximo apartado reviso las relaciones —corporizadas y transcendentales— que las/os danzantes establecen con estas historias, así como su eventual resignificación como herramientas de emancipación.

Danza y resistencia

Para concluir el presente capítulo, a continuación discutiré una tercera forma en la cual la práctica corporizada de danzas “afro” transforma la percepción que las/os danzantes santiaguinas/os tienen de sus propios cuerpos, así como, particularmente, la relación corporizada que varias/os de las/os danzantes locales establecen con la historia más amplia de la diáspora africana y con las memorias históricas inscritas en las prácticas danzarias pertenecientes a las configuraciones culturales afrodiaspóricas. Se trata, específicamente, de

la “memoria épica” respecto a los traumas de la esclavización y la explotación colonial a la que hace referencia Kariamu Welsh-Asante (2001; ver tb. Cap. 3, p. 72), con la que algunas/os danzantes se sienten conectadas/os corporalmente a través de las experiencias sensorio-kinésicas que tienen al bailar. En un primer nivel de análisis y percepción, estas experiencias se relacionan con sensaciones de libertad, fuerza y resistencia en la danza, tal como explica Marco Vicencio:

...al conocer las danzas afro yo sentí... Una sensación de libertad, que no – por eso te digo que choqué con el ballet. Porque el ballet me encasilló: me cerró las piernas, me dijo “Ponte así, ponte así”, y no hay otra forma. Tu brazo ¡no puede ir por otro lado! ¿Sí? Tiene que ir por acá. Y yo bailaba Cuba, mandingue, y soltar los brazos, soltar el cuerpo, el tono suelto, digamos, como la carne suelta del hueso, como... No es kjk [onomatopeya], apretado, no es un tono muscular —que en el ballet es propio, que tampoco es tensión, el ballet, trabaja como de la relajación pero hay tensión; porque como las contrafuerzas, con la gravedad— en cambio el afro todo es pa’ abajo, es un poco más libre, sobre todo lo primero que hice, que fue mandingue, en general [ríe]. [...] Entonces como una sensación como de liberar la carne, como de liberar el cuerpo. Y de entrar hacia la tierra, como entrar a la sensación de peso... [...] Y la sensación también de resistencia y fuerza, como la sensación de bailar hasta que —porque cuando yo empecé a entrenar afro, había un momento en que yo sentía que yo ya no podía darlo más, de mí. Pero pasaba eso, como que subía, el umbral pasaba y después podía más y después más, y más, y después ya estar mucho rato bailando y esa sensación de resistir y estar siempre sonriendo y estar como, pff [onomatopeya], con la energía, así, fuerte, a full. Fuerte. Muy fuerte. (Marco Vicencio, entrevista personal, 19.03.19)

Marco alude aquí, al mismo tiempo, a las sensaciones de libertad y soltura que experimenta al bailar danzas “afro”, y a los efectos concretos sobre su constitución física y anímica que tiene la práctica reiterada de estas danzas. De esta forma, su relato hace eco de algunas de las principales consecuencias corporales, físicas y psicológicas que, siguiendo a Yvonne Daniel (2011; ver tb. Cap. 3, p. 75), posee la danza en quienes la practican, y particularmente cuando se trata de danzas pertenecientes a las configuraciones culturales de la diáspora africana:

...dancing sustains good physical health and psychological balance—important attributes to those in historical bondage or in economic impoverishment. Dancing also initiates vitality and expresses well-being—important attributes for human contentment and satisfaction. Such consequences of dance performance underscore

the centrality of dance in African and Diaspora communities and the attraction of so many enthusiasts to African-derived dance.¹⁴⁶ (Daniel, 2011, p. 17)

Ahora bien, lejos de solo constatar de manera abstracta tales efectos físicos y psicológicos que la práctica de danzas “afro” tiene sobre ellas/os, varias/os de las danzantes santiaguinas/os entrevistadas/os para esta tesis también me relataron que sensaciones como las que describe Marco les permitieron establecer una relación corporizada con las experiencias históricas de sumisión y explotación sufridas por las/os africanas/os esclavizadas/os y sus descendientes en las Américas, así como, sobre todo, con las prácticas de resistencia cotidiana desarrolladas por las/os africanas/os esclavizadas/os. Esto se refleja, por ejemplo, en el relato de Felipe Jiménez, quien —como afirma también en el extracto citado arriba (p. 297)— comenzó a bailar danzas “afro” motivado por el goce corporal intrínseco a estas prácticas danzarias. No obstante, a partir del aprendizaje de danzas como el festejo afroperuano, Felipe también conoció algunas de las historias que toman cuerpo a través de las danzas de la diáspora africana, además de reflexionar sobre la relación entre las formas de movimiento corporal que las caracterizan y las experiencias históricas que las constituyeron:

...en algún principio empecé a bailar esta huevá por bailarla, porque es bacán y la bailai no más, cachai, como la huevá rica po. Pero a medida que vai estudiando te dai cuenta como desde dónde viene la danza, de los negros esclavos po, cachai. Qué es lo que los motivaba a bailar po. Cachai... Y es bacán darte cuenta de que es resistencia la huevá po, cachai, es como que no son danzas solamente para entretención. O sea si bien en algún momento se divertían, pero era una diversión que era necesaria pa’ sobrevivir po, ¿cachai? Que era una forma de olvidarse de alguna... o transar, cachai, porque la estaban pasando muy mal po. Y esa huevá también es bacán darte cuenta po, darte cuenta de que estai bailando, que cuando suena, no sé po, un tambor, un cajón en este caso, estai invocando de alguna manera a todas esas personas que lo pasaron remal en algún momento po huevón, ¿cachai?, como que... Y entonces finalmente igual bailai historia, y bailai como una huevá... bien dura po... [...] ...a medida que a uno le gusta esta huevá y empieza a estudiarla como que te vai dando cuenta de que lo que estai bailando es súper

¹⁴⁶ ...la práctica de bailar mantiene una buena salud física y equilibrio psicológico —atributos importantes para aquellas/os que se encuentran en condiciones de servidumbre histórica o de empobrecimiento económico. La práctica de bailar también impulsa la vitalidad y expresa el bienestar —atributos importantes para el contento y la satisfacción humanas. Tales consecuencias de la performance danzaria subrayan la centralidad de la danza en las comunidades africanas y de la diáspora, así como la atracción de tantas/os entusiastas hacia la danza de raíz africana. (Traducción propia.)

interesante porque es protesta, es resistencia, es historia, es historia que han querido callar. Es historia que han querido apropiarse de la huev, cachai, como que... Blanquearla... (Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

En este pasaje, Felipe destaca la forma en la cual la propia experiencia de bailar danzas “afro” lo remitió a las memorias históricas inscritas en ellas y al rol que para las/os africanas/os esclavizadas/os tenía la práctica danzaria como una forma de resistir a los vejmenes cotidianos a los que estaban sometidas/os en el contexto de la explotación colonial. Junto a las sensaciones de autoerotizacin y de comodidad corporal discutidas en los apartados anteriores, así como a las transformaciones de las autoimgenes corporales de las/os danzantes y de las formas de relacionarse con otras/os que favorece la práctica colectiva de danzas “afro”, la experiencia corporizada de bailar estas danzas les permite a danzantes santiaguinas/os como Felipe conectarse vivencialmente con las experiencias históricas de las/os africanas/os esclavizadas/os y empatizar con ellas, estableciendo relaciones con sus propias condiciones de vida y con los efectos que sobre ellas/os mismas/os tiene la práctica danzaria “afro”:

Entonces si tú lo tirai pa’ atrás, imagínate el cambio que hoy día te logra hacer a t, en un lugar que estai viviendo relativamente cómodo, cachai. Imagínate lo que debe haber sido danzar en momentos terribles como fueron pa’ la esclavitud, cachai? Yo siempre (...) pienso de esa manera, cachai? O sea pa’ mí, que soy un huevón tranquilo, cachai, un huevón que no sufre grandes atrocidades, cachai, como... No estoy siendo violentado todo los días, y pa’ m aún así la danza me sana, imagínate la herramienta que fue pa’ los negros esclavizados, huevón. Como que yo digo esa huev es impresionante pensarla, cachai? [...] Me conmueve, me conmueve pensarlo po, cachai, de cómo... Una vez (...) una de las profes que bailábamos me decía: “huevón, ustedes vienen después de la pega, cansados ya, a bailar, pero imagínense los negros, huevón, los locos trabajaban todo el día así, con látigo encima, a todo sol, pegas de mierda, y aún así los locos bailaban, y bailaban así a sangre! O sea, ya, te creo que vengai cansado de tu pega, pero huevón, tu pega no es nada en comparación con lo que las razas antiguas, huevón, tenían que pasar, cachai?” Y esa era una huev así, pa’ mí era “No, ya, tengo que ponerle bueno”, y huevón, de verdad que me resonaba po. Y hoy día me resuena más po. Más, más, más me resuena esa huev. Entonces por eso como que la danza afro no la pods bailar a medias po. Como que siento que no pods bailarla a medias! Como que pierde toda su esencia, es como... La danza de raíz afro tenés que bailarla así pa’ generar esa conexión. (Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

En otras palabras, siguiendo a Felipe la conexión vivencial con la memoria corporal inscrita en las danzas de raíz africana requiere una intensificación de la práctica que lleve al cuerpo a su máxima capacidad de rendimiento, pues solo así se despliega el verdadero potencial transformador de estas danzas. De forma parecida al relato de Felipe, también Camila Yáñez asocia las formas de movimiento intrínsecas a la estética danzaria africanista con la necesidad de resistir y de fortalecerse, tanto física como espiritualmente, y, al mismo tiempo, enfatiza la manera en que tales formas de movimiento en sí mismas contribuyen a estos objetivos:

...lo que más yo rescato es como el trabajo de la columna —ya a nivel así como corporal tangible—, esto, los trabajos de los plexos, de los dos plexos que son súper importantes en danzas que son fuertes, por ejemplo como las danzas de Haití, el Ibo (...). Y si tú te vai, ya, así, la conexión espiritual y todo lo que se ha estudiado a través del cuerpo, ¿qué es lo que está acá? Acá está mi centro de energía. Donde se mueve todo, todo lo que me sostiene, el *core*, ¿cierto?, que sostiene mi postura, que sostiene mi caminar, y eso no solamente es algo concreto de cómo tú te paras, sino también cómo uno se para ante el mundo y cómo se relaciona. Y tiene que ver con esa cultura de resistencia, de decir “Tú no puedes bajar la cabeza, (...) puedes estar esclavizado, tu cuerpo puede estar esclavizado, o sea tu fuerza puede estar esclavizada, pero tu cuerpo tiene que estar ahí, tienes que mantenerte fuerte, ¿no? Tienes que trabajar esa energía porque eso es lo único que te mantiene libre.”

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

De esta forma, para Camila son los movimientos corporales en sí mismos, junto a la correspondiente disposición del cuerpo frente al mundo —la que es simultáneamente postural, es decir, física, y de espíritu—, los que movilizan las energías necesarias para resistir a la subyugación e inferiorización esclavista. Como explica respecto al mapalé de la ciudad colombiana de Palenque, “el primer pueblo libre de América” (Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19), los fuertes y rápidos movimientos de torso que incluye esta danza no solo sirven para “levantar” la energía, sino también para “sacar” del cuerpo (mediante un esfuerzo que lleva a la/al danzante al límite de su capacidad motora, física y de improvisación, de manera análoga a la “descarga” de las danzas afrocubanas) aquellos pensamientos y emociones que desalientan a la/al sujeta/o oprimida/o. En otras palabras, se trata de “una forma de entrenar mi cuerpo, y no solamente mi cuerpo, sino de sacarme la tristeza también, de la opresión, y poder continuar con mi vida de la mejor forma” (ibíd.).

Al mismo tiempo, para Camila, las energías que se ponen en movimiento al bailar danzas “afro” se traducen en una “conexión” con la herencia africana que, aparte de fortalecer el cuerpo y el espíritu, también remite al plano de lo trascendente:

...mi conexión con la negritud es eso, como el momento de esa conexión. Valga la redundancia, como el momento en que realmente hago contacto como con el mensaje de la música... y la danza y la música suceden. [...] Entonces para mí — bueno, que también soy como más cercana a la danza—, para mí es eso. Como ese momento en que no existe lo material [ríe], no existe como este plano, y hay una conexión. Y ahí está la herencia, ¿no? La herencia que como que se hace presente.

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

Tal referencia a un plano trascendente con el que sería posible hacer conexión a través de la performance músico-danzaria refleja la presencia intersticial —así como, en cierta medida, la eficacia ritual— de los principios cosmovisionales de origen africano inherentes a las danzas afrodiaspóricas, aun cuando el contexto local en el que se desarrollan las prácticas danzarias “afro” sea uno fuertemente secularizado (cf. Cap. 3, p. 71 y sig.). Ahora bien, en el relato de Camila la conexión aludida no se refiere únicamente al vínculo corporal y trascendente que es posible establecer a través de la práctica de danzas “afro” con una herencia ancestral africana, sino también al reconocimiento de los diferentes trazos y presencias inscritos en la constitución compleja y tensa del cuerpo “mestizo”. En este sentido, aunque la práctica danzaria “afro” pareciera remitir, en primera línea, a las experiencias históricas de la diáspora africana —y moldear el cuerpo de las/os danzantes mediante movimientos que obedecen a los principios estéticos de raíz africana—, la vocación de alcance universal de esta matriz cultural posee tal vigor que la conexión que las/os danzantes logran establecer con el plano de lo trascendente engloba también las múltiples otras historias que se entrecruzan en sus cuerpos. Como lo expresa Consuelo Cerda (entrevista personal, 30.08.18), al bailar es posible “reconocer todo nuestro linaje, que cuando bailo no solo estoy bailando yo sino está bailando también mi mamá, mi abuela, mis (...) ancestros, [...] reconocerse parte de un todo.” En la misma línea, Camila destaca la relevancia de conectarse, a través de la danza, con la diversidad de historias que nos constituyen:

...como decía un maestro de Limón, afrolimoneño, que el fuego le da forma al oro, y la danza le da forma al cuerpo. [...] ...hay otra cosa más como en la danza. Tú puedes tener un cuerpo muy trabajado por la danza, pero no necesariamente estar haciendo conexión como con la raíz como de lo afro, ¿no? Puedes ser muy correcto en todos tus movimientos, y en tu técnica, pero no necesariamente estar dando cuenta de lo que dan las danzas afro. Como que yo creo, siento que ahí hay un poco un fetichismo también con las corporalidades... que no están, ¿no? O sea hay una diversidad dentro de un mismo pueblo, tú ves de todo, de toda la diversidad del pueblo, o sea de cuerpos que nosotros vemos también acá, no es muy diferente. Claramente que el acercamiento a la danza te da, da ciertos moldeos a ciertas personas que participan, pero tampoco es así, nosotros no bailamos para que nuestro cuerpo parezca afro, sino que nuestro cuerpo adquiere ciertas cosas porque bailamos, y ciertas fortalezas que se traducen en musculatura, y qué sé yo. Pero como que siento yo también que hay como un fetiche con eso, y no solamente de los no negros, también de los negros, como decía denantes: cuando me ven bailar a mí y bailo muy bien algo, no sé, o les gusta: “Ay, es que tú bailas como negra.” Yo no bailo como negra, bailo como mestiza, con todas mis raíces también encima. También con mi raíz afro, que tengo, pero también yo siento que priman, a primera vista, también otras cosas. Y eso es parte de ser diverso, y de tener esa conexión. No solamente de ir hacia lo negro, sino bailar con todo lo que tú tienes encima.

(Camila Yáñez, entrevista personal, 03.07.19)

En este sentido, la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os no solo sirve para identificar una raíz africana negada por las construcciones hegemónicas de la nación, sino también —en línea con la argumentación desarrollada en el apartado anterior— para aceptarse en la diversidad de una identidad mestiza que, de forma similar a la idea de lo “ch’ixi” planteada por Silvia Rivera Cusicanqui (2010; ver tb. Cap. 4, p. 110), no es ni una sola mezcla homogénea ni tampoco reducible a alguna de las partes que la componen, sino una construcción abigarrada y tensa.

Para concluir este capítulo, así como para comenzar a cerrar el recorrido danzario, corporal y analítico trazado en la segunda y tercera parte de esta tesis, vuelvo ahora sobre el relato de Felipe Jiménez, quien inmediatamente después de mencionar la importancia de aprender sobre la historia de la diáspora africana (cf. p. 302-303) resume aquello que, para él, le da sentido a la práctica de danzas “afro” en Santiago, y, particularmente, a la práctica de estas danzas por parte de danzantes no socialmente “negras/os”:

...también entendiéndolo como la resistencia po, cachai, como entendiendo la danza como una forma de resistir po. ¿Cachai? Una resistencia a lo que estaba establecido. Eso, es la resistencia po, como hacerle, ponerle la mano, ¿cachai? Hacerle gallito a

lo que te han estado enseñando siempre po, ¿cachai? Y eso tiene que ver con todo este sistema po, cachai, como con un sistema neoliberal, patriarcal, cachai. Como que yo, la danza, pa' mí, es resistencia, en ese sentido. ¿Cachai? Que quizás fue distinta las resistencias que ellos tuvieron que vivir, cachai, que fue como una resistencia de —huevoón— sobrevivir a vejámenes físicos, cachai, a sometimiento del poder blanco, huevoón, ahí... [...] Claro, yo no me voy a en ningún momento comparar con las desgracias que tuvieron que vivir, ¿cachai?, de ser sacados de su pueblo, traídos, golpeados, encerrados. Pero algo de eso queda, algo de eso se va transmitiendo por las generaciones po, cachai. Y eso es lo bonito de la danza, como entenderlo así po. Que no bailai por bailar no más. Como que bailai con un sentido, bailai con un sentido de resistencia. Y hoy las resistencias son otras po, cachai. Como resistencias políticas, cachai, reivindicaciones de género, cachai. [...] Así que pa' mí eso es po, ser chileno hoy día bailando música negra, de alguna manera la tomo, con mucho respeto, porque entiendo de dónde venimos, cachai, y la ocupo po. La ocupo de manera de generar resistencia a esta huevá po. Cachai, sin caer así como en el panfleto político, no me gusta mucho esa huevá, pero siento que finalmente eso es lo que hacemos po, ¿cachai? Por ejemplo el caso de Ambrosoli, es un tema de género po, ¿cachai? Ya hay una resistencia ahí po, como a romper con ciertos patrones que están establecidos en la sociedad po. [...] Y la gente que baila danzas africanas algo está reivindicando po, ¿cachai? Cada uno tiene su pelea y su lucha, que finalmente son pequeñas luchitas que finalmente es una gran lucha contra el sistema, por decirlo de alguna manera, ¿cachai? [...] Finalmente son esferas que se juntan y hacen una gran huevá no más po, un gran cuerpo. Eso pa' mí significa hoy día ser un chileno, santiaguino, varón, que utiliza la danza como... primero, porque la entiendo como una medicina, pa' mí, pa' mi cura, ¿cachai? Y dos porque también siento que es un tema social importante, como que es una herramienta muy potente, que puede decir más que... que encerrarte a conversar y a filosofar, y a tirar políticas así desde la boca, encerrado, cachai, como que siento que es una huevá muy práctica. (Felipe Jiménez, entrevista personal, 23.08.19)

En suma, para danzantes santiaguinas/os como Felipe, la práctica de danzas “afro” posee un potencial de emancipación que va más allá del reconocimiento de una raíz negra negada e invisibilizada por la construcción hegemónica del mestizaje chileno, y más allá incluso de la transformación que la práctica de estas danzas efectúa en la relación de las/os danzantes con sus propios cuerpos, particularmente en términos de género y sexualidad. Para Felipe, se trata de una forma de resistir a un sistema —económico, político y social— que, de manera parecida a la empresa colonial que sometió a los cuerpos de las/os africanas/os esclavizadas/os, arrancándolas/os de sus tierras y explotándolas/os por cuatro siglos, continúa reprimiendo al grueso de la población y explotando su fuerza de trabajo. Desde la perspectiva de análisis propuesta en esta tesis, es también este “sistema” el que le

otorga fuerza a las construcciones hegemónicas de la nación género-racializada, basada en una narración del mestizaje blanqueado que clasifica los cuerpos según marcadores que develan, supuestamente, su pertenencia o extranjería respecto a la nación, o el que, en un sentido más amplio, reproduce la escisión entre cuerpo y mente perpetuada por la colonialidad del poder. En este contexto, y sin perjuicio de las ambigüedades y contradicciones inherentes a cualquier proceso de apropiación cultural —ambigüedades en las que profundizaré en las Conclusiones, a continuación de estas páginas—, la práctica de danzas “afro” en la ciudad de Santiago y por parte de danzantes santiaguinas/os posee el potencial para comenzar a resquebrajar la “«cárcel de larga duración» del eurocentrismo racista”, en la frase de Ángel Quintero Rivera (2009, p. 13; ver tb. arriba, p. 74), evidenciando nuevas formas de comprenderse a sí misma/o en relación con otras/os y de vincularse con las presencias negadas por las construcciones hegemónicas de la nación racista, sexista y logocéntrica. En otras palabras, la práctica de danzas “afro” pone en movimiento la dialéctica entre lo constituido y lo constituyente, entre lo discursivo y lo performático o performativo, transformando tanto las posiciones identitarias de las/os danzantes como también sus relaciones con otras/os, así como con el mundo que las/os rodea, y, finalmente, sus horizontes de acción política. Respondiendo al lejano llamado de las/os cultoras/es originales de estas prácticas, las/os danzantes santiaguinas/os citadas/os en estas páginas, así como algunas de las performances descritas previamente, le dan vigencia local a la política de la transfiguración (cf. Gilroy, 1993, p. 37; ver tb. Cap. 3, p. 76) que hace de la danza el soporte y el reflejo de otras formas de ser, estar y convivir que trascienden los rígidos límites de la nación, la raza o el género.

PARTE IV. FINALES Y COMIENZOS

Conclusiones

A lo largo de los capítulos que componen esta tesis, he propuesto un movimiento analítico e interpretativo —además de investigativo y corporal— que transita desde el eje vertical, erguido y rígido de la sujeción, reflejado en la construcción hegemónica de la nación género-racializada, hacia la horizontalidad, el policentrismo y la postura flexible y abierta, a lo social y a lo trascendente, que caracteriza a las danzas de raíz africana. Como he argumentado, a partir de la práctica situada y corporizada de estas danzas se abre la posibilidad de una transformación de los posicionamientos identitarios de las/os danzantes en relación con las construcciones género-racializadas de lo nacional, tanto a nivel individual como colectivo. Al mismo tiempo, he abordado las distintas dimensiones que conforman los fenómenos performáticos y danzarios “afro” en Santiago: la constitución histórica de un campo de significados y prácticas asociadas a las danzas “negras” o “afro”; el uso de la performance danzaria como recurso expresivo en distintos contextos performáticos, resignificando repertorios danzarios asociados a construcciones identitarias y políticas de la diáspora africana; la incorporación de nuevas formas de movimiento y sociabilidad, vehiculizadas tanto por la estética danzaria africanista como por las características propias de los contextos locales de enseñanza y aprendizaje; y, finalmente, la dimensión experiencial que, a partir de la danza, transforma la percepción que las/os danzantes tienen de sus propios cuerpos en términos de la sexualidad y la identidad racial y que, además, les permite vincularse con una dimensión simultáneamente política, corporal y trascendente, sintetizada en la idea de resistencia.

En cada una de las dimensiones mencionadas se despliega de manera diferenciada la dialéctica entre sujeción y transformación que he tomado como eje articulador de esta tesis, es decir, la dialéctica entre la constitución normativa de los cuerpos mediante la performatividad de los discursos, por un lado, y la constitución del mundo social *a través* de la performance corporizada, por otro. Es a esta dialéctica, así como a las ambigüedades

que ella presenta en el caso de los procesos interrelacionados de apropiación, resignificación e incorporación de las danzas “afro” en Santiago de Chile, que dirijo ahora mi atención. De esta forma, concluyo, por así decirlo, en una sola secuencia coreográfica, policéntrica y polirrítmica, el recorrido investigativo, danzario y corporal iniciado al presenciar, en abril de 2016, la confluencia del tumbé afroarriqueño con las danzas afrolatinoamericanas y africanas en una manifestación por el reconocimiento afrochileno en el centro de Santiago. Como he ido adelantando intersticialmente en los distintos capítulos que componen esta tesis, a lo largo de este recorrido no solo incorporé, yo mismo, algunas de las prácticas danzarias que describo en estas páginas, sino que es, en gran medida, de tal experiencia corporal y física —a ratos placentera y gozosa, a ratos agotadora o incómoda, pero siempre conmovedora— que se desprenden los argumentos resumidos a continuación. Después de esta figurada secuencia coreográfica final, la que responde a los principales objetivos planteados en la introducción a esta tesis, termino señalando algunas temáticas emergentes que bien podrían dar pie a nuevas indagaciones, nuevos movimientos y nuevas dialécticas entre los cuerpos-en-el-mundo y las construcciones sociales, políticas e identitarias cuya existencia los precede, pero que no quedan sin mella después de poner en movimiento el cuerpo y las nuevas reflexividades que de él se desprenden.

Partiendo de una construcción género-racializada de la nación que se basó en la negación de lo afro como un elemento constitutivo, la conformación histórica de un campo local de significados y prácticas asociadas a lo “negro” o lo “afro” en la danza, en primer lugar, refleja distintos niveles de significación que se entrecruzan y contradicen, poniendo en entredicho las construcciones unívocas de lo “negro” como exótico, erótico y extranjero. Tal conformación de un campo local de las danzas “afro” se encuentra inserta en la circulación transnacional de representaciones, de imaginarios y, especialmente, de personas, cuyas corporalidades y performances, al presentarse en distintos escenarios santiaguinos a mediados del siglo XX, eran aprehendidas y clasificadas de acuerdo a las construcciones locales de la otredad género-racializada, enmarcadas por la formación nacional de alteridad chilena. De esta forma, los/as observadores/as locales que comentaron

la visita de Josephine Baker a Santiago se mostraban sorprendidos/as sobre la ambigüedad racial representada por la bailarina, cuyo color de piel, similar al de muchas mujeres chilenas, parecía no corresponder a un régimen de corporalidad situado para el cual la pigmentación de la piel era —y es— la principal marca de negritud. Aunque a nivel performático la alteridad racializada asignada a Baker parecía ser incontrovertida, e incluso era calificada con gruesos epítetos por intelectuales de la talla de Gabriela Mistral, su presencia en escenarios santiaguinos ponía de relieve los dobleces y borrones de la construcción blanqueada y ambigua del mestizaje chileno. Al mismo tiempo, los/as observadores/as locales no lograban captar las ambigüedades de la propia performance de Baker, la que reproducía los estereotipos primitivistas a la vez que los subvertía, dando inicio a un posicionamiento crítico que posteriormente se traduciría en el activismo antirracista impulsado por la bailarina.

Distintos son los casos de Katherine Dunham, por un lado, y de Fodéba Keita y Les Ballets Africains, por otro. Para los/as observadores/as locales, tanto la coreógrafa afroestadounidense y su compañía como el conjunto africano daban poco motivo para cuestionar la extranjería de lo “negro” que se reflejaba en sus creaciones escénicas. No obstante, las performances de ambas/os lograron introducir matices que complejizaban los discursos locales en torno a lo “afro” o lo “negro” en la danza. Mientras la presencia de Dunham en los escenarios locales reflejaba, simultáneamente, la sofisticación cosmopolita de una de las principales bailarinas, coreógrafas y antropólogas de la danza del siglo XX, así como el compromiso político en la lucha contra el racismo estadounidense de la era Jim Crow, el espectáculo de Les Ballets Africains ponía a los/as comentaristas locales frente a la pregunta respecto a la autenticidad de la representación, a través de distintos cuadros de danza, de un África genérica. El caso de Les Ballets Africains es especialmente interesante, por cuanto se trata de una compañía que serviría de modelo para la creación de múltiples ballets folklóricos, tanto en Guinea como en otros países africanos. Este formato de presentación sería posteriormente también reproducido —y adaptado— por varias agrupaciones santiaguinas pertenecientes al campo de la localmente denominada danza

“afromandingue”, poniendo a las agrupaciones locales frente a similares preguntas respecto a la autenticidad de sus propuestas escénicas.

En el caso de las bailarinas y compañías que visitaron Santiago hasta mediados del siglo XX, era la presencia de cuerpos “negros” en escenarios capitalinos la que catalizaba, complejizaba o mostraba las contradicciones de ciertos discursos locales respecto a lo “negro” en la danza o a la pretendida ausencia de una herencia africana local. Ahora bien, a partir de la década de 1960, a tal presencia escénica de cuerpos “negros” se suma la progresiva incorporación de la práctica de distintos repertorios danzarios “afro” —ya denominados con ese apelativo— por parte de bailarinas/es chilenas/os, comenzando por la eximia bailarina, coreógrafa y profesora Malucha Solari. En su caso, una motivación importante para indagar en la danza afrobrasileña, específicamente, fue su propia herencia familiar como descendiente de africanas/os por parte materna. No obstante, en los relatos de las sucesivas generaciones de bailarinas/es y profesoras/es santiaguinas/os de danzas “afro”, las que retomaron el impulso inicial dado por maestras como Solari, destaca la centralidad de la experiencia corporal como motivación para explorar estas prácticas y para divulgarlas en Chile. En este sentido, la otredad racial identificada con estas danzas quedaba —al menos aparentemente— relegada a un segundo plano. Sin perjuicio de ello, fue precisamente la experiencia corporizada de bailar danzas “afro”, es decir, de incorporar una estética danzaria radicalmente distinta de las técnicas danzarias de raíz europea que dominan la formación profesional en danza en el país, lo que condujo a algunas bailarinas locales a identificarse con una herencia familiar y corporal africana que previamente había permanecido invisible, o bien a incluir lo “afro” dentro una construcción ampliada de lo mestizo.

Por otra parte, como describí en el Capítulo 6, el campo de las danzas “afro” en Santiago, con sus líneas de tensión y disputas internas, debe su configuración contemporánea a varios procesos interrelacionados, comenzando por las exploraciones danzarias de bailarinas y profesoras de danza como Malucha Solari, Gloria Legisos y, posteriormente, Verónica Varas y sus alumnas. Como ya mencioné, estas primeras

generaciones de danzantes santiaguinas que incorporaron lenguajes danzarios de raíz africana accedieron a ellos a partir de una trayectoria previa en la danza académica y, en consecuencia, luego de formarse en las técnicas y estéticas danzarias de raíz europea. Un segundo proceso se refiere a la diferenciación interna del campo a partir de fines de la década de 1990 y comienzos de la década de 2000, con la incorporación de prácticas y discursos relacionados con las categorías de lo afrolatinoamericano, por un lado, y lo afromandingue, por otro. Estas categorías dan cuenta de una clasificación local que resignifica prácticas muy diversas en sus orígenes como reflejos de un tronco común de lo “afro” y que no corresponde, necesariamente, a las clasificaciones y valoraciones simbólicas atribuidas a las danzas respectivas en sus lugares de origen. A ello se suma la creciente presencia, tanto en Santiago como en otras ciudades del país, de profesoras/es extranjeras/os que enseñan las danzas de sus países de origen, arraigadas/os, frecuentemente, en las respectivas tradiciones locales y folklores nacionales, complejizando los discursos locales en torno a lo “afro” en la danza, a la autenticidad de la práctica de danzas de raíz africana por parte de danzantes locales y al carácter de apropiación que tendría esa práctica. Finalmente, un tercer proceso que contribuye a la configuración contemporánea del campo de las danzas “afro” en Santiago es la progresiva popularización de estas danzas, impulsada significativamente por la práctica callejera en comparsas y talleres autogestionados. Tal popularización amplía el universo de danzantes en términos territoriales y de clase, contribuyendo a la construcción de nuevos significados de la práctica danzaria “afro” en Santiago, relacionados, por ejemplo, con las funciones sociales de la danza en contextos de precariedad material.

En conjunto, los procesos descritos constituyen el contexto y, en cierta medida, las condiciones de posibilidad para el despliegue local de la dialéctica entre sujeción y transformación en la danza, tanto en relación con lo performático —la representación escénica que posee el potencial de señalar horizontes de transformación social e identitaria—, como también con lo performativo —la constitución de la identidad mediante prácticas corporales reiteradas que pueden subvertir el orden dominante—, así como con las

múltiples relaciones entre estas dos dimensiones. En relación con la primera de las dimensiones mencionadas, en el Capítulo 7 describí una amplia muestra de propuestas performáticas, callejeras y de escenario, que hacen uso de los distintos repertorios danzarios “afro” que circulan en el país. Como desarrollé allí, en los distintos montajes, obras y performances comparseras existen diversas representaciones acerca de lo “afro” y de sus relaciones con las construcciones identitarias y raciales dominantes, con distintas relaciones también con algunas reivindicaciones políticas locales. En este sentido, en el conjunto de estas performances se reflejan procesos de resignificación que dificultan una lectura unívoca en términos de apropiación cultural, sin perjuicio de que las distintas obras, montajes y performances posean énfasis y características distintas.

Por una parte, entre las performances de escenario existen varias que reproducen la idea de la extranjería de estas prácticas, sin perjuicio de que las/os integrantes de las agrupaciones sean, en su mayoría, danzantes y músicos/as locales y que, a través de sus performances, visibilicen un acervo cultural que, en general, tiene poca cabida en el campo cultural santiaguino, y menos en los currículos educativos formales. Al mismo tiempo, varias de estas propuestas escénicas enfatizan la alteridad racial, cultural y sexual representada en sus performances. Otras obras, por su parte, construyen explícitamente un vínculo performático entre ciertos repertorios danzarios “afro” y la cultura popular chilena o, en general, con las construcciones identitarias locales, resignificando los repertorios danzarios en cuestión como partes de una herencia cultural de la que Chile no está ajeno. Un último grupo de montajes, finalmente, más bien emplea estos repertorios musicales y danzarios para plantear mensajes que apelan a la universalidad de ideas como la resistencia o la libertad. Las performances de las comparsas callejeras, por otra parte, frecuentemente establecen un vínculo explícito con reivindicaciones políticas locales a través de sus creaciones musicales y coreográficas. Para ello emplean repertorios músico-danzarios afrodiaspóricos cuya resignificación se encuentra en continuidad, en algunos casos, con los significados rituales y políticos que estos repertorios poseen en sus contextos de origen.

Un caso especial en este sentido es, sin duda, la reciente creación de comparsas de *tumbe afroarriqueño* en Santiago. Por una parte, tales agrupaciones —ya sea estables, como la Escuela comparsa Negra Libertá, o *ad hoc*, como la comparsa de mujeres *tumberas* que hace algunos años se reúne periódicamente con motivo de las marchas del Día Internacional de la Mujer— se insertan en el movimiento local de carnavales callejeros, articulando discursos políticos —en la danza, en sus cantos y sus declaraciones— vinculados con las luchas de pobladoras/es, de estudiantes y del movimiento feminista. De esta forma, estas agrupaciones *tumberas santiaguinas* resignifican una expresión íntimamente ligada a la reivindicación afrodescendiente en Arica, en diálogo con agrupaciones y *cultoras/es* de esa ciudad. Por otra parte, las performances de estas comparsas de *tumbe* en Santiago también contribuyen a la consolidación de un nuevo discurso en torno a la africanidad local: a través de la corporización local de prácticas como el *tumbe*, esta africanidad chilena deja de ser percibida solo como *ariqueña* y pasa a pertenecer a todo el país en una suerte de “nacionalización desde abajo”¹⁴⁷, basada, entre otros factores, en la comodidad corporal que experimentan las/os danzantes que incorporan esta práctica y en la posibilidad de sentirla como propia, sin necesidad de imposturas corporales o lingüísticas.

Los nuevos discursos en torno a la africanidad local vehiculizados por la práctica del *tumbe* en Santiago no obstan al eventual surgimiento de conflictos con las/os *cultoras/es* originales, quienes, en algunos casos, disputan la autenticidad de la práctica y acusan la existencia de un proceso de apropiación. De allí que en el caso del *tumbe* para las/os *cultoras/es santiaguinas/os* parece hacerse aún más imperiosa que en relación con otras danzas la necesidad de declarar que la práctica de esta danza y música en Santiago se hace “con respeto”, así como de salvaguardar la fidelidad con la expresión original en algunos aspectos definitorios de la práctica, tales como los patrones percutivos. Aún resta profundizar más en los procesos de apropiación, resignificación e incorporación del *tumbe* en Santiago (y en otras ciudades del país) mencionados aquí, y las observaciones

¹⁴⁷ Este concepto me fue sugerido por el Dr. Luis Ferreira.

presentadas en esta tesis solo pueden ser comprendidas como una primera aproximación al respecto. Sin embargo, la cercanía geográfica, cultural e identitaria de esta práctica músico-danzaria respecto a las/os danzantes santiaguinas/os, así como la participación en un mismo espacio de interlocución que sus cultoras/es originales, representan una diferencia cualitativa respecto de la apropiación de otras danzas “afro”, ya sea que provengan de África o de la diáspora.

Finalmente, en relación con la dimensión performativa de la práctica danzaria, en los Capítulos 8 y 9 analicé los procesos y modalidades de incorporación de las danzas “afro” por parte de danzantes locales, así como los efectos que tal incorporación tiene en sus posicionamientos identitarios y autopercepciones corporales, basándome tanto en mis propias experiencias participando de distintos talleres y espacios de aprendizaje como en las entrevistas que realicé con profesoras/es y danzantes experimentadas/os. En consecuencia, aquí pasa a primer plano, aún más que en los demás capítulos, la naturaleza situada y corporizada del análisis que propongo, el que no puede ser comprendido de manera independiente de las sensaciones que atravesaron mi propio cuerpo al bailar, de las encrucijadas políticas o identitarias a las que yo mismo me he enfrentado —considerando, por ejemplo, las dislocaciones y tensiones que recorren mi propia biografía en cuanto hijo y nieto de exiliados/as, nacido en la República Democrática Alemana pero criado entre chilenas/os en Mozambique, primero, y entre familias binacionales chileno-alemanas en Santiago, después, sin mencionar la posterior vivencia de estudiar y vivir por casi una década en Alemania— y de la forma en la que las experiencias y reflexiones relatadas por mis interlocutoras/es resuenan en mí. En este sentido, es importante destacar, retomando los planteamientos de Jeanne Favret-Saada (2009), que el análisis presentado aquí representa un intento de mediación entre mi propia afectación por las prácticas, los movimientos y las sensaciones a las que me dispuse en el transcurso de esta investigación, por un lado, y las experiencias relatadas por mis interlocutoras/es, por otro. Esto no implica suponer una identidad entre sus experiencias y sensaciones y las mías, pero sí asumir una corporalidad

compartida como base experiencial de la vida social y cultural —y para su transformación dialéctica—.

En primer lugar, los talleres de danza “afro” de los que pude participar aparecen como espacios en los que no solo se despliegan estrategias didácticas que apuntan a facilitar la incorporación de las formas de movimiento pertenecientes a los distintos repertorios danzarios “afro” practicados localmente, sino que también proveen una forma de sociabilidad corporizada en la que la técnica danzaria específica es el soporte para comprender de una manera renovada las relaciones entre las/os participantes. De acuerdo a mi experiencia en distintos talleres y espacios de aprendizaje de danzas “afro, las bases para ello son la copresencia en el espacio danzado y la entrega conjunta a la experiencia danzaria, la que frecuentemente lleva a las/os danzantes —y a mí, entre ellas/os— al límite de sus capacidades físicas y motoras. A esto se suman instancias específicas en las que existe un contacto dirigido e intencionado entre los cuerpos, aportando a resignificar las danzas de raíz africana como una forma de terapia que, eventualmente, le permite a las/os participantes de los talleres adquirir una nueva consciencia corporal y transformar sus relaciones con otras/os —por ejemplo, las relaciones estructuradas por construcciones de género—, dentro y fuera del espacio danzado.

Al mismo tiempo, en estos talleres también se transmiten conocimientos sobre la diáspora africana —rudimentarios y fragmentarios, en algunos casos, pero indudablemente valiosos frente a la virtual ausencia de tales conocimientos en los contextos educativos formales—, los que alimentan la imaginación de las/os danzantes que se inician en estas prácticas y les permiten imaginar de otra forma la conformación de la nación. En algunos casos, estos nuevos conocimientos —y las posibilidades de reimaginar la nación que ellos posibilitan— incluso llevan a las/os danzantes a ver a través de un nuevo prisma las identidades raciales presentes en sus propias familias: donde antes solo se veía a familiares que tenían un color de piel más oscuro (u otras características físicas que en otras latitudes serían leídas como indicadores de una ascendencia africana), sin atribuirle a ello un significado particular, tal marca corporal es vista ahora como indicador de un aporte

africano al proceso de mestizaje chileno, subvirtiendo —en parte— el régimen de corporalidad situado predominante en el país, así como las narrativas del mestizaje blanqueado que lo sostienen.

Por otra parte, las formas y cualidades de movimiento inherentes a la estética danzaria de raíz africana también posibilitan nuevas experiencias sensoriales y corporales a las/os danzantes, así como, en consecuencia, nuevas posibilidades de identificación y autoafirmación corporal e identitaria. Por un lado, en relación con la dimensión de las identidades raciales, para varias/os danzantes locales (y como ocurría ya con las profesoras y bailarinas pertenecientes a las primeras generaciones de danzantes “afro” en el país) es el movimiento en sí mismo el que las/os hace sentirse cómodas/os con sus cuerpos y el que les hace descubrir que sus corporalidades no encajan con las normas corporales eurocéntricas y blanqueadas, imperantes tanto en las escuelas de danza como en la vida cotidiana. Una vez superado el pudor inicial relacionado con los movimientos de pelvis y pecho, por ejemplo, así como los iniciales dolores musculares causados por el escaso entrenamiento previo de estas partes del cuerpo, yo mismo experimenté también tal comodidad corporal *en* el movimiento, y sentí cómo en mi cuerpo se comenzaban a disipar ciertas rigideces características del cuerpo “duro”: la tensión en los hombros, la tiesura del tronco o la dificultad de mover la cadera, por nombrar algunos ejemplos. Asimismo, tal como expresaron varias/os de mis interlocutoras/es, el movimiento de partes del cuerpo como la pelvis, tabuizadas por las normas corporales género-racializadas, induce una nueva percepción sexualizada del propio cuerpo, la que tiene el potencial de subvertir roles de género sedimentados performativamente. Finalmente, las experiencias senso-corporreflexivas al bailar danzas “afro” también les han permitido a algunas/os de las/os danzantes locales entrevistadas/os establecer una conexión con una dimensión que va más allá de la experiencia inmediata y tiene que ver más bien con el plano de lo trascendente. Se trata de una vinculación corporal con las ideas de liberación y resistencia, las que remiten a una incorporación de la experiencia histórica de la esclavización y la explotación colonial de los cuerpos “negros”, expresada en el plano indecible de la danza y la música.

En suma, la práctica de danzas “afro” por parte de danzantes santiaguinas/os que no son socialmente “negras/os” contribuye, en cierta medida, a transformar las construcciones racializadas de lo nacional, aunque de acuerdo a los resultados anteriormente expuestos lo hace de una forma ambigua, reflejando las tensiones intrínsecas a los procesos interrelacionados de apropiación, resignificación e incorporación. Por un lado, la puesta en tensión, mediante la performance, de la construcción racial dominante en Chile no implica necesariamente que sean igualmente puestas en tela de juicio otras construcciones raciales, tales como aquellas respecto a las/os propias/os africanas/os y afrodescendientes. En otras palabras, aunque para muchas/os danzantes santiaguinas/os lo “afro” sea resignificado ahora como parte de lo “chileno”, ello no quita que se reproduzcan las construcciones estereotipadas del cuerpo “negro” que enfatizan la sensualidad y la corporeidad presentista por oposición a la reflexión y la historicidad. Por otro lado, ejemplos como la “nacionalización desde abajo” experimentada por el tumbé muestran que la identificación nacional, ahora complementada con un ingrediente adicional, no necesariamente pierde su centralidad, sin perjuicio del surgimiento de una suerte de nuevo latinoamericanismo en virtud del reconocimiento de las eventuales raíces africanas de la cultura popular chilena. De esta manera, y no obstante la sensación de liberación individual relatada por muchas/os danzantes que han incorporado danzas “afro” en Santiago, esta liberación tiene dificultades para plasmarse en una descolonización epistémica que oblitere la idea de raza y, particularmente, que permita echar por tierra la idea de la nación como una comunidad no solo política o cultural, sino también racial.

De igual forma, a pesar de que las danzas “afro” puedan significar una suerte de liberación corporal para las/os danzantes santiaguinas/os que las practican e inducir las/os a cuestionar las narrativas dominantes del mestizaje blanqueado, además de ser resignificadas como soporte de reivindicaciones situadas en el contexto de las luchas sociales locales, ello no quita que, en sus efectos, se trate de un proceso de apropiación con implicancias políticas que, en cierta medida, van a contrapelo de la vocación universal, libertaria y transformadora inherente a las danzas de raíz africana y resaltada por muchas/os de mis

interlocutoras/es. Particularmente, cabe mencionar que, salvo excepciones puntuales — aunque notables— y múltiples declaraciones bienintencionadas, a la incorporación de estas prácticas de raíz africana no le sigue, necesariamente, una verdadera inclusión de las/os afrodescendientes y/o de las personas racializadas como “negras/os”, pues las/os actoras/es principales del circuito local de las danzas “afro”, tanto profesoras/es como alumnas/os, siguen siendo chilenas/os que, en su mayoría, no son socialmente “negras/os” ni se identifican como afrodescendientes o participan de organizaciones que reivindican esta identidad. Esta aceptación de la práctica sin incluir a las personas racializadas también se repite, en cierta medida, en el gesto de esta tesis de enfocar aquello que las/os santiaguinas/os “blancas/os” o “mestizas/os” hacen con las prácticas “negras” o “afro”, y de qué manera estas prácticas las/os transforman, pero sin profundizar en los puntos de vista de quienes pertenecen, por tradición, identidad y cultura, a las configuraciones culturales de África y su diáspora y que, merced a la creciente migración Sur-Sur y los procesos de emergencia etnopolítica de las últimas décadas, forman hoy una parte cada vez más visible y audible de la sociedad santiaguina y chilena, en general. De esta forma, el enfoque escogido en esta tesis reproduce, en cierta medida, una exclusión que es también la exclusión de la negritud sostenida por las construcciones hegemónicas de la nación racializada.

Con todo, a mi modo de ver, y hechas las salvedades respectivas, la apreciación anterior no quita valor a la argumentación que he desarrollado a lo largo de esta tesis, considerando, además, que el enfoque escogido ha buscado profundizar, precisamente, en el estudio de las “emergencias” por el que aboga Boaventura de Sousa Santos (2009). En este sentido, si la perspectiva investigativa y analítica desarrollada aquí no se ha logrado desprender del todo de las ataduras de la nación ni de ciertos sesgos incorporados por fuerza de mi socialización en una sociedad estructurada por la colonialidad del poder y el racismo, al menos espero que hayan quedado plasmadas algunas de las experiencias y de los procesos que pueden darle alimento a la esperanza por sobre la frustración (cf. *ibíd.*, p. 129). Concretamente, la transformación corporal e identitaria experimentada por algunas/os danzantes, así como la perspectiva post-racial y universalista desarrollada por algunos

montajes escénicos con danzas “afro”, parecen ofrecer un atisbo de la emergencia de nuevas formas de relacionarse con la/el/lo otra/o, las que, siguiendo a Gilroy (1993), se hacen audibles en la música y sensibles en la danza, aun antes de plasmarse en proyectos y discursos políticos concretos. Si bien tales transformaciones y perspectivas emergentes no invalidan las críticas a la apropiación cultural ni resuelven las contradicciones intrínsecas a los procesos de resignificación e incorporación, ellas muestran la necesidad —no solo analítica, sino también política— de comprender estos procesos en su complejidad y multivocalidad. En otras palabras, a lo que he intentado aportar en esta tesis es a una comprensión de la dialéctica entre sujeción y transformación que se despliega *en y a través* de los procesos de apropiación, resignificación e incorporación, los que se sitúan en la tensión irresuelta entre los discursos y estructuras de poder que constituyen a las/os sujetas/os, por un lado, y la constitución de su propio devenir a través de los movimientos que realizan los cuerpos-en-el-mundo, por el otro.

Los horizontes de transformación individual y social emergentes a partir de los procesos de apropiación, resignificación e incorporación de danzas “afro” también apuntan a algunas temáticas rozadas en esta tesis y que ameritarían mayor profundización. En primer lugar, cabe mencionar la dimensión transnacional de la práctica danzaria “afro” en Santiago. Esta se refleja tanto en los vínculos de muchas/os profesoras/es locales de danzas “afro” con maestros/as brasileños/as, peruanos/as, colombianos/as o guineanos/as, entre otras nacionalidades, como también en la creciente presencia de profesoras/es y cultoras/es extranjeras/os en la capital. Nota aparte merece el también creciente número de viajes por parte de danzantes santiaguinas/os a países latinoamericanos y, especialmente, africanos, con el objetivo de aprender los distintos repertorios danzarios de raíz africana en sus contextos de origen. Si anteriormente se trataba, principalmente, de iniciativas individuales, recientemente algunos profesores guineanos avocados en Chile, y que cuentan con redes familiares en el país africano, han comenzado incluso a ofrecer *tours* de varias semanas a Guinea, cuyos programas incluyen clases de danza y excursiones a pequeñas aldeas. Por supuesto, tales viajes se han visto imposibilitados por la pandemia del covid-19, pero en su

lugar es posible observar una creciente utilización del ciberespacio para enlazar a danzantes chilenas/os —y latinoamericanas/os, en general— con maestros/as africanos/as. En este contexto, frente al privilegio que en esta tesis le he dado al ámbito de las danzas afrolatinoamericanas, el ámbito de la danza “afromandingue” aparece como un campo interesante para futuras indagaciones que profundicen en los procesos de transnacionalización de las danzas guineanas, específicamente, así como en los movimientos de ida y vuelta entre África y Sudamérica que están contribuyendo a la emergencia de nuevos espacios sociales transnacionales.

Por otra parte, a lo largo de las discusiones en torno a la dimensión de género en la práctica danzaria (en relación con las formas de sociabilidad corporizada en los talleres de danzas “afro”, por ejemplo) ha emergido con fuerza también el tema de la masculinidad, particularmente en sus intersecciones con las construcciones racializadas de la nación. Desde la perspectiva de los feminismos interseccionales, la masculinidad blanqueada —y, eventualmente, heteronormada— puede considerarse como una posición e identidad social que encarna el privilegio y la dominación, por lo que resultaría especialmente interesante indagar con mayor profundidad en ella, así como en las maneras en las cuales la práctica danzaria logra transformar —o no— las relaciones sociales patriarcales. El grupo de los “Ambrosoli”, por ejemplo, al cual describí en el Capítulo 8, se inserta en un contexto más amplio de movimientos de hombres que buscan “deconstruirse” y aportar así, desde sus subjetividades, a la superación de las desigualdades de género en nuestra sociedad. Cabría indagar más sistemáticamente en las experiencias de los integrantes de tales colectivos, para comprender en qué medida la “deconstrucción” de la masculinidad se hace cargo también de las articulaciones entre género, nación y raza.

Finalmente, al margen de los análisis críticos respecto a la nación género-racializada y sobre la tensión dialéctica entre sujeción y transformación, o a la interrelación entre apropiación, resignificación e incorporación que he abordado en esta tesis, cabe recordar, una vez más, la importancia fundamental que en la práctica danzaria poseen las experiencias y habilidades sensorio-kinésicas y corporales, las que remiten a una dimensión

profundamente personal de la experiencia de la/del sujeta/o danzante. Esta dimensión personal se sustrae, en cierta medida, al análisis crítico, e incluso a las intenciones de la/del danzante o del/de la profesor/a de danza, sin perjuicio de que Rosa Vargas, por ejemplo, exprese su satisfacción de haber logrado “cautivar” a las/os danzantes locales con la práctica de danzas afroperuanas (entrevista personal, 12.04.18). Claudia Münzenmayer, por su parte, reflexiona sobre la conexión personal, íntima y corporal que es la precondition para que se desplieguen las cualidades energéticas de las danzas de orixás que ella ha enseñado por más de dos décadas a generaciones de danzantes santiaguinas/os:

Generalmente las personas se vinculan con una energía que nunca han conocido, por ejemplo ser un cazador. El ser cazador en esto de las energías de los orixás es ser Oxossi, y Oxossi es la materialidad. Es el que lleva el alimento, el que se conecta en realidad con la certeza. [...] Yo siempre hablo antes de hacer el movimiento. Qué es lo que vamos a hacer. Entonces ellos dicen que piensan en su interior: “Oy, me cuesta tanto la materialidad, qué lata hacer esto de la materialidad, y además bailarlo.” Y cuando lo empiezan a hacer ellos son la materialidad misma, o sea son el cazador, es porque en realidad en su vida andan en eso. Buscaando. Y así anda el cazador, empiezan a hacer dos o tres movimientos y se empiezan a conectar, y en realidad son po, la energía. Como también a veces... no. No entra. [...] ...también hay gente que quiere, por ejemplo, bailar esta entidad de los vientos. En un escenario. Pero como bailarín, aunque yo le enseñe diez años, nunca le va a salir. Porque no es una vinculación, no es una apropiación, no es que yo te enseñe una coreografía y tú mañana vas y la vas a hacer. Puedes demorarte mucho tiempo [ríe], la vida entera y no te va a salir, porque no está en ti la energía. Porque no es una repetición, no es que yo te enseñe una coreografía, te tengo que enseñar — imagínate— a transmitir una energía. Y eso no se aprende ni coreográficamente, ni por transmisión, ni viéndolo en una pantalla, no se aprende. Es una cosa que está ahí... (Claudia Münzenmayer, entrevista personal, 03.07.18)

En este sentido, al escribir de danza siempre hay una porción de lo vivido, lo sentido y lo reflexionado que pertenece al ámbito de lo indecible y lo inefable, y es en ese ámbito que se juega gran parte de la relevancia de la danza como una forma de reconocer y apreciar la dignidad esencial de cada persona humana, así como de poner en práctica otras formas de relación entre los cuerpos-en-el-mundo, por sobre los límites impuestos por la nación, la raza o el género.

Epílogo

Mientras termino de escribir esta tesis, en el invierno de 2021 —a 5 años de haber retornado a Chile y de haber iniciado el proceso de investigación plasmado en estas páginas—, no puedo sino detenerme a reflexionar brevemente sobre varios procesos y acontecimientos sociales y políticos del último tiempo, locales y globales, que enmarcan los argumentos aquí planteados y que, en algunos casos, son anticipados subterráneamente en las prácticas, performances y discursos descritos aquí. Algunos de estos procesos y acontecimientos vienen a confirmar las intuiciones que me impulsaron a desarrollar este proyecto y, otros, a reafirmar la urgencia de examinar críticamente las construcciones racializadas de la nación que siguen formando parte del sentido común respecto a lo que significa ser “chilena/o”, así como de visibilizar las maneras de subvertir tales construcciones. Entre los primeros se cuentan las reivindicaciones feministas, los discursos antineoliberales, las luchas de pobladoras/es y estudiantes o la crítica a la represión policial que desembocaron en distintas movilizaciones a nivel nacional durante los últimos años, y, sobre todo, en el llamado “estallido social” de octubre de 2019, en cuyas masivas manifestaciones callejeras, inundadas de ambiente carnavalero, se hicieron presentes también muchas/os de las/os danzantes y agrupaciones mencionadas a lo largo de estas páginas. En mirada retrospectiva, las luchas sociales mencionadas aparecen como hilos que atraviesan esta tesis, de forma explícita, en algunos casos, e inadvertidamente, en otros, dando cuenta a nivel micro de procesos más amplios que se venían incubando en múltiples espacios e intersticios de nuestra sociedad, entre ellos en el ámbito de la práctica danzaria “afro”. De igual manera, la revuelta social ha abierto una brecha para imaginar la nación de otras maneras, revalorizando símbolos y estéticas vinculadas con lo indígena y lo mestizo y, simultáneamente, derrumbando otros relacionados con la construcción blanqueada, oligárquica y centralista de lo nacional.

En segundo lugar, uno de los principales procesos que, a mi modo de ver, reafirman la necesidad de examinar críticamente las construcciones hegemónicas de la nación género-racializada es el recrudecimiento de ciertas manifestaciones del racismo, tanto a nivel de las

interacciones cotidianas y de las representaciones en los medios de comunicación, como también —y aun más preocupantemente— en las políticas y discursos del Estado respecto a las/os afrodescendientes y, en particular, a las/os migrantes racializadas/os. Por una parte, la promulgación de la ley 21.151, que reconoce legalmente la existencia del pueblo tribal afrodescendiente chileno, no se ha traducido en acciones que aseguren la visibilidad y la representación política efectiva de este pueblo. Muy por el contrario, sigue imperando la extranjerización de lo “negro” como algo ajeno a la construcción nacional chilena, como quedó en evidencia recientemente, cuando, con argumentos ignorantes y falaces, la Cámara de Diputados rechazó la inclusión de las/os afrodescendientes a la par de los pueblos indígenas en la Convención que elaborará la nueva constitución del país, o cuando esta misma Convención rechazó la participación del pueblo tribal afrodescendiente chileno en varias comisiones destinadas a asegurar la participación de la ciudadanía en el proceso constituyente.

Por otra parte, procedimientos de dudosa legalidad como las expulsiones masivas de personas que ingresaron al país por pasos irregulares en medio de una crisis humanitaria de alcance continental, *performadas* frente a cámaras de televisión para escarmiento de todas/os las/os “migrantes ilegales”, se presentan como un castigo dirigido especialmente a los cuerpos “negros”, al mismo tiempo que en las ciudades y los campos son también estos cuerpos los que habitan y trabajan en condiciones de altísima precariedad y explotación laboral, asegurando con su trabajo el funcionamiento de rubros completos, desde la agricultura y la construcción a los servicios externalizados de aseo, entre otros. En el contexto de la pandemia del covid-19, por último, las/os migrantes racializadas/os han estado también especialmente expuestas/os al riesgo de contagio, mientras, al mismo tiempo, los medios de comunicación han sido muy rápidos en reproducir un imaginario racista y naturalizado que asocia lo “negro” con lo infeccioso, con los peligros para la salud pública, con el incumplimiento de una cuarentena impracticable para quienes no tienen acceso a los bonos otorgados por el Estado, viven hacinados y pagan arriendos usureros.

En relación con lo anterior, no puedo dejar de mencionar también el impacto que la pandemia del covid-19 ha tenido sobre la práctica de la danza y sobre aquellas/os profesoras/es y danzantes que han hecho de la enseñanza de danzas “afro” una forma de vida y una actividad económica que proporciona su sustento diario. La imposibilidad de encontrarse presencialmente en un contexto de crecientes limitaciones sanitarias obligó a estas/os profesoras/es —así como a las/os profesoras/es de danza y bailarinas/es en general— a proseguir sus actividades de manera virtual y remota, desarrollando estrategias didácticas y de difusión que permitiesen sostener sus actividades pedagógicas y, de esta forma, asegurar su subsistencia. Posteriormente, al vaivén de los relajamientos y endurecimientos en las medidas de control de la pandemia, y mientras en varias escuelas de danza universitarias cundían los despidos, las/os profesoras/es de danzas “afro” han ocupado crecientemente el espacio público para realizar sus clases, minimizando el riesgo de contagio pero exponiéndose a sanciones sanitarias y a la persecución policial. No obstante, en este panorama sombrío, la danza ha revelado, más que nunca, su importancia para el bienestar físico y psíquico, así como para el sostenimiento de espacios de autonomía y libertad, aun en el encierro de nuestros hogares. Incluso a través de una pantalla, la danza logra conectarnos con otras/os y abrir nuevos mundos de experiencia, sentimiento y reflexión. Solo cabe esperar que, cuando regresemos a las calles y las anchas alamedas se llenen nuevamente de bailes, músicas y consignas, tales experiencias y reflexiones no queden enclaustradas en la intimidad hogareña, sino que sigan contribuyendo a la construcción de un horizonte de transformaciones que comience a desarticular las ataduras coloniales que jerarquizan nuestros cuerpos y constriñen nuestros movimientos.

Santiago, julio de 2021

Bibliografía

- África negra baila cueca (8 de mayo de 1958). *La Nación*, p. 1.
- Ahumada Flores, M. (2015). *Afrodescendientes en Arica: «Renacer danzando»* (Memoria para optar al título de Antropóloga Social). Universidad de Tarapacá, Arica.
- Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. Sao Paulo: Pólen.
- Alarcón Ossa, J., Araya Morales, I., & Chávez González, N. (2017). *Identidad negra en tiempos de chilenización. Memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el valle de Azapa*. s.l.: s.e. [CNCA].
- Alcaíno, G., & Hurtado, L. (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile. 1970-2000*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Alcoff, L. M. (2006). *Visible Identities. Race, Gender, and the Self*. Oxford et al.: Oxford Univ. Press.
- Allende, A., Amigo, R., & Rojas, J. (2019). *Danza Afro en Chile: Abriendo Caminos*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Alvarado Lincopi, C. A. (2016). *Mapurbekistán: De indios a mapurbes en la capital del reyno. Racismo, segregación urbana y agencias mapuche en Santiago de Chile* (Tesis de Magíster en Historia y Memoria). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.
- Amigo, R. (2017a). Bailes “negros” en la ciudad “blanca”: Reflexiones en torno a una performance de africanidad en Santiago de Chile. *ACENO - Revista de Antropología do Centro-Oeste*, 4(7), 141-152.
- Amigo, R. (2017b). Entre la otredad y la mismidad. Dos ejemplos de los usos y abusos de las ideas racialistas en Chile actual. *Actuel Marx Intervenciones*, 22, 13-30.
- Amigo, R. (2018). Escritos afroariqueños. Intervenciones políticas frente al multiculturalismo chileno. *Estudios Avanzados*, 29, 121-137.
- Amigo, R. (2019). Cuerpos «blancos», bailes «negros»: Nación, género y danzas «afro» en el Chile contemporáneo. En A. Vera, I. M. Aguilera, & R. Fernández (Eds.), *Nación, Otredad, Deseo: Producción de la Diferencia en Tiempos Multiculturales* (pp. 183-209). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Amigo, R. (2021). Le corps «dur» et la transformation dansée: Processus d’incorporation dans les danses afro à Santiago du Chili. En V. Bénéï & M. E. Tijoux (Eds.), *Racismes, Corps, Attentes. Figures de la migration en contexte contemporain* (pp. 175-197). París: L’Harmattan.

- Amigo, R., & Grégoreski, C. (e.p.). Fuera de foco, fuera del campo: Huellas históricas y aperturas afectivas en dos investigaciones etnográficas. *Avá. Revista de Antropología*.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (Trad. de E.L. Suárez). México, D.F.: FCE.
- Andrews, G. R. (2007). *Afro-Latinoamérica 1800-2000*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis & Londres: Univ. of Minnesota Press.
- Appelbaum, N. P., Macpherson, A. S., & Roseblatt, K. A. (2003). Racial Nations. En N. P. Appelbaum, A. S. Macpherson, & K. A. Roseblatt (Eds.), *Race and Nation in Modern Latin America* (pp. 1-31). Chapel Hill & Londres: Univ. of North Carolina Press.
- Apprill, C. (2015). *One step beyond*. La danse ne circule pas comme la musique. *Géographie et cultures*, 96. Recuperado de <http://journals.openedition.org/gc/4236>
- Araya Espinoza, A. (2015). En busca de un corpus para los estudios del cuerpo en Chile. En S. Citro, J. Bizerril, & Y. Mennelli (Eds.), *Cuerpos y corporalidades en las culturas de las Américas* (pp. 171-180). Buenos Aires: Biblos.
- Araya Morales, I., Salazar, L., & Mardones, P. (2018). *K'Ndela. Cuerpos sin fronteras* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zmYJbH0Ltw>
- Araya Morales, I., Salazar, L., & Mardones, P. (2019). «El que no es negro, yo lo pongo negro». Danza, música y migración afro en Santiago de Chile. *Kuriche*, 3(b). Recuperado de <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2020/04/Kuriche-3-articulo-2-Kndela.pdf>
- Ardito, L., & Gómez, K. (2019, 25 de marzo). Entrevista a Rosa Jiménez Cornejo. En *Cultoras. Encuentros Radiales con Mujeres Creadoras*. Recuperado de <https://www.cultoras.cl/programas>
- Ardito, L., Karmy, E., Mardones, A., & Vargas, A. (2016). *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Arre Marfull, M., & Barrenechea, P. (2017). De la negación a la diversificación: Los intra y extramuros de los estudios afrochilenos. *Tabula Rasa*, 27, 129-160.
- Artal V., N. (2008). *Danzas, tinkuy y encuentros a lo largo del Tahuantinsuyu y del tiempo*. Ponencia presentada en las X Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana Estudiantil, 22 al 26 de septiembre, La Paz. Recuperado de

https://www.academia.edu/14346060/DANZAS_TINKUY_Y_ENCUENTROS_A_LO_LARGO_DEL_TAHUANTINSUYU_Y_DEL_TIEMPO

- Aschieri, P. (2018). Oscilaciones intersticiales en el proceso de investigación. Reflexiones metodológicas en torno al estudio del/con/desde el movimiento. *Clarusculo*, 17. Recuperado de <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/14658>
- Auténtico ballet africano al Teatro Victoria (6 de mayo de 1958). *La Nación*, p. 6.
- Ávila Domínguez, F., Pérez Monfort, R., & Rinaudo, C. (Eds.). (2011). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana* (Reedición en línea). Marseille: IRD Éditions. Recuperado de <http://books.openedition.org/irdeditions/19134>
- Báez Lazcano, C. (2012). *Lumbanga. Memorias orales de la cultura afrochilena*. Coquimbo: Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Trad. de J. Forcat y C. Conroy). Madrid: Alianza Editorial.
- Balibar, É. (1991a). La forma nación: Historia e ideología. En I. Wallerstein & É. Balibar, *Raza, Nación y Clase* (pp. 135-163). Madrid: IEPALA.
- Balibar, É. (1991b). Racismo y Nacionalismo. En I. Wallerstein & É. Balibar, *Raza, Nación y Clase* (pp. 63-109). Madrid: IEPALA.
- Ballet en el Teatro Municipal (1971). *Revista Musical Chilena*, 115(1), pp. 74-75.
- Ballet Nacional del Senegal (s.f.). Volante. Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Santiago de Chile.
- Barandiarán, J. (2012). Researching Race in Chile. *Latin American Research Review*, 47(1), 161-176.
- Barr-Melej, P. (2001). *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill & Londres: Univ. of North Carolina Press.
- Basis Lawner, I. (20 de mayo de 1958). Excelente impresión dejó ballet africano. *Ecran*, 1425, p. 15.
- Bastide, R. (2009). Continuidad y discontinuidad de las sociedades y culturas afroamericanas. En E. Cunin (Ed.), *Textos en diáspora. Una antología sobre afrodescendientes en América* (pp. 39-60). Lima & México: Instituto Francés de Estudios Andinos; Cooperazione Internazionale Peru; Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Instituto de Recherche pour le Développement.
- Bengoa, J. (2007). Chile mestizo. *Mensaje*, 564, 48-50.
- Berrios del Solar, S. (Ed.). (2016). *El ADN de los chilenos y sus orígenes genéticos*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

- Bhabha, H. K. (2002). Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna (Trad. de C. Aira). En *El lugar de la cultura* (pp. 175-209). Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, H. K. (2010). Narrar la nación (Trad. De M.G. Ubaldini). En H. K. Bhabha (Ed.), *Nación y narración: Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp. 11-19). Buenos Aires: Siglo XXI; CLACSO.
- Billig, M. (1998). El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional. *Revista Mexicana de Sociología*, 60(1), 37-57.
- Blanco Borelli, M. (2019). Hips, Hip-Notism, Hip(g)nosis: The Mulata Performances of Ninón Sevilla. En J. R. Giersdorf & Y. Wong (Eds.), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 144-154). Abingdon & Nueva York: Routledge.
- Boccaro, G., & Ayala, P. (2012). Patrimonializar al indígena. Imagi-nación del multiculturalismo neoliberal en Chile. *Cahiers des Amériques latines*, 2011/2(67), 207-228.
- Boccaro, G., & Bolados, P. (2010). ¿Qué es el multiculturalismo? La nueva cuestión étnica en el Chile neoliberal. *Revista de Indias*, LXX(250), 651-690.
- Borge, J. (2018). The portable jazz age. Josephine Baker's tour of South American cities (1929). En B. Freire-Medeiros & J. O'Donnell (Eds.), *Urban Latin America: Images, Words, Flows and the Built Environment* (pp. 127-141). Abingdon & Nueva York: Routledge.
- Boukari-Yabara, A. (2017). *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*. París: La Découverte.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico* (Trad. de A. Dilon). Buenos Aires et al.: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Trad. de T. Kauf, 5ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: Contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad* (pp. 9-36). Buenos Aires: Antropofagia.
- Broguet, J. (2018a). «Blanco es un concepto bastante desfasado...»: Candombe afrouruuguayo y cuestionamientos a la blanquitud en el litoral argentino. *Revista Binacional Brasil Argentina*, 7(1), 199-222.
- Broguet, J. (2018b). Candombe afrouruuguayo, color de piel y blanquitud en el Litoral argentino. *Claroscuro*, 17. Recuperado de <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/14657>

- Browning, B. (1995). *Samba. Resistance in Motion*. Bloomington & Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Burawoy, M. (2005). For Public Sociology. *American Sociological Review*, 70(1), 4-28.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista (Trad. de M. Lourties). *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Trad. de A. Bixio). Buenos Aires et al.: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Trad. de M.A. Muñoz). Barcelona: Paidós.
- Campos, L. E. (2017). Los negros no cuentan. Acerca de las demandas de reconocimiento de los afrodescendientes en Chile y la exclusión pigmentocrática. *Antropologías del Sur*, 4(8), 15-31.
- Caras morenas (12 de octubre de 1929). *El Mercurio*, p. 3.
- Carpio Pacheco, C. (2017). Trayectorias danzadas. Circulación de la danza afrocubana y las formas de su relocalización en la Ciudad de México. *Desacatos*, 53(enero-abril), 38-55.
- Carrasco Meza, I. (2019). «De Azapa vengo bajando». *Una antropología musical del tumba carnaval afroarriqueño: Conformación, desarrollo, y prácticas de la colectividad «tumbera»* (Memoria para optar al título de Antropólogo Social). Universidad de Tarapacá, Arica.
- Castellanos Mella, S. (2017). «El cubaneo a la chilena». *Análisis de las prácticas musicales afrocubanas en el marco de procesos migratorios transnacionales recientes* (Memoria para optar al título de Antropóloga Social). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Cayupi País, M. (2017). *Construcción de la “peruanidad” en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile* (Tesis para optar al título de Socióloga). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- CEOC-UTALCA [Centro de Estudios de Opinión Ciudadana, Universidad de Talca]. (2018). *Prejuicio y Discriminación Racial en Chile*. Recuperado de http://www.cenem.utralca.cl/docs/publicaciones/Prejuicio_y_discriminacion_racial_en_Chile.pdf
- Chamorro, A. (2013). Carnaval andino en la ciudad de Arica: Performance en la frontera norte chilena. *Estudios Atacameños*, 45, 41-54.
- Chamorro Ríos, C., & Perret Neilson, V. (2020). *Memoria del flamenco en Chile. Relatos y fotografías de una historia viva*. Santiago de Chile: Ril.

- Chasteen, J. C. (2004). *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.
- Cifuentes, M. J. (2007). *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago de Chile: LOM.
- CIIR [Centro de Estudios Interculturales e Indígenas]. (2019). *Estudio Longitudinal de Relaciones Interculturales. Resultados Segunda Ola*. Recuperado de <http://www.elri.cl/wp-content/uploads/2019/08/Reporte-ELRI-Ola2-Agosto-2019.pdf>
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 17-58). Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S. (2012). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En S. Citro & P. Aschieri (Eds.), *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas* (pp. 17-64). Buenos Aires: Biblos.
- Citro, S., Aschieri, P., & Mennelli, Y. (2011). El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín*, 25(42), 102-128.
- Citro, S., Greco, L., & Rodríguez, M. (2008). Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina. *Claroscuro*, 7, 151-178.
- Clark, V. A., & Johnson, S. E. (Eds.). (2005). *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*. Madison: Univ. of Wisconsin Press.
- Clifford, J. (1983). On Ethnographic Authority. *Representations*, 2, 118-146.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. En J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley et al.: Univ. of California Press.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302-338.
- Cohen, J. (2012). Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, 43(1), 11-48.
- Colectivo En Rueda (2016). *Trailer "LA CUECA SE PUSO NEGRA" (espectáculo de Teatro, Danza y Música en Vivo)* [Clip de video, 2 min.]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=joRbRhBRUPA>

- Collins, P. H. (1998). It's All in the Family: Intersections of Gender, Race, and Nation. *Hypatia*, 13(3), 62-82.
- Comaroff, J. (1985). *Body of Power, Spirit of Resistance. The Culture and History of a South African People*. Chicago & Londres: Chicago Univ. Press.
- Contardo, Ó. (2017). *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Santiago de Chile: Planeta.
- Contesse, N. (1° de junio de 2017). *Natalia Contesse – Cueca Afro* [video, 2 min. 54 seg.]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3luxsyA22Mw>
- Coreógrafos de los Estados Unidos (1990). Cuadernillo [12 págs.]. Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Santiago de Chile.
- Coronil, F. (2003). Naturaleza del poscolonialismo: Del eurocentrismo al globocentrismo. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 87-111). Buenos Aires: CLACSO.
- Correa Sutil, S., Figueroa Garavagno, C., Jocelyn-Holt Letelier, A., Rolle Cruz, C., & Vicuña Urrutia, M. (2011). *Historia del siglo XX chileno. Balance paradójal*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Correa Téllez, J. (2016). La inmigración como «problema» o el resurgir de la raza. Racismo general, racismo cotidiano y su papel en la conformación de la nación. En M. E. Tijoux (Ed.), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración* (pp. 35-47). Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Critilo (29 de noviembre de 1950). Ballet en el Municipal. Katherine Dunham. *La Nación*, p. 4.
- Cruz, M. A., Reyes, M. J., & Cornejo, M. (2012). Conocimiento Situado y el Problema de la Subjetividad del Investigador/a. *Cinta de Moebio*, 45, 253-274.
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.
- Csordas, T. (2010). Modos somáticos de atención (Trad. de S. Mora). En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 83-104). Buenos Aires: Biblos.
- Cunin, E. (Ed.). (2019). *Mestizaje, diferencia y nación: Lo «negro» en América Central y el Caribe* (Nueva edición en línea). México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Recuperado de <http://books.openedition.org/cemca/143>
- Cussen, C. L. (2006). El paso de los negros por la historia de Chile. *Cuadernos de Historia*, 25, 45-58.

- Cussen, C. L. (2016). Raza y calidad de vida en el Reino de Chile. Antecedentes coloniales de la discriminación. En M. E. Tijoux (Ed.), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración* (pp. 21-33). Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- da Silva, M. O. (2018). O tronco histórico da dança afro-brasileira. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, 11(27), 64-85.
- Daniel, Y. (2001). Embodied Knowledge in African American Dance Performance. En S. S. Walker (Ed.), *African Roots/American Cultures. Africa in the Creation of the Americas* (pp. 352-361). Lanham, Md. et al.: Rowman & Littlefield.
- Daniel, Y. (2011). *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance. Igniting Citizenship*. Bloomington: Univ. of Illinois Press.
- Daponte Araya, F. (2019). Mkumba cumbe, tumbe en carnaval; Baila negro cachimbo andalajaya ja. Aportes de los africanos a la identidad musical del norte de Chile. En A. Díaz Araya, L. Galdames Rosas, & R. Ruz Zagal (Eds.), *...Y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX)* (2a edición, pp. 135-164). Arica: Ed. Univ. de Tarapacá.
- Darán a conocer el arte africano (8 de mayo de 1958). *El Diario Ilustrado*, p. 4.
- Das, J. D. (2012). *Katherine Dunham (1909-2006)*. Recuperado de http://new.danceheritage.org/html/treasures/dunham_essay_deedas.pdf.
- Das, J. D. (2014). *Choreographing a New World: Katherine Dunham and the Politics of Dance* (Tesis de Doctorado). Universidad de Columbia, Nueva York.
- de Carvalho, J. J. (2002a). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: Lo negociable y lo innegociable*. Brasília. Recuperado de <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie311empdf.pdf>
- de Carvalho, J. J. (2002b). *Las tradiciones musicales afroamericanas: De bienes comunitarios a fetiches transnacionales*. Brasília. Recuperado de <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie320empdf.pdf>
- de la Fuente, A., & Andrews, G. R. (Eds.). (2018). *Estudios afrolatinoamericanos: Una introducción*. Buenos Aires; Massachussets: CLACSO; Afro Latin American Research Institute, Harvard University.
- De la Vega, D. (17 de octubre de 1929). Una cuestión oscura. *El Mercurio*, p. 3.
- De la Vega, D. (26 de noviembre de 1950a). Teatro Municipal. Debut de Katherine Dunham. *El Mercurio*, p. 43.
- De la Vega, D. (30 de noviembre de 1950b). Teatro Municipal. Segundo programa de Katherine Dunham. *El Mercurio*, p. 47.

- Decreto 23. Declara a la Cueca Danza Nacional de Chile. (1979, noviembre 6). *Diario Oficial de la República de Chile*, p. 3844.
- DeFrantz, T. F. (2005). Composite Bodies of Dance: The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater. *Theatre Journal*, 57(4), 659-678.
- Desmentido de Katherine Dunham, artista americana (14 de diciembre de 1950). *El Mercurio*, p. 49.
- Desmond, J. C. (1993). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, (26), 33-63.
- Domingo Gómez, D. (2021a). Afrodescendencia negada: Ocultamiento del ser y apropiación del aporte negro en Chile. Una aproximación histórico-musical. *A Contracorriente*, 18(2), 213-238.
- Domingo Gómez, D. (2021b). Los Cantores Africanos. Llegada y recepción del *blackface minstrelsy* en la segunda mitad del siglo XIX en Chile (1860). *Revista Musical Chilena*, LXXV(235), 152-176.
- Douglas, M. (1996). The two bodies. En *Natural Symbols. Explorations in Cosmology* (pp. 69-87). Londres & Nueva York: Routledge.
- Duconge, G. I., & Guizardi, M. L. (2014). Afroarriqueños: Configuraciones de un proceso histórico de presencia. *Estudios Atacameños*, 49, 129-151.
- Dudziak, M. L. (1994). Josephine Baker, Racial Protest, and the Cold War. *The Journal of American History*, 81(2), 543-570.
- Dunham, K. (2005). Southland Program. A Dramatic Ballet in Two Scenes. En V. A. Clark & S. E. Johnson (Eds.), *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham* (pp. 341-344). Madison: Univ. of Wisconsin Press.
- E. (16 de octubre de 1929a). Inmoralidad con moraleja. *El Mercurio*, p. 3.
- E. [Joaquín Edwards Bello] (11 de octubre de 1929b). ¿Contiene escándalo la Baker? *La Nación*, p. 3
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México, D.F.: Era.
- Eiss, P. K. (2016). Introduction: Mestizo acts. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 11(3), 213-221.
- El ballet de Katherine Dunham visto por dentro... (5 de diciembre de 1950). *La Nación*, p. 18.
- El día de la raza (12 de octubre de 1929). *El Mercurio*, p. 3.
- El gusto por el negrismo (6 de octubre de 1929). *El Mercurio*, p. 9.

“El río sagrado” obra que refleja la tradición y cosmovisión africana a través de la danza y la música (11 de julio de 2019). *El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/07/11/el-rio-sagrado-obra-que-refleja-la-tradicion-y-cosmovision-africana-a-traves-de-la-danza-y-la-musica/>

El tam-tam africano resonó en Santiago (12 de mayo de 1958). *Vea*, 994, pp. 20-21.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). Recuperado de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>

Embrujo y ritmo de la raza negra: El ballet africano en Santiago (8 de mayo de 1958). *La Nación*, pp. 1-2.

Escuela comparsa Negra Libertá (9 de abril de 2019). *Comunicado de agradecimiento*. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=830990223923042&id=578145015874232

Espinosa, M. C. (2013). Los “candombes” como Memorias Vivas: Reflexiones en torno a africanidades en la provincia de Salta, Argentina. *Revista de Humanidades Populares*, 6, 41-51.

Espinosa, M. C., & Checa, S. C. (2013). Corporalidades Negras en Cuerpos Blancos: Reflexiones en torno a Performances Afro en el Noroeste Argentino. *Revista de Humanidades Populares*, 7, 27-42.

Espinosa P., Ma. P. (2015). Afrochilenos en Arica: Identidad, organización y territorio. *Antropologías del Sur*, 3, 175-190.

Evans-Pritchard, E. E. (1928). The Dance. *Africa: Journal of the International African Institute*, 1(4), 446-462.

Facuse M., M., & Torres A., R. (2017). Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: El caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*, LXXI(227), 11-47.

Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas* (Trad. de A. Abad). Buenos Aires: Abraxas.

Farnell, B. (1994). Ethno-Graphics and the Moving Body. *Man. New Series*, 29(4), 929-974.

Farnell, B. (1999). Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, 28, 341-373.

Faure, S. (1999). Les processus d’incorporation et d’appropriation des savoir-faire du danseur. *Éducation et Sociétés*, 4, 75-90.

Favret-Saada, J. (2013). Ser afectado (Trad. de L. Zapata y M. Genovesi). *Avá. Revista de Antropología*, 23, 58-67.

- Feldman, H. C. (2006). *Black Rhythms of Peru. Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Feldman, H. C. (2012). Strategies of the Black Pacific. Music and Diasporic Identity in Peru. En K. Dixon & J. Burdick (Eds.), *Comparative Perspectives on Afro-Latin America* (pp. 42-71). Gainesville et al.: Univ. Press of Florida.
- Fernández Droguett, F. (2018). *Cartografía sagrada en el valle central: Cerros y huacas de Santiago*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Fernández, F., & López, F. (2011). Thuqhuri marka: Un pueblo danzante. Las danzas andinas en Santiago de Chile. En Taypi Aru [Compañía de Investigación y Danzas Andinas Taypi Aru] (Ed.), *Santiago Jacha Marka: Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano* (pp. 11-20). Santiago de Chile: Quimantú.
- Ferreira, L. (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En G. Lechini (Ed.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro* (pp. 225-250). Córdoba; Buenos Aires: CEA-UNC; CLACSO.
- Fleurant, G. (1987). *The Ethnomusicology of Yanvalou: A Study of the Rada Rite of Haiti* (Tesis de Doctorado en Cultura y Música Caribeña). Tufts University, Medford/Somerville, Mass.
- Fontanarrosa, P. [José Rojas] (2018). Danza Afro en Chile: Aproximaciones, pionerías y especulaciones. En *El Libro de la Danza Chilena* (pp. 153-163). s.l.: s.e. Recuperado de www.ellibrodeladanzachilena.cl
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Trad. de A. Garzón). Buenos Aires & México, D.F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires & México, D.F.: FCE.
- Fraleigh, S. (Ed.). (2018). *Back to the Dance Itself. Phenomenologies of the Body in Performance*. Urbana et al.: Univ. of Illinois Press.
- Frankenberg, R. (2009). White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness. En L. Back & J. Solomos (Eds.), *Theories of Race and Racism. A Reader* (2da edición, pp. 519-533). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Freire, P. (2018). *Pedagogía del oprimido* (Trad. del Programa Interdisciplinario de Investigaciones en Educación). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Frigerio, A. (2004). Re-Africanization in Secondary Religious Diasporas: Constructing a World Religion. *Civilisations*, (51), 39-60.

- Frigerio, A., & Lamborghini, E. (2011). Procesos de reafrikanización en la sociedad argentina: Umbanda, candombe y militancia «afro». *Revista Pós Ciências Sociais*, 8(16), 21-35.
- García, M. T. (2016). El mapalé de Sonia Osorio. Todos somos uno, felices y copulando. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, 11(19), 86-93.
- García Moral, E. (2016). *Breve historia del África subsahariana*. Madrid: Nowtilus.
- García Orozco, M. (2016). *Petrona Martínez, la cantadora que alegra las penas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Garrido, P. (10 de mayo de 1958). Ballet Africano. *La Nación*, p. 3.
- Garrido, P. (1979). *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Geertz, C. (2003). Descripción densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura (Trad. de A.L. Bixio). En *La interpretación de las culturas* (pp. 19-40). Barcelona: Gedisa.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Trad. de H. B. Torres & F. Setaro). Buenos Aires: Amorrortu.
- González, J. P., Ohlsen, O., & Rolle, C. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ed. Univ. Católica de Chile.
- González, J. P., & Rolle, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ed. Univ. Católica de Chile.
- González M., S. (2004). *El dios cautivo: Las ligas patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)*. Santiago: LOM.
- González Traslaviña, M. P., & Fang Vásquez, F. (2014). *El Flaite: Entre la exclusión y la pertenencia* (Tesis para optar al grado de Periodistas). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Gordon, E. T., & Anderson, M. (1999). The African Diaspora: Toward an Ethnography of Diasporic Identification. *The Journal of American Folklore*, 112(445), 282-296.
- Gottschild, B. D. (1998). *Digging the Africanist Presence in American Performance. Dance and Other Contexts*. Westport, Conn. & Londres: Praeger.
- Grau, A. (2011). Dancing bodies, spaces/places and the senses: A cross-cultural investigation. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 3(1-2), 5-24.
- Grau, A. (2016). Why people dance—Evolution, sociality and dance. *Dance, Movement & Spiritualities*, 2(3), 233-254.

- Grebe Vicuña, M. E. (1982). *Antropología de la danza*. Santiago de Chile: BAFONA.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo* (2da edición). Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero Jiménez, B. (2004). El fenómeno de la religiosidad popular en la producción académica del Norte Grande de Chile: La obra de Juan van Kessel. *Cuadernos Interculturales*, 2(3), 45-55.
- Gundermann K, H. (1985). Interpretación estructural de una danza ritual mapuche. *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, 14, 115-130.
- Gupta, A., & Ferguson, J. (1997). Discipline and Practice: «The Field» as Site, Method, and Location in Anthropology. En A. Gupta & J. Ferguson (Eds.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science* (pp. 1-46). Berkeley et al.: Univ. of California Press.
- Guridy, F., & Hooker, J. (2018). Corrientes de pensamiento sociopolítico afrolatinoamericano. En A. de la Fuente & G. R. Andrews (Eds.), *Estudios afrolatinoamericanos: Una introducción* (pp. 219-267). Buenos Aires; Massachussets: CLACSO; Afro Latin American Research Institute, Harvard University.
- Gutiérrez, H. (2010). Exaltación del mestizo: La invención del roto chileno. *UNIVERSUM*, 25(1), 122-139.
- Guzmán, J. (1992). La categoría blanco/no blanco. *Debate feminista*, 5, 61-68.
- Hagedorn, K. J. (2001). *Divine Utterances. The Performance of Afro-Cuban Santería*. Washington, D.C: Smithsonian.
- Hale, C. R. (2005). Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 28(1), 10-28.
- Hale, C. R. (2006). Activist Research v. Cultural Critique: Indigenous Land Rights and the Contradictions of Politically Engaged Anthropology. *Cultural Anthropology*, 21(1), 96-120.
- Hall, E. T. (1968). Proxemics. *Current Anthropology*, 9(2-3), 83-95.
- Hall, S. (2010a). Identidad cultural y diáspora (Trad. de J. Casas, M. Guhl y C. Jaramillo). En E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.), *Stuart Hall. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 349-361). Popayán et al.: Enviñón et al.

- Hall, S. (2010). ¿Qué es lo «negro» en la cultura popular negra? (Trad. de V. Dritz-Nilson, V. Suárez y M. Lida). En E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.), *Stuart Hall. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 287-297). Popayán et al.: Enviación et al.
- Hamera, J. (2011). *Dancing communities: Performance, difference and connection in the global city*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Hammergren, L. (2020). A Contested Corporeality: Solidarity, Self-Fulfilment, and Transformation through African-Derived Dancing. *Dance Research Journal*, 52(1), 7-19.
- Hancock, B. H. (2005). Steppin' out of Whiteness. *Ethnography*, 6(4), 427-461.
- Hanna, J. L. (1988). *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago & Londres: Univ. of Chicago Press.
- Hanna, J. L. (2010). Dance and Sexuality: Many Moves. *The Journal of Sex Research*, 47(2/3), 212-241.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Heinlein, F. (10 de mayo de 1958). Ballet. 'Les Ballets Africains'. *El Mercurio*, p. 9.
- Heredia Rivera, I. (2018). *Tumba Negra! Performance, memoria y experiencia danzada en los talleres de «tumbe» en la ciudad de Arica* (Memoria para optar al título de Antropología Social). Universidad de Tarapacá, Arica.
- Herskovits, M. J. (1941). *The Myth of the Negro Past*. Nueva York & Londres: Harper & Brothers Publishers.
- Hill, C. V. (2005). Katherine Dunham's Southland. Protest in the Face of Repression. En V. A. Clark & S. E. Johnson (Eds.), *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham* (pp. 345-363). Madison: Univ. of Wisconsin Press.
- Holmes, S. W. (2014). The Pilates Pelvis: Racial Implications of the Immobile Hips. *Dance Research Journal*, 46(2), 57-72.
- hooks, bell. (1996). Devorar al otro: Deseo y resistencia (Trad. por M. Mansour). *Debate feminista*, 13, 17-38.
- Hoy renueva su programa la Cia. de Katherine Dunham (2 de diciembre de 1950). *El Diario Ilustrado*, p. 19.
- Imilan, W., Márquez, F., & Stefoni, C. (Eds.). (2015). *Rutas migrantes en Chile. Habitar, festejar y trabajar*. Santiago de Chile: Ed. Univ. Alberto Hurtado.
- INE [Instituto Nacional de Estadísticas]. (2014). *Primera Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente de la Región de Arica y Parinacota*. Recuperado de

http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_culturales/etnias/pdf/Presentacion-ENCAFRO.pdf

- INE. (2017). *Censo de Población y Vivienda 2017 [Microdatos]*. Recuperado de https://redatam-ine.ine.cl/redbin/RpWebEngine.exe/Portal?BASE=CENSO_2017
- INE. (2018). *Características de la inmigración internacional en Chile, Censo 2017*. Santiago de Chile: INE.
- J.S.D. (13 de octubre de 1929). El debut de Josefina Baker. *El Diario Ilustrado*, p. 26.
- Jackson, M. (2010). Conocimiento del cuerpo (Trad. de M. Sirimarco). En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 59-82). Buenos Aires: Biblos.
- JAFECO América (s.f.). *Trance: Cuerpo y Ancestralidad*. Programa de sala.
- Jiménez, R. (2017). ¡A 10 años de parir la Chinchintirapié...! En Escuela Carnavalera Chinchintirapié, Equipo de Investigación (Ed.), *Revista Calle y Carnaval*. «En la calle y sin permiso yo me educó y organizo». Santiago de Chile.
- Jiménez, R. (2018). Bailando en carnavales en Santiago. Vivencias, memorias y presente, 1997 a 2017. En *El Libro de la Danza Chilena* (pp. 320-329). s.l.: s.e. Recuperado de www.ellibrodeladanzachilena.cl
- Johnson, E. P. (2003). *Appropriating Blackness: Performance & the Politics of Authenticity*. Durham & Londres: Duke Univ. Press.
- Josefina Baker viene a Chile (28 de septiembre de 1929). *Zig-Zag*, s. p.
- Juárez Huet, N., & Rinaudo, C. (2017). Expresiones «afro»: Circulaciones y relocalizaciones. *Desacatos*, 53, 8-19.
- Kaepler, A. L. (1972). Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, 16(2), 173-217.
- Kaepler, A. L. (1978). Dance in Anthropological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, 7(1), 31-49.
- Katherine Dunham desmiente haber firmado manifiesto de Estocolmo (14 de diciembre de 1950). *El Diario Ilustrado*, p. 9.
- Katherine Dunham dice: “Si se lograra una verdadera democracia, se solucionaría para siempre el problema racial en EE.UU.” (6 de diciembre de 1950). *Vea*, p. 3.
- Katherine Dunham estrenará mañana dos ballets de su creación (5 de diciembre de 1950). *El Mercurio*, p. 13.
- Katherine Dunham y su conjunto en el T. Municipal (16 de noviembre de 1950). *El Diario Ilustrado*, p. 19.

- Kealiinohomoku, J. (2001). An Anthropologist looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. En A. Dils & A. C. Albright (Eds.), *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader* (pp. 33-43). Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Kraut, A. (2003). Between Primitivism and Diaspora: The Dance Performances of Josephine Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham. *Theatre Journal*, 55(3), 433-450.
- La atracción del año, el ballet de Katherine Dunham (13 de noviembre de 1950). *El Diario Ilustrado*, p. 19.
- Lamborghini, E. (2017). Apropiaciones y resignificaciones de las “culturas negras”: La práctica del candombe afrouruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires (Argentina). *Universitas Humanística*, 83, 291-318.
- LaMothe, K. L. (2015). *Why We Dance. A Philosophy of Bodily Becoming*. New York: Columbia Univ. Press.
- Laó Montes, A. (2011). Hacia una cartografía del campo político afrodescendiente en las Américas. *Casa de las Américas*, 264, 16-38.
- Lara, T. C. M., & Jayme, J. G. (2018). Quando dançam os homens: A questão das masculinidades em estudos sobre dança, gênero e sexualidade. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 10(28), 76-87.
- Lara E., A. (2020). «El alisado es lo más propio de la mujer dominicana»: Prácticas ritualizada y mimética del «brushing dominicano». *Polis. Revista Latinoamericana*, 55, 40-55.
- Larraín, J. (2014). *Identidad chilena* (2da edición actualizada). Santiago de Chile: LOM.
- Lassiter, L. E. (2005). Collaborative Ethnography and Public Anthropology. *Current Anthropology*, 46(1), 83-106.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible* (Trad. de A. Madrid). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Le Breton, D. (2013). *Anthropologie du corps et modernité* (7a edición). París: Presses Universitaires de France.
- Leal Araya, Y. (2015). *Performance, memoria e identidad: Las comparsas de baile afrodescendiente de la ciudad de Arica, XV Región de Arica y Parinacota, Chile* (Memoria para optar al título de Antropóloga Social). Universidad de Tarapacá, Arica.
- Les Ballets Africains (mayo de 1958). Programa de sala. Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Santiago de Chile.

- Les Ballets Africains de Guinea (s.f.). Folleto. Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Santiago de Chile.
- León Villagra, M. (2017). “*Los nietos de los abuelos negros...*” *A (re)criação da primeira comparsa de tumba carnaval. Performance, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile)* (Tesis de Maestría en Antropología). Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.
- León Villagra, M. (2020). ...Movimientos en el ‘movimiento’. Reflexividad y performance de una presencia afrodescendiente en Arica (Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(2), 67-82.
- Lepe-Carrión, P. (2016). *El contrato colonial de Chile: Ciencia, racismo y nación*. Quito: Abya Yala.
- Lepecki, A. (2013). Choreopolice and Choreopolitics: Or, the task of the dancer. *The Drama Review*, 57(4), 13-27.
- Lewis, J. L. (1992). *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago & Londres: Univ. of Chicago Press.
- Ley 21.151. Otorga reconocimiento legal al pueblo tribal afrodescendiente chileno. (16 de abril de 2019). *Diario Oficial de la República de Chile*. Recuperado de <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2019/04/16/42332/01/1576589.pdf>
- Lhamon Jr., W. T. (1998). *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge, Mass. & Londres: Harvard Univ. Press.
- Lock, M. (1993). Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge. *Annual Review of Anthropology*, 22, 133-155.
- López-Beltrán, C., Wade, P., Restrepo, E., & Ventura Santos, R. (Eds.). (2017). *Genómica mestiza. Raza, nación y ciencia en Latinoamérica*. México: FCE.
- Low, S. M., & Merry, S. E. (2010). Engaged Anthropology: Diversity and Dilemmas [with comments and response]. *Current Anthropology*, 51(S2), S203-S226.
- Loyola, M. (1980). *Bailes de tierra en Chile*. Valparaíso: Edic. Universitarias de Valparaíso.
- Loyola, M., & Cádiz, O. (2013). *Me niegan pero existo*. Santiago de Chile: CNCA [Consejo Nacional de la Cultura y las Artes].
- Malinowski, B. (1986). *Los argonautas del Pacífico Occidental* (Trad. de A.J. Desmots). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mañana debuta Katherine Dunham en dos funciones del Municipal (24 de noviembre de 1950). *El Diario Ilustrado*, p. 21.

- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Matory, J. L. (2014). From «Survival» to «Dialogue»: Analytic Tropes in the Study of African-Diaspora Cultural History. En I. Kummels, C. Rauhut, S. Rinke, & B. Timm (Eds.), *Transatlantic Caribbean. Dialogues of People, Practices, Ideas* (pp. 33-55). Bielefeld: Transcript.
- Mauss, M. (2004). Les techniques du corps. En *Sociologie et anthropologie* (pp. 363-386). París: Presses Universitaires de France.
- Mellafe, R. (1959). *La introducción de la esclavitud negra en Chile. Tráfico y rutas*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Menanteau, Á. (2006). *Historia del jazz en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Mercado Guerra, J. (2014). Práctica ritual y tensiones identitarias en las danzas promesantes de la fiesta del Santuario de Ayquina, Norte De Chile. *Diálogo Andino - Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 45, 193-213.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción* (Trad. de J. Cabanes). Barcelona: Península.
- Mestizo (s.f.). *La influencia de la danza de Raíz Afro en América Latina*. Tríptico. Archivo personal de Claudia Münzenmayer.
- Microsesiones Negras (26 de julio de 2018). [Post de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/MicrosesionesNegras/posts/2048150768735405>
- Mintz, S. W., & Price, R. (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica* (Trad. de A. Santoveña). México: CIESAS; Univ. Autónoma Metropolitana; Univ. Iberoamericana.
- Mistral, G. (12 de febrero de 1928). Primer recuerdo de Isadora Duncan. *El Mercurio*, p. 5.
- Montecino, S. (1999). Mestizajes y espejos de las identidades en Chile. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23(3), 445-454.
- Montecino, S. (2014). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (7a edición ampliada). Santiago de Chile: Catalonia.
- Montecinos, Y. (15 de junio de 1957). Primera presentación de “Ritmo Negro del Perú”. *El Diario Ilustrado*, p. 7.
- Montecinos, Y. (11 de mayo de 1958). Presentación de “Los Ballets Africanos” en el T. Victoria. *El Diario Ilustrado*, p. 23.
- Mora, A. S. (2007). El aprendizaje de la danza en un campo de creencia y de luchas. La perspectiva analítica de Pierre Bourdieu y su contribución a la antropología de la danza. *Maguaré*, 21, 299-334.

- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal* (Tesis de Doctorado en Antropología). Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- Mora, N. (2011). Afro-chilenos: A produção política nas leis e a cultural na dança em busca de reconhecimento. *Revista Magistro*, 1(1), 132-148.
- Morris, G. (2019). Dance Studies/Cultural Studies. En J. R. Giersdorf & Y. Wong (Eds.), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 38-48). Abingdon & Nueva York: Routledge.
- Moulian, T. (2002). *Chile actual: Anatomía de un mito* (3a edición). Santiago: LOM.
- Moya Sanhueza, K. V. (2016). Ritmos africanos en Concepción: Prácticas locales como reflejos de globalización. Etnografía a la agrupación de danza y percusión Foli Afromandingue. *Kuriche*, 2, 17-27. Recuperado de <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2016/12/KuricheII.pdf>
- Mundaca Gómez, C. (2015). *Las fiestas populares como experiencias de rearticulación de los pobladores*. Presentado en Actores, Demandas, Intersecciones. I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA), 4 al 7 de agosto, Santiago de Chile; Viña del Mar.
- Muñoz, F. (2018a). *Lenguajes Artísticos en el Carnaval de Santiago actual*. Recuperado de <https://www.cuerpocarnaval.cl/sitio/wp-content/uploads/2018/11/4-Lenguajes-art%C3%ADsticos-en-el-Carnaval-de-Stgo..pdf>
- Muñoz, F. (2018b). *Magnitud e impacto del movimiento carnavalero en Santiago de Chile actual*. Recuperado de <https://www.cuerpocarnaval.cl/sitio/wp-content/uploads/2018/11/Magnitud-e-impacto-del-movimiento-carnavalero-en-Santiago-de-Chile-actual-181112.pdf>
- Navasal, J.M. (5 de diciembre de 1950). Orquídea de invernadero. *Ecran*, 1037, pp. 11 y 29.
- Nayak, A. (2007). Critical Whiteness Studies. *Sociology Compass*, 1(2), 737-755.
- Neveu Kringelbach, H., & Skinner, J. (2012). The Movement of Dancing Cultures. En H. Neveu Kringelbach & J. Skinner (Eds.), *Dancing Cultures. Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance* (pp. 1-25). Oxford: Berghahn.
- No firmó el manifiesto de Estocolmo Katherine Dunham (14 de diciembre de 1950). *La Nación*, p. 6.
- Novack, C. J. (1995). The Body's Endeavors as Cultural Practices. En S. L. Foster (Ed.), *Choreographing History* (pp. 177-184). Bloomington: Indiana Univ. Press.

- Nuevo espectáculo presentará hoy Katherine Dunham en el Municipal (28 de noviembre de 1950). *El Diario Ilustrado*, p. 19.
- OIT [Organización Internacional del Trabajo]. (1989). *Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales*. Recuperado de https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312314
- Oliva, M. E. (2014). *La negritud, el indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Ossandón, P. (2002). Danza Afro. Osadía del Cuerpo y del Espíritu Primitivo. *Impulsos*, 2(4), 26-27.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra.
- P. [Jenaro Prieto] (13 de octubre de 1929). Popularidad. *El Diario Ilustrado*, p. 9.
- Palacios, N. (1918). *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos* (2a edición). Santiago de Chile: Editorial Chilena.
- Paschel, T. (2018). Repensando la movilización de los afrodescendientes en América Latina. En A. de la Fuente & G. R. Andrews (Eds.), *Estudios afrolatinoamericanos: Una introducción* (pp. 269-315). Buenos Aires; Massachussets: CLACSO; Afro Latin American Research Institute, Harvard University.
- Paulson, S. (2011). The Use of Ethnography and Narrative Interviews in a Study of «Cultures of Dance». *Journal of Health Psychology*, 16(1), 148-157.
- Pavez Ojeda, J. (2016). Racismo de clase y racismo de género: «mujer chilena», «mestizo blanquecino» y «negra colombiana» en la ideología nacional chilena. En M. E. Tijoux (Ed.), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración* (pp. 227-241). Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Peacock, J. L. (1997). The Future of Anthropology. *American Anthropologist*, 99(1), 9-29.
- Peralta, G. (2014, junio 2). Josephine Baker, bailarina exótica: La Diosa de Ébano que conquistó Chile. *The Clinic*. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2014/06/02/josephine-baker-bailarina-exotica-la-diosa-de-ebano-que-conquistó-chile/>
- Pérez Ascencio, K., & Alvarado Lincopi, C. (2018). *Recortando fronteras. Un peluqueo a contrapelo de la migración contemporánea en Santiago de Chile*. Temuco: Comunidad de Historia Mapuche.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM.
- Pesadilla de un empresario. Espectáculo experimental (1965). Tríptico. Centro de Documentación de las Artes Escénicas, Santiago de Chile.

- Pine, A., & Kuhlke, O. (Eds.). (2014). *Geographies of Dance. Body, Movement, and Corporeal Negotiations*. Lanham, Md. et al.: Lexington.
- Pinilla Bahamón, A. M. (2015). Sobre la construcción de gustos y subjetividades en torno a un tránsito musical: Primeras noticias de la bulla en la capital del país. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 26. Recuperado de <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sobre-la-construccion-de-gustos-y-subjetividades-en-torno-a-un-trnsito-musical-primeras-noticias-de-l.html>
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Londres et al.: Sage.
- Pink, S. (2011). Multimodality, multisensoriality and ethnographic knowing: Social semiotics and the phenomenology of perception. *Qualitative Research*, 11(3), 261-276.
- Pinochet Cobos, C. (2017). Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia. *Estudios Avanzados*, 26, 1-18.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Quintero Rivera, Á. G. (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- Quintero Rivera, Á. G. (2013). Las prácticas descentradas afro-caribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad. En A. Grimson & K. Bidaseca (Eds.), *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (pp. 223-243). Buenos Aires: CLACSO.
- R.A. (13 de octubre de 1929). Josefina Baker se presentó ayer en el Victoria. *El Mercurio*, p. 39.
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: La epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43, 197-229.
- Reed, S. A. (2012). La política y la poética de la danza (Trad. de S. Benza). En S. Citro & P. Aschieri (Eds.), *Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas* (pp. 75-100). Buenos Aires: Biblos.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Popayán: Ed. Universidad del Cauca.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas* (2a edición). Lima: Fondo Editorial de la Univ. Nac. Mayor de San Marcos.

- Richter, K. (2010). Anthropology with an agenda: Four forgotten dance anthropologists. *Research in Dance Education*, 11(3), 223-237.
- Rinke, S. (2002). *Cultura de masas: Reforma y nacionalismo en Chile. 1910-1931*. Santiago de Chile: DIBAM.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rojas E., J. S. (2012). «Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!»: Identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 139-157.
- Rojas, J. (2015). Batuque chilensis. Consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile. *Kuriche*, 1, 32-67. Recuperado de <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2015/06/Kuriche-Mayo2-1.pdf>
- Rondón, V. (2014). Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente. *Latin American Music Review*, 35(1), 50-87.
- Rosales, M. Á. (2016). *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* [Documental, 72 min.]. Sevilla: Intermedia Producciones.
- Rosbach de Olmos, L. (2007). Expresiones controvertidas: Afrobolivianos y su cultura entre presentaciones y representaciones. *Indiana*, 24, 173-190.
- Rothfield, P. (2019). Differentiating phenomenology and dance. En J. R. Giersdorf & Y. Wong (Eds.), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 77-92). Abingdon & Nueva York: Routledge.
- Royce, A. P. (1977). *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Ruz Zagal, R., Galdames Rosas, L., & Díaz Araya, A. (2015). Alterización del Perú negro en magazines chilenos: Corre-Vuela 1910-1930. *Interciencia*, 40(11), 799-805.
- Ruz Zagal, R., Galdames Rosas, L., Díaz Araya, A., & Aranzaes Castillo, S. (2013). El Perú negro en magazines chilenos. Imagen y alteridad en la revista *Corre-Vuela*: 1910-1930. En A. Díaz Araya, L. Galdames Rosas, & R. Ruz Zagal (Eds.), *...Y llegaron con cadenas... Las poblaciones afrodescendientes en la Historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX)* (pp. 229-251). Arica: Ed. Univ. de Tarapacá.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Salgado H., M. (2013). *Afrochilenos. Una historia oculta*. Coquimbo: Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones.

- Salinas Campos, M. (2001). «¡En tiempo de chaya nadie se enoja!»: La fiesta popular En Santiago de Chile. 1880-1910. *Mapocho. Rev. de Humanidades y Ciencias Sociales*, 50, 281-325.
- Salinas Campos, M. (2012). Las mujeres indígenas, moriscas y africanas: Los mestizajes y la representación de la sociabilidad amorosa en Chile. *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, 44(2), 325-340.
- Sánchez Arismendi, A. (2017). Representando “lo afro”: Consumo cultural de danzas africanas por parte de practicantes bogotanos. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, 12(21). Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/11900>
- Sansone, L. (2004). *Negritude sem etnicidade. O local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil* (Trad. de V. Ribeiro). Salvador; Rio de Janeiro: EDUFBA; Pallas.
- Santos Herceg, J. (2015). La tortura: Todo es cuerpo. *Revista de la Academia*, 20, 27-45.
- Santos, B. de S. (2009). *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social* (J. G. Gandarilla Salgado, Ed.). México: Siglo XXI; CLACSO.
- Savigliano, M. E. (2019). Worlding Dance and Dancing Out There in the World. En J. R. Giersdorf & Y. Wong (Eds.), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 389-404). Abingdon & Nueva York: Routledge.
- Sawyer, L. (2006). Racialization, Gender, and the Negotiation of Power in Stockholm's African Dance Courses. En K. M. Clarke & D. A. Thomas (Eds.), *Globalization and race: Transformations in the cultural production of blackness* (pp. 316-334). Durham & Londres: Duke Univ. Press.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Trad. de M.A. Diz). Buenos Aires: UBA.
- Segato, R. L. (2007). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Segato, R. L. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: Una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación*, II(3), 11-44.
- Shay, A. (1999). Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in «The Field». *Dance Research Journal*, 31(1), 29-56.
- Shilling, C. (2007). Sociology and the body: Classical traditions and new agendas. *The Sociological Review*, 55(1), 1-18.

- Sieveking, N. (2002). Empowerment via Embodiment: The Transcultural Practice of African Dance in Berlin—Die Bedeutung des Körpers in transkultureller Praxis am Beispiel der afrikanischen Tanzszene in Berlin. *Sociologus*, 52(2), 215-244.
- Sizka (17 de octubre de 1929). El sentido de la danza. *La Nación*, p. 3.
- Skinner, J. (2010). Leading Questions and Body Memories: A Case of Phenomenological and Physical Ethnography in the Dance Interview. En P. Collins & A. Gallinat (Eds.), *The Ethnographic Self as Resource: Writing Memory and Experience into Ethnography* (pp. 111-128). Nueva York: Berghahn.
- Sklar, D. (1991). On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 23(1), 6-10.
- Sklar, D. (2000). Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 32(1), 70-77.
- Solano, M. (7 de diciembre de 1950). Katherine Dunham nos dice: el bailarín debe saber lo que expresa su cuerpo. *ProArte*, 3118, pp. 1 y 6.
- Spencer E., C. (2009). 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, 66-92.
- Spencer E., C. (Ed.). (2013). Dossier *Cuerpos de baile*. Estudios sobre cuerpo, música y cultura en el Chile contemporáneo. *Resonancias. Revista de investigación musical*, 32, 11-154.
- Spencer E., C. (2015). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)* (Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Spencer, P. (Ed.). (1985). *Society and the dance: The social anthropology of process and performance*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press.
- Spradley, J. P. (1979). *The Ethnographic Interview*. Nueva York et al.: Holt, Rinehart & Winston.
- Spradley, J. P. (1980). *Participant observation*. Fort Worth et al.: Holt, Rinehart & Winston.
- Stolcke, V. (2009). Los mestizos no nacen sino que se hacen. *Avá. Revista de Antropología*, 14. Recuperado de http://www.ava.unam.edu.ar/images/14/pdf/ava14_conf_stolcke.pdf
- Subercaseaux, B. (2011). Nacionalismo y cultura en Chile. En *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la independencia hasta el bicentenario* (Vol. 2, pp. 205-463). Santiago: Ed. Universitaria.
- Taylor, C. (1993). *El multiculturalismo y la «política del reconocimiento»*. México: FCE.

- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En D. Taylor & M. A. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: FCE.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Trad. de A. Contreras). Santiago de Chile: Ed. Univ. Alberto Hurtado.
- Taypi Aru [Compañía de Investigación y Danzas Andinas Taypi Aru]. (2011). *Santiago Jacha Marka: Danzas, cosmovisión, festividades y acción política en el espacio urbano*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Telles, E., & Flores, R. (2013). Not Just Color: Whiteness, Nation, and Status in Latin America. *Hispanic American Historical Review*, 93(3), 411-449.
- Telles, E., & Martínez Casas, R. (Eds.). (2019). *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina* (Trad. de F. Lazcano). México: FCE.
- Thompson, R. F. (1973). An Aesthetic of the Cool. *African Arts*, 7(1), 40-43; 64-67; 89-91.
- Tijoux, M. E. (2014). El Otro inmigrante «negro» y el Nosotros chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones. *Boletín Onteaiken*, 17. Recuperado de <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin17/art-tijoux.pdf>
- Tijoux, M. E. (Ed.). (2016). *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.
- Tijoux, M. E., & Palominos Mandiola, S. (2015). Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile. *Polis. Revista Latinoamericana*, (42). Recuperado de <http://polis.revues.org/11351>
- Torres, F., Salgado, M., Mackenna, B., & Núñez, J. (2019). Who Differentiates by Skin Color? Status Attribution and Skin Color in Chile. *Frontiers in Psychology*, 10(1516), 1-12.
- Tovar Muñoz, D. P. (2012). *Memoria, Cuerpos y Música. La voz de las víctimas, nuevas miradas al Derecho y los Cantos de Bullerengue como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia* (Tesis para optar al grado de Magíster en Derecho). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Tuhiwai Smith, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas* (Trad. de K. Lehman). Santiago de Chile: LOM.
- Tumberas Unidas (2020). [Video, 3 min.]. Recuperado de <https://www.facebook.com/735449060220591/videos/1231374580548124>
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

- Turner, V. (1996). *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*. Oxford & Washington: Berg.
- Un programa extraordinario ofrece hoy Katherine Dunham (6 de diciembre de 1950). *El Mercurio*, p. 46.
- Valero, S., & Campos García, A. (Eds.). (2015). *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: Auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Vasconcelos, J. (1925). *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.
- Vera, A., Aguilera, I. M., & Fernández, R. (2018). Demandas de autenticidad: Deseo, ambivalencia y racismo en el Chile multicultural. *Convergencia*, 76, 13-36.
- Vera, A., Aguilera, I. M., & Fernández, R. (Eds.). (2019). *Nación, Otriedad, Deseo: Producción de la Diferencia en Tiempos Multiculturales*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Viaje a la semilla (12 de junio de 2011). Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/magazine/2011/06/12/486874/viaje-a-la-semilla.html>
- Vicencio, M. (2016). *Aproximaciones pedagógicas en torno al carnaval. La nueva danza carnavalera* (Tesis para optar al grado de Licenciado en Educación). Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile.
- Vine, D. (2011). "Public Anthropology" in Its Second Decade: Robert Borofsky's Center for a Public Anthropology. *American Anthropologist*, 113(2), 336-349.
- Viveros Vigoya, M. (2009). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, 1, 63-81.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: Una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 52, 1-17.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador* (Trad. de M. Hernández). Buenos Aires et al.: Siglo XXI.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Trad. de A. González). Bogotá: Vicepresidencia de la República; Depto. Nacional de Planeación - Plan Caribe.
- Wade, P. (2003a). Race and Nation in Latin America. An Anthropological View. En N. P. Appelbaum, A. S. Macpherson, & K. A. Roseblatt (Eds.), *Race and Nation in Modern Latin America* (pp. 263-281). Chapel Hill & Londres: Univ. of North Carolina Press.

- Wade, P. (2003b). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 273-296.
- Wade, P. (2005). Rethinking *mestizaje*: Ideology and Lived Experience. *Journal of Latin American Studies*, 37, 239-257.
- Wade, P. (2006). Afro-Latin Studies. Reflections on the field. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 1(1), 105-124.
- Wade, P. (2007). Identidad racial y nacionalismo: Una visión teórica de Latinoamérica. En M. de la Cadena (Ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (pp. 367-390). Bogotá: Envión.
- Wade, P. (2010). *Race and Ethnicity in Latin America* (2a ed. actualizada). New York: Pluto Press.
- Wade, P. (2013). Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género. *Tabula Rasa*, 18, 45-74.
- Waldman Mitnick, G. (2004). Chile: Indígenas y mestizos negados. *Política y Cultura*, 21, 97-110.
- Walsh, S. (2015). "One of the Most Uniform Races of the Entire World": Creole Eugenics and the Myth of Chilean Racial Homogeneity. *Journal of the History of Biology*, 48, 613-639.
- Welsh-Asante, K. (2001). Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation. En A. Dils & A. C. Albright (Eds.), *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader* (pp. 144-151). Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Wolf, J. E. (2019). *Styling Blackness in Chile. Music and Dance in the African Diaspora*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Wong, Y., & Giersdorf, J. R. (2019). Introduction. En J. R. Giersdorf & Y. Wong (Eds.), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 1-15). Abingdon & Nueva York: Routledge.
- Wulff, H. (2012). Instances of Inspiration: Interviewing Dancers and Writers. En J. Skinner (Ed.), *The Interview: An Ethnographic Approach* (pp. 163-178). Londres: Bloomsbury.
- Yañez, N. (13 de octubre de 1929). Josefina Baker. Debutó ayer en el Teatro Victoria. *La Nación*, p. 14.
- Yelvington, K. A. (2001). The Anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diasporic Dimensions. *Annual Review of Anthropology*, 30, 227-260.
- Yuval-Davis, N. (1997). *Gender & Nation*. Londres et al.: Sage.

- Zapata Calero, P. A. (2017). *Bullerengue urabaense: Música memoriosa en resistencia* (Tesis para optar al grado de Profesional en Historia). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Žižek, S. (1998). Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En F. Jameson & S. Žižek (Eds.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp. 137-188). Buenos Aires et al.: Paidós.

Anexos

Anexo 1. Documento de Consentimiento Informado

RICARDO AMIGO DÜRRE
ANTROPÓLOGO SOCIAL Y CULTURAL

Documento de Consentimiento Informado **INVESTIGACIÓN DOCTORAL SOBRE DANZA AFRO, 2018-2020**

I. Información

Usted ha sido invitado/a a participar en la investigación doctoral titulada “Performance, raza y nación en la práctica de la danza ‘afro’ en Chile contemporáneo”. Esta investigación pretende comprender los procesos de apropiación de la danza afro en Chile contemporáneo en el contexto de la negación que ha pesado históricamente sobre la pertenencia de los/as afrodescendientes a la nación chilena. Usted ha sido seleccionado/a para participar de esta investigación debido a su trayectoria y experiencia en relación con la enseñanza y práctica de danzas y/o músicas “afro” en Chile.

El investigador responsable de este estudio es el antropólogo Ricardo Amigo Dürre, estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. La presente investigación es patrocinada por una Beca de Doctorado Nacional otorgada por CONICYT (N.º de Folio: 2016-21161362). En la siguiente página web usted puede consultar algunos trabajos previos publicados por este investigador: <https://uchile.academia.edu/RicardoAmigo>.

Para su decisión de participar en esta investigación, es importante que considere la siguiente información. Siéntase libre de preguntar cualquier asunto que no le quede claro:

Participación: La participación que se le solicita consiste en una o varias entrevistas. En una primera instancia, la entrevista durará alrededor de 60 minutos, y abarcará varias preguntas sobre su trayectoria y experiencia en relación con la enseñanza y práctica de danzas y/o músicas “afro” en Chile. Para facilitar el análisis, esta entrevista será grabada en audio. En cualquier caso, usted podrá interrumpir la grabación en cualquier momento, y retomarla cuando quiera. De ser necesario, posteriormente se le solicitarán entrevistas adicionales, las que igualmente se regirán por las condiciones establecidas en el presente documento.

Tratamiento de la información: Existen relativamente pocos/as precursores/as y talleristas reconocidos/as en el ámbito de la danza y música afro, lo que dificulta la anonimización de los relatos sobre este tema. Por lo tanto, y a menos que usted desee lo contrario, tanto en el análisis como en posteriores publicaciones se utilizará su nombre

RICARDO AMIGO DÜRRE
ANTROPÓLOGO SOCIAL Y CULTURAL

completo asociado a los contenidos de la(s) entrevista(s). Sin embargo, luego de realizada cada entrevista se le entregará una transcripción completa de la misma – en versión digital o impresa – y usted podrá expresar su acuerdo o desacuerdo con el registro, o bien solicitar que se enmienden o supriman partes o incluso el registro completo en cualquier momento posterior a la entrega de la transcripción.

Riesgos: Su participación en esta investigación no debiera conllevar riesgos para usted.

Voluntariedad: Su participación es absolutamente voluntaria. Usted tendrá la libertad de contestar las preguntas que desee, como también de detener su participación en cualquier momento. Esto no implicará ningún perjuicio para usted.

Beneficios: Usted no recibirá beneficios ni recompensas directas por participar en esta investigación. No obstante, su participación es muy valiosa, pues permitirá generar información que ayude a conocer los vínculos que se han establecido con prácticas culturales africanas y afrolatinoamericanas en Chile actual. En un contexto de creciente multiculturalidad, estos vínculos permiten reevaluar la exclusión que históricamente ha pesado sobre la herencia africana y afrodescendiente en el país.

Conocimiento de los resultados: Usted tiene derecho a conocer los resultados de la investigación a la que se le ha invitado a participar. Para ello, al finalizar la elaboración de la tesis doctoral se le entregará una versión abreviada de la misma en formato impreso. Por otro lado, se pondrá a su disposición en formato electrónico la tesis completa, así como todas las demás publicaciones que resulten de esta investigación y en que se haga referencia a su participación (artículos, ponencias, etc.). Finalmente, en la fase de cierre de la investigación se organizará un evento de discusión de los resultados abierto a todos/as los/as participantes, al que usted será invitado/a oportunamente y en el cual su presencia será fundamental para poder retroalimentar el proceso de investigación.

Datos de contacto: Si requiere mayor información, o comunicarse por cualquier motivo relacionado con esta investigación, no dude en contactar al investigador responsable:

Ricardo Amigo Dürre
Teléfonos: +56 99 089 2896 / +56 22 635 2964
Dirección: Av. Vicuña Mackenna 87, Santiago
Correo Electrónico: ricardo.amigo@ug.uchile.cl

RICARDO AMIGO DÜRRE
ANTROPÓLOGO SOCIAL Y CULTURAL

II. Formulario de Consentimiento Informado

Yo,, acepto participar en la investigación doctoral “Performance, raza y nación en la práctica de la danza ‘afro’ en Chile contemporáneo”, conducida por Ricardo Amigo Dürre.

Declaro que he leído y comprendido las condiciones de mi participación en esta investigación. He tenido la oportunidad de hacer preguntas y estas han sido respondidas. No tengo dudas al respecto.

Estoy de acuerdo con que aparezca mi nombre completo en los documentos que resulten de esta investigación: Si No .

Firma Participante

Firma Investigador
Ricardo Amigo Dürre

Lugar y Fecha: _____

Este documento se firma en dos ejemplares, quedando una copia en cada parte.

Anexo 2. Detalles técnicos de las entrevistas

Nombre	Fecha de la entrevista	Lugar de la entrevista	Duración de la grabación
Rosa Vargas	12.04.18	Domicilio particular	00:52:08
Verónica Varas	22.10.20	Entrevista virtual	01:30:32
Claudia Münzenmayer	03.07.18	Centro Cultural, Santiago	01:26:36
Rosa Jiménez	08.05.18	Domicilio particular	01:51:36
Carola Reyes	20.05.18	Domicilio particular	00:50:52
Florencia Valdés	04.04.19	Café, Ñuñoa	01:25:18
Canela Astudillo	01.02.19	Restaurante, Santiago	01:26:47
Marco Vicencio	19.03.19	Domicilio particular	01:43:02
Camila Yáñez	03.07.19	Domicilio particular	01:24:12
Karla Zapata	07.12.18	Domicilio particular	00:37:54
Felipe Jiménez	23.08.19	Plaza pública, Santiago	01:04:21
Consuelo Cerda	30.08.18	Plaza pública, Ñuñoa	00:42:41