Hacer raíz. Aprender danza afro-contemporánea y devenir cuerpo-creativo

Andanzas con René Arriaga y el grupo Resonancias

Daniela Lizeth García Hernández
Tutora: Claudia Platarrueda Vanegas

Programa de Antropología
Área de Salud, Conocimiento Médico y Sociedad
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad Externado de Colombia
Bogotá D.C. 2019

Tabla de contenido

AGRADECIMIENTOS 6

PREÁMBULO. INTRODUCIRSE EN EL FLUJO DEL CUERPO QUE DANZA 8

Exploración corporal y búsqueda del campo. El problema de investigación 9

Hacer danza afro-contemporánea en la ciudad de Bogotá..... 13

Los grupos: Zarabanda Danza afro y Resonancias 17

Premisa uno sobre el texto: aprender a bailar danza afro-contemporánea 23

Premisa dos sobre el texto: la relación de la experiencia con la creación-investigación..... 26

El encarnarse: retos metodológicos..... 27

ENCONTRANDO CAMINO. APUNTES SOBRE EL MOVIMIENTO, EL ENTRENAMIENTO Y EL ESCENARIO 32

Aflojando la mano. Inmersión en el campo con el Grupo Danfroc en Cartagena 32

Moldear el cuerpo y hacerlo fuerza. Pasos para hacerse cuerpo que danza con el grupo Resonancias .. 42

Reflexiones sobre moldear la presencia, la relación cuerpo-música, el fluir, la resistencia, la experiencia de aprender y la transmisión de un saber..... 69

ENTREVER ENTRE VIDAS. RASTREAR LA EXPERIENCIA SINGULAR Y EL DEVENIR CUERPO EN LA DANZA AFRO-CONTEMPORÁNEA..... 73

Juego de trayectorias a través de la vida de René Arriaga 73

Enraizarse. Aprendizaje de lo negro desde la danza de *tradición africanista* 74

Espiral de la danza. Raigambre y devenir afro-contemporáneo 87

Exploraciones en la investigación-creación 96

Crear danza tradicional africana e interpretar danza contemporánea..... 100

Mixtura. Reflexiones sobre las marcas y signos corporales: la necesidad de reconocernos 115

APUESTA CREATIVA-INVESTIGATIVA DE RENÉ ARRIAGA CON EL GRUPO ZARABANDA DANZA AFRO 122

Aproximaciones a la creación..... 122

Búsquedas expresivas y nociones sobre la creación. Entramado de necesidades, metodologías y exploraciones de movimiento para crear 125

Volver sobre “Girasoles para Ochún”. Convergencia del mito en la contemporaneidad 129

Encarnar los orishas. Reflexiones sobre fuerzas, sustancias, potencias, la violencia y el amor 146

Hora de encontrarnos con “Petra”. Preguntas sobre el peso de la experiencia mujer-afro-trans 149

La mirada como espejo. Reflexiones sobre los tránsitos, los límites y los contornos de la vida 161

REFLEXIONES FINALES 165

REFERENCIAS BLIOGRÁFICAS 172

Tabla de fotografías

Fotografía 1. Mao Mendivelso. René Arriaga. Bogotá, 2015. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153150783908075&set=pb.581223074.-2207520000.1571178032.&type=3&theater 18

Fotografía 2. Alex Mejía. *Dancer* - René Arriaga. Bogotá, 2016. Recuperado de: https://www.behance.net/gallery/33955518/DANCER-Ren-Arriaga-para-revista-SoHo.....18

Fotografía 3. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/danza-afro-y-contemporanea-de-grupo-zarabanda-182740 19

Fotografía 4. Manuel Vega. Obra Tan Tan. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.189517934393434 7/189517928393435 3/?type=3&theater 20

Fotografía 5. Mauricio Morales. Manuel Murillo en la obra Resonancias. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220522498198617&set=pb.1417869621.-2207520000.1571178937.&type=3&theater.....21

Fotografía 6. Mauricio Morales. Manuel Murillo. Bogotá, 2015. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208110810154173&set=pb.1417869621.-2207520000.1571179427.&type=3&theater 22

Fotografía 7. Michelle Morales. Clases con el grupo Resonancias. Bogotá, 2018.....23

Fotografía 8. Daniela García. Conversar con el grupo Granitos de Paz. Cartagena, 2017 34

Fotografía 9-10-11. Daniela García. Juego coreográfico: piedra, papel o tijera. Cartagena, 2017. 36

Fotografía 12. Daniela García. Ensayo obra En Silencio. Cartagena, 2017.....36

Fotografía 13. Daniela García. Obra En Silencio. Cartagena, 2017. 37

Fotografía 14. Daniela García. Las mamás y "las peladas". Cartagena, 2017. 40

Fotografía 15. Daniela García. Obra En Silencio. Cartagena, 2017. 41

Fotografía 16. Daniela García. Obra En Silencio. Cartagena, 2017. 42

Fotografía 17. Daniela García. Postura básica. Bogotá, 2019. 46

Fotografía 18. Daniela García. Doy y recibo. Bogotá, 2019. 49

Fotografía 19. Karen Fajardo. Disociaciones corporales. Bogotá, 2019.....54

Fotografía 20. Karen Fajardo. Improvisación. Bogotá, 2019. 57

Fotografía 21. Daniela García. A pulso musical. Bogotá, 2019. 61

Fotografía 22. Daniela García. Partituras colectivas. Bogotá, 2019. 63

Fotografía 23. René Arriaga. Folie René Arriaga. Nantes, 2017. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=94ZRUosQhbE 74

Fotografía 24. Carlos Mario Lema. Obra 34% visibles. Bogotá, 2004. Recuperado de Crónicas del cuerpo. Testimonios de danza en Colombia (2015).....88

Fotografía 25. María Jimena Neira. Obra Alabao. Bogotá, 2015. Recuperado: https://plazacapital.co/escena/1986-danza-y-memoria-para-bojaya 103

Fotografía 26. Zarabanda Danza. Obra Celebración. Bogotá, s.f.. Recuperado: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.882325361886422/937867482998876/?type=3&theater 104

Fotografía 27. Carlos Mario Lema. Obra África África. Bogotá, 2012. Recuperado: https://issuu.com/idartes/docs/danzaenlaciudad 104

Fotografía 28. Mauricio Morales. Obra Proyecto Agua. Bogotá, 2016. Recuperado de: https://www.facebook.com/MauricioMoralesC.Fotografia/photos/t.766797967/747622602006710/?type=3&theater.....105

Fotografía 29. Zarabanda Danza Afro. Obra Pueblo Espiritual. Bogotá, 2018. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.1919188588200089/1524728550979430/?type=3&theater 106

Fotografía 30. Carlos Mario Lema. Obra Carnaval del Diablo. Bogotá, 2016. Recuperado de: https://www.radionacional.co/noticia/cultura/tino-fernandez-compania-lexplose 109

Fotografía 31. Factoría L´explose. Obra La Mirada del Avestruz. Bogotá, 2017. Recuperado de: http://www.lexplose.com/creacion/la-mirada-del-avestruz 111

Fotografía 32. Teatro Jorge Eliecer Gaitán. Obra Carmina Burana. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/TeatroJEGOficial/photos/pcb.10156726236972879/10156726219102879/?type=3&theater 113

Fotografía 33. Manuel Vega. Obra Tan Tan. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.474377576014538/1991397977645816/?type=3&theater 114

Fotografía 34. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rL2HKFzog-g&feature=share 134

Fotografía 35. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....134

Fotografía 36. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....135

Fotografía 37. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....136

Fotografía 38. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....136

Fotografía 39. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....137

Fotografía 40. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....138

Fotografía 41. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....138

Fotografía 42. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....139

Fotografía 43. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....140

Fotografía 44. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.....141

Fotografía 45. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. 141
Fotografía 46. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. 143
Fotografía 47. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. 143
Fotografía 48. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. 145
Fotografía 49. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. 145
Fotografía 50. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. 146
Fotografía 51. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_-ICkxUPwJ0&fbclid=IwAR29q3NwUn-CjQs4RtrCPHEBOVoJg6iHRgRps4bySdZ0fb1FgY7y5S2d8ug 152
Fotografía 52. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 154
Fotografía 53. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 154
Fotografía 54. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 156
Fotografía 55. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 157
Fotografía 56. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 157
Fotografía 57. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 159
Fotografía 58. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 160
Fotografía 59. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. 161

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1. Flor de fuego. Realizado por Michelle Morales. 45
Ilustración 2. Pulsaciones disociadas. Realizado por Mónica Romero. 53
Ilustración 3. Columna: Cóncava y convexa potencialidad. Realizado por Karen Fajardo. 64
Ilustración 4. Propuesta de análisis sobre la creación**.** Realizado por Daniela García 124

AGRADECIMIENTOS

El acto de enunciarnos implica un trabajo diario de cada uno y en conjunto para, ahí sí, *tener algo que decir* sobre lo que vamos siendo. Bailar y mantener el ritmo solo es posible si nos permitimos juntarnos con todo y con todos para movernos en sintonía. Es decir, sin el esfuerzo de muchos la vida no se mueve ni nos conmueve.

Precisamente, este ejercicio escritural ha sido afectado y transitado por las personas que, desde distintos lados, me dieron *pista* para seguir escribiendo sobre las intuiciones que tenía. En principio, Teo Mercado y las "peladas" de Danfroc, quienes me acogieron, me permitieron conocer el movimiento de la periferia cartagenera.

En Bogotá, gracias al proyecto de tesis planteado por Víctor, fue posible conformar el grupo *Resonancias* junto con mis compañeras de danza. Este espacio se volvió un lugar reflexivo sobre la danza, con conversaciones constantes sobre lo que nos iba pasando y con caídas y recuperaciones físicas. Creo que esta reflexión no habría sido posible sin la conversa continua de Moni sobre nuestro devenir en la historia latinoamericana, sin las constantes precisiones de Kar acerca de la palabra sobre la danza, sin la pregunta de Mariano sobre mis afectaciones, sin la atención que planteaba Dani sobre el lugar de la dificultad y sin el pulso constante y concentrado de Mich. Ellas dieron pie para que esta tesis fuera cogiendo peso y ritmo.

René Arriaga abrió generosamente las puertas de sus ensayos con el grupo *Zarabanda* y tuvo una disposición constante por escuchar mis preguntas y hablar sobre su trabajo. Entonces, este texto tomaba carne al conversar con él, porque eso fue propicio para conocer más profundo la vida de alguien que hace danza. De ahí que mis preguntas personales iniciales se fueron desdibujando y ampliaron la posibilidad de la comprensión acerca de cómo vamos sucediendo en un hacer como la danza, a pesar de creer que nos ubicábamos en lugares distintos.

Las fotografías le han dado vida a este proceso porque fueron un registro clave para darle continuidad a la palabra y contenido visual a este ejercicio escritural. Por eso, creo necesario reconocer el trabajo de cada una de las fotógrafas y fotógrafos que, bajo su mirada, permitieron

capturar la fugacidad del movimiento e, incluso, imaginar y transitar por lo que sucede en el espacio y en los cuerpos que bailan.

También, *echaron mano* en esto Criss, Urbi, William y Pau Cantor. Si bien, ellos me decían que no sabían nada sobre danza afro-contemporánea, siempre me pareció un lugar fértil para conversar por sus preguntas y comentarios desde sus experiencias y aportes que podían brindarme como compañeros de estudio. Se unen a esta lista mis compañeros cercanos de semestre: Nicolás, Alexa, Vanessa, Judagoro, Juana, Juan, Lau, Pulgarín, Dani, Lucy, María José y Tarqui, porque con ellos, mal que bien, nos fuimos haciendo en este quehacer de la antropología, compartiendo clases, salidas de campo o con pola y guaro en mano.

Mi horizonte posible de aprendizaje ha sido el grupo *Extémpora Danza*, porque es un lugar de experimentación constante que me ha dado la posibilidad de pensarme haciendo esta tesis. Creo que juntas hemos confabulado para trabajar desde el cuerpo en movimiento, para pensarnos las fracturas y lugares posibles de un país, para hacer visibles rostros encriptados en nuestra historia y estar de cara a una construcción de mundo sensible frente a nuestra realidad. Gracias a Mary, Mila, Icara, y a las "tías": Cantinera, Éter, LSD, Revolucha, Cóndor y Lésbica Futurista.

Este hacer también se ha dado de la mano de Ann, Tomillo y el Parcero, los compañeros de andanzas, con quienes nos inventamos caminos en distintos momentos y nos preguntamos por el quehacer de nuestras artes caminando por el centro, en los ensayos de danza, en los buses, en la maloka, en las cantinas, en los ETCR y en viajes.

Para terminar, gracias a maestras como Marybel y Platarrueda, quienes me siguieron la cuerda a este querer investigar sobre la danza junto con la antropología. Por su tiempo dispuesto, sus lecturas, sus preguntas y escucha crítica. Por sus esfuerzos por hacer posible escribir sobre la danza.

Gracias a la manada de mujeres que conforman mi familia, por todos los esfuerzos hechos por ellas.

PREÁMBULO. INTRODUCIRSE EN EL FLUJO DEL CUERPO QUE DANZA

En el inicio de mi indagación, la única certeza que tenía para hacer este ejercicio de investigación era el interés por saber cómo se hacía, con y desde el cuerpo, danza afro-contemporánea. Esta pregunta se convirtió en un lugar posible para desarrollar este ejercicio personal junto con otros grupos de bailarines, entre *amateurs* y profesionales, durante el segundo semestre del 2017 y el año 2018. Recojo la experiencia que tuve con el grupo Danfroc de Cartagena, el grupo Resonancias de Bogotá y la trayectoria de vida de Rene Arriaga, a propósito de entender el ritmo que va hilando los entrenamientos, la investigación-creación y la vida misma de quienes apuestan por la creación en danza afro-contemporánea. Por eso, indago desde los conceptos con los cuales los bailarines se mueven en relación con su hacer y devenir en la danza, lo que implicó principalmente comprender nociones sobre la transformación desde el presente, el entramado corpóreo que hace posible la experiencia singular y el aprender a "hacer raíz" desde la contemporaneidad, nociones emergidas durante el trabajo de campo. Esto ameritó la necesidad de revisar las marcas históricas que han situado a unos sujetos en relación con las categorías de "negro" y "afro" y con el modo como estos mismos han venido pensando y haciendo sus elaboraciones como sujetos, aunque ese no sea necesariamente el centro de desarrollo de esta aproximación.

Entonces, en el primer capítulo recojo la experiencia que tuve con el grupo de Danza Afrocolombiana Contemporánea Danfroc, en la ciudad de Cartagena, en tanto me permitió elaborar unas primeras claves de aproximación al cuerpo y a la danza y escribir sobre estas. También recojo el proceso de aprender a bailar danza afro-contemporánea con el grupo Resonancias en la ciudad de Bogotá, dirigido por Víctor Murillo, estudiante de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). En el segundo capítulo, me propongo seguir la trayectoria de vida del director del grupo Zarabanda Danza Afro, René Arriaga, a propósito de aprender, a través de su itinerario de formación, sobre el devenir de quien hace danza afro-contemporánea como bailarín profesional y el tejido de relaciones que hacen la raíz y la diferencia de esta misma. Finalmente, en el tercer capítulo, me propuse hilar la vida misma con el proceso creativo para comprender dos obras: *Girasoles para Ochún* y *Petra*, dirigidas por René.

Para iniciar este baile vamos a iniciar por esa primera puerta de entrada, que me llevó a fijarme de manera sensible sobre el cuerpo que baila hasta encontrarme con la danza afro-contemporánea y, finalmente, con cada uno de los grupos con los que pude bailar y conversar para desarrollar la investigación.

Exploración corporal y búsqueda del campo. El problema de investigación

Como se hizo mi costumbre desde que empecé a plantear la tesis, asistía a cada evento de danza que hubiera en la ciudad en relación con montajes o muestras de danza contemporánea. Esto me permitía comenzar a participar de las conversaciones en torno a la danza, a entender cómo era la movida y a comprender cómo se resolvían en la escena los temas, sea cual fuera que tocaran. Eso me permitía conocer un poco acerca de aquellas personas que estaban en la danza y dejarme influenciar para crear y aportar en los montajes del grupo del que hacía parte, *Extémpora Danza*.

Luego de estar viendo obras, bailando en talleres de contemporáneo, afro y, de vez en cuando, tradicional, a lo largo y ancho de la ciudad, me llamó la atención la danza afro-contemporánea, pues me parecía que podía encontrar elementos que reconocía en la danza contemporánea, en términos de resolver escénicamente el movimiento, el manejo espacial o los juegos coreográficos; me inquietaban, además, esos "otros" movimientos que no lograba aprehender dentro de la posibilidad de mi propio esquema corporal .

Al verlos, sabía que algo querían decir, algo traían consigo, que se trataba de unos códigos corporales que, aunque me eran en parte ajenos o distantes, podía sentirlos, acogerlos; me generaban preguntas alrededor de lo que se entendía como "afro" o "negro" en términos de movimiento y su relación con inquietudes que proponían en los programas de mano en relación con la identidad negra, la discriminación, el conflicto hacia esa "comunidad", entre otros cuestionamientos.

Como asistente de festivales, tales como Danza en la Ciudad, Afrojam, Videomovimiento y otras funciones de danza en diferentes teatros, empecé a fijarme en los grupos de danza afro-

contemporánea. Si bien había tenido unas pequeñas aproximaciones con grupos afro, en esta "nueva" apuesta tenía mucho por explorar y preguntarme alrededor de ese tipo de danza, sobre sus bailarines, directores y sobre las obras como tal. Continué siguiéndole la pista en otros espacios a las obras de grupos como Sankofa, Permanencias, Danfroc, Atabaques, Wangari, Diokaju, Periferia y otros más, tanto del Caribe como del Pacífico colombiano.

La primera obra a la que acudí fue creada bajo la dirección de Leyla Castillo, Carmen Gil, Camilo Giraldo y, como invitado especial participó Rafael Palacios. Había escuchado nombrar a Leyla y a Rafael como unos de los mejores maestros de la danza afro-contemporánea, también con una larga trayectoria en la creación escénica y en la formación en danza en el país. Decidí ir a ver su obra *Cuentos de la Manglería* (2015).

Al tratarse de un trabajo multimedial, la obra combinaba varios lenguajes en escena, como la música, el audiovisual y la danza. Me parecía difícil recoger toda la información que contenía la obra, pues, desde cada uno de esos lenguajes, mostraban al Pacífico. Mientras recurrían a la décima cimarrona,[1] como estrategia narrativa, los directores mostraban la resistencia negra y el afrontamiento de problemáticas como la violencia, los conflictos territoriales, la desterritorialización y la pobreza (Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, [2016]; Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, [2016]. Entonces, pude percibir que la danza era un tema que se ponía en relación con las problemáticas relacionadas con los ecosistemas, los conflictos con la minería legal o ilegal, el impacto de grupos armados y del conflicto, el transcurrir de la vida en los ríos, el mangle o la ciudad y los mitos de la región.

La obra mostraba el Pacífico a partir del registro audiovisual, proyectado en la parte de atrás del escenario. Un escenario que se dividía en dos, un arriba (donde estaban los músicos, cuya presencia a veces podía confundirse con las proyecciones mismas) y un abajo (que parecía ser un mangle, al tiempo que un espacio dispuesto para el movimiento). Con más de 15 bailarines y músicos en escena, pude percibir que los movimientos a veces no eran explícitos frente a la acción que hacían;

[1] Décima Cimarrona: Narración oral y/ o escrita en glosa que trata de acontecimientos sucedidos en la vida cotidiana, así como critica a las condiciones políticas, sociales y económicas. La décima usualmente está compuesta por cuarenta y cuatro versos: "cuatro del texto inicial y cuarenta de las cuatro décimas que terminan con cada uno de los versos del texto que se glosa" (Freja,2013, p. 65-66). Quien narra las decimas maneja un ritmo e imaginación del sentir colectivo para cada verso, que puede variar según su propia creación (Freja, 2013; Zárate, González y Flórez, 2015).

por ejemplo, la extracción de oro, el cavar o el andar por el río. Sin embargo, se lograba ver una relación de los objetos con el trabajo corporal para asumir de manera distinta el manejo del objeto y el movimiento propuesto.

Al poco tiempo, se presentó el grupo *Sankofa*, dirigido por Rafael Palacios, con su obra *La ciudad de los otros*, una propuesta enfocada en la relación y la forma en cómo se vive la ciudad cuando se tiene múltiples maneras propias de habitarla y concebirla. Sin embargo, desde el grupo querían dar conocer que en esta ciudad se expresan algunas tensiones en relación con la población negra debidas a la discriminación y la inequidad social, por lo que la urbe se convertía en un lugar hostil, cargado de soledad y escasez de oportunidades. Precisamente, el montaje buscaba dar una respuesta desde el lugar de "los marginados", reclamando un poder político y una mejor convivencia, en una ciudad en la que quepan esos otros o, mejor, todos. La obra buscaba que la danza fuera un puente para el rescate de las formas comunitarias de integración para aquellos "otros", los diferentes, los distintos. Volver la danza un camino para la solidaridad y equidad (Sankofa Danza Afro, 2010).

Posteriormente, se presentó en Bogotá la Compañía *Permanencias*, proveniente de la ciudad de Cartagena, con su obra *Emancipación, La ruta*, dirigida por Nemesio Berrío. Esta obra se presentó dentro de la programación del Festival de Danza en la Ciudad (2016). La obra abordaba el racismo y la exclusión que se da hacia la gente negra y la fragmentación de su forma de vida en la ciudad de Cartagena (Factoría L'explose, 2016; Bogotá a la Carta, 2016). Al verlos en escena, percibí que los cuerpos se movían con otra cadencia, diferente a la que había podido observar en *Cuentos de la Manglera*, más desde la feminidad, que la compañía definía como técnica *swahili*. Esta técnica consistía en los quiebres articulares y en el manejo de los brazos contenidos a través de posturas marcadas y de la ondulación. Aunque, percibía que se mantenía la disociación corporal, así como la relación de los movimientos con sonoridades afro.

Me parece importante resaltar que, como compañía, *Permanencias* tenía premisas de movimiento e investigación en la exploración de lenguajes populares de Cartagena, entendiéndolos como un acervo afro que se disponía desde el cuerpo "afrocaribeño", en términos de asumir un lenguaje de resistencia, de dignificación y de lucha (Factoría L'explose, 2016; Bogotá a la Carta, 2016). Toda

esta información se asumía en una danza que viraba entre lo tradicional y lo contemporáneo de los movimientos y su danza.

Encontrarme con estas obras me hacía cuestionarme de manera constante acerca de lo que cada uno de los montajes proponía sobre las realidades que se vivían por parte de las personas afro o negras. La danza era un lugar que confrontaba a los bailarines para ponerse en relación con su contexto, al tiempo de confrontarlo a uno como público con respecto a diferentes problemáticas dadas en los territorios en los que se instalaban, ya fuera en el Pacífico o en el Caribe. Es así como la discriminación, el racismo, la falta de oportunidades, el papel que ocupa el "otro diferente", la vida del marginado y la exclusión eran temáticas recurrentes. Sin embargo, las obras se veían también como posibilidad de mostrar estas experiencias y formas en las que se vive, al tiempo de proponer un escenario para la resistencia y la lucha desde el mismo cuerpo, tal como lo hacía explícito el colectivo Sankofa, en la obra *La ciudad de los otros*; proponiendo generar un escenario de "convivencia y solidaridad".

Pues bien, tenía que empezar a hacer trabajo de campo con algún grupo en particular para seguir con este ejercicio investigativo. Me aventuré a mirar otras obras que se presentarían en el Festival Afrojam y Videomovimiento, hacia el segundo semestre del 2017. Allí estaría Atabaques, Danfroc, Diokaju, entre otros grupos de danza afro-contemporánea. Luego de intentar establecer algún tipo de contacto para acudir a sus espacios, por cuestiones de tiempo y por las restricciones que algunos propusieron frente a mi propuesta de indagar y entrar como investigadora en sus espacios de creación, logré concretar el trabajo con el grupo de *Danza Afrocolombiana Contemporánea Danfroc.*

Esta aproximación inició en la ciudad de Cartagena, a más de cuarenta minutos de Getsemaní, en el barrio Olaya Herrera, del sector Rafael Núñez; allí se encontraba la Corporación Cultural Danfroc, un grupo de danza de la ciudad de Cartagena dirigido por Teófilo Mercado Carriazo y conformado por 12 niñas y niños, cuyas edades fluctuaban entre los 8 y 12 años. La semana que estuve con ellos se dieron días de entrenamiento intensivo, en los que se ensayó la obra *En silencio: un mundo de inocentes* y fragmentos de la nueva obra *Más muerto que vivo*, con ensayos en la Fundación Granitos de Paz, además de diferentes funciones presentadas frente a un público abierto.

Esta primera inmersión en este espacio cartagenero y en el quehacer en la danza me permitió ir entendiendo la necesidad de recoger y describir los entrenamientos. Allí pude comprender el aprendizaje corporal, conocer la vida de quienes estaban dedicados a la danza y la enseñanza del movimiento de un maestro como Teófilo Mercado, a unos niños que están escogiendo la danza como camino. Ese proceso, precisamente, me llevó a preguntarme acerca del tipo de información que pasaba por el director para que esta fuera transmitida y por el modo de describir esos movimientos que yo no reconocía dentro mi esquema y gestos corporales.

Adicionalmente, tras hablar con Teófilo y con las mamás y las "peladas" bailarinas, comprendí la necesidad de conocer la vivencia en la cotidianidad en la medida en que se nombraba como elemento importante para entender los gestos y movimientos que se acogían para la danza; es decir, una cotidianidad que se nombraba afrocaribeña y desde la periferia cartagenera. Finalmente, a propósito de entender el movimiento de la danza afro-contemporánea, entendí que era necesario conocer la forma como se entendía lo afro dentro de ese quehacer en la danza afro-contemporánea.

Hacer danza afro-contemporánea en la ciudad de Bogotá

Luego de regresar a Bogotá y de pasar unos meses, no tenía la posibilidad de volver a la ciudad de Cartagena. Una lesión en la fascia lata y plantar en la pierna izquierda, además de cuestiones de desplazamiento y recursos económicos para mantenerme en esa ciudad, no me permitieron continuar con el proceso del grupo Danfroc. Tuve que acudir e insistir nuevamente en la posibilidad de trabajar con grupos de danza afro-contemporánea en la ciudad de Bogotá. Sin embargo, antes de comenzar, me parecía relevante conocer el panorama de la danza en el país, en tanto era posible rastrear qué significa hacer danza en Colombia, las diversas problemáticas presentes en ese quehacer y los retos a los que se enfrentan los bailarines. Para ello, me pareció necesario revisar los Lineamientos del Plan Nacional de Danza 2010-2020 y mostrar información que se ha venido conversando en espacios de la danza.

En diálogos con maestros como René, del grupo Zarabanda Danza Afro, o Marybel, del grupo de danza de la Universidad Externado de Colombia, era continuo oír acerca de las extensas horas dedicadas a la formación o a dictar clases en diferentes escenarios, tanto públicos como privados, con el fin de lograr solventarse económicamente, pese a la importante trayectoria que ambos tenían en la danza. Sus vidas evidenciaban los medios y las condiciones para ejercer como maestros en las que se veían abocados a destinar una cantidad considerable de horas y esfuerzos para solventar el precio de llevar a cabo sus procesos como creadores y directores de danza. Por eso, tanto para René como para Marybel, se hacían necesarios esfuerzos extraordinarios para realizar sus procesos creativos de manera que ello les permitiera elaborar y producir como artistas una apuesta estética en cada uno de sus montajes. Era un espacio en donde tenían unas apuestas para explorarse y definirse como artistas en Colombia, a propósito de lograr posicionarse frente a una realidad, reflexionarla y cuestionarla desde la danza.

Por otro lado, el proceso de formarse en la danza se ha dado de múltiples formas; por ejemplo, una de las estrategias asumida por parte de *amateurs* y profesionales, es desde la participación constante en talleres con diferentes maestros que trabajan en la ciudad. También, desde hace unos años, es posible elegir estudiar danza gracias a las universidades públicas y privadas que ofrecen la carrera en el país. Adicionalmente, ha sido posible tener un proceso formativo a través de becas para estudiar en el exterior, como lo ha hecho René, por ejemplo.

Sin embargo, estas posibilidades de formación dependen, en buena medida, de la capacidad económica que se tenga o del acceso a los cupos limitados que se ofrecen por medio de dichas becas. Igualmente, para mis compañeras y yo, como bailarinas *amateurs*, aspirar a formarnos ha implicado participar en espacios más o menos constantes que se ofertan en la ciudad, al tiempo que debemos responder al proceso de formación profesional en nuestras respectivas carreras, en la medida en que es una estrategia que nos permite hacer estos dos quehaceres y solventarnos económicamente.

Entonces, mantenerse como bailarines y como grupos significa, en ocasiones, buscar alianzas o formas de gestionar tanto los entrenamientos como la investigación-creación a partir de instituciones privadas, públicas o a través de recursos propios. Por esto, en ciertos casos, los grupos

disponen el cobro de algunas mensualidades por las clases; cada bailarín o bailarina aporta de sus propios recursos para el proceso de entrenamiento y de investigación-creación; se gestionan las funciones en diferentes escenarios o se vinculan los procesos que lleve el grupo con las becas que ofrece tanto el Ministerio de Cultura como IDARTES, las dos instituciones públicas en el país que ofrecen recursos, espacios y formación en las artes.

Podría decirse que hacer danza es una experiencia de continuo movimiento entre la búsqueda de espacios, de escenarios para las funciones o la formación; también, ese hacer obedece a un escenario distrital que obliga, en muchas ocasiones, a condiciones de un extenuante trabajo físico para lograr mantenerse. Por esto, me parece importante resaltar la gestión y organización de las mismas compañías o grupos, en tanto esta permite que se establezcan formas propias de trabajo o, incluso, formas de vincular otras artes, procesos o grupos en los entrenamientos para la creación. Esto no niega, sino que acentúa la necesidad de fortalecer la relación entre el sector del arte con las instituciones y con los mismos grupos para establecer un escenario digno para el quehacer de la danza.

Me resultaba sintomático evidenciar este panorama en cada uno de los grupos con los que trabajaba al tiempo que lo escuchaba en las narraciones de algunos bailarines, aun cuando desde el Plan Nacional Danza se nombraban ciertas problemáticas y sus respectivos planes de acción. Me llamaban la atención algunos aspectos que estaban relacionados con esta investigación, es decir, los insuficientes recursos dispuestos para una formación de calidad para quienes se dedican a la danza, la poca disponibilidad de espacios e infraestructura destinados para este quehacer y el bajo presupuesto para la creación y el seguimiento de la labor. Precisamente, estas podrían ser las condiciones en las que se movían los grupos de danza afro-contemporánea en la ciudad de Bogotá.

Al revisar el Plan Nacional de Danza, sorprende el hecho de que sea bastante reciente en relación con la práctica dancística en Colombia, pues desde el año 2002 se ampliaron los esfuerzos para construir un Concejo Nacional de Danza que recogiera las estrategias y líneas para el fortalecimiento de la danza. Esto significó un reto para este quehacer, pues se identificaron las diferentes falencias, así como los requerimientos necesarios para fortalecer la práctica. De esta manera, se presentó la necesidad de crear una política para la danza, dada solo hasta el año 2009.

A partir del Plan, se reconoció “la situación actual del área, el número de organizaciones de danza identificadas, los procesos existentes y la inversión de acuerdo con los componentes de formación, información, investigación, circulación, infraestructura, organización y creación” (Lineamientos del Plan Nacional de Danza, 2010, p. 26). En este, se presentaron grandes falencias en términos de calidad en la formación y en el contenido de la misma, dificultades en la validación y profesionalización de bailarines dedicados a este quehacer e insuficiente presupuesto económico y seguimiento a los procesos de creación e investigación.

También, el Plan mencionaba la falta de articulación con otros sectores, como el de salud, el deporte y la educación; falta de apoyo en la organización, gestión y producción; carencias de condiciones para la circulación a nivel nacional e internacional, así como la falta de mantenimiento y construcción de infraestructura dotada para la danza. Finalmente, se planteó la necesidad de considerar a la danza como lugar para el desarrollo social y económico.

En el Informe de Gestión del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) del 2018, se menciona un aumento de presupuesto dispuesto en cada uno de los ejes para las artes en general, así como los avances en el fomento de la construcción y consolidación de la industria y emprendimiento cultural (IDARTES, 2019); sin embargo, esto no parece reflejarse del todo en la danza y, en este caso, en las trayectorias específicas de los bailarines, como comentaba René o Marybel, con respecto al desarrollo de las políticas públicas. Por eso, aun hoy resulta complejo contemplar a la danza como lugar fértil de investigación social y artístico, sumado a las limitadas condiciones básicas y necesarias para el artistita y su desempeño profesional y personal, a pesar de adelantar unos esfuerzos por parte de las entidades públicas por mitigar las dificultades en la que se hace este quehacer. Esto no desmerita reconocer los avances realizados por instituciones como el Ministerio de Cultura o IDARTES al otorgar becas y la consolidación de escenarios de formación como la ASAB, en las que han estado René o Víctor.

Finalmente, el panorama amplio de acción por parte de la institución pública por mantener el sector cultural y, específicamente, la danza, nos muestra que aquellos esfuerzos que los artistas y los grupos hacen por vincularse se encuentran dificultosamente con los requerimientos de gestión

dados en los marcos de la política pública con la cual el Estado propone responder al objetivo de propiciar a la consolación de una producción de arte que responda a los intereses del crecimiento económico, como hoy en día se plantea conseguir a través de propuesta de la Economía Naranja. En cambio, lo que he podido comprender con mi indagación es que las búsquedas de los artistas y de los colectivos en el sector de las artes responden, en mayor medida, al anhelo de unas condiciones artísticas propicias para la formación, la creación y la consolidación como gremio artístico por encima de las proyecciones económicas.

Los grupos: Zarabanda Danza afro y Resonancias

Al tener en cuenta este panorama, tuve entonces que emprender la búsqueda de los grupos de danza afro-contemporánea en Bogotá por diferentes medios, esperando darle continuidad a la investigación que había iniciado en Cartagena. A través de redes sociales, de correos, de mi asistencia a festivales o golpeando las puertas de los teatros, intenté establecer contacto al expresar mis intenciones de acercarme a sus grupos como investigadora y contarles sobre la posibilidad de esta tesis. Lograr un encuentro, la apertura del espacio, la disposición del tiempo y establecer comunicación con los grupos no fue fácil. Con algunos grupos inicié una conversación infructuosa, porque no estuvieron dispuestos para trabajar conmigo. Finalmente, tuve la fortuna de llegar a trabajar con René Arriaga, director del grupo *Zarabanda Danza Afro.*

Fotografía 1. Mao Mendivelso. René Arriaga. Bogotá, 2015. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153150783908075&set=pb.581223074.-2207520000.1571178032.&type=3&theater

Fotografía 2. Alex Mejía. *Dancer* - René Arriaga. Bogotá, 2016. Recuperado de: https://www.behance.net/gallery/33955518/DANCER-Ren-Arriaga-para-revista-SoHo

En el año de 2009, el grupo Zarabanda Danza Afro fue conformado por los bailarines Ángela Beltrán, Manuel Cuesta y René Arriaga. Ellos querían hacer un trabajo creativo y de compresión frente a las danzas africanas tradicionales y la danza afro-contemporánea, teniendo en cuenta la relación entre la danza y la música afro. Para ello, acogieron inicialmente diferentes técnicas dentro de sus propuestas, como los tipos de danza afrocolombiana, afrocubana, tradicional africana y afro-contemporánea. A lo largo de estos años, han desarrollado varios procesos de creación-

investigación en danza, tanto de danza tradicional africana, principalmente entre Juan Manuel y René, como de danza afro-contemporánea, por parte de René. Este grupo se ha conformado por varias bailarinas y bailarines, quienes en su mayoría se han dedicado de manera *amateur* a este quehacer, pues han escogido la danza de forma paralela a sus múltiples oficios.

Fotografía 3. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/danza-afro-y-contemporanea-de-grupo-zarabanda-182740

Fotografía 4. Manuel Vega. Obra Tan Tan. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.1895179343934347/1895179283934353/?type=3&theater

Usualmente, el grupo ha tenido sus ensayos en espacios alternativos de la ciudad, tales como Zajana Danza y La Coartada Cultural; en esos espacios, dedican entre dos a tres días a la semana a entrenar, con horarios de trabajo de dos o tres horas cada vez, dentro del proceso creativo constante que quieren desarrollar como grupo. Para René, Zarabanda es un espacio abierto para quien quiera empezar a explorar esta danza.

Al poco tiempo de haber iniciado diálogos con René, la maestra Marybel, del grupo de danza contemporánea de la Universidad Externado, le comentó al grupo sobre la posibilidad de trabajar con Víctor Murillo, un estudiante de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) a lo largo del año 2018. Víctor, en un principio, se dedicó a la danza tradicional cuando estaba en secundaría, puesto que era una de las clases que podía tomar en su colegio. Gracias al aprendizaje dado con su maestra, le quedó resonando el trabajo con el cuerpo, por lo que decidió, en un primer momento, estudiar entrenamiento deportivo en el SENA. Tras acabar ese proceso, decidió ingresar a la ASAB a estudiar arte danzario donde esperaba poner en relación parte de lo que había aprendido de

entrenamiento deportivo con cada una de sus clases en la Academia. En paralelo a su carrera, Víctor ha estado en grupos de danza tradicional como Kalúa y Okeseos; también, ha sido bailarín interprete en diferentes montajes de grado de danza tradicional y contemporánea.

Pues bien, Víctor tenía como proyecto de grado en la ASAB realizar un montaje que involucraba la danza afro-contemporánea. A este grupo lo llamó *Resonancias*, refiriendo a aquello que sucede cuando se escucha el tambor, el pálpito del corazón o lo que emerge del encuentro entre los cuerpos. El grupo buscó conformarse con bailarines *amateurs*, por ello convocó al grupo de la Universidad Externado de Colombia, con lo que entramos a participar de un proceso de entrenamiento en danza afro-contemporánea como grupo.

Fotografía 5. Mauricio Morales. Manuel Murillo en la obra Resonancias. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220522498198617&set=pb.1417869621.-2207520000.1571178937.&type=3&theater

Fotografía 6. Mauricio Morales. Manuel Murillo. Bogotá, 2015. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208110810154173&set=pb.1417869621.-2207520000.1571179427.&type=3&theater

Las compañeras que hicieron parte de este proceso fueron Mónica Romero, Karen Fajardo, Mariana Velandia, Michelle Morales, Daniela Arias y yo. Todas nos dedicamos parte de nuestro tiempo a formarnos en las ciencias sociales y humanas, en diferentes carreras (Filosofía, Sociología, Antropología, Psicología y Comunicación Social y Periodismo); en paralelo, parte de las integrantes del grupo hemos hecho una apuesta por vincularnos a la danza para la construcción de montajes escénicos de manera autónoma, en conjunto con la maestra Marybel Acevedo. Esto ha implicado fluctuar entre el trabajo en los tiempos y espacios académicos y aquellos disponibles auto-gestionados para los procesos creativos-investigativos.

Justamente, este proceso con Víctor nos permitió aproximarnos de manera diferente a nuestros cuerpos y aprender otra danza que nos diera elementos para seguir en nuestro proceso formativo como bailarinas *amateurs*. Nuestros entrenamientos han dependido de los diferentes espacios que lográramos concretar como grupo. Así, llegamos a entrenar en la academia *Actuemos*, de Edgardo Román, y continuamos aprovechando los espacios dispuestos por Bienestar Universitario de la Universidad Externado. En estos espacios, entrenamos dos o tres días a la semana con una intensidad de dos o tres horas por día.

Fotografía 7. Michelle Morales. Clases con el grupo Resonancias. Bogotá, 2018.

Premisa uno sobre el texto: aprender a bailar danza afro-contemporánea

Despertar el cuerpo no es tarea fácil. Saber qué ocurre en él con el movimiento lleva su tiempo y requiere un trabajo continuo de aprendizaje mientras se baila. Cuando uno baila, se está en la permanente búsqueda por entender el movimiento y las posibilidades del cuerpo; resulta necesario, también, empezar a concebir la relación con el espacio y con los trazos que pueden dibujarse en el tiempo para generar diferentes trayectorias. En ese sentido, en mi interés por comprender el devenir de un cuerpo a partir de un quehacer, por entender el gesto y el movimiento que ocurren cuando se danza, he llegado a saber que la danza se trata de un proceso creativo-investigativo que se consuma en una obra o montaje escénico.

En mi propia búsqueda, me propuse situarme desde el aprender a bailar para comprender el valor de la práctica y del devenir en el tránsito de la vida. En este punto, he descubierto lo vital que puede ser inquietarse por el gesto y por aquello que "cargan" nuestros cuerpos mientras nos movemos, aunque ese tránsito, en ocasiones, llegue a ser difícilmente inteligible o descifrable cuando intenta

ser expresado con la palabra, pues nos permite andar en la vida, responder y comunicar. En mi aventura, creí conveniente seguir la línea que nos propone el antropólogo británico Tim Ingold. En su estudio de la ecología humana, el medio ambiente, la tecnología, Ingold vincula la antropología con el arte y la arquitectura (Ingold, 2017, p. 143).

Me parece importante recoger algunas puntadas de lo que sugiere Ingold a propósito de la antropología y el quehacer etnográfico. En sus textos "¡Suficiente con la etnografía!" (2017) y *La vida de las líneas* (2018), el autor propone un andar generoso, comprender el entramado relacional entre los sujetos y las cosas y tener sensibilidad sobre los espacios que estamos habitando para, ahí sí, escribir sobre las personas. Su propuesta me resulta propicia para recoger la experiencia inmediata, esa que ocurre como un acto danzando, en el diario vivir, para entender el pulso de la danza misma y de quienes estamos transitando por ella. Estas son, en efecto, elaboraciones hechas en retrospectiva sobre lo que he aprendido a partir de comenzar a conversar con Ingold; no por eso es impreciso escribirlas ahora; más bien, se trata de recoger ese flujo de conversaciones en el que nos sentimos y escuchamos, en el que converge algo de la realidad y la imaginación.

Con respecto a lo que menciona Ingold, también hay una apuesta por vincular lo que se ha venido elaborando en el área de investigación sobre el recoger los propios conceptos y formas de enunciación de la misma gente y de quienes estamos involucrados en el proceso investigativo. Es decir, he hecho el esfuerzo por hacer una antropología pensada desde el lugar en el que se sitúa cada uno de los que hacemos parte de la indagación y en relación con las otras personas. Esto me ha permitido establecer un diálogo entre lo que he encontrado mientras se danza y se conversa y las apuestas teóricas desde la antropología y la danza por entender el entrenamiento, las trayectorias de vida y el proceso creativo. Esto ha dado la posibilidad de encontrar la cadencia propia para elaborar los conceptos y formas escriturales que vinculen el espacio danzado, como acto investigativo y creativo.

Entonces, este ejercicio de aprender tiene que ver con el modo cómo nos vamos haciendo continuamente y de manera inacabada, en el que, además, vamos haciendo conocimiento, que no es más que el aprender sobre cómo es que se van haciendo las cosas, siempre de la mano del otro, como acto educativo (Ingold, 2017, p. 152). Así, resulta imprescindible, entender el pulso y las

huellas de las cosas, porque también las cosas van yendo; de modo que podamos ir entendiendo, preguntándonos o, mejor, ver cómo se teje la vida y se entrelaza para hacernos (Ingold, 2018, [s.p.]).

Por eso, qué mejor que aprender desde el movimiento, como el caminar que nos propone Ingold (2018); se trata de revisar e ir haciendo al mismo tiempo la senda construida por nosotros, en el que hay un enredo de materiales, raíces brotes y rutas, que han pasado por un sinnúmero de cuerpos. Por eso, traté de disponerme a entender el flujo de los cuerpos y de las cosas, que son, como dice Ingold, líneas que se juntan haciendo nudos que se entrelazan en las trayectorias de cada una de nuestras vidas.

Igualmente, recojo los aportes del antropólogo británico Gregory Bateson (1998), quien se dedicó, en su texto *Pasos hacia una ecología de la mente*, al estudio de la comunicación y del lenguaje; intento con ello entender al ser humano y a su transformación como un estar en el mundo, para ahondar un poco más sobre este aprendizaje gestado en la danza; el autor argumenta que el aprendizaje está relacionado con una serie de hábitos que vamos incorporando en nuestra experiencia de manera repetitiva o a manera de secuencias rutinarias y significativas, por lo que es un continuo aprender lo que se nos propone para resolver las situaciones y permitir orientarnos en el contexto en el que nos ubicamos. Precisamente, dirá Bateson, "somos capaces de aprender a aprender" (Bateson, 1998, p. 44).

Este "aprender a aprender" me lo propuse con el seguimiento del entrenamiento del grupo Resonancias y atendiendo a lo que me decía René acerca de su experiencia; aprender a seguir el aprendizaje que se da con la incorporación de ciertos hábitos y esquemas corporales de la danza afro-contemporánea, ciertas formas pautadas para desenvolverse al danzar, al tiempo de dar la posibilidad del aprendizaje desde el presente mismo. Es decir, comprender cómo ocurre este aprendizaje continuo, dándole cabida a lo insospechado que surge en lo cotidiano.

Este lugar del aprendizaje también me permitió preguntarme por cuáles son esos sentidos que se configuran como movimiento negro o afro, en relación con los cuales se habla de una raigambre específica en el hacerse en el día a día, vinculada con la enunciación de tensiones existentes

alrededor de lo “afro” y de lo “negro”. Justamente, por todo esto, me urgía la necesidad de experimentar con mi propia carne el mundo matizado y complejo en que se mueven continuamente los cuerpos que hacen danza afro-contemporánea.

Premisa dos sobre el texto: la relación de la experiencia con la creación-investigación

En ocasiones, todo el proceso de entrenamiento y de trabajo desde el cuerpo está dirigido hacia la construcción de un montaje, por lo que requiere empezar un ejercicio de creación-investigación escénica, que implica la construcción y materialización de una propuesta. Este proceso me ha interesado en tanto que desde allí es posible comprender las apuestas del director en conjunto con los intérpretes de danza afro-contemporánea; también, atestiguar cuál ha sido el recorrido para lograr una obra. Es decir, comprender qué tiene que ocurrir en los cuerpos para lograr una puesta en escena, en la medida en que está involucrada la experiencia vital de cada una de las personas que allí mismo están viviendo en función de un tema y de la elaboración escénica.

En mi interés por el proceso de la danza, desde el aprendizaje hasta la creación-investigación, me propuse, con respecto a este último, revisar dos obras ya creadas por el grupo Zarabanda Danza Afro: *Girasoles para Ochun* (2015) y *Petra* (2017-2018). Para esto, acudí a algunas claves dadas por las investigadoras Juliana Congote, Astrid Ramírez y Joanna Agudelo, en su texto *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (2011), en tanto que mencionan que es preciso tener en cuenta las intenciones creativas, las metodologías aplicadas y las estrategias compositivas que dan paso a una obra. Por lo que las rutas investigativas, las elecciones y la dramaturgia de la obra, así como el trabajo con el tiempo, el espacio, el peso y el flujo que demarca el proceso coreográfico, resultan de gran interés (Congote, Ramírez y Agudelo, 2011, p. 27).

También, al enfrentarme como espectadora de las obras ya creadas a partir del registro audiovisual comprendía que había una distinción entre lo que lograba percibir y comprender, frente a lo que planteaba el creador. Debía tener en cuenta que, en la relación entre director, interpretes-bailarinas y espectador hay una experiencia vivida desde cada lado al momento de presenciar la obra en la

acción misma o en tiempo real. Por lo tanto, no me propuse una interpretación unívoca, sino la posibilidad conversar sobre lo que suscita cada una de las obras teniendo en cuenta la obra misma, las apreciaciones de René y lo que he logrado percibir como espectadora cuando me fijo en los cuerpos, en las sonoridades, en los objetos y en la atmosfera del montaje.

En ese sentido, esta experiencia de revisar las obras no está exenta de ser interpretada continuamente; es decir, siempre se puede tener la posibilidad de repensar las elaboraciones que hacemos sobre estas. Participamos de una metamorfosis continua. Por eso, resulta sustancioso revisar una obra para ver qué podemos decir. No obstante, a través del texto de Congote, Ramírez y Agudelo (2011) y de lo que conversamos con René con respecto a sus obras, fue posible establecer unas claves para revisar las obras, aquellas que tienen que ver con las intenciones creativas, la elaboración de las historias, la construcción de personajes, los estados corporales y energéticos, los escenarios en las obras y las características del movimiento.

El encarnarse: retos metodológicos

A partir de todo este trabajo, puedo llegar a afirmar que el acto de bailar tiene tanto de espontáneo como de trabajo continuo y sistemático. Cuando empezó la investigación tenía unas preguntas básicas, que tenían que ver con el cuerpo, con el modo como nos movemos y con cuál es nuestro motor de movimiento cuando nos encontramos en los vericuetos de la vida social, que todo el tiempo nos mueven y nos interpelan. Como diría Díaz (2014), un ir y volver en la vida, entre aquello que llamamos fluir y el lugar reflexivo de nuestra experiencia. ¿Cómo manifestamos ese devenir en la danza?

La antropología me ha dado la posibilidad de construir unas claves para entender lo que emergió en la danza, aquello que a veces me parecía tan azaroso o inaprensible. También, la danza me permitió entender el acto de improvisar, ir construyendo en la acción, en el presente mismo, partituras de movimiento que se van convirtiendo en un lenguaje diciente de la vida social, de lo que nos aqueja y aflige o de lo que, sencillamente, nos toca. Un cuerpo presente siendo mera-

mente, en tanto que es cuerpo que no se escinde de lo que solemos llamar mente, sino que ocurre todo ello incorporado y en simultáneo.

Comprendía que al situarme desde el lugar del movimiento y del gesto, era necesario empezar por descubrir de qué manera podía registrar lo que emergía de la danza. El estar en el grupo Danfroc había sido un inicio para este proceso. Pero, sin lugar a duda, resultaba necesario seguir profundizando sobre el registro del movimiento en el grupo Resonancias. Me daba cuenta de que tenía que involucrarme en este proceso con todo y mi carne, estar en cada ensayo dispuesta a empezar a aprender y a dejarme afectar desde este espacio sobre la información que surgía. Ser tocada e ir incorporar lo aprendido en el proceso.

Podría decir que se trataba de un continuo aprender desde el cuerpo, en el que tendría que habituarme físicamente, moldearme según las exigencias de ese hacer como acto de reconocimiento con los demás y como posibilidad de alimentar la comprensión de mundo y del quehacer de la danza. Es allí donde se amplían los márgenes entre los cuales moverme en la vida cotidiana y en la escena, espacios que no son más que recorridos y realidades que se entretejen todo el tiempo.

Me fue necesario estar atenta, con todos los sentidos bien dispuestos para capturar la experimentación personal y colectiva, el dejarme impactar por cada relación tejida con el mismo cuerpo, por los entrenamientos en danza, por las conversaciones alrededor de lo que nos había pasado a lo largo de los ensayos entre las compañeras; contar nuestras inquietudes alrededor de ciertos movimientos y escuchar las intervenciones de Víctor o René alrededor de sus procesos en la danza, ya fuera en conversatorios públicos, en los ensayos o en encuentros. Por eso, el acto de conversar también se volvió un ejercicio para pasar por el movimiento.

Gracias a que podía acudir a las clases del grupo Zarabanda Danza Afro como espectadora, decidí empezar a establecer unas preguntas orientadoras que permitieran ir conociendo el proceso de René, sobre sus ensayos, los procesos de aprendizaje y su hacer como creador. Con lo que me fue contando René, se fue perfilando su trayectoria de vida en relación con la danza.

Unido a ello, tuve la necesidad de profundizar sobre las obras, las personas, las compañías y los grupos que me iba nombrando René, con el objeto de reconocer con mayor detalle las relaciones tejidas a lo largo de su quehacer. Fue posible, así, empezar a rastrear su trayectoria artística a partir del registro de diferentes documentos. Desde allí, me interesé por descubrir cómo se tejía la vida de René con los grupos, maestros y espacios de los que él se ha valido; cómo disponen la información sobre sus apuestas y procesos creativos de René y de los que ha hecho parte él; de qué manera se nombran a sí mismos y escriben sobre lo que hacen, cómo se han hecho explícitas sus motivaciones de creación desde el movimiento, desde y a través del cuerpo.

En ese sentido, había una apuesta por lograr que, desde la escritura, se transmitiera el espacio de la danza, lo que surgía en éste para hacer un cuerpo y la experiencia de quienes han pasado por este quehacer que conlleva a un devenir singular de un cuerpo que baila. El escrito también se plantea desde la posibilidad de comprender qué acontece en aquel cuerpo que tiene la posibilidad de crear-investigar para la construcción de una puesta en escena.

Pues bien, el ejercicio de registrar los ensayos resultaba a veces extenuante en tanto que, al estar todo el tiempo pendiente de lo que se hacía, cómo se hacía y lo que decía que se hacía, llegaba a no dejar que el mismo cuerpo resolviera y fluyera con lo que nos planteábamos en los ensayos. Aun así, para recoger lo que sucedía en el cuerpo que baila, me fue necesario acudir al ejercicio continuo de la escritura en el diario campo, pues me permitía ir decantando la información de cada ensayo, ir construyendo formas de aproximarme al movimiento para las clases ante la dificultad e ir elaborando el análisis de lo que emergía en campo.

Sin este ejercicio, el de la escritura, habría sido bastante difícil contar todo este proceso con *Resonancias y* con René, porque ello me permitió darme cuenta que la forma como fluye la experiencia en danza, que se ordena de manera distinta en las sinuosidades del cuerpo, difiere en la forma en cómo debe ser descrita y ordenada en las palabras. Esto no quiere decir que no pueda establecerse un diálogo entre el gesto y el texto. Esa justamente es la apuesta de este ejercicio investigativo y de escritura.

Por otro lado, las fotografías y los videos fueron recursos necesarios para volver sobre los ensayos, en tanto permitieron, con el grupo Resonancias, visualizar lo que construíamos en cada clase y la serie de ajustes que debíamos ir perfilando, a propósito de los movimientos que estábamos aprendiendo o de la premisa que debíamos incorporar. También, las fotografías fueron un recurso necesario dentro del texto, puesto que esta captura, con todo y sus limitantes, lo que ha ocurrido en el movimiento y en la danza. En ese sentido, las fotografías pueden ampliar los márgenes de comprensión de lo que se ha escrito y permiten imaginar sobre lo que ha sucedido danzando.

En relación con lo anterior, al tener un interés por los procesos creativos, acudí a los montajes ya creados por René, en tanto que con su grupo Zarabanda ya tenían varios montajes, lo que no sucedía con el grupo Resonancias. Por lo tanto, tenía como recursos dos registros audiovisuales de sus obras, *Girasoles para Oshun,* creada en el 2015 y *Petra,* creada en el 2018. También, conversamos sobre estas obras con René, al tiempo que me compartió algunos textos utilizados como insumos para la creación. Todos estos materiales se convirtieron en los recursos utilizados para conocer la forma cómo se construyó la obra y la puesta en escena en sí misma y para conocer un poco más sobre el sentido que transita en estas. Por otra parte, se acogieron algunas fotografías para usarlas en la lectura de las obras, pues es un ejercicio que permite pasar por el movimiento, tener la capacidad de acercarse para visualizarlo y concebir lo que implica en términos sensitivos, motores y en la construcción de la dramaturgia de la obra.

Finalmente, debo subrayar que mi proceso de aprendizaje ha sido continuo, mientras he sido acompañada por aquellos con quienes he tenido la posibilidad de encontrarme, bailar y conversar. Por eso, insisto que esta tesis no se hace con una sola voz, sino que intenta recoger los aportes de quienes han abierto las puertas de sus ensayos, sus clases y quienes me han dejado presenciar sus procesos creativos e, incluso, conocer su biografía.

También, este proceso se ha construido con base al proceso analítico de la escritura, lecturas surgidas en el camino y re-lectura de los escritos que he elaborado en el Área de investigación y a viarias manos con algunas de las participantes de los grupos de danza con los que he trabajado. Esto me permitió ir nutriendo, así como ir encontrando las claves con las cuales recoger todo este

quehacer de la danza alrededor de la experiencia, el gesto y el movimiento, el devenir, al aprendizaje y el proceso creativo-investigativo.

ENCONTRANDO CAMINO. APUNTES SOBRE EL MOVIMIENTO, EL ENTRENAMIENTO Y EL ESCENARIO

Aflojando la mano. Inmersión en el campo con el Grupo Danfroc en Cartagena

Esta aproximación a campo inició en la ciudad de Cartagena, a más de cuarenta minutos de Getsemaní, en el barrio Olaya Herrera del sector Rafael Núñez. Allí se encontraba la Corporación Cultural Danfroc, un grupo de danza dirigido por Teófilo Mercado Carriazo y conformado por 12 niñas y niños, entre los 8 y 12 años, de la ciudad de Cartagena. Fueron días de entrenamiento intensivo para ellos, en los que se ensayó la obra *En silencio: un mundo de inocentes* y fragmentos de la nueva obra *Más muerto que vivo*, con ensayos en la fundación *Granitos de paz*, además de diferentes funciones para el público.

En esta aproximación al trabajo de campo, que desarrollé en el segundo semestre del 2017, me acerqué al barrio Olaya Herrera, a las condiciones que se vivían en éste y al contexto en el que resultaban haciendo danza los "pelados". Caminando por el barrio para salir o entrar a cada uno de los ensayos, Teófilo, el director del grupo, me iba contando algunas situaciones presentes en este espacio y lo que tenían que vivir los jóvenes al ubicarse en la *periferia cartagenera*, como la llamaba Teo. Este barrio se encontraba al extremo del centro de Cartagena, lejos del mar y en donde las condiciones apremiantes de vivienda o de trabajo no eran otras que la del rebusque.

Este espacio estaba limitado por varias fronteras invisibles que se hacían presentes cada vez que llovía, en tanto que al descampar salían a las calles "bandas" de jóvenes y tenían algunas riñas. Igualmente, mientras caminábamos cada noche para llegar a la casa de ensayo, Teo se encontraba muchas veces con gente y, entre saludos, me comentaba que muchos se dedicaban al fleteo. No obstante, de alguna manera, él podía pasar porque lo conocían como "el profe" que les había dictado clases de un *hobby* como la danza. También, en los diálogos entre mujeres se comentaba que algunas de ellas se dedicaban a la prostitución o me comentaban acerca de las condiciones difíciles de algunos núcleos familiares de peladas que iban a clase de danza en *Granitos de Paz.*

Cada una de las calles estaba cargada de sonidos. Si no sacaban sus equipos para que sonara vallenato, los fines de semana salían a relucir, entre cuadra y cuadra, los picó[2] a ritmo de champeta, bafles supremamente grandes con una amplificación de sonido que lograba hacer que en toda la cuadra se escuchara la música, mientras alguna gente en la calle jugaba ajedrez o hablaba entre vecinos.

Al hablar con Teófilo, él me comentaba que empezó en la danza desde los 15 años, inicialmente con la danza tradicional y luego con la danza afro-contemporánea. Su experiencia barrial lo había llevado a involucrarse en el lenguaje de movimiento, el que había venido explorando e investigando desde lo que había vivido más que desde lo que había leído. Precisamente, lo que marcaba a Danfroc, según su parecer, tenía que ver con el día a día.

Desde siempre, la champeta había estado presente en la vida de Teófilo; como decía él, "desde que estás en la barriga la escuchas". Así, desde su investigación de la danza en la champeta empezó a sacar su propio lenguaje, que en últimas es lo que él enseñaba a los pelados en *Granitos de paz.* Con respecto a la formación con los niños, mencionaba que no les hablaba como a niños sino como a grandes, pues pensaba él que ellos tenían la capacidad de absorber más fácil lo que pasaba en los entrenamientos. Aunque percibía que, en un principio, trabajar con los niños era difícil al momento de enseñarles, siempre le resultaba mejor después, puesto que le gustaba la espontaneidad y la sinceridad de los *pelados*.

[2] Picó: "Dispositivo mecánico que "recoge" la energía vibracional del movimiento [...] y la convierte en energía sonora para poner a gozar a la gente por medio de tremendo sistema de altavoces" (El picó, la máquina musical del Caribe, 2015).

Fotografía 8. Daniela García. Conversar con el grupo Granitos de Paz. Cartagena, 2017.

Por otro lado, empecé a registrar los entrenamientos, aunque encontraba una gran dificultad en nombrar lo que sucedía en términos del movimiento y del gesto; sin embargo, esto me dio paso para empezar a aflojar la mano y a escribir lo que ocurría en estos entrenamientos. En este ejercicio, me daba cuenta que era importante intentar contar la experiencia en los entrenamientos y con el modo como ocurrían estos. Me permitiría ver el aprendizaje de esta danza para acoger e incorporar unos movimientos, así como revisar de qué manera se iban ordenando imágenes o coreografías para una construcción escénica.

En este punto, me parecía importante la función del director y/o coreógrafo, tanto en los entrenamientos como en las decisiones tomadas a propósito de la propuesta escénica. La mayoría de los entrenamientos estaban guiados por los maestros, ya fuera Teófilo o María Jesús, la asistente coreográfica; disponían el espacio de manera que estuvieran los pelados frente a ellos para mostrarles el ejercicio y para que, en forma de espejo, hicieran el movimiento. Las clases usualmente tenía un primer momento de calentamiento articular y muscular, que variaba según el maestro. Posteriormente, se hacían diagonales[3] con algunos pasos que podían ir en aumento y

[3] Diagonales: Secuencias de movimientos que se repiten continuamente de un lado al otro del espacio. Esta trayectoria espacial puede dibujarse de forma vertical, horizontal o en la diagonal. En esta repetición se pretende pasar continuamente sobre el movimiento planteado y que todos vayan al compás, ya sea físico y/o musical.

conformar una pequeña frase[4]; finalmente, el grupo se disponía a pasar la obra *En silencio*, ya fuera un fragmento para la función próxima que tendrían en el Teatro Adolfo Mejía, o la obra completa para una función posterior.

Durante el calentamiento o en las diagonales, surgían algunos comentarios en relación con el movimiento que se estaba haciendo, propiciando así una mejor aprehensión del movimiento y la posibilidad de construir un sentido sobre este. Podía percibirlo en los cuerpos de los pelados, que poco a poco lograban una mejor ejecución de los ejercicios. Igualmente, para Teófilo era importante usar como recurso palabras con una intención que evocara una sensación o una imagen, por lo que surgían palabras que evocaban una acción y/o proponían una ubicación corporal particular: "sientan la energía del piso y caminen en su puesto, brazos aquí abajito, van aquí abajito y ahí, ¡agárralo!".

Desde afuera, lo que podía percibir a través del entrenamiento era el mínimo uso de la palabra, pues la mayor parte de la clase se tramitaba a través del movimiento; los niños veían lo que hacía el maestro para así aplicarlo ellos mismos y, de vez en cuando, a través de uno que otro *guapirreo* (grito cantado caribeño). De igual manera, para la construcción de frases recurrían a juegos, aspecto que para Teófilo resultaba importante puesto que, a partir de ellos, creaban. Por ejemplo, en una de las frases al ritmo del tambor y en una marcha con un brazo empuñado al frente del hombro y con el otro al lado del torso, se hacía un juego con la mano de piedra, papel o tijera.

[4] Frases o fraseos: Composición -colectiva y/o individual- elaborada a partir de secuencias de movimiento guiados por unas pautas o impulsos tanto sensitivos como motores del cuerpo, lo que permite trazar juegos en el espacio-tiempo. Da la posibilidad de pasar y repetir cada movimiento, así como revisar el manejo de la energía, su interpretación y lógica. Estas partituras, pueden ir construyendo un elemento para la composición de la obra y su totalidad. Va creando un lenguaje y secuencias para decir algo.

Fotografía 9-10-11. Daniela García. Juego coreográfico: piedra, papel o tijera. Cartagena, 2017.

Entre estas diagonales se pasaba la nueva obra, en el que a medida que Teófilo hacía algunos fraseos y los veía, se iban imprimiendo algunos movimientos y otros se iban modificando en el momento o en los siguientes ensayos.

Cuando llegaba el momento de pasar la obra *En silencio,* si bien los pelados ya tenían incorporado el montaje, Teófilo o María Jesús no dejaban de hacer correcciones, ya fuera de disposición corporal o emotiva y de velocidades para mantener un personaje o una coreografía. Lo anterior, llevaba muchas veces a reiniciar la obra o algún fragmento. Por ejemplo, en el solo de Eva, Teófilo le insistía: “recuerda que eres una diosa, busca las posiciones, más abajo, el torso”.

Fotografía 12. Daniela García. Ensayo obra En Silencio. Cartagena, 2017.

Fotografía 13. Daniela García. Obra En Silencio. Cartagena, 2017.

La obra *En silencio* proponía narrar el problema sociopolítico y cultural del país. Habla de la guerra, del desplazamiento, del *bullying*, de la violencia y el maltrato hacia la mujer (Maguaré y MaguaRED, 2017). Allí se mezclaban los insumos del cotidiano de la periferia de Cartagena y el juego de los niños. En últimas, Teo afirmaba que era una obra hecha por niños para adultos. Para Teófilo, la creación se trataba de concentrarse y mirar lo que estaba pensando en su realidad, ser perceptivo sobre lo que ocurre alrededor; al mismo tiempo, asumir el arte como protesta y revolución para que toque a los demás y para que el público reflexione sobre el contenido de la obra.

La música, con la presencia de instrumentos como los tambores, de sonidos del caribe o africanos estaba dispuesta tanto en los ensayos como en la obra, lo que de alguna manera demarcaba ciertos ritmos, pulsos y movimientos corporales. Yo consideraba necesario profundizar esa relación tan estrecha entre la música y el movimiento, puesto que, al haber clases con la tambora, la hembra, el macho y la maraca en vivo, también se propiciaba ejecutar ciertos movimientos y mantener la energía del grupo en otro estado distinto al que se percibía con una música distinta. Así mismo, ver cómo, mientras sobraban los instrumentos y se iban ejecutando ciertos movimientos, también se disponía un momento para los guapirreos importantes para el cambio de un paso a otro, dar el inicio a un movimiento y generar un diálogo entre quien hacía el primero y su contestación, distinto uno de otro.

La obra usualmente se repasaba de dos maneras. Primero, un fragmento de aproximadamente 20 minutos, que obedecía a la primera parte de la obra completa; este fragmento iba a ser presentado en el Teatro Adolfo Mejía en el marco del Festival *Suena Cartagena*. Segundo, toda la obra con una duración de aproximadamente 45 minutos, la que sería presentada a principios de noviembre en Barranquilla en el Festival Vitrina para la Danza del Caribe.

Ver los entrenamientos de los pelados me hacía cuestionarme sobre mis propios movimientos y sobre las maneras como usualmente cuento y expreso lo que hago con la danza, pues el lograr hacer uno de sus movimientos en donde muchas veces hay que mantener un tono muscular más fuerte, pies arrastrados, movimientos de caderas en disociación con la columna o los brazos, me costaba mucho más. Esto dejaba percibir una formación de cuerpos bajo ciertos movimientos de los que aún desconocía bastante, a pesar de que hiciera danza contemporánea. Al preguntarle a Teófilo acerca de cómo surgían sus movimientos, el porqué de éstos y cómo desembocan en una puesta en escena, su respuesta era que esos movimientos surgían de una búsqueda de un lenguaje personal, ligada a la vida social y del día a día del cartagenero de la periferia y del Caribe. Igualmente, había sido más desde la vida que de los libros o de maestros, como insistía siempre.

De lo anterior, podría decir que, si bien hay una denominación de danza afro-contemporánea, parecía situarse en la manera en cómo se nombra en un ámbito institucional o en los festivales, pero la manera cómo se reconocía e identificaba el trabajo, en palabras de Teo, resulta ser del día a día, del Caribe y de la periferia cartagenera. Por eso, Teo situaba a la danza como un lugar posible para contar la experiencia vivida en el presente mismo y las problemáticas que estaban allí latentes.

Con respecto a la creación, me parecía importante anotar que estas se iban configurando de acuerdo con la idea que tuviera Teo y, en algunos casos, elementos que "atrevidamente" mostrarán en los entrenamientos las peladas o pelados para incorporarlos. Sin embargo, la participación de ellos en dicha creación no estaba tan presente en la medida en que, como comentaba Teófilo, "primero estaban en formación [los pelados] para, ahí sí, [luego] crear".

Esta información daba lugar para que cada niño expresara su movimiento de acuerdo con sus posibilidades y como lo sintiera, pues en este punto recalcaba Teófilo que también el trabajo

obedecía a una formación personal, más allá de que repitieran sin sentido lo que estaban aprendiendo. La forma de abordar la creación o de interpretar alguna parte de la obra se elegía inicialmente a partir de aquel que pudiera asumir el personaje.

Cabe aclarar que, en cuanto a la conformación de las obras, Teo construía la idea, desde la investigación del movimiento, del vestuario y de la música. Además, Teo señalaba que los pelados aportaban a nivel creativo al momento de hacer reuniones para hablar sobre algún tema, o sobre lo que les pasaba. Así, de alguna manera, Teo lo iba agarrando para incorporarlo a la obra.

Entre juegos y anécdotas, los pelados poco a poco iban contando sus experiencias en danza y específicamente el haber venido a Bogotá, cuando se presentaron en la Universidad Javeriana y en la Biblioteca Virgilio Barco, en el mes de septiembre, en el Festival Videomovimiento. Hubo comentarios frente al manejo del escenario y acerca de las dificultades o aspectos que les gustaba sobre la obra *En Silencio*.

También, me parecía significativo que a algunos fragmentos de la obra los nombraran haciendo alusión a la canción que sonará en el momento o, de acuerdo con lo que realizaran en el movimiento, tales como el llamado de guerra, Mambrú se fue a la guerra, a pilá el arroz, Montes de María, el sonido del piano, el manejo de la respiración, entre otros.

En relación con lo anterior, con respecto a las dificultades o lo que más les gustaba en su mayoría no se decía verbalmente, sino que, por el contrario, me decían: “el paso este que hacemos así, este…” y mostraban el movimiento. Eso me sugería que lo que pasa por el movimiento y su cuerpo no necesariamente tenía que pasar por la palabra hablada. El movimiento hablaba por sí mismo. Lo anterior evidenciaba mi necesidad de que el movimiento pasara por una verbalización, para entender los marcos en los que se quisiera expresar su significado. Esto daba para múltiples interpretaciones pues, como decía Teófilo, su intención es hacer sentir algo al espectador y que se quede pensando sobre lo que le deja la obra, más allá de algo específico y puntual.

Al conversar con cinco mamás, me comentaban que, evidentemente, el entrar sus hijos o hijas a Danfroc era producto de una decisión que involucraba a la familia, ya que eso implicaba estar

pendiente de los ensayos, llevarlos o traerlos, así como proporcionar los elementos que se necesitarán en los montajes. En ese sentido, entre ellas se organizaban para colaborar en lo que requiriera el grupo, ya fuera en vestuario, peinados o viajes que tuvieran que hacer. Así, entre ellas hacían algunas iniciativas de venta de productos para lo que fuera necesario.

Fotografía 14. Daniela García. Las mamás y "las peladas". Cartagena, 2017.

La percepción por parte de las mamás sobre lo que hacen sus hijos estaba ligada a una necesidad por parte de ellas y de los pelados por querer hacer danza. Involucrarse, en un inicio con Granitos de Paz y luego con Danfroc, había dado paso a cambios significativos que a su parecer se veían en sus hijos: una disciplina, el sentirse los niños como profesionales y el ordenar más su tiempo para hacer las tareas del colegio y responder por los entrenamientos.

Cabe resaltar que algunas mamás enfatizaban en los cambios corporales que percibían en sus hijas, como el pararse rectas y la forma en cómo bailaban con los demás niños, pues ellas sentían que bailaban diferente. Así mismo, recalcaban que, a pesar de que la mayoría fueran tímidas o poco expresivas en términos verbales, lo contrario sucedía en la danza y en el escenario, en donde "dejaban la pena". En ese sentido, rescatan el aprendizaje que habían tenido con la formación en danza. Así, para ellas, era importante que sus hijas hicieran danza y dispusieran el tiempo para esa actividad. Para entender lo que hacían sus hijos y lo que proponía Teófilo en la obra, era posible luego de estar en algunos ensayos porque poco a poco lograban comprender la apuesta del director.

Fotografía 15. Daniela García. Obra En Silencio. Cartagena, 2017.

Esta primera inmersión a este espacio cartagenero, y al quehacer en la danza me permitió ir entendiendo la necesidad de recoger y describir los entrenamientos, en tanto allí se podía comprender el aprendizaje corporal, conocer la vida de quienes estaban dedicados a la danza y la enseñanza del movimiento de un maestro como Teófilo Mercado, a unos niños que están escogiendo la danza como camino, pues de Teo se transmitía a los cuerpos con los que está componiendo el montaje escénico.

Allí, me di cuenta que tenía que desarrollar técnicas de registrar con mayor detalle la información con respecto a cómo se aprendían unos gestos y movimientos y cómo se transmitía la información por parte del director con respecto a las bailarinas. Precisamente, eso llevaba a preguntarme por qué tipo de información pasaba por el director para que esta fuera transmitida y, cómo describir estos movimientos que no reconocía dentro mi esquema y gestos corporales.

También, comprendí la necesidad de tener presente el papel y función de la música en los entrenamientos y en la construcción del montaje escénico en tanto se percibía una relación entre los movimientos, la corporalidad y el sonido. Adicionalmente, tras hablar con Teófilo y las mamás y las peladas, sentí la necesidad de conocer la vivencia en la cotidianidad en la medida en que se nombraban como elementos importantes para entender los gestos y movimientos que se acogían para la danza; es decir, una cotidianidad que se nombraba afrocaribeña y desde la periferia cartagenera. A propósito de entender el movimiento de la danza afro-contemporánea, entendí que

era necesario conocer la forma cómo se entendía lo afro dentro de ese quehacer de la danza afro-contemporánea.

Fotografía 16. Daniela García. Obra En Silencio. Cartagena, 2017.

Moldear el cuerpo y hacerlo fuerza. Pasos para hacerse cuerpo que danza con el grupo Resonancias

Mientras elongábamos las piernas en segunda, como era de costumbre para finalizar la clase de danza, Mary, nuestra maestra de danza contemporánea de la Universidad Externado, nos comentaba que Víctor Murillo, estudiante de la ASAB, tenía como propuesta de grado hacer un montaje con bailarines *amateurs* para el año 2018, que involucraba la danza afro-contemporánea. De inmediato, Mariana, Mónica, Michelle, Karen y yo nos interesamos, sentíamos algún gusto por el afro-contemporáneo a pesar de que nuestro acercamiento a ese tipo de danza fuera mínimo.

La incertidumbre no se hizo esperar. De mi parte, había un montón de preguntas que creía que podía resolver solo cuando empezáramos a bailar. Si bien habíamos tomado algunas clases con Mariana y Karen, tanto de afro como de afro-contemporáneo, con maestros como Jairo Cuero, Milo

Cabieles y Andrea Rubiano, estaban latentes preguntas sobre qué era la danza afro-contemporánea, ¿cómo se bailaba?, ¿por qué, cuando uno la veía y la bailaba a su modo, lograba transmitir tanta vitalidad y fuerza?, ¿o qué preguntas se hacía la danza afro-contemporánea en un montaje?

Decidimos, entre todas, concretar un encuentro con Víctor, en conjunto con otros compañeros, entre ellos Sebastián Guerrero, Carolina Monroy, José Castañeda y Daniela Arias, para saber de qué se trataría su montaje y cuáles eran los horarios de ensayo que tendríamos. De algún modo, sabía que aprender esta danza se convertiría en un reto, más cuando nuestra formación se había dado desde los espacios universitarios o en talleres a lo largo de la ciudad. Además, nuestra experiencia en la danza contemporánea variaba entre los seis meses y los tres años, lo que nos convertía en aprendices sin mayor experiencia.

En este proceso de aprendizaje se fueron retirando paulatinamente Carolina, Sebastián y José, por diferentes motivos. En síntesis, a ellos les quedaba cada vez más difícil llegar a los ensayos y su disponibilidad horaria se reducía con el pasar del tiempo; sumado a eso, la incomodidad e imposibilidad de ejecutar y seguir las partituras de movimiento, los llevó a decidir salir del grupo, a la vez que mencionaban que sus afinidades y exploraciones con respecto a la danza no eran necesariamente las que estábamos elaborando, por lo que prefirieron no estar. Al final, quedamos en el grupo Daniela Arias, Michelle Morales, Karen Fajardo, Mónica Romero, Mariana Velandia y yo. Todas nos habíamos encontrado a partir de las clases de danza contemporánea de la Universidad Externado de Colombia. Unas le dedicábamos entre diez y quince horas a la semana a las clases y, otras, entre cuatro y seis horas.

Pues bien, nos encontrábamos de nuevo nosotras para conformar el grupo *Resonancias*. Esta vez nos convocaba Víctor Murillo, en el Parque Nacional, porque a todas nos quedaba central y quizás podríamos empezar el entrenamiento en este espacio. Allí nos conocimos con él. Entonces, supimos que era estudiante de la Academia Superior de Artes de Bogotá -ASAB- de arte danzario, con énfasis en dirección. Allí nos contó las primeras motivaciones que lo llevaron a conformar un grupo y hacer una obra. Motivaciones alentadas por su padre, quien, sin poder mover sus piernas, incentivaba a Víctor a bailar en cada fiesta familiar o de fin de año. Víctor se sentía como una extensión de las piernas de su padre.

Con el pasar del tiempo, y a pesar de las pocas habilidades que Víctor sentía con respecto a la danza por su posición jorobada, su poca flexibilidad y su mínima experiencia, entró a estudiar en el lugar que era la única posibilidad que tenía, la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), la universidad pública de la ciudad que tenía un programa en danza. Allí empezó su formación, también tomaría la decisión de experimentar la danza afro-contemporánea y de asumirse como futuro director en danza. Su propuesta surgía de un esfuerzo por conformar un grupo de *amateurs*, más que con bailarines profesionales, que quisieran aprender la danza afro-contemporánea, en tanto que le interesaba ver esta danza como sistema de entrenamiento, la manera en cómo se apropiaba por cuerpos que no tenían una formación académica y lo que podría resultar de todo este proceso en un montaje.

Él enfatizaba en la adaptación (o, incluso transformación) de los cuerpos frente al tiempo prolongado de trabajo en una técnica, generando cambios físicos que la danza propone. En ese sentido, tenía preguntas en torno a cómo se asimilaba la técnica de la danza afro de las zonas costeras colombianas y lo que esta puede arrojar tanto en términos técnicos como interpretativos, producto de su apropiación. Sumado a lo anterior, supimos ese mismo día, con respecto a la apropiación o incorporación de la técnica, que resultaba importante para Víctor tener en cuenta la "tradición misma (refiriéndose a la danza afro) y las cotidianidades citadinas de quienes bailamos" (Víctor Murillo, diario de campo, 22 de enero de 2018).

En estas páginas veremos la primera fase del proyecto planteado por Víctor, porque el tiempo y la disponibilidad de todas las que hacíamos parte del grupo nos permitió llegar solo hasta ese punto. Sin embargo, aún nos queda la sensación de frustración por no haber podido lograr el montaje de la obra como parte final de todo ese proceso. Esta fase inicial tiene que ver con el entrenamiento, lo que implicaba el fortalecimiento corporal y el aprendizaje de la técnica de danza afro-contemporánea. También, algunas exploraciones coreográficas y sensitivas dispuestas en algunas frases o partituras de movimiento.

Por otro lado, a través de conversaciones con René Arriaga, director del grupo Zaranda Danza Afro, fue posible indagar sobre la posibilidad de transformación del cuerpo, de encontrar la fuerza,

la lucha y la resistencia que puede contener y expulsar el cuerpo a través de esta danza. Igualmente, comprender que esta fuerza y potencia se vincula con la diáspora africana, la resistencia afro o negra y con la raíz afro. Sin embargo, esta raigambre tiene la posibilidad de la transformación continua a partir del quehacer de la danza, como se lo propone René e, incluso, Víctor.

Iremos paso a paso en ese aprendizaje, porque de esta manera fue como me propuse recoger la experiencia en danza. También, porque así se fue dando este proceso de estar inmersa en una danza que me era, hasta cierto punto, ajena. Precisamente, ello requirió un ejercicio continuo de comprender e incorporar cada movimiento de manera muy consciente, entender cómo se estructuraban las clases, ¿qué movimientos Víctor nos proponía realizar?, ¿cómo se daba ese proceso de transmisión de información corporal y cómo esos movimientos van definiendo una corporalidad y forma de bailar afro-contemporáneo?

Ilustración 1. Flor de fuego. Realizado por Michelle Morales.

En este proceso tuve que estar todo el tiempo pendiente y consciente de lo que se hacía, pues tenía algunas preguntas que quería resolver ¿Cómo eran los entrenamientos?, ¿cómo se movía cada una de las que estábamos allí?, ¿qué requeríamos a nivel físico y sensitivo para bailar?, ¿qué facilidad o dificultad conllevaba uno y otro movimiento?, ¿cómo nos comunicábamos?, ¿cómo entender lo que predicaba la clase en donde los cuerpos se escindían y qué reflexiones teníamos de las clases? También, en este proceso estaba latente la necesidad de olvidar y dejar que el cuerpo mismo

reaccionara para ejecutar de manera más fácil y tranquila lo que se quería bailar, porque a veces tanta *pensadera* sobre qué se hacía, cómo se hacía, qué se decía que se hacía, me llevaba a una suerte de bloqueo que me impedía bailar e, incluso, dejarme afectar del mismo baile. Sí, era un aprender y desaprender sobre lo que sucedía y se hacía en el cuerpo todo el tiempo.

Los entrenamientos iniciaron los martes y jueves en las noches, en la Academia Actuemos, de Edgardo Román. Víctor había podido concretar este espacio con el Coordinador de la Academia, debido a que allí dictaba clases de sensibilización corporal y había disponibilidad horaria para ensayar. Eran dos horas de entrenamiento o incluso más, en el que fue necesario empezar por entender la manera de trabajo de Víctor y qué movimientos nos proponía para entrar a la danza afro-contemporánea. Desde el calentamiento hasta el estiramiento final, empecé a notar que Víctor nos proponía unas posturas corporales que se iban entendiendo como movimientos afro. Por eso, lo primero fue aprender el principio o postura básica, piernas flexionadas, llevar el peso hacia el centro del cuerpo y los pies, poner la columna ligeramente inclinada hacia al frente, y un rebote o *bounce* del cuerpo que hace mover desde los pies hasta la cabeza.

Fotografía 17. Daniela García. Postura básica. Bogotá, 2019.

Esta postura permitía sentir menos tensión en las piernas para hacer los movimientos y que la columna ondulara libremente. Era bastante difícil mantenerla, para hacer otros movimientos y

seguir el tiempo de la música, porque se trataba de hacer varios pasos en simultáneo y propiciar la fluidez.

Escuchar a mis compañeras sobre las formas de experimentar sus cuerpos, cómo definían su experiencia en este aprendizaje, sus percepciones y sentires frente a ese proceso, me llevó a algunas conversaciones con ellas. Precisamente, Michelle, Mónica, Karen y Mariana me fueron dando algunas puntadas intuitivas sobre cómo iban definiendo y encontrando algunas claves para ordenar, darle forma y moldear sus cuerpos en clave de movimientos afro, a partir de la propuesta de Víctor.

A Michelle, mujer de movimientos directos, lineales, cortos, sutiles y por momentos muy lentos, le gustaba dedicarse a la fotografía y al video. A veces pasa el lente por la danza, aquella con la que por momentos se conectaba como pasatiempo y cuando su trabajo se lo permitía. No puede dejar de hacer danza porque de lo contrario siente que se dispersa, su cuerpo pierde fuerza y físico. Si bien, es bastante callada, cuando tiene confianza suelta la palabra; incluso, cuando tiene tiempo escribe poesía o crónicas. Prefiere trabajar con la gente a través de proyectos de sensibilización en arte, estrategias de paz y género.

Ella me comentaba que, al no tener ninguna referencia corporal sobre la danza afro-contemporánea, empezó a darse cuenta que había una forma de hacer las cosas, una estructura en esta danza, por lo que su panorama empezó a cambiar y su cuerpo a disponerse y acoplarse a estas otras formas. Había una necesidad de estar pendiente, presente y concentrar su atención a todo movimiento para seguir las pautas de la clase, en la medida en que era posible "hacer los pasos bien y que sonaran bien". No había posibilidad de dispersarse, como podía llegar a sucederle en la danza contemporánea. Esta acotación la hacía Michelle en tanto su aproximación a la danza se había gestado desde hacía dos años en el grupo de danza contemporánea de la Universidad Externado, mientras estudiaba comunicación social y periodismo.

Mónica se acercaba a la danza tanto como su tiempo le permitía o, mejor, le hacía el quite al tiempo para poder bailar. De movimientos circulares, cercanos al piso, constantes botes, contraste de velocidades y ondulados. Si no bailaba, prefería dedicarse a la lectura de autores latinoamericanos, y pensarse el sistema mundo en relación con los procesos de acaparamiento de la tierra ya fuera

con comunidades campesinas o indígenas. Podía sacar pinceladas en su tiempo dilatado, para sacar desde allí sus más profundas intuiciones y reflexiones de largo alcance. Ella entendía que la apuesta de Víctor era transgresora, en la medida en que le permitía acercarse desde su propio cuerpo a movimientos y corporalidades que hasta cierto punto le parecían distantes o de "otros" cuerpos, pues no se ubicaban en la cotidianidad de quienes andaban en la ciudad como, por ejemplo, ella.

Esta secuencia o estructura de los entrenamientos, que nombran Michelle y Mónica, iniciaba con un calentamiento articular de forma circular por cada parte del cuerpo; podía empezar desde la cabeza, pasando por hombros, cuello, torso, caderas, rodillas y pies, o desde los pies hacia arriba. Siempre había que mantener la postura básica. Casi siempre se hacían diagonales con algunos pasos de afro que iban desde lo más básico hasta la incorporación de varias partes del cuerpo en disociación y, en algunos casos, en asociación, por lo que resultaba más complejo. Estas diagonales eran fundamentales para este proceso de aprendizaje, porque se trataba de repasar y repasar un movimiento, aquel que nos propusiera Víctor, con cierta velocidad y acentuación en algunas partes del cuerpo. Estas diagonales casi siempre empezaban con un movimiento, que podía surgir del torso, las piernas, los brazos, la cabeza, y luego íbamos incorporando poco a poco cada parte.

Podíamos hacer el movimiento lento y pausado en un inicio, ir percibiendo por cuál parte del cuerpo se debía pasar y cómo era necesario hacerlo para lograr hacer el paso. En este ejercicio, era un hecho continuo recibir observaciones por parte de Víctor, ya fuera a partir de la demostración del movimiento e intentar acogerlo a partir de la mímesis y a partir de algunos comentarios tales como: ondula más la columna, estira más los brazos, acentúa el pecho hacia atrás, piernas más flexionadas o avanza más rápido con el movimiento de las piernas. Luego, podíamos ir aumentando la velocidad del paso y cambiar la acentuación en cierta parte del cuerpo.

Estas diagonales casi siempre podían hacerse en el espacio de manera horizontal, diagonal o vertical. También podemos trabajar diferentes niveles del cuerpo: nivel alto, es decir saltos; tener muy pocos apoyos del cuerpo o estar de pie; nivel medio, las piernas flexionadas, y nivel bajo; es decir, estar con varios apoyos del cuerpo en el piso o, incluso, todo el cuerpo en el piso para no sobrepasar el nivel de la cadera.

Además, el mismo paso podía dibujar trayectorias en el espacio de diferentes maneras, círculos, infinitos y líneas horizontales o verticales. Había bastantes posibilidades de combinación de niveles, pasos y trayectorias. También, en este trabajo, podíamos pasar de la búsqueda y repetición de un paso a ir incorporando otros para construir una frase más extensa.

Luego, de estas diagonales hacíamos una frase −o partitura de movimiento− de danza contemporánea propuesta por Víctor; también, frente al espejo, repasamos algunas frases de afro que habíamos aprendido. Estas frases las construíamos con base en los pasos realizados en las diagonales e íbamos juntando otros pasos que fueran haciendo toda una composición coreográfica. Las frases se podrían construir de manera colectiva, pues cada una podía proponer un paso y luego buscar transiciones o un movimiento orgánico aleatorio que permitiera pasar del movimiento final y su sensación al movimiento inicial del otro paso. También podíamos borrar algunos pasos, cambiarlos por otros, cambiarle sus velocidades, cadencias o situarlos en otra parte de las frases.

Fotografía 18. Daniela García. Dar y recibir. Bogotá, 2019.

En ocasiones, estas frases surgían de unas pautas o impulsos tanto sensitivos como motores del cuerpo. Por ejemplo, podíamos trabajar a partir de la sensación de ausencias y presencias para generar un paso; también, podíamos trabajar teniendo como motor de movimiento la disociación de brazos y torso para generar un paso o varios pasos que conformarán una pequeña frase para ser juntada en la general.

Juntar los pasos o pequeñas secuencias en una frase general nos permitía tener una composición coreográfica con la que repasábamos durante las clases y también con la que empezábamos a jugar en el espacio y con los tiempos de la misma. Entonces, podíamos hacer algunos fragmentos de la frase muy lento, otros en canon (hacer el movimiento en diferentes tiempos); también podíamos cambiar los frentes para hacer el movimiento o repetirlo en ciertas partes de la coreografía.

Este ejercicio permitía ir apropiando cada movimiento, jugar con los pasos, experimentarlos de acuerdo con los gustos que tuviéramos en el momento, acomodarlos a nuestras intenciones coreográficas o a las de Víctor, por lo que muchas veces revisamos el manejo de la energía. Podríamos decir que estas frases iban construyendo nuestro lenguaje común, llegando a ser las estructuras significativas con las que nos movíamos y con las que disponíamos nuestros cuerpos. Eran las frases con las que íbamos entendiendo los pasos y formas en cómo se movía cada una y lo que buscábamos como grupo para estar al compás de nuestras respiraciones, de la música y de los ritmos establecidos en cada paso. Finalmente, hacíamos un enfriamiento para la elongación y estiramiento de los músculos y las articulaciones. Durante este proceso, casi siempre terminábamos la sesión en círculo con algunas palabras o reflexiones que quisiera decir alguna del grupo. Este proceso, podría ser percibido como un volver a nuestras rutinas y cerrar lo abierto en el entrenamiento, aunque físicamente nos sintiéramos distintas.

Esta estructura de entrenamiento posibilitaba una forma de acercarse y adentrarse en la conciencia del cuerpo, propiciando una metodología amable que permitiera ir calentando cada parte de las articulaciones y músculos, así como la preparación física hasta sentirse caliente, ya fuera para el entrenamiento o para buscar un proceso creativo. Dicha conciencia, también, tenía que ver con un ejercicio continuo e, incluso, repetitivo de exploración en cada movimiento, así como encontrar partituras surgidas desde lo personal o lo colectivo, en las que se transitaba por elementos básicos,

como los que propone el coreógrafo Rudolf von Laban: peso-energía, tiempo y espacio (Hislas, 1995, p. 64), en el que es posible propiciar estados energéticos como grupo y desde cada persona.

Adentrarnos a esta danza requería la interiorización de principios básicos para movernos; sin embargo, como reflexionaba Michelle, nos costaba bastante pues lo hacíamos lento, pausado y hasta rígido. Durante un buen tiempo tuvimos que seguir practicando para empezar a propiciar la fluidez en cada partitura de movimiento. Mientras lo grabamos o mientras se daba esa interiorización de los movimientos, era necesario para Michelle, y para todas, estar atentas a cada parte del cuerpo y a lo que debía ocurrir en éste para que se moviera con la cadencia necesaria.

Precisamente, esta exploración daba paso para un "reconocimiento del cuerpo en sí mismo", como menciona el filósofo francés Jean-Luc Nancy [s.f.], quien, entre otras cosas, ha hecho un esfuerzo por entender la relación del cuerpo que danza y del proceso de conocimiento, no sólo de sí, sino en relación con el mundo. Se puede entender, entonces, que, en la danza se da un cuerpo que se siente en articulación y como posibilidad de mundo y en referencia con todas las cosas, "él [cuerpo] se siente sentir-se". En esta conciencia es posible la inmediatez, el estar presentes. Es decir, dar cabida a la acción y al estar con todos los sentidos justo en el ahora, en el que ocurre un flujo de información, ahí, sucediendo y conteniendo la experiencia. Como propone Merleau-Ponty, es posible que estén allí las puertas abiertas entre pasados y futuros ocurriendo en el presente mismo (Merleau-Ponty, 1986, p. 63).

Como explica Nancy, retomando a Derrida, la conciencia sería "abrir la separación, la distancia finita e infinita "ante sí mismo"" (Nancy, [s.f.], p. 52), por lo que esto nos convoca a comprender la conciencia como esa posibilidad de todo el tiempo alejarse y juntarse en la comprensión del sí mismo, de lo que somos, como un continuo hacer que, por supuesto, cambia. Esto implica estar transitándonos, atravesar nuestros límites y las fronteras establecidas, constantemente. Habitar la continuidad de la realidad que va pasando.

Entre clase y clase, íbamos apropiando, de a poco, esa postura básica que a veces se hacía sentir con tensiones y con un fuerte calor en los muslos; era cuestión de acostumbrarse hasta el punto de incorporarla. Víctor, una y otra vez, nos repetía la necesidad de entender que la relación entre el

movimiento afro y el contemporáneo se trataba de propiciar la transferencia del peso, del balance y del movimiento motor. En ese sentido, el mantener en todo momento las piernas flexionadas permitía hacer el *bounce* o rebote y cambiar el peso de un lado al otro del cuerpo más rápido y de manera orgánica.

Por lo general, los entrenamientos propiciaban trabajar desde la dificultad. Víctor nos proponía una frase o un movimiento distinto que giraba en torno a la disociación corporal, entre los pies, las manos, la cabeza e incluso, de la cadera. Esa dificultad propiciaba trabajar desde la incomodidad, llevando al cuerpo a sus límites, haciendo trabajar sobre otros músculos y siendo consciente de otras maneras de movernos.

La dificultad la percibía, porque no eran movimientos que usualmente haría o usaría para bailar o caminar, por lo que moverme en *plié o* piernas flexionadas mientras un brazo iba hacia adelante, mi cadera en oposición hacia atrás, el pie hacia al frente y la columna siguiendo este movimiento de manera ondulada −desde el coxis hasta el axis− me generaba una suerte de atención y tensión sobre mi movimiento. Para lograr esta disposición, era necesario repetirlo varias veces, hacerlo lento, pausado y con un tono muscular fuerte.

Se trataba de una conciencia corporal de todo el cuerpo, como comentaban Michelle, Mónica y Karen, porque era necesario estar consciente de cada parte del cuerpo, a pesar de que los cuerpos de cada una se dispusieran y movieran de distintas maneras. Cada fragmento corporal estaba íntimamente articulado para lograr el movimiento en su totalidad. Como decía Mónica, cada parte tenía un lenguaje propio, por lo que cada una tenía que expresarlo y enunciarlo, “era un todo, pero un todo muy heterogéneo dentro del movimiento”. Esa posibilidad de comprender todo esto a partir del trabajo técnico que nos proponía Víctor, nos permitía hacer un ejercicio de fortalecimiento corporal con todas sus dificultades y, hasta cierto punto, nos iban mostrando toda la fuerza que inspiraba y contiene lo afro, en este caso, desde lo más físico del cuerpo.

Sentía, entonces, que esos límites que creemos que tiene el cuerpo o los movimientos posibles de éste se iban desdibujando con el pasar del tiempo, porque justo esas otras colocaciones y disposiciones propiciaban su reubicación. Se desbordaban los límites de cualquier contorno que

pudiéramos dibujar sobre el cuerpo. Continuamente, nos experimentábamos y nos íbamos conociendo desde esas múltiples posibilidades que se daban en el mismo. Justamente, esos límites móviles, cambiantes y por los que transitamos, como comenta Ingold (2012) tienen que ver con el cómo conocemos, la forma en el que se teje la vida y nos relacionamos con el entorno para conocer-nos. En su apuesta epistemológica él habla de las líneas; esas líneas que aparentemente nos contornean, pero que se mueven todo el tiempo; más bien, entre ellas se tejen relaciones más amplias, que solo nuestra mera materialidad corpórea. Por lo que el proceso es un devenir continúo generado y mantenido por un campo de relaciones en flujo.

Ilustración 2. Pulsaciones disociadas. Realizado por Mónica Romero.

En este ejercicio, entendía que el centro del cuerpo en *plié* pone la espalda y el torso inclinado, la amplitud de las piernas para moverse en el espacio es mayor, la cadera puede desplazarse con mayor soltura de manera circular, en ocho, hacia adelante y atrás; mantener esta posición genera en la columna un rebote más orgánico de manera ondulada; También, permite sentir los pies más anclados al piso, o a la tierra.

Con el tiempo, logramos construir varias frases, con las que iniciamos los entrenamientos luego del calentamiento. Casi todos nuestros movimientos se caracterizaban porque en ellos primaba la ondulación, la fuerza, el *staccato* o movimientos contenidos y un tono muscular fuerte o contracción continua de los músculos, velocidades en el movimiento, caídas y recuperaciones del

piso, brindando unas posibilidades particulares de movimiento, las que mostraban cómo íbamos asumiendo la danza afro-contemporánea.

Estas frases, en conjunto con algunas diagonales (hacer un paso repetidamente, desplazándose de un lado al otro del espacio), permitían repasar los movimientos, volver una y otra vez sobre cada uno, entenderlos de acuerdo con el ritmo y pulirlos, hasta el punto en que no se pensara en la secuencia. Más bien, buscar cómo lograr apropiarlos, hacerlos al modo de cada una y con una cadencia propia. Esa cadencia, como la podía percibir, hacía referencia a sentir toda la potencia vital del cuerpo en sí mismo, que vira entre la atención o conciencia y abandono de esta, dando pie para la creación de movimientos, dejar que el mismo cuerpo reaccione, tenga su propio ritmo y tome formas: ser cuerpo.

A este respecto, Michelle comentaba que la manera cómo era posible incorporar y recordar las frases construidas; para ella, era a través del propio motor de movimiento, del lugar donde tenía que pasar su cuerpo. De esta manera, era posible fluir, que cada parte del cuerpo lo lleve a uno, dejar "vibrar el cuerpo", más allá de que necesariamente se tuviera que contar algo.

Fotografía 19. Karen Fajardo. Disociaciones corporales. Bogotá, 2019.

Para Karen, lo valioso de la danza en general era que no necesariamente se hacía un paso o una frase pensando desde las acciones concretas y literales, sino que podía construirse una frase desde el movimiento en sí mismo. Permitir que el mismo cuerpo guíe y se convierta en la pauta a seguir; por lo que el cuerpo no es un medio para, sino un fin en sí mismo. Así era como experimentada cada acto danzado, ya fuera de danza afro-contemporánea o de danza contemporánea.

Karen se había acercado a la danza contemporánea desde hacía tres años, en simultáneo con sus estudios de Filosofía en la Universidad Externado. Sus exploraciones pasaban por algunos talleres gratuitos en la ciudad, como por sus propias búsquedas en las clases que tomaba. Su movimiento se caracterizaba por la linealidad, rapidez en cada paso, caídas y recuperaciones, movimiento directo y puntual. Siempre le había llamado la atención las danzas clásicas de la India y a través de un taller en la Casona de la Danza en el año 2017, empezó sus estudios, con quien sería su maestra, Nicole Tenorio, específicamente en el aprendizaje de la danza clásica Bharatanatyam[5].

Según Karen, bailar, entrenarse y aprender secuencias de movimiento no necesariamente tiene el objetivo de decir algo, referirse a un enunciado o a algo evidente. Precisamente, en esa no evidencia ocurre nuestra experiencia de manera no organizada, fluyendo en el movimiento con su propio ritmo; por eso, cuesta nombrar eso que sucede para situarlo en el orden de las palabras. Allí, emerge también la creatividad, confluye información entre ordenada y desordenada, es estar sucediendo. Nos dejamos fluir.

Esta manera en cómo sucede la danza puede suponer entender la vida misma, como nos lo propone Ingold en su texto *Ambientes para la vida* (2012). En su texto, indica que se rompen los límites del adentro y del afuera, nuestra experiencia sucede en un continuo involucramiento en nuestro entorno. Allí, surge toda improvisación, como la que se da en la danza, cuando se hace imprescindible responder con motivación a las circunstancias que van surgiendo, a los

[5]Bharatanatyam es una de las siete danzas clásicas de la India. Su carácter y origen ritual sitúa el movimiento desde la potencia del fuego. En sánscrito bharatanatyam se desglosa en Bha o Bhava: expresión o sentimiento; ra: de raga o melodía; ta: del tala o ritmo. Lo que circunda alrededor de esta danza tiene un carácter devocional hacia el universo. Ahora, la forma cómo se actualiza dicha devoción depende, en parte, de la manera cómo se asuma por parte de los bailarines (definición construida por Karen Fajardo).

movimientos que nos dan el impulso para seguir un rumbo y fuerza para dar forma, para seguir el fluir (Ingold, 2012).

De ese proceso de dejar fluir, entregarse al movimiento, es que es posible empezar a establecer sentidos, recoger la información, buscarle maneras de ordenar la acción y que se diga algo al bailar. Darle sentido, podría hacerse a través de cada una de las frases o imágenes construidas el que se les empieza a dar un orden, cuál va primero, cuál va después, qué se quiere contar y cómo esto puede ser explicado al público, a través de cada gesto o de la frase en sí misma. Es decir, buscar una dramaturgia con la intención que se quiere mostrar en la estructura de la obra. Cabe mencionar que este ordenamiento no debe confundirse con algo ya hecho o estático. Podríamos llamarlo como un recoger, asentar la información, permitir que tome sentidos, y conectarlos para que digan algo; dejar suceder cosas, en las que confluye la vida más personal hasta el movimiento ahí puesto en el presente.

Siguiendo con los entrenamientos, las frases cambiaban, puesto que, tanto a las frases de afro como de contemporáneo, les fuimos incorporando algunos pasos o modificando algunas partes, permitiendo alargarlas temporalmente, proponiendo otras disposiciones espaciales y explorando otros movimientos. Al salir de cada entrenamiento y mientras iba anotando lo que se había hecho, las reflexiones que se hacían por parte de mis compañeras y lo que me suscitaba el trabajo en el entrenamiento, me fui dando cuenta que el escribir tomaba otros matices más allá de un mero recuento o palabras carentes de carne y hueso y de experiencia.

Percibía la escritura como un lugar en el que también se podía pasar por el cuerpo y la sensación, rememorar. Precisamente, este proceso reflexivo sobre la danza tenía repercusiones sobre el quehacer de la danza, sobre cómo me aproximaba a la misma y lo que quería hacer o me proponía realizar en el ensayo. Me percataba que iba contorneando mi experiencia en cada palabra, que contaba lo sucedido y lo que quería hacer. Pasaba sobre mí y el aprendizaje, pues todo el tiempo se afectaba por el hecho de estar consciente frente a lo que se hacía y a cómo lo hacía o quería hacer de manera conjunta con mis compañeras.

Fotografía 20. Karen Fajardo. Improvisación. Bogotá, 2019.

Con la escritura podía pasar sobre los movimientos, las dificultades con las que me enfrentaba al momento de bailar y las frustraciones que me generaba no poder hacerlo. También, este proceso de escritura me permitía plantear estrategias para resolver esas dificultades e, incluso, recordar las frases. Llegué a preguntarme por cómo lograr tal o cual movimiento, cómo hacer que se incorporarán al punto de poder bailarlo con mayor organicidad para ser el lugar con el que pudiera expresar cosas, que se convirtiera en el propio lenguaje para decir en la danza, como de alguna manera me ocurría cuando bailaba danza contemporánea.

Estas maneras en que nos empezábamos a mover permitieron acercarnos aún más a esas formas de bailar que se han considerado afro. El antropólogo francés Marcel Mauss −quien a partir de su propia experiencia se inquietó por las técnicas corporales, es decir, por las formas en cómo la sociedad hace uso de su cuerpo, de acuerdo con el contexto y el aprendizaje dado de generación en generación− mencionaba la necesidad de un entrenamiento y de la dominación de los reflejos y de los instintos. Es decir, familiarizarse con ciertos pasos y movimientos seleccionados a partir de una técnica específica de acuerdo con la acción ejecutada (Mauss, 1971, pp. 337-338).

Como sugiere Mauss, cada técnica tiene su forma de ser aprendida, con la cual se van desmarcando una serie de hábitos, que varían según la persona y sus imitaciones. También se van modificando de acuerdo con la sociedad, la educación, las reglas de urbanidad y la moda (Mauss, 1971, p. 338).

Esa mimesis, según el autor, tiene que ver con recoger los actos por parte de quien transmite la información, probarlos y ordenarlos en la a ocurrencia de la vida social.

Siguiendo a Mauss, puede decirse que los entrenamientos tienen que ver con la habilidad de recoger unos movimientos y apropiarlos, fundirlos en la conciencia del propio cuerpo y asumirlos a partir de la práctica continua. Dichas habilidades hacen parte de un proceso de redescubrimiento de quien aprende y son guiadas por quienes la enseñan. Es en este proceso se adquiere experiencia, es decir, un conocer en el movimiento, crucial para la conciencia del propio cuerpo en la danza (Ingold, 2012, p. 84).

Como venía diciendo, aprender esta técnica necesariamente implicaba una forma de ser aprendida y, por supuesto, enseñada. En ese sentido, aquello que Víctor nos enseñaba tenía que ver con su aprendizaje de esta danza que, como él nos comentaba, se había dado en espacios como la Universidad, en sus clases de danza tradicional, en la Academia de danza tradicional *Kalúa*, en los de la compañía cartagenera *Atabaques* y con el director Wilfran Barrios, lo que le permitían tener un repertorio de movimientos que él había incorporado.

Cómo nos decía Víctor, él tiene un "abc", un repertorio de la danza afro y unos pasos particulares. Sin embargo, este "abc" puede formar una configuración distinta cada vez, por lo que da la posibilidad de modificar los pasos y replantearlos. Por eso, una de sus propuestas era la disociación y las secuencias de movimientos que hemos construido en los entrenamientos, que luego puede irse modificando, pero manteniendo la base. Lo anterior, me hacía pensar que la danza afro-contemporánea, de algún modo, contiene los cuerpos de quienes la bailaron antes o de quienes la enseñan. Tiene historias pasadas que se van modificando a su modo cuando se transmiten; pueden también, llegar a incorporar y contar lo que sucede en el presente mismo, al bailarlo.

> Por ejemplo, yo les he compartido un conocimiento, y sus cuerpos tienen una forma de asimilar el movimiento; que si lo comparten, lo harán de forma distinta. Todos buscan el afro, pero desde perspectivas distintas. Por ejemplo, vamos a buscar el piso, buscar desde la dramatización, desde el sentimiento, y desde la emoción (Víctor Murillo, diario de campo, 19 de abril de 2018).

Sentíamos que, como aprendices de esta danza en la ciudad de Bogotá, nuestros cuerpos tenían que asumir este repertorio de movimientos a partir del trabajo técnico y de la transmisión de información de Víctor a nuestros cuerpos. Iba calando de a pocos, nos iba moldeando al permitirnos asumir ciertas posturas, así como al ir generando un tono corporal. Nos empezábamos a mover de otra manera, propiciando otras formas de caminar, de desenvolvernos en la cotidianidad o, incluso, en la danza contemporánea. También, pensaba que eran otras formas de aproximarnos a nuestros cuerpos, de experimentarlos y re-descubrirlos.

En ese ir descubriendo y experimentando, me di cuenta de la necesidad de afinar el oído para empezar a bailar al ritmo de la percusión o de los pulsos y contratiempos. Resultaba indispensable bailar con la música; en la danza afro era casi que una necesidad para movernos establecer una relación entre los sonidos y su marcación con las frases construidas. Iba tomando fuerza esta relación a medida que cogíamos los pasos y los ajustábamos de acuerdo con cada canción que nos proponía Víctor. Nos teníamos que mover tan rápido o lento como la canción, teníamos que detenernos o propiciar una cadencia particular, dependiendo de la marcación. Era un reto, pero también un gusto tener que conectarnos con ritmos tan variados como el afro-bros, la música tradicional africana, la champeta o los ritmos de la costa Caribe.

Esta musicalidad también se podía ubicar en el cuerpo, como comentaban Michelle y Mónica. Se había experimentado con el trabajo en conjunto con la música; por ejemplo, con ejercicios planteados en la clase, a partir de la ejecución de un ritmo con zapateo. Éste involucraba el cambio de peso de una pierna a otra y el choque del pie con el piso tanto en metatarso, talón como con toda la planta para hacer el característico sonido de “ta-ta-cun-tata”. También, a través de partituras de movimiento, lográbamos, por ejemplo, involucrar el sonido del tambor; lo que me hacía percibir que éste se parecía bastante al latir vital del corazón; por tanto, nos movíamos con pulsaciones tan aceleradas o lentas como quisiéramos. Precisamente, Michelle hacia el énfasis en que se trataba no solo de ver y sentir el cuerpo en el movimiento sino, también, de escucharlo.

A veces, bailar con las marcaciones de la música tradicional africana nos enredaba los pasos a todas. En ocasiones, se nos olvidaba qué seguía de los movimientos, entre otras, no hacíamos las

marcaciones o el movimiento no salía. Escuchábamos una y otra vez la canción, hacíamos lento el movimiento, lo vociferábamos con palabras que nos recordaran qué era lo que continuaba y, finalmente, bailábamos al ritmo; de a poco lográbamos acoplarnos entre nosotras, y también con la canción. Podría decirse que esa dificultad de acoplarnos y de asumir la música se debía, en parte, a la cotidianidad que teníamos. Por ejemplo, Michelle comentaba que para ella esas sonoridades, las marcaciones y acentuaciones, se alejaban de lo que ella usualmente escuchaba y de la forma cómo se relacionaba su experiencia con la música; ligar un sonido y su efecto corpóreo era lo que lo dificultaba, "por eso era que, en muchas ocasiones, la música iba por allá y mi cuerpo por otro lado".

Tenía que ver con la sordera que propiciaba la ciudad, decía Mónica, al no poder darnos cuenta tan fácilmente del sonido que tenía el tambor y de su relación con los sonidos del mismo cuerpo. Por eso, se preguntaba: ¿Cuál es la imposibilidad de escuchar los propios sonidos, dentro del cuerpo, dentro de su contexto? Para ella, también tenía que ver con una cotidianidad que le era, en parte, ajena, pero que parecía tan propia de otros. Al bailarse, decía Mónica, que se lograban apropiar y acoger, de manera orgánica, todos esos sonidos y movimientos. Sentirlos un poco más cercanos a su propia cotidianidad, por lo que le resultaba un diálogo en donde el cuerpo, orgánicamente, lo iba entendiendo. Cuando empezó a escuchar, a ampliar y a sentir la conexión con la música. Ésta se volvió "una música más oída", en relación con un movimiento.

La sonoridad, el tambor, era como un remate, un golpe que suena y es de mucha fuerza, también decía Mónica. Se podía percibir a través de los entrenamientos y, también, acercarnos corporalmente en ese golpe del tambor que transmite tanta fuerza. Como nos decía Víctor, la repetición de cada paso, así como tener ya unas frases de movimiento establecidas, permitían ir apropiando, afirmando y perfilando el movimiento, en la medida en que, a partir de estos pasos, podríamos modificarlos para hacer composiciones coreográficas (canon, modificaciones espaciales, etc.) y, ahí sí, ponerle el *Flow.*

Fotografía 21. Daniela García. A pulso musical. Bogotá, 2019.

Pero ¿cómo tener eso que llamamos *flow*, sabrosura o *swin* cuando bailamos? Frente a esto, Víctor nos permitía amarrar algunas puntadas con sus comentarios en cuanto a la necesidad de notar la diferencia entre hacer el movimiento e interpretarlo. Se trata de hacer propio el movimiento, de lograr cargarlo de un sentido capaz de ser transmisible a quien lo ve o lo baila con uno. De allí, su dificultad y su potencia, pues se logra en un continuo hacer (bailar) y no parar. Se trata de lograr recoger un sonido, un movimiento y cargarlo de una fuerza capaz de hacer mover a quien lo baila, propiciar un estado interno que traspasa el cuerpo y permea el espacio, así como a quien está presente. En esa búsqueda del *flow*, con los entrenamientos de Víctor, hemos podido tener una entrada a la danza afro-contemporánea desde la manera como él la ha apropiado y como él nos la transmite, en donde da lugar a la transformación no solo del movimiento sino de la manera cómo lo vamos asumiendo.

La música, entonces, resultaba importante para bailar las frases de afro, porque hasta cierto punto, ésta iba demarcando las cadencias y las posibilidades de uno u otro movimiento y transformando el manejo del espacio. Por eso, preponderaba estar en la vertical o de pie al momento de moverse, frontalidad en el espacio y un nivel medio del cuerpo. Podría notarse una diferencia con las frases de contemporáneo, porque por momentos se desligaba de la música para enfocarse en los movimientos, lo que podía variar en cuanto a cambios de nivel en el cuerpo, a la disposición en el espacio y a apoyos corporales, trabajando ya fuera desde piso o desde la verticalidad.

A lo largo de los entrenamientos, continuamente se hacía uso de onomatopeyas para ejecutar los movimientos y recordarlos, porque estaban ligadas íntimamente con la sonoridad de la música, con las acentuaciones de la misma y, por supuesto, con qué tipo de movimiento se hacía. En ese sentido, necesitábamos adherirle al sonido una metáfora verbal para relacionar el cuerpo con la música. De esta manera, era posible que nosotras lográbamos bailar en relación con cada sonido. En relación con el uso de las onomatopeyas, en el grupo Resonancias intentábamos que el cuerpo se ligará con la música, y la música con este, para que las acentuaciones sonoras lograran tener una expresión corporal. La música propone y el cuerpo, a su vez, dispone movimientos que pueden variar entre ondulados, cadenciosos, secos, fragmentados, de choque, etc.

Usualmente, las metáforas las hacíamos con las marcaciones que establecía el tambor y con las pulsaciones que éste hiciera, por ejemplo, tucutún tacatá, túcun táca, túcun táca; dún-dún táca, dún-dún táca. El tambor podía marcar la entrada para bailar a través del *llamado* que éste hacía; es decir, a partir de un cambio rítmico o, a partir de los cambios musicales que podían percibirse a lo largo de la canción, demarcan el cambio de movimiento y su acentuación. Era frecuente ver este uso de sonoridades en diferentes grupos de danza afro, pues eso permitía ir entendiendo qué sucedía con la música y cómo ésta repercute en el movimiento y en la transformación del cuerpo.

Otro de los recursos que se fueron dando, como hacía énfasis Mariana, estudiante de psicología y parte del grupo de danza contemporánea desde hacía tres años de la Universidad Externado, tenía que ver con un aprendizaje conjunto o colectivo. Esta mujer de movimientos rápidos, ondulados, fragmentados, y micro-gestos, enfoca sus esfuerzos por comprender las problemáticas alrededor del género, el proceso de paz y trabajar el "primer territorio": el cuerpo en comunidades. Siempre,

con su gran sonrisa y gestualidad, le gusta estar combinando sus propuestas creativas con las danzas afro. Ella percibía que lo importante del proceso era que, si una persona, en algún momento, no podía hacer un paso, no entendía las maneras de llegar a éste o no lograba relacionar la frase al compás de la música, desde el trabajo colectivo buscábamos la manera en que la persona fuera entendiéndolo. Para esto, observábamos la manera como esta persona lo hacía, ubicábamos el lugar en donde no se seguía la pauta planteada, encontrábamos metáforas o sensaciones que permitieran sentir por dónde pasaba el movimiento o, con la repetición de la frase o el paso, intentábamos recordarla con mayor facilidad para hacerlo con la métrica que estuviéramos manejando.

Fotografía 22. Daniela García. Partituras colectivas. Bogotá, 2019.

Hacer este ejercicio de aprendizaje y enseñanza conjunta situaba la mirada sobre nuestros cuerpos y el de las otras compañeras. Desde mi perspectiva, para aprender, así como transmitir la información aprendida, me era necesario revisar cómo se movía y qué pautas podía sugerirle desde su movimiento para que fuera comprensible. Para ello, era necesario saber por cuáles partes del cuerpo se pasaba, así como las metáforas que usábamos para lograr asociar el movimiento. Por

ejemplo, si necesitábamos mover los brazos a lado y lado del cuerpo mientras subíamos una de las rodillas hacia nuestros torsos, podríamos asociarlo con recoger algo de la tierra.

Como comentábamos en el grupo, ese trabajo colectivo permitía que la técnica se fuera apropiando, incorporando por parte de cada una y de manera conjunta entre todas. Se daba un tipo de circularidad en la que viraba nuestra manera de entender dicha técnica, aprenderla, así como de compartirla y acogerla entre todas para lograr un solo cuerpo de baile moviéndose al son de la música y de nuestras respiraciones. Esta circularidad, que lográbamos percibir y propiciar a lo largo del ensayo, era con la que finalizábamos nuestros entrenamientos, enfriando el cuerpo y dando algunas apreciaciones sobre lo ocurrido en el espacio. Esta misma circularidad, fuimos encontrándola en otros espacios, como en el taller dictado por el maestro René Arriaga "Tejidos desde el cuerpo", en colaboración con el grupo de estudios afrocolombianos *Ubuntu*, de la Universidad Externado de Colombia.

Ilustración 3. Columna: Cóncava y convexa potencialidad. Realizado por Karen Fajardo.

Iniciamos el taller con un círculo, o mejor, entramos al Ubuntu, como nos lo indicaba René. Todos teníamos la posibilidad de mirarnos, encontrarnos en una misma posición y concentrar la energía en esta circularidad. Fuimos calentando desde articulaciones hasta los músculos y aprendiendo algunas secuencias de movimiento propuestas por René. Él también nos recordaba sobre la posibilidad de volver, precisamente, sobre lo que significaba la palabra *Ubuntu*: "Soy porque nosotros somos".

Este encuentro fue el pretexto para empezar a circular y vincular todo aquello que empezamos a conversar con René en diferentes espacios y encuentros que tuvimos. Permitió establecer algunas puntadas sobre lo que transita en la danza afro-contemporánea y en quien la baila. René, de mirada seria, trenzas en su pelo largo que pueden cambiar su forma de vez en cuando, músculos bien definidos y voz pausada cuando habla, es director del grupo *Zarabanda Danza Afro* y maestro de danza afro-contemporánea. Él me fue contando su historia, su tránsito en la danza, dando pistas para entender lo que había acontecido en este proceso de aprendizaje desde el cuerpo con el grupo *Resonancias* y encontrarme con algunos elementos que me permitieron entender el sentido de lo afro en la danza.

Primero, situemos la mirada sobre la palabra *ubuntu*[6] para entender un poco más esa frase que René varias veces nos repetía. Ubuntu es un concepto que ha sido acogido por varias comunidades de África y definido en varias lenguas, Zulú, Mashi Khosa, Swahili (Burgos, 2012). El concepto implica, la fuerza vital que se expresa en "todo". Tiene la posibilidad de afectar de manera positiva y negativa, pero al afectar transforma el todo. En ese sentido, la persona se hace persona en relación con los demás. Significa estar abierto y disponible. Este estar en relación con los otros para ser persona, solo es posible en tanto se está en colectividad; es decir, *ubuntu* significa ser en relación, nos involucra a todos, en la medida en que estamos vinculados. Se trata de estar unos en los otros. No se puede hablar de persona como experiencia aislada sino en colectividad. Soy un nosotros, por lo que se desdibujan los límites del yo, estamos unos en los otros como base del ser, existir y en relación con todos los seres.

Pues bien, ese estar ahí presentes y ser personas en tanto todos estábamos siendo juntos, nos permitió empezar a hacer un trabajo corporal, en el que involucrábamos el bailar en conjunto con sonidos musicales. En un principio, mientras hacíamos un círculo alrededor de una persona, nos

[6] Esta palabra se utilizó durante la finalización del *apartheid* en Sudáfrica por Nelson Mandela y Desmond Tutu, en tanto se acogió como una manera de hacer justicia. Esta última se entendió como una manera de restaurar, luchar contra la esclavitud, por la integración social de las diásporas, por la emancipación política y por el propósito de unir sus luchas. No necesariamente involucra únicamente a África, sino en tanto seres humanos. Esta palabra y su significado se anclaba en la medida en que permitía entender que, al romperse la fuerza vital, debían estar involucrados todos y todas para restaurar el ser (Burgos, 2012; Cárdenas, 2016 & Kankosi, 2007).

tocaba mantener un ritmo bajito y, según la energía que la persona demandara en el movimiento, iba subiendo el nivel de la música, tanto en la velocidad como en el volumen.

A medida que iba pasando el tiempo de entrenamiento con este ritmo musical, en la persona que bailaba se lograba percibir un impacto sonoro que resonaba en el cuerpo y en los movimientos que hacía. Este ritmo lograba dinamizar su cuerpo y propiciar que los movimientos fueran más amplios, rápidos o lentos, así como mantenerse un tiempo prolongado bailando sin desfallecer. En este círculo se mencionaba que cada uno aportaba de su *energía* en el ritmo para que *no desfalleciera* la persona que bailaba, podíamos darle *ánimo* y un *movimiento de resistencia* en conjunto. Igualmente, comentaban que de eso se trataba la diáspora africana en América, de *no dejarnos caer.* Eso, me hacía recordar la frase que decía René una y otra vez: "Soy porque nosotros somos". Podemos ser en tanto estamos todos siendo juntos. René, a ese respecto comentaba: "¿Cómo lo logramos, resistir en la diáspora africana? A través de la música, de la danza, el movimiento y de toda la práctica cultural, con lo que se recodificaron todas las prácticas para que esa persona no cayera".

Podríamos decir que los movimientos y la musicalidad de la danza se van cargado de la historia afro, de aquella diáspora que nombra René y, al mismo tiempo, de las vivencias que van ocurriendo en todo este camino hacia el presente. Van dando un sentido capaz de percibirse cuando se baila, lo que podría llamarse energía de resistencia. Como diría René, la danza no solo se trata de hacer un movimiento o de sudar; por el contrario, hay unas búsquedas, un *algo* que genera la danza afro, como una suerte de estados, con los cuales es imprescindible el trabajo corporal y, además, con el que es posible "conectarse con la raíz afro".

Unido a esos estados o energías que se logran mover, René consideraba que es desde allí donde se ha podido mantener la gente afro, donde está ha podido tener una posición de resistencia y una forma de pensarse a sí misma. Es un proceso que tiene que ser fuerte y técnico, porque, para él, eso significa salir a "acabar lo que esté ahí", en el escenario, como una suerte de hacer que todo se transforme, que esté ahí presente toda la potencia del movimiento y del cuerpo y que pueda percibirse toda la fuerza. Se trata de mantener una energía corporal fuerte, "la postura de

resistencia, siempre energéticamente presente" (René Arriaga, diario de campo, 23 de febrero de 2018).

Lo que me decía René me hacía volver sobre los entrenamientos, porque esa fuerza la podía ubicar en lo fuerte que era el trabajo a nivel físico. Esto implicaba una tensión muscular constante y mantener unas posturas corporales durante todo el entrenamiento; también, en que esos movimientos, implicaba expulsar y contener en el cuerpo una *fuerza*, siempre dinámica y de sentires distintos, porque esta fluye, está en movimiento y se manifiesta de maneras distintas desde quien la vive. Esa fuerza, para Karen, podría entenderse como ampliación, porque era como un ir de dentro hacia afuera o un abrir y cerrar; tenía la capacidad de expulsar energía. Esa fuerza era capaz de mover todo el cuerpo y estar en flujo, un flujo que se mantiene mientras se estaba todo el tiempo en movimiento.

Esta energía, como señalaba Mónica, no tenía que ver con un desborde total o con concentrarla en algún punto. Frente a ello, para Karen tampoco se trataba de una expulsión de la energía que suelta y suelta, más bien de percibirla como una respiración: inhala y exhala, expulsa y recoge, de distintas maneras, energía. Como decía Mónica, era necesario disponer toda la energía en el cuerpo para que esta pudiera habitar el movimiento, lo que requiere estar canalizando la energía y llevarla a cada parte del cuerpo. En ese proceso logramos percibir que, mientras se bailaba, se generaban unos estados corporales que propiciaban y convertían la danza, potencia y energía que transforma el cuerpo, pone de manifiesto cosas que resultan tener cierto poder, fuerza y hasta un trascender en tiempos y espacios. Esta fuerza excede el cuerpo en sí mismo, vincula todo aquello que esté o se quiera traer al espacio danzado.

Esta fuerza que vincula se podía percibir en la relación que establecía René con la diáspora africana, con aquel vínculo afro que lo conectaba con esa raíz. Se fundía en un contenido común que permitía estar unos en otros. Este vínculo lo excede a él como persona, se funde en todo y con todo eso para ser potencia en sí mismo, ser cuerpo en relación con la música y en donde deja que pase y suceda información. Como ejemplo, hablamos con René sobre las danzas Orishas; éstas tienen un fin, que es el trance, lograr un estado para que el espíritu o el santo baje. A René, estas danzas le resultaban *densas* y *candela*, así como difíciles a nivel técnico.

> Yo creo que nosotros somos cuerpo, y la energía de nosotros se transmite a través del cuerpo. Al bailar danzas africanistas, de matriz africana, pasa un estado, sobre todo se ve en los bailes de los yoruba y en los ritualistas. La música y el paso están diseñados para que uno trascienda el momento y el espacio. Yo creo que esa connotación sexual del mapalé y de las danzas afro vienen de ese traspaso del espacio y el cuerpo; cuando tú ya pasas y te conviertes en otra cosa, suceden cosas (René Arriaga, diario de campo, 13 de marzo de 2018).

Con lo que mencionaba René, percibía que los entrenamientos daban la posibilidad de lograr dichos estados que iban perfilando unas posturas corporales; es decir, una manera de pararnos, de situarnos y, de paso, de moldear nuestra presencia. Sin embargo, cuando conversaba con René, entendía que esta última se relacionaba con una postura de resistencia afro, de contener en dicha postura una historia que puede remontarse a la diáspora africana. Por eso, tomaba tanta fuerza la frase que él me decía y que quedaba rondando en mí: "la postura de resistencia siempre energéticamente presente". La presencia, entonces, no solo se trata de tener un trabajo técnico, como lo decía René; también tiene que ver con el manejo de la energía, de ir moldeándola y potenciándola; darle su cauce, dirigirla y externalizarla hasta el punto de tener unos cambios de postura, una forma de pararnos y de tener un tono corporal distinto, que va ligando entre lo cotidiano y la escena de nuestras vidas.

Es decir, dejamos confluir aquello que nos sucede en nuestra vida, la de otras y otros y las que creamos para situarlas en el escenario. Entonces, ese repetir las frases una y otra vez a través del trabajo propuesto de Víctor, como lo hemos venido viendo a lo largo del texto, da la posibilidad de apropiarse del movimiento, de la energía que transita entre uno y los otros y, en últimas, es posible externalizarlo en nuestra presencia y en una obra. Para René, esa presencia tenía que ver, también, con la estética y con formas de comunicación afro, con el entorno tanto familiar, como en el que se ha vivido. Este entorno manifiesto en el cuerpo; según su parecer, eso tenía cierta relación con la historia y con la diáspora africana, las que aún hoy en día siguen rondando y están latentes en algunos movimientos. Se trata de un ir y volver entre pasados y presentes, entre una cotidianidad y el pasado desde el cuerpo, permitiéndole recoger movimientos y sentires para expresar en sus

frases, en sus “partituras de movimiento”, o en sus obras. Como diría René, recogiendo la frase de su maestro Rafael Palacios, “es un ir desde y hacia la raíz para ir hacia adelante”.

Por supuesto, estos movimientos se van transformando y van tomando cadencias de acuerdo lo que quiere comunicar René y, aun así, puede permanecer su sustancia, su raíz… Según su parecer, él podía recoger lo que le interesaba, lo que podía resaltar, reivindicar y relacionar con lo que estuviera pasando en la actualidad; aun así, podría estar conectado con esa raíz. Esto me sugiere pensar que es posible que la relación y las maneras de entender y asumirse con eso que René llama “raíz” se pueden dar de manera distinta en cada persona y se pueden alterar e incluso transformar, siempre estando en esa relación con esa raíz que se va haciendo en el tránsito de la vida, o como se suele decir, echar raíz en el andar. Beber de la fuente, venir y abrir la posibilidad de la creación. Esta última, la creación, es posible a partir de la relación entre unos conceptos y la raíz, lo que podría llamarse el movimiento de lo afro, como señalaba René. Entonces, esto le da la posibilidad a René de construirse como afrocolombiano, por lo que significa volver hacia un pasado, en el que puede conectarse con la raíz a partir de las danzas afro con las que quiere trabajar y también transformar desde sus propias búsquedas. Esto le permite decidir sobre lo que quiere y no quiere tomar de toda esa información. Para él, significa “de-construir para construir otra cosa”.

Reflexiones sobre moldear la presencia, la relación cuerpo-música, el fluir, la resistencia, la experiencia de aprender y la transmisión de un saber

Este ejercicio de disponerse en la experiencia para aprender a bailar danza afro-contemporánea y hacerla escrito me ha permitido reflexionar alrededor de varios aspectos que he venido describiendo paso a paso, como justamente ha ocurrido este aprender a aprender a bailar. Precisamente, resultó de vital importancia involucrarme en los entrenamientos del grupo Resonancias y en las conversaciones y reflexiones construidas en diferentes escenarios por René Arriaga, director del grupo Zarabanda Danza Afro.

Con el grupo Resonancias nos sumergimos en un proceso de entrenamiento que nos permitió, a lo largo del tiempo y de nuestra práctica, incorporar la técnica de danza afro-contemporánea, con lo

cual fuimos identificando una serie de transformaciones ocurridas en el cuerpo. Podríamos llamarlo un devenir continuo corporal. Cabe resaltar que ese ejercicio lindaba entre un trabajo personal y colectivo y nos permitió apropiar cada disposición corporal, establecer frases o partituras de movimiento y exploraciones coreográficas, convirtiéndose todo esto en nuestro lenguaje común.

Este aprendizaje requirió que cada una tuviera una conciencia corporal en relación con lo que aprendíamos al bailar, por lo que era necesario que tuviéramos una estructura en la clase que permitiera disponer el cuerpo para la aprehensión del movimiento. En ese sentido, debía pasarse por cada hueso, tendón y musculo, de manera que el calentamiento fuera el articulador para que el cuerpo entrara en un estado de incorporación de cada paso. La repetición a través de fraseos y diagonales propiciaron que con el movimiento el cuerpo mismo estuviera abierto y disponible para recoger de manera sensible estos otros esquemas corporales.

Además, descubrimos que esta técnica permitió estados corporales en donde se difuminaba nuestra experiencia con el mundo; es decir, estar en el presente mismo. Por lo que esto implicaba estar transitándonos, atravesar nuestros límites y fronteras establecidas, constantemente y habitar la continuidad de la realidad que iba pasando. Es decir, deslindarse del cuerpo personal y ser límite entre las líneas; como menciona Ingold (2012), es ahí donde se da el proceso de conocimiento.

Entonces, a través del ejercicio de aprender y desaprender formas habituales de moverse, solo era posible a través del ejercicio continuo de pasar sobre los movimientos que proponía Víctor o que emergían de nuestras creaciones a través de la apropiación de los movimientos, en los que era necesario la dominación tanto de aquellos reflejos y motores básicos de movimiento, como de las cadencias propias que requiere la danza afro-contemporánea: ondulación, disociaciones y asociaciones, la relación rítmica entre cuerpo y música, entre otros. A partir de esto, podíamos sentir toda la potencia vital del cuerpo a través de esos estados corporales. Por lo que esta información que fluía y confluía en el cuerpo que danza vira entre la conciencia y el abandono de esta; una suerte de dejar que el cuerpo mismo reaccionara y se moviera con su propio ritmo en el espacio danzado.

Sobre esta manera de aprender, es importante tener en cuenta que se ha dado gracias a las formas como se ha recogido un movimiento, apropiado y transmitido la información de un maestro a otro, en relación con las trayectorias de formación de Víctor o René. Esta información cala sobre nuestra experiencia en mayor o menor medida; sin embargo, esta información pasa por nuestros cuerpos y los volvemos parte de nuestros hábitos. Podemos decir, que en nuestros cuerpos convergen pasados, presentes y futuros posibles de información corporal y de trayectorias de vida.

Por otro lado, identificar la relación cuerpo-música nos tomó bastante tiempo, en tanto íbamos reconociendo e identificando la métrica musical, pero también la forma en que resuena la música en el cuerpo y, a veces, el cuerpo en la música. Con el tiempo, afinamos nuestros oídos para bailar en sintonía musical, pues la danza afro involucra y está todo el tiempo en relación con los ritmos que propone cada canción.

Nos resultaba necesario identificar y generar un movimiento en relación con un instrumento o un *beat* para movernos; incluso, cada parte de nuestro cuerpo podía anclarse a una melodía, a un contratiempo o al tambor mismo. Teníamos que recoger un sonido y hacerlo movimiento. Por eso, la música se cargaba de una fuerza que transitaba en los cuerpos para movernos; incluso, podía traspasarnos y, más bien, lograba permear todo el espacio, así como a quien estuviera presente.

El trabajo colectivo tomó un papel importante en este proceso de aprendizaje de danza afro-contemporánea, pues ayudó a la aprehensión del movimiento, tanto de modo personal como colectivo, para estar al compás de nuestras respiraciones, la música y ritmos establecidos en cada paso o frase construida. También, con el trabajo realizado con René, me fui dando cuenta que este bailar en colectivo está relacionado con unos estados corporales, en los cuales hay unas disposiciones que van más allá de la materialidad física del cuerpo y se dispone de la energía que emerge a través de la música y la danza.

Con respecto a estas disposiciones de la energía que emerge del trabajo colectivo, por parte de René era posible comprender que están ancladas también a un movimiento de resistencia afro y como método para "no dejarse caer". En esa disposición, en sintonía cuerpo-música, se va cargando

de toda la diáspora africana, pero también con la posibilidad de contar cada una de las historias personales de quien baila en el presente; es decir, devenir.

Este hacer desde el cuerpo, si bien pasa por un trabajo técnico y de aprehensión de cada movimiento, también está cargado de unos sentidos, que dan paso a lograr unos estados corporales en donde le cuerpo mismo está ahí en el presente, desbordándose y conteniéndose. Esto, se puede relacionar con la fuerza; como lo comentaba René, con toda la postura energética de resistencia que se consuma en el cuerpo que danza.

Como toda fuerza implica moldear la energía, darle su cauce, potenciarla y externalizarla a través de un trabajo técnico y de asumir ciertas posturas corporales que nos van dirigiendo la mirada de mundo. Esta postura, como la nombra Rene, está relacionada con la postura de resistencia afro, de contener esta fuerza y presencia que se puede vincular con la historia de la diáspora africana; sin embargo, esta fuerza también puede dar cabida a expresar, como también argumentaba René, su experiencia vital y sus inquietudes en partituras coreográficas y en sus propias creaciones escénicas.

Así, a través de lo que emerge en la danza se exceden tiempos y espacios, vincula todo lo que este y se quiera traer al espacio danzado. Entonces, siguiendo a René, en esos estados y bajo toda la potencia que contiene y mantiene la danza, es posible "conectarse con la raíz afro". Además, esta fuerza que emerge nos excede como personas, nos volvemos más bien contenido y continente comunes, que permite estar unos en otros, y en el cual es posible ser fuerza y potencia en sí mismo, para dejar que fluya información. De este modo, es posible vincularse con la raíz afro y el movimiento de resistencia hecho desde el cuerpo. También, dar la posibilidad de la emergencia, repensarse y estar en constante exploración sobre la experiencia de quien danza en el presente, como dice René es posible "beber de la fuente, venir y abrir la posibilidad de la creación".

ENTREVER ENTRE VIDAS. RASTREAR LA EXPERIENCIA SINGULAR Y EL DEVENIR CUERPO EN LA DANZA AFRO-CONTEMPORÁNEA

Juego de trayectorias a través de la vida de René Arriaga

En esa búsqueda constante por comprender el universo de la danza afro-contemporánea y por estar al tanto sobre lo que estaba circulando sobre el movimiento en la ciudad, llegué una tarde de abril del 2017 al Festival Afrojam. En esa ocasión, quería hablar con dos compañías cartageneras y conversar sobre la posibilidad de desarrollar la investigación con estos grupos. Quién lo diría, si bien en ese momento pude concretar un posible encuentro, con el pasar del tiempo esa idea se desdibujó. Inesperadamente, pude conocer otros grupos que estaban trabajando en la ciudad de Bogotá, entre ellos, el grupo Zarabanda Danza Afro y a su director René Arriaga, quien había creado el Festival que nos convocaba.

Tiempo después, le propuse a René la posibilidad de estar en sus entrenamientos con el grupo y de conversar sobre su experiencia en la danza. Concretamos un primer encuentro, aunque en realidad este se prolongó en diferentes momentos del año 2018 en distintos espacios; casi siempre en sus lugares habituales de entrenamiento, La Coartada Cultural, Zajana Danza y, finalmente, en la Universidad Externado de Colombia a partir de un taller y conversatorio que él realizó.

Este escrito se ha construido a partir de conversaciones con René y de la lectura de prensa para seguirle la pista a los grupos, maestros y obras que han hilado su vida. Es decir, como propone Ingold (2018), ver el flujo, el movimiento y la trayectoria de su vida, en tanto organismo que se hace junto con la historia de los materiales y los contextos específicos con los que se fundan sus particularidades (2018, p. 114). Igualmente, este ejercicio no se propone definir y visualizar una identidad con un contorno definido, porque en medio de este ejercicio, incluso para mí, tanto como para René, nos cuesta decir qué es afro, seguido de dos puntos. Convenimos, más bien, con René conversar sobre los muchos puntos que conforman la línea que hacen su trayectoria de vida. Cabe aclarar que este ejercicio aun es inacabado y en construcción permanente, pues siempre existe la posibilidad de seguir profundizando y encontrar otros hilos para recorrer su vida. Por lo que no es una versión acabada de la vida de René, más bien una de las tantas posibilidades de enunciación.

Es una apuesta por ver un posible lugar de enunciación, el de René; en el que trascurren, más bien, vidas que se entrelazan todo el tiempo. Su complejidad nos permite anudar también las marcas que se han generado producto de tensiones políticas, sociales y económicas de largo aliento, tales como estereotipos, racializaciones y discursos de aceptación o no de lo negro o afro, como lo afirmaban René, Franz Fanón, Rita Laura Segato o Eduardo Restrepo. Contar la trayectoria de René nos convoca a revisar cómo se hace la vida misma, se conceptualiza en el hacer mismo de la danza afro-contemporánea (llegando incluso a la necesidad de quitar este rótulo) y se deja afectar por el presente mismo para devenir, para hacer y ser "otra cosa", como dice René.

Por otro lado, significó un reto seguir los trazos en diferentes documentos sobre nociones en torno al cuerpo, el gesto, el movimiento y la danza afro-contemporánea para hacerlo inteligible en el texto, pues resultaba difícil rastrear dichas nociones aun cuando no se apalabraba directamente sobre estas. Precisamente, acudir a cada artículo significaba entrar en relación con la voz del director, de las maestras o los maestros, reseñas biográficas, reseña de la obra o historia de los espacios de danza.

Enraizarse. Aprendizaje de lo negro desde la danza de *tradición africanista*

Fotografía 23. René Arriaga. Folie René Arriaga. Nantes, 2017. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=94ZRUosQhbE

Sentado, con sus piernas estiradas y en ropa de ensayo holgada de colores oscuros, René, a sus treinta y cinco años, decidió empezar a hablarme sobre Florencia, Caquetá cuando tenía quince años. René no sabía bailar. Con una sonrisa un tanto burlesca y mirando hacia abajo, mientras llevaba su pelo largo y trenzado hacia atrás, recordaba una fiesta del colegio en la que una chica que le gustaba lo sacó a bailar. ¡Fue fatal! Todo un desastre, porque, según su parecer, era un supuesto que el negro debía saber bailar y ese no era su caso. Sin embargo, un día unas personas llegaron al colegio, ofreciendo clases de merengue y salsa; justo lo que él quería, era su oportunidad para aprender a bailar. Resultó en la Alcaldía de Caquetá, tomando clases de bambuco, sanjuanero, joropo, guabina, cumbia, mapalé y, en general, música de la región.

Al salir del colegio, se fue para Bogotá a estudiar fisioterapia; también, quería seguir bailando y entrar al *universo* de lo afro. De ese universo sentía que, a pesar de tener un núcleo fuerte chocoano por su mamá y sus hermanos y a pesar de existir un movimiento fuerte del Pacífico en el Caquetá, había cosas que no se ga*naban* y que él *desconocía*. Él creía que podría ser por estar fuera de su territorio que había cosas que no se aprendían.

Como me decía René, la diáspora continuaba, está presente en la vida de él desde el momento en que tuvo que salir del Chocó para el Caquetá con sus hermanos y su mamá. En ese camino, fue percibiendo que había cosas que debían ocultar o no decir. Era mejor no decir que René era del Chocó y más bien ser del Caquetá, como lo decía su mamá. Era quizás, según él lo manifestaba, un intento de querer "decolorizarlo", así como dejar de hacer muchas cosas en la misma cotidianidad porque podía entenderse lo negro como algo malo. Entonces, era mejor no decir que él era del Chocó, más bien del Caquetá, como en ocasiones lo decía su mamá. "Mejor no hacer bulla, porque la bulla es…", "mejor no beber frente a ... porque beber es…". Para René, eso significaba seguir viviendo en un gueto, en un arcabuco, que es un espacio denso y difícil del ocultamiento; de cierta manera, volver a esa época de la colonización donde lo afro no estaba permitido como posibilidad en la experiencia libre. Todo esto le hacía sentir un fuerte *desarraigo.*

Con lo que me comentaba René, podía percibir que el Pacífico o el Chocó sobrepasaban la geografía de un lugar en específico, en el que más bien se lleva consigo a pesar de estar en el

Caquetá. Nombrar todo aquello que le sucedía estaba en relación con el ser chocoano y éste lo vinculaba con algo más extenso: con un territorio, su gente y lo que le sucedía allí: entre un Pacífico y el Caquetá.

Precisamente, aquello lo ligaba con su familia, aunque le proponía como eje que debía descubrir y aprender dentro de su hacerse como persona. También, lo interpelaba, en la medida en que no sentía que debía cumplir con los elementos que le decían que debía tener como negro o afro, aunque por momentos se identificara. Parece, más bien, estar René en un continuo tránsito de transformación en el que se pone en tensión la identificación como negro o afro. Parece que en su caso se aprende, y es allí en donde la danza se vuelve un camino posible para "entrar" al universo afro, así como para cuestionarlo.

René quería conocer y encontrarse con *la raíz afro*, por lo que decidió empezar a bailar algunas danzas tradicionales. En medio de todo eso, también tenía un gusto por ver y aprender a bailar ballet y contemporáneo. Lo cierto es que decidió **e**mpezar por entrenar en varios grupos de *tradición africanista* en la ciudad de Bogotá. Eso le implicaba aprender los movimientos de las danzas, el desarrollo de los bailes y sus significados. En unos grupos estuvo con mayor intensidad que en otros; en algunos solamente entrenaba y en otros llegó a ser parte del cuerpo de baile.

Inició sus entrenamientos en uno de esos grupos que consideraba que permeaban bastante fuerte el interior del país con la tradición africanista: El Palenque de Delia. Para ese entonces, comentaba René, el grupo era reconocido por ser uno de los más representativos con la tradición africanista a nivel mundial. Allí, se encontró con los bailes de la costa Atlántica y podía percibir cómo permeaba esta información el interior del país a través de los músicos, las gaitas y los tambores de la costa Atlántica.

En El Palenque de Delia[7] había un interés por recoger las "tradiciones populares" que surgieron de las manifestaciones entre América, España y África, puesto que estas tenían "los movimientos

[7] El grupo El palenque de Delia fue creado en 1967 por Delia Zapata Olivella. Esta mujer de Lorica (Córdoba), se dedicó a la investigación del folclor colombiano, haciendo énfasis en las danzas y músicas del Pacífico y el Atlántico. Es considerada una de las primeras personas en hacer estudios sobre los movimientos populares del Atlántico y parte del Pacífico y acerca de la representación del folclor colombiano, buscando mostrarlos como tradición cultural en los escenarios (Bohórquez, s.f.; Delgadillo Molano, 2012).

fundacionales" de las danzas de la costa, y permitía consolidar una identidad a partir del mestizaje de las danzas (El Palenque de Delia, 2017). Sin embargo, cuando René entró al grupo, hacía un año que Delia había muerto; por eso, ahora la directora era su hija Edelmira Massa Zapata, quien buscaba el rescate, la salvaguardia y la promoción de las tradiciones colombianas teniendo en cuenta la forma de enseñanza de su madre. Edelmira, quien todavía hoy dirige y crea los montajes del grupo, también buscaba la recuperación de los saberes comunitarios de las danzas tradicionales que vincularan además la "libertad espiritual" (Fernández, 2016; El Palenque de Delia, 2017).

En paralelo, René entró al grupo Colombia Negra, dirigido por la chocoana Esperanza Biohó Perea[8]. Este grupo fue creado en 1978, como una forma de proteger el patrimonio cultural afrocolombiano e incentivar su difusión. Esperanza Biohó hacia énfasis en situar la mirada sobre la discriminación económica o en las condiciones socioeconómicas que afrontan las personas afro. También, ha hecho una búsqueda de "sus prácticas ancestrales y patrimonio cultural" para mostrarlas en la escena y sus proyectos. Adicionalmente, se ha interesado por articular los procesos artísticos que tiene como grupo junto con iniciativas o movimientos políticos en la ciudad de Bogotá y en la región del Pacífico, en la medida en que percibe que hay grandes falencias en el desarrollo de planes para las comunidades étnicas. Esta articulación es para ella la posibilidad de reconocer la herencia africana que, incluso, como mestizos se puede tener (Echeverri, 2005).

En *Colombia Negra* convergían músicos y bailarines, pues como mencionaba Esperanza Biohó, buscaba la promoción de la "cultura afro", siendo esta parte de su configuración de su *identidad*, por lo que acogían elementos de las costas Pacífica, Atlántica y de África. Esta promoción tenía que ver con posicionarse como resistencia negra, en términos de reconocer sus raíces, vinculadas directamente con el África, las que, a su parecer resonaban en los tambores en conjunto con sus ancestros. Por lo tanto, a esta mujer le era necesario reconocer la raíz negra o afro, incluso, entre personas "mestizas". Por ello, su lucha continuaba en busca del reconocimiento de sus derechos y de sus repercusiones tangibles, como, por ejemplo, erradicar la discriminación, así como enseñar y rescatar la herencia africana, que para ella los ligaba como negros (Echeverri, 2005).

[8] Esperanza Biohó acogió el apellido de Benkos Biohó como propio, como nombre artístico, adoptándolo del líder negro que conformó el primer palenque en Colombia. Desde su juventud ella se había interesado por la necesidad de crear un lenguaje propio para sus danzas, por lo que estaba en continua búsqueda a través de diferentes espacios e investigaciones que le permitieran conocer *sus raíces*. Todo aquello que se nombrará en torno a rituales, ceremonias y leyendas de África, del Atlántico, o del Pacífico, "tenía que pasar por sus manos" (Políticos afrocolombianos, 2010).

> Nosotros somos resistencia cultural, nos resistimos a olvidar nuestras raíces filosóficas, nuestros antepasados... los tambores siguen sonando, los ancestros se siguen expresando a través de los tambores, todo lo que hacemos, son aportes visibles que hemos hecho a la cultura colombiana, no solo a la comunidad afro sino a todos aquellos mestizos a quienes han negado la oportunidad de reconocer su africanía, su raíz negra (Hernández, 2017).

Según me contó René, en Colombia Negra sentía una *conexión total co*n las danzas del Pacífico; comprendía que estas danzas eran más fuertes, podía reconocerlas más fácilmente y tenía hasta cierta familiaridad con los pasos; por eso *se sentía como en casa*. En este espacio, además de tomar clases, hacía parte del grupo de bailarines con quienes montaban algunas obras, por lo que le parecía más exigente porque trabajaban a nivel profesional. En este grupo, aprendieron danzas del Pacífico norte, como el abozao, la jota y la contradanza; del Pacífico sur, estudiaron el currulao y la juga. Dentro del repertorio tenían, también, una cumbia y quizás un mapalé del Atlántico.

Para René, este espacio de danza tenía un movimiento más político, pues se vinculaba estrechamente con el trabajo sobre temas relacionados con el racismo y la discriminación en diversos espacios dentro del sector Cultural en Bogotá. Precisamente, para él todo el pensamiento de *Colombia Negra* giraba en torno de la eliminación de las diversas problemáticas presentes en la comunidad afro o negra. Recuerda que, en ese entonces, tenían una campaña en la que tenían como premisa el *slogan* "Vacuna contra el Racismo" (Fundación Cultural Colombia Negra, [s.f.]; Vivas, 2018).

Según el parecer de René, Esperanza Biohó tenía una posición política bien marcada, pues asumía constantemente una posición de protesta frente a la discriminación y el racismo. Esto le impactaba bastante a René, pues le parecía que transmitía toda una fuerza y libertad de los hombres y mujeres negras el asumir las danzas políticamente. Esto lo hacía *arraigarse* un poco más al tratar de conectarse con *la cultura afro*. También, esta mujer, creía él, tenía una visión africana-americana muy fuerte.

> —Sentí como un impacto de resistencia social y de resistencia muy fuerte, se puede decir, de parte de Esperanza... Y, sobre todo, el mapalé era un baile de batalla, cuando bailamos era un grito como de batalla y la energía se sentía así.

Para René, Esperanza Biohó trabajaba con una estética de lo negro sin importar donde estuviera, una *esencia* de lo afroamericano muy fuerte y marcado en ella. Ella tenía un *espíritu guerrero* y lo transmitía a cada uno de sus bailes.

Esperanza creó el Festival Internacional de Expresión Negra en 1985[9], pues consideraba que había una distorsión mercantilista de sus prácticas ancestrales, por lo que, desde su perspectiva, era necesario la reconstrucción cultural afrocolombiana más amplia (Biohó, 2013; Asomecos, 2015). En paralelo al Festival, hacia 1999 se creó el premio *Guachupé de Oro* para reconocer a personas o grupos afrodescendientes o a quienes apoyan los proyectos afro. Para René, ese es un espacio en el que, como compañía, tuvieron la posibilidad de participar y estar ahí al tanto de lo que se gestaba dentro de la movida afro.

Desde sus inicios, el Festival ha pretendido establecer puentes de comunicación e intercambio que vinculen "la cultura" afroamericana, afrocolombiana y africana desde un pasado y en el presente, por lo que convoca a diferentes personas de diferentes países. Por parte del Festival se plantea que,

[9] El Festival Internacional de Expresión Negra se convirtió en evento patrimonial de Bogotá desde el año 2005. Este espacio ha convocado a gran cantidad de personas y grupos alrededor de la música, el canto, la escritura, la danza y la gastronomía; en general, se ha convertido en un encuentro para quienes tienen algún interés por la "protección, discusión, promoción y difusión" de la cultura, las artes y los derechos de las comunidades afrodescendientes y negras. (Alcaldía de Bogotá, 2016; Dirección de poblaciones - Ministerio de Cultura, 2016). En cada versión del festival es habitual, además de otorgar el premio, tener una temática en particular en relación con la discriminación, el racismo, así como propiciar abrazar otras identidades y convertirse en punto de encuentro entre saberes que se dan en un territorio. El festival tiene un apoyo significativo por parte de las instituciones y ministerios de la ciudad para llevarse a cabo, a pesar de que, según la directora Esperanza Biohó, resulte insuficiente en materia de reconocimiento de los derechos que, como grupo étnico, les corresponde, a partir de lo estipulado en la constitución de 1991 (Sala de Prensa - Dirección de Asuntos para Comunidades Negras, Afrocolombianas, Raízales y Palenqueras, 2017; Cultura y Entretenimiento, 2017; Hernández, 2017).

de esta manera, se pueda contribuir en el patrimonio afrocolombiano, puesto que se busca un reconocimiento y el diálogo de saberes entre identidades que, en parte, permita tener una proyección internacional y una "apropiación positiva" (Fundación Cultural Colombia Negra, [s.f.]).

A partir de lo que me contaba René y de los registros de prensa de cada uno de los lugares con los que se fue encontrando él, de tradición africanista, como les llama, me suscitaba pensar en dos caminos posibles de comprensión de estos espacios y de comprensión de lo afro o negro. Por un lado, para René, estos espacios y, sobre todo, la danza, se volvían posibilidad de aprendizaje y conocimiento de la "raíz" afro, que para él resultaba necesario en la comprensión de sí mismo y de su hacer en la danza. René iba encontrando en estas danzas toda la *potencia, el espíritu guerrero, la fuerza y el arraigo*. Además, le permitía adentrarse a reconocer la dimensión espiritual y el compartir en un escenario que a él le resultaba familiar y que era posible traer a la ciudad de Bogotá.

Por otro lado, lo interesante que resultaba de las apuestas de estos grupos era su necesidad de encontrar y tejer los puentes que los vincularan necesariamente con África, entendiendo estos como un lugar para aferrarse a esa raíz, también construirse y forjar su presente. Además, eran vínculos que los ligaban a una espiritualidad, capaz de evocarse a través del llamado del tambor y de las danzas mismas. También, se trataba de estar vinculados a la acción institucional y política, en aras de una búsqueda de transformación sobre la mirada en torno a las formas como se comprendía el mundo afro o negro. Precisamente, estos grupos de tradición africanista, velaban por rescate del patrimonio y la salvaguardia de unas tradiciones negras y afro, en tanto era necesario darle cabida y reconocimiento de los saberes y formas de construcción de su historia como afro o negro y en tanto no merecían desaparecer o estar bajo condiciones de discriminación y racismo.

De esta manera, las apuestas de estos grupos permiten discutir sobre la noción de lo negro o afro, en la medida en que, acogiendo la argumentación del antropólogo Eduardo Restrepo (2013), es importante cuestionar la manera como han devenido los miembros de este grupo étnico entendido como "comunidad negra", los significados que operan dentro de esta "comunidad" en el contexto colombiano, sus tensiones y ambigüedades, teniendo en cuenta las sedimentaciones historiadas que también han configurado las experiencias particulares.

Precisamente, este lugar de identificación y de asumirse como grupo étnico se ha venido elaborando a partir de un discurso multiculturalista en el que necesariamente se demarca a un sujeto negro que se asume que contiene ciertas características, por lo que se concibe como parte de un grupo, con una cultura propia en tanto sus formas de organización, ubicados en unos territorios específicos y, sobre todo, diferenciables.

Igualmente, comprenderse como grupos de danza que pueden mostrar la tradición cultural de un país, como escribía Restrepo citando a Hooker (Restrepo, 2013, p. 291), podría entenderse como una forma de establecer la diferencia para construir una noción de nación multiculturalista, la que, además, se forma a partir de la alteridad. Esta posición, como indican los autores, propicia consolidar e, incluso, mantener unas desigualdades y relaciones de poder jerarquizadas en nombre de la diferencia. Precisamente, por eso hay unos territorios o sujetos más o menos negros, dependiendo de si se cumple o no con las características que deben tener los colectivos entendidos como comunidad étnica.

Paradójicamente, el hecho de que en los grupos a los que René se acercó, que se sitúan en la ciudad de Bogotá, convergen personas que no se identifican como gente negra o afro, hace deslindar, en la práctica, los límites en el que se puede concebir al sujeto negro, porque las apuestas y preguntas alrededor de lo que los sujetos hacen y de cómo se desenvuelve su diario vivir conversan y se desligan de esa visión multiculturalista.

Por lo tanto, el que estos grupos se pregunten por sus vínculos con el Atlántico, el Pacífico e, incluso, con África, da paso para entender la necesidad de establecer una relación desde geografías distintas con estos territorios, de manera que puedan ir asumiendo una forma de hacer danza, así como en la forma en que pueden devenir como sujetos. También, al concebirse como grupo étnico, están latentes unos vínculos y la constante búsqueda de conexión con sus raíces, en tanto se considera a África como un referente para relacionarse y conectarse con sus ancestros o raíces, que aún están presentes y se mantienen, lo cual se asume como posición de resistencia.

Esta apuesta da la posibilidad de comprender que, como grupo, hay una forma de asumirse políticamente; también, la relación con un sentido espiritual que dialoga y los interpela en su diario

vivir, en su manera de asumirse y en lo que eso puede llegar a significar en términos de vincular la danza como proceso. Entonces, ese volver sobre sus ancestros está íntimamente ligado con una acción política en cuanto al reconocimiento sobre aquella información que, por momentos, parece desaparecer o refundirse. Por otro lado, la danza se ve como camino para recuperar, mantener e, incluso, ir reconstruyendo una historia personal y colectiva, y la posibilidad de transformación de diferentes problemáticas, así como de sí mismos, como ocurre en la vida de René.

Recuerda René que los ensayos en Colombia Negra usualmente estaban guiados por una primera parte de calentamiento que involucraba la marcación de ciertos pasos de la danza que estuvieran trabajando. Este trabajo, usualmente, se hacía imitando o siguiendo los pasos por parte de la persona que dirigía el ensayo. Luego, incorporaban dichos pasos en las planimetrías y en toda la puesta coreográfica. En ese aprender, René podía percibir que la energía que se transmitía en los ensayos, por parte de Esperanza Biohó, era como de lucha, por lo que para él significaba guiar la energía en ese sentido. Según René, este espacio era diferente, porque la mayoría de las personas con quienes estaba venían del Chocó o del Pacífico, por lo que ya traían la información de estas danzas en sus cuerpos.

René no se sabía los pasos, los aprendía en las clases, pero eso no significaba una dificultad, sencillamente se *activaba algo.* En los entrenamientos se generaba un ambiente, como un *mini Chocó*, como que la gente llegaba de fiesta, con una alegría, hablando con su propia jerga. De pronto, podía haber una botella de aguardiente… Según su parecer, se creaba un mini-espacio *afrochocoano* en Bogotá. Todo esto le parecía que podía activarlo y el paso siguiente solo era *seguir la corriente* para bailar. René consideraba que le correspondía a Esperanza Biohó coreografiar, marcar ciertas planimetrías y ciertos pasos, porque *la gente ya bailaba.*

Por los azares de la vida, se acercó a los espacios de Cantos y Danzas del Chocó[10] de la Universidad Nacional, como se llamaba en esa época el grupo institucional artístico y cultural ofrecido por Bienestar Universitario. Ese espacio le traía cierta familiaridad, pues (a pesar de estar en la ciudad,

[10] El grupo Cantos y Danzas del Chocó en el año 2011 pasaría a llamarse Cantos y Danzas del Pacífico, como una manera de expandir el repertorio del grupo a la región Pacífica y, también, como una apertura a la variada gama de manifestaciones de lo afro. (Universidad Nacional de Colombia - Dirección de Bienestar sede Bogotá 2012; (Universidad Nacional de Colombia - Dirección de Bienestar sede Bogotá, 2014)

donde llegaba a sentirse hasta cierto punto foráneo), sentía que el espacio lo remitía a su familia materna, pues su madre era del Chocó; Además, le permitía empezar a conocer más profundamente las danzas de la región.

El grupo tenía como premisa rescatar los *valores culturales* de las manifestaciones del Pacífico, de la mano de los estudiantes que provenían del Chocó, a partir de las danzas y cantos, haciendo posible, además, su investigación y difusión. En todo ese proceso, el grupo ha tenido la oportunidad de contar con diferentes maestros, coreógrafos y músicos con los que se han movido en diferentes festivales universitarios de la ciudad y del país (Ramírez, 1995; Universidad Nacional de Colombia - Dirección de Bienestar sede Bogotá, 2010, 2011a, b y c y 2012).

En ese entonces, el grupo lo dirigía Tomás Torres, quien invitó a René a entrenar en este espacio a pesar de no ser parte de la Universidad. Allí, René duró entrenando cerca de cuatro meses. El ambiente que se gestaba en ese espacio le gustaba bastante, porque significaba compartir con gente del Chocó, al igual que con gente de Bogotá no negra, propiciar una *mixtura* que le parecía interesante y generar un *ambiente cultural* que le permitirán aprender los bailes tradicionales de esa región.

Ese mismo ambiente cultural lo podía sentir en la compañía de la que también fue parte, Tambores de Ellegua, dirigido por Cleodis Pitalua. Allí, aprendió la mayoría de los bailes de la costa Atlántica, que a su parecer se parecía bastante con El palenque de Delia. Creía que se debía a los estudios que, en algún momento, la maestra Cleo había hecho con Delia, porque los conceptos le parecían bastante similares. El grupo de Tambores de Ellegua vincula el trabajo entre el teatro y la danza para hacer los montajes escénicos. Precisamente, para cada montaje, según recuerda René, se investigaba alrededor de un tema, se escogían las danzas y los estructuraban de acuerdo con lo que querían contar. En ese proceso, como comentaba René, el grupo tomaba información de diferentes danzas negras, de diferentes latitudes, acogiendo sus pasos, vestuario o maquillaje para crear toda la puesta en escena.

Dichos pasos, movimientos, vestuario y maquillaje, usualmente lograban capturarlos a través de diferentes fuentes. Por ejemplo, a partir de grabaciones de VHS que lograban conseguir por

encargos, acogían la información de las danzas africanas para valerse de alguna información; con los integrantes del grupo recogían los movimientos de las danzas afrocolombianas, pues muchos venían de la región de la costa Pacífica o Atlántica y, en algunos casos, recogían elementos o pasos de las danzas afrocubanas que había aprendido en Cuba la maestra Cleo[11]. En este espacio, René estuvo entrenando y logró hacer parte del grupo oficial de baile, lo que significaba recibir un pago por ser bailarín dentro de la compañía.

Con la gente de estos dos espacios, como con la gente de Colombia Negra, René frecuentaba bares y rumbeaderos, porque eso le daba la posibilidad de vivenciar todo lo que se compartía en las clases y los pasos que se aprendían. Eventualmente, los sábados iban a los *bares de negros* en el Centro o en Galerías, a bailar salsa y música chocoana. El Bar y Cevichería Muelle Mackenzie eran unos de esos lugares para ir a bailar, porque allá había música de tambores en vivo. Eso se explicaba en parte, según me indicó René, porque la mayoría de la música del Pacífico no tenía grabación. Era allí donde llegaba *todo el mundo costeño*. Para René, asistir a esos espacios equivalía a tener una vivencia necesaria junto con la práctica de la danza.

Mientras estuvo en Tambores de Ellegua, tuvo la oportunidad de empezar a entender la dimensión espiritual de algunas danzas afrocubanas, aprender los movimientos y ritmos musicales de estas y vincularse con la religión yoruba. Su maestra Cleo se había introducido al culto religioso con anterioridad y había aprendido varias cosas que les enseñaba al grupo del que él hacía parte, lo que le daría pie para empezar a entender los temas de la santería, la religión y el movimiento afrocubano. Para él, desde este espacio llegó a alimentar su experiencia con toda la espiritualidad yoruba hasta el presente, en la medida en que consideraba que esta información ha definido bastante lo que hace hoy en día.

René recuerda que este acercamiento a las danzas orishas y a Cuba comenzó cuando estaba en el Caquetá, cuando un sábado se sentó a ver el canal de televisión Señal Colombia y encontró un programa cubano que se llamaba *Culto a los orishas.* Se acuerda perfectamente del primer capítulo

[11] La maestra Cleo Pitalua se ha dedicado por más de treinta y cinco años en su ejercicio artístico y de formación folclórica involucrando la música, la danza y el teatro en su investigación en relación con las danzas afro. Ella busca relacionar ejercicios que permitan nuevas formas de ser y estar, sin dejar de lado las raíces que convocan cada una de las danzas o elaboraciones de sus montajes. También había hecho estudios en Cuba, en relación con la diáspora africana, así como diseños coreográficos (Tambores de Ellegua, 2015).

que estaba dirigido a Elegua, dios o santo que abre y cierra las puertas y los caminos. Se quedó viendo durante cada sábado la temporada del programa, porque, según él, podía conocer una cultura afro diferente a la del contexto en el que él vivía, además de darle información sobre los orishas, el baile, el culto religioso y los cantos. *Aprendió como por ósmosis* todos los movimientos y gestos, sobre todo del primer orisha, Elegua. Tiempo después, a él le regalaron un disco de cantos orishas y eso le permitió acercarse aún más a esa tradición musical.

Esta información incorporada sobre Elegua y todos los santos tuvo que retomarla cuando su maestra Cleo Pitalua, en su intención por hacer un homenaje a Elegua, le preguntó a su cuerpo de baile quién podría interpretar en la obra dedicada a este santo. René accedió a interpretarlo con lo que se acordaba, a pesar de que no entendía muy bien de qué se trataba. La historia con Elegua parecía tener continuidad. Con el tiempo, René, en conjunto con su maestra Cleo, conocieron a un santero que lo inició en la religión. El Santero tenía que preguntar a los santos si René podía entrar a esa casa; para su infortunio, el santo le dijo al Santero que no podía hacerlo. Pasaron los años y una santera llegó a visitar a Cleo en Colombia. De nuevo, René decidió preguntarle a ella si podía entrar y en ese momento si fue aceptado. Esa santera lo inició y le entregó sus collares. Posteriormente, fue a Cuba a recibir los guerreros y su mano de oruga. Allí le dirían que él era hijo de Elegua.

A Tambores de Ellegua llegó Leo Fuentes, maestro cubano con quien René aprendería los bailes Orishas. Tardó cerca de cinco años para bailarlo bien y tener el *feeling*, como comentaba. Esto lo situaba en una dificultad, pues tenía que retomar una memoria, que se liga con un plano espiritual para poder hacerla vida en el cuerpo y el movimiento. Tuvo que aprender a bailar cada santo, conocer su canto y música. También, poder mediar y comprender el fin de estas danzas, es decir, el trance y permitir que el santo o el espíritu baje. Eso le significó aprender a estar conectado con la construcción musical, el ritmo, la métrica, escuchar los tres tambores que siempre están hablando entre ellos, tener en cuenta el canto en lengua yoruba e interpretar cada santo que se estuviera nombrando. "¡Uf! ¡La energía del espacio y de quienes estaban presentes en esas danzas era densa y candela!"

Dejó de ir a Cantos y danzas del Chocó de la Universidad Nacional y al Palenque de Delia, luego de estar cerca de cuatro meses trabajando en esos dos grupos. Le gustaba la apuesta de Esperanza Biohó en Colombia Negra, porque podía aprender todo lo del Pacífico y con Cleo Pitalua, en Tambores de Ellegua, porque podía ver todo lo del Atlántico. Esta información le hacía sentirse *enraizado*, sobre todo con las danzas del Pacífico, pues sentía que le tocaba bastante, en comparación con las del Atlántico. También, percibía una relación muy fuerte del Pacífico con los movimientos y danzas afrocubanas, que le hacía enraizarse con estas danzas. Por otro lado, en los bailes del Atlántico, se incorporaban movimientos y ritmos indígenas y afros. Esta fusión demarcada lograba percibirla energéticamente. También, podía percibir una suerte de poder, de contundencia de lo afro: "Entraba ahí y yo decía: "¡huaj! Esto es una cosa…que pega muy duro". En estos dos grupos duró un buen tiempo siendo parte del cuerpo de baile, lo que le permitía recibir un pago por parte de las compañías. Estando allí, era continuo tener presentaciones en diferentes escenarios de la ciudad y, en contadas ocasiones, fuera del país. Estar en estos escenarios le permitió asumir la información bastante rápido, como lo recuerda.

La vida de René parece juntarse con las experiencias de quienes hacían parte de los grupos de danza en los que estuvo. Estar en estos lugares le permitió, por un lado, sentir un "ambiente cultural" que le hacía percibir y vivir el ambiente de la Costa y, sobre todo, del Pacífico. Este ambiente permeaba el espacio de la danza en donde los pasos y las coreografías tomaban sentido y el cuerpo se activaba de acuerdo con lo que quisieran traer al escenario de la información afro. Ante esto, me resulta significativo el énfasis que le da René al lugar del aprendizaje y el fluir del cuerpo en este espacio para que él logrará incorporar cada paso y hacerlos parte de sus movimientos, de manera que también le permitieran ir comprendiendo desde el movimiento mismo y, desde su cuerpo, la dimensión de lo afro.

Es así como las diferenciaciones entre lo que propicia los movimientos de la costa Atlántica, del Pacífico, de Cuba o África, lo mueven distintivamente, capaz de sentirlo en lo que genera cada danza energéticamente a través de una serie de ritmos, de gestualidades y movimientos, propia de cada región. Cabe resaltar que las formas de comprender cada movimiento o ritmo y las formas de incorporarse son tan variadas como las formas en cómo cada grupo proponía acogerlas; pues a través de diferentes fuentes iban nutriendo y construyendo los pasos, las partituras de movimiento,

el vestuario, la historia, la dimensión estética de cada danza, también sus comprensiones sobre lo afro o negro y los gestos y movimientos que se anclan a esas danzas.

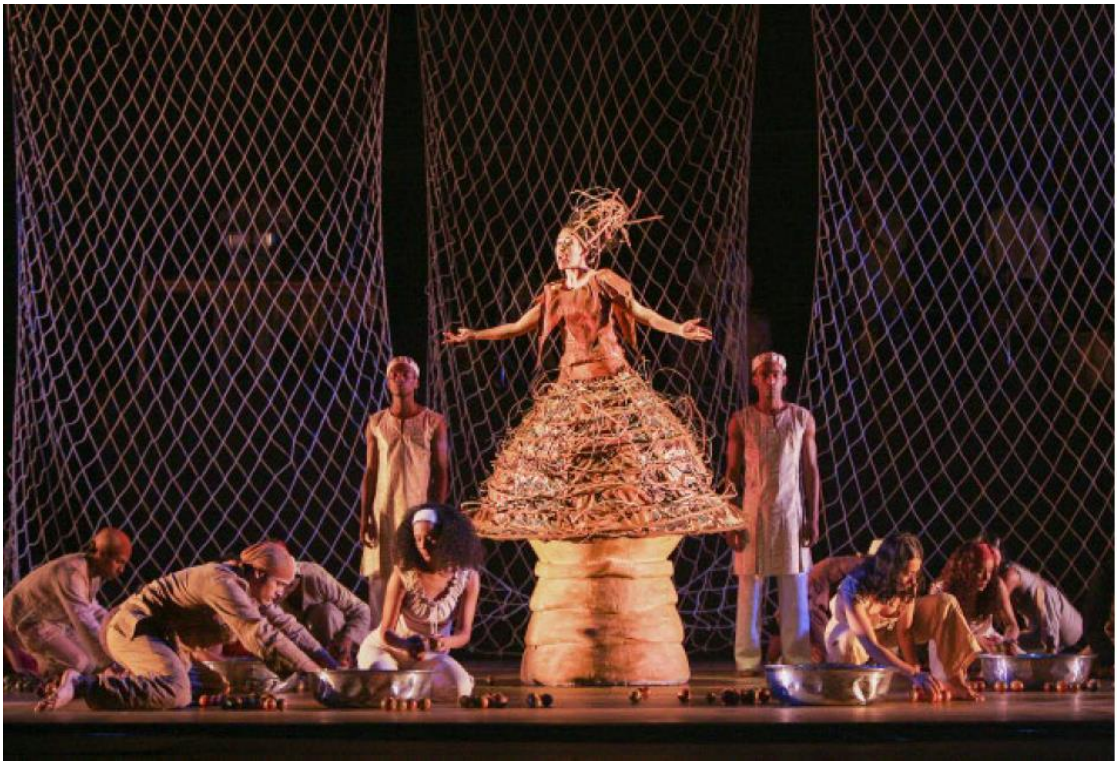
Lo anterior significó para René empezar a comprender la dimensión espiritual de la danza en términos de una postura frente a la vida; es así que el juntarse con la región yoruba y cada uno de ladas danzas orishas le implicaba pasar por la aprehensión de unos movimientos y sus candencias. Anclado a esto, cada movimiento también tenía una función, un motor, una posibilidad, y una sonoridad capaz de convocar a cada santo con toda su potencia y energía. Fuerzas con las que de ahora en adelante mediaría y trabajaría René. Entonces, esta forma de hacer danza va definiendo sus trazos hasta el presente, como el mismo René comenta, pues seguirá trabajando sobre esta información en sus clases y montajes.

Espiral de la danza. Raigambre y devenir afro-contemporáneo

El Instituto Distrital de Cultura de Bogotá abría convocatoria para el montaje de danza afrocolombiana que iba a realizar el maestro Rafael Palacios[12] en el 2004. Él sería el coreógrafo invitado por parte del Instituto para la creación de una obra titulada 34% visibles (Redacción *El Tiempo*, 2004). Esa puesta escénica relacionaba ritmos de la costa Pacífica y Atlántica y convocaba a bailarines de diferentes partes del país, con el propósito de que se pudiera reflejar "las búsquedas de la identidad". A partir de la experiencia de cada uno de los bailarines, ellos podían dar cuenta de cómo los había tocado la violencia, ya fuera de manera directa en sus vidas, a amigos, conocidos o en historias menos próximas; hechos que, de alguna manera, los llevaba a la ciudad de Bogotá en búsqueda de "mejores oportunidades". Como afirmaba Rafael, también buscaba reflexionar

[12] Desde los seis años, este maestro empezó a bailar, tanto en las clases de danza tradicional en el colegio de Antioquia, en el que él estudiaba, como en el grupo que había creado su papá. Descubría a su corta edad que su cuerpo podía percibirse de otra manera, examinarse y ver sus capacidades (Márquez Mena 2018). Guiado por lo que la danza le generaba: conexión y escucha consigo mismo y "sentirse libre", Rafael decidió empezar a trabajar sobre esos estereotipos, exotismos y encasillamientos hacia los negros que tanto le molestaba. Veía entonces, a la danza como posibilidad de "reconocer la igualdad en la diferencia" (Editor, 2017).
Llegó a Bogotá y estuvo un tiempo en el *Ballet Nacional de Colombia*, grupo creado para la formación de jóvenes en Ballet; estuvo también en C*olombia Negra*, con Esperanza Biohó. En estos dos espacios duró muy poco, pues al conocer a Germaine Acogny, coreógrafa y bailarina de Burkina Faso, quien trabajaba en el *Mudra Afrique* y en su propia compañía *L´e Ecole des Sable,* decidió irse a estudiar allí (Márquez Mena, 2018).

alrededor de la permanencia de las raíces y de cómo pueden traerse el mundo moderno a pesar de los riesgos cada vez más inminentes de su desaparición (Redacción *El Tiempo*, 2005).



Fotografía 24. Carlos Mario Lema. Obra 34% visibles. Bogotá, 2004. Recuperado de Crónicas del cuerpo. Testimonios de danza en Colombia (2015).

René decidió audicionar para esta obra. Tuvo que realizar no una, sino dos presentaciones de toda una tarde, bailando fuertemente, pues, para dicho montaje serían seleccionados los veinte mejores bailarines afro entre los que audicionaron. En su audición, tuvo que hacer diagonal, tras diagonal, tras diagonal, sin bajar el ritmo, porque lo podían sacar. También, en este momento se enfrentaba a unos tiempos y velocidades diferentes a nivel sonoro, lo que significaba mayor dificultad para él. Estaba extenuado de tanto trabajo, pero en medio de todo quedó seleccionado.

No tuvo tiempo de descansar, al otro día de su última audición empezó los ensayos de seis horas diarias con su maestro Rafael. Los ensayos eran de ocho de la mañana a dos de la tarde en el barrio Teusaquillo. Le dolía todo el cuerpo, pues eran muchas veces los ensayos, las tres primeras horas de solo diagonales al ritmo de los tambores en vivo, quienes también les exigían un montón, en correspondencia del movimiento con lo que estuviera sonando. “Eran tres horas dándole, diagonal,

diagonal, diagonal, baile, baile, baile". Después de esas tres horas, venía un trabajo de contemporáneo a veces con el maestro Rafa, como le decía, o con Wilson Cano, asistente de la compañía Sankofa. Pasaron cerca de cinco meses con este entrenamiento fuerte y duro.

Para René, ese trabajo era fuerte y duro porque, en ese tiempo, la construcción de las clases por parte de Rafael era únicamente *de hacer, hacer y hacer. Repetir sin preguntar*. Usualmente no se detenían a explicar para decir la manera como se hacía tal o cual paso. Percibía que era una cosa *de máxima imitación y concentración en la clase*. Podría haber una diferencia con Wilson Cano, quien explicaba con mayor detalle los pasos y se detenía las veces que fuera necesario. Ese proceso le permitió adentrarse a conocer la danza afro-contemporánea. René se retiró de los grupos con los que venía entrenando y dejó de estudiar fisioterapia para dedicarse al montaje de Rafa. Podía percibir que con este maestro veía otra cosa de lo afro, que pudo ir incorporando a través del montaje, las presentaciones, los viajes por cerca de un año largo y de otros proyectos realizados con el maestro de manera más corta.

El aprendizaje de René tenía relación con la formación que había tenido con su maestro Rafael, quien en 1991 le había abierto las puertas en Francia para estudiar danza afro-contemporánea en la escuela Mudra Afrique con Gemaine Acogny. Este país se había convertido en un referente en la danza de "expresión africanista" en la medida en que contaba con bastante coreógrafos, bailarines, músicos y actores que venían, en parte, de las colonias francesas en África y se habían instalado en este país (Colarte, 2013; Entre las Artes, 2007). En un principio llegó a la ciudad de Toulouse y luego se fue a París para tomar talleres de Jazz, danza contemporánea y danza clásica en la Academia Nacional de Danza y para seguir estudiando con la maestra Irene Tassembedo, quien lo invitó a ser parte de su grupo: Compañía Internacional Ebene. Allí, haría parte del montaje *Wakatty*, lo que significó irse de gira por varios países del África[13] (Entre las Artes, 2007a; Entre las Artes, 2007b).

[13] En África, Rafael tomó talleres con maestros de Burkina Faso y Senegal, pues estaba bastante interesado por las danzas tradicionales de estos países, en la medida en que veía necesario aprenderlos y ampliar el vocabulario para reencontrar la tradición africana de la danza. Para ese entonces, él percibía que se conocía muy poco acerca de esas tradiciones en Colombia. Para Rafael, volver a África era reconocer sus antepasados, sentirse acorde con sus raíces, aunque desde una mirada contemporánea (Entre las Artes, 2007a; Entre las Artes, 2007b).

Cuando Rafael llegó a Colombia, luego de estar en Francia y recorrer parte del continente africano, tenía la necesidad de crear un grupo en el que pudiera poner en el escenario varios temas que consideraba importantes. De hecho, parecen tener cierta continuidad hasta el día de hoy. Eso tenía que ver con algunas problemáticas que él percibía frente a los afro-descendientes en Colombia, como la necesidad de re-escribir la historia inmediata y que fueran escuchados más que únicamente vistos en la danza (Entre las Artes, 2007a). También, tenía que ver con la necesidad de romper con los estereotipos, exotismo y erotismo que suele relacionarse a los afro o negros, además de reconocer la espiritualidad que como pueblo tienen, la diáspora africana y lo que ha posibilitado en la construcción como nación. Para él, la danza negra podría entenderse como la expresión de la resistencia, lugar para reclamar políticamente y ser un movimiento contra-hegemónico en pro de su bienestar como población[14] (Editor, 2017).

Con las anteriores premisas, Rafael decidió crear la Corporación Cultural AfroColombiana Sankofa, que significa, en el vocablo africano Akan, volver a la raíz, para estar en el presente e ir hacia adelante. Precisamente, como grupo, les resultaba necesario crear un puente entre Colombia y África, como una manera de "identificar" lo que son, entendiendo que hay algunas similitudes de las tradiciones africanas y afro-colombianas, eso que los vincula con sus ancestros a pesar de las distancias geográficas y de siglos de separación (Entre las Artes, 2007a; Entre las Artes, 2007b). Además de ese volver a la raíz, como grupo les resultaba necesario propiciar nuevas rutas de búsqueda que pudiera vincular la raíz africana con elementos cotidianos y contemporáneos.

Para Rafael, eso tenía que ver con vincular las "danzas clásicas" con las que se había formado, es decir, con el currulao, el mapalé, el pasillo chocoano, la requintilla, en tanto estos ritmos mostraban el contexto en el que se cimentaba el afrocolombiano y ponerlo en diálogo con la actualidad para ubicarse en la contemporaneidad. Todo esto, a su parecer, permitía auto-referenciarse y expresar todas las inquietudes, problemáticas y preocupaciones, así como crear un lenguaje nuevo para la escena (Colarte, 2013; Batallé, 2017; Editor, 2017; Manos Visibles, 2018).

[14] Para Rafael, era habitual respirar cierta vulnerabilidad como afros en diferentes espacios; sin embargo, esta podría ser convertida en un motor capaz de crear y transformar lo que se gesta alrededor de esos sistemas opresores y establecidos. De esta manera, podía darse otras formas de ser, vivir y sentir el mundo a través del cuerpo y toda la fuerza del cuerpo danzante. Tenía que ver con la posibilidad de generar, en el cuerpo, una "praxis decolonizadora" que permitiera adentrarse en los saberes afrocolombianos para construir otras historias y realidades sociales (Editor, 2017).

Según René, Rafael tenía un sello bastante marcado que caracterizaba su propuesta de danza afro-contemporánea. René percibía que la técnica y la propuesta escénica de Rafael Palacios tenía algunas cosas que se había heredado de las maestras Germaine Acogny e Irene Tassembedo. Sin embargo, esta técnica también estaba alimentada de las danzas del Pacífico colombiano. Aquello, le daba un estilo particular a la danza de Rafael, que lograba transmitirlo a los bailarines con los que trabajaba y que, finalmente, era posible percibirlo en el escenario. Además, él consideraba que ese maestro podía manifestar en sus propuestas la fuerza de la raíz afro a través de la interpretación de las danzas y de cada una de sus obras.

Pero, ¿quiénes eran las maestras Irene y Germaine? Desde muy pequeña Germaine Acogny, nacida en Burkina Faso, se había instalado en Senegal. Se había interesado desde joven por recoger las danzas tradicionales de África occidental, específicamente de Senegal, Benín y Malí, para años después empezar a tomar clases en Francia y Nueva York en danza clásica, clásica de la India y contemporánea, en técnicas como Graham[15] y Release[16] (Lé Ecole des Sables, [s.f.]). Al regresar a Senegal, conformó su propio estudio de danza en Dakar. Estando allí, le propusieron ser directora del Mudra Afrique, que había sido creado por Maurice Béjart y el poeta y primer presidente de

[15] Técnica Graham: Investigación elaborada por Martha Graham (1894-1991) a lo largo de su carrera, con la que estructuró un sistema de entrenamiento y creación. Tenía como premisa la contracción y relajación del cuerpo (*contraction and release*) para la búsqueda y construcción de partituras de movimiento. Dicha premisa -contracción-relajación-, permitía elaborar partituras que propiciaran continuamente la torsión y la espiral partiendo desde el centro del cuerpo, por lo que podía entenderse como un flujo continuo que nunca acaba. Esta propuesta resultaba, para la época, dar otras formas de ubicar el cuerpo y tener otros motores de movimiento y creación escénica. Anclado a ello, vinculaba la relación entre la tierra y la respiración para la elaboración de una secuencia de movimientos. Esta forma de entendimiento del movimiento tenía, a su parecer, una relación directa en cómo se movía la vida misma, por lo que estos movimientos eran el resultado de una búsqueda de la expresividad del ser humano (Franck, 2013; Blumental, 2007; Petrozzi, 1996).

[16] Técnica *release*: el surgimiento de esta técnica tiene varias influencias, se podría considerar tres, según Ríos (2007), la primera, Mabel Todd, quien buscaba a partir de un ejercicio terapéutico la reeducación física de manera que permitiera el cambio de la postura física para un trabajo más libre. Para esto, acudió a la mecánica del cuerpo, a la preparación para la acción y el movimiento. Por otro lado, Barbara Clark, a partir de la educación impartida por Todd, buscó un ejercicio de transferencia de la información en el cual se acudiera imágenes para el cambio de patrones de movimiento neuromusculares, llamado ideokinesis. Finalmente, el concepto de *release* fue acogido por Joan Skinner, quien involucraría gran parte de la información elaborada por Todd, Cunningham, Graham y otros bailarines del momento para elaborar su propuesta de creación y entrenamiento para la escena y la configuración de la danza posmoderna. Surge entonces, el *release* hacia los años 70, en el que se acoge de elementos de la ideokinesis, meditación, ejercicios de respiración, improvisación y la psicología del desarrollo para elaborar el movimiento. Igualmente, tenía como premisa la fluidez y la relajación, entendida esta última como expansión de manera que permitiría elaborar movimientos sin patrones, dar lugar a la improvisación, propiciar una relación más cercana ente público y artista y hacer énfasis en el proceso que sea lo que tome más peso. Justamente, esa técnica buscaba que estas premisas estuvieran presentes en el cuerpo, en tanto pensamiento y acción, de manera que fuera posible experimentar, desde este, la experiencia misma, es decir, darle lugar al cuerpo, desde el cual es posible el aprendizaje y motor de creación.

Senegal Léopold Sédar Senghor. Sin embargo, al no tener continuidad por falta de apoyo, Germaine decidió trasladarse a Bruselas a la escuela de Maurice Béjart y abandonar el proyecto Mudra Afrique. Desde este espacio, dio luego continuidad a su propia técnica de danza (Lé Ecole des Sables, [s.f.]; Foundation for Contemporary Arts, 2005).

Posteriormente, decidió montar su propia compañía en Toulouse, junto con su pareja Helmut Vogt, nombrada en un inicio Ecole Ballet-Théâtre du 3eme Monde. Años después, volvería a Senegal para crear un centro para la danza tradicional y contemporánea, L'École de Sables, *c*on el fin de que convertirlo en un lugar que permitiera crear una danza africana de expresión moderna, como ella la define (González Velázquez, 2015; Lé Ecole des Sables, [s.f.]). La técnica de Germaine vincula elementos que ella ha identificado sobre las danzas africanas que ha estudiado: siempre estar en relación con el suelo, mantener la energía, los ritmos, la fuerza y su elevación hacia el cielo y el cosmos, entendiendo entonces una danza que sincroniza cuerpo y tierra para estar, en relación con la naturaleza, como ella lo nombra. La columna vertebral es el principio o motor de movimiento, además de, manejar la ondulación, vibración, contracción y temblor. Desde allí, surgen los movimientos y se convierten en articulación con la danza contemporánea (Mundo Negro, 2016; Valentín, 2015; Rosa, 2016).

L´Ecole de Sable proponía a los bailarines y a quienes se entrenaban en este espacio la articulación de varias técnicas que permitieran la construcción de nuevos lenguajes desde quien lo baila. Es decir, desde las inquietudes propias, tener como pauta la improvisación y como elemento de creación hacia la contemporaneidad (Gómez, 2016). Germaine fue la maestra de Iréne Tassembedo desde 1978, pues ella decidió ingresar al Mudra Afrique y quedó seleccionada para ser parte del cuerpo de baile. Irene nació en Burkina Faso, desde joven se interesó por las danzas africanas tradicionales de su región, Ouagadougou, y parte de África occidental. Luego de pasar por el Mudra Afrique, ella decidió ir a Europa y a Estados Unidos a seguir sus entrenamientos (Afrocopoética, 2009; *Le Monde*, 2001).

En los años 80, se radicó en París para formar su compañía Ebene, de la que luego haría parte Rafael Palacios, el maestro de René. Años más adelante, Irene conformó en su país el Ballet Nacional de Burkina (Bedarida, 2002). Frente a su proceso investigativo alrededor de la danza y el

cuerpo, ella percibió que las danzas africanas eran un lugar en donde hay unas gestualidades y esquemas propios, que no por ello deben confundirse como un lugar para no darle continuidad a esas danzas y situarlas en la contemporaneidad.

Rafael Palacios afirma que con Irene aprendió la danza de expresión africanista, puesto que ella consideraba las danzas tradicionales como la base, al tiempo de trabajar con las danzas mestizas del continente africano y las danzas de "occidente": moderna, jazz y clásica. Irene, tenía como propuesta la relación entre lo tradicional y contemporáneo en la medida en que era necesario percibir la danza no como una cosa estática, sino que se inscribe en el presente, se reinventa y transforma todo el tiempo (Olaciregui, 1996; Entre las Artes, 2007). En ese sentido, encontrarse con la danza afro-contemporánea a partir de la apuesta de movimiento de Rafael Palacios significó para René entrar a otras formas de movimiento, pues él iba identificando diferencias tanto en las métricas musicales como en las formas técnicas del movimiento, aunque siempre encontrando la relación entre la música y el movimiento mismo. En ese sentido, el estar en la obra *34% visibles* significó un entrenamiento duro y el encontrarse entre ritmos afro y movimientos de la danza contemporánea, también a una forma de aprendizaje que estaba mediado por el lugar de la imitación y concentración.

Ahora, siguiéndole la pista al maestro Rafael, podemos ver que él se ha hecho preguntas en torno a la relación o la necesidad de volver sobre la raíz. Parece que esta raigambre se ancla a un pasado que también los vincula con África, unido con la información que transita en cada uno de los bailes del Pacífico, para ser recogido en sus montajes desde una apuesta contemporánea. También, encontrar toda la espiritualidad que pueden contener estos bailes y con los cuales se pueden conectar para hacer cada danza. Igualmente, Rafael se inquietaba por el lugar de la resistencia, la construcción de un discurso contra-hegemónico y la posibilidad de lograr el reconocimiento como afros frente a los prejuicios y exotizaciones que se tiene frente a la construcción unívoca de la historia. Dichas inquietudes, le permita hacer evidente esto con la danza, así como buscar caminos posibles y expresivos diferentes sobre lo que acontece. Entonces, la danza da cabida a un camino posible que convoca a la apertura y diálogo desde el cuerpo para comprender esas otras formas particulares de moverse, hacer visible esas maneras en que se limita la experiencia a través de actos

que se viven en la cotidianidad y han afectado a sujetos particulares, así como la posibilidad de cambio continuo.

Ante esto, es significativo ver que las propias búsquedas de René, Rafael, Irene y Germaine llevan inquietudes similares y se retroalimentan para seguir sus propias búsquedas y necesidades. Entonces, las trayectorias de vida entre maestros y aprendices se van juntando, van construyendo caminos de comprensión de la misma danza afro-contemporánea y de sí mismos; les permite la construcción de su carácter y de su estética artística, ancladas, en gran medida, a esas trayectorias que se han recogido y hecho en el camino. Parece que este camino tiene que pasar por estas trayectorias de vida para consolidar su propuesta escénica, dancística, artística y musical. Por lo tanto, me llama la atención la continuidad entre todos ellos de la necesidad de rastrear esa raíz, evocarla, enunciarla y acogerla para la construcción de las partituras de movimiento y del montaje, pero con la necesidad de situarlas en la contemporaneidad y en el presente para disponerlas a las propias preguntas que cada uno tiene y se quiere hacer en sus clases u obras.

En este punto, encuentro que la danza puede tener la capacidad de movilizar y crear otras formas de acércanos a cada una de las personas, desde la acción, el movimiento mismo, el presente continuo. Por lo que la danza se vuelve un camino que permite eliminar las barreras de comunicación y enunciación del "otro", dando cabida a unos movimientos particulares y sus necesidades expresivas. Precisamente, se trata de dar la posibilidad de "encontrar lo vital", como afirmaba Chaverra (2015, p. 90). La danza puede verse como posibilidad de convocarnos, de afectar y ser afectados en lo que se desenvuelve en el escenario, ser más sensibles a una realidad y transformarse en ese acto. También, como un ejercicio para saber de sí y sobre los demás en su continua reaparición. Por lo tanto, ese hacer continuo y en proceso, el de la danza, nos permite romper, fracturar y también seguir continuidades de aquellos signos e interpretaciones que se le ha dado a unos sujetos, en este caso negros o afro, convirtiéndose el cuerpo en una continua des-composición.

Luego de este proceso dado con el maestro Rafael Palacios, René empezó a trabajar en varios espacios de Bogotá, eventualmente en Tambores de Ellegua y en Colombia Negra y, por otro lado, era docente del grupo universitario de danza afro de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y la

Universidad del Bosque. En estos espacios empezó su interés por crear y explorar sus movimientos tanto como sus ideas creativas consigo mismo y con otras personas, a buscar su forma de expresión en relación con la formación que había tenido y que había ido construyendo. En este momento volvió a ser parte del grupo de Tambores de Ellegua, con su maestra Cleo Pitalua. Después de esto, René se fue a estudiar a Cuba por su cuenta. En un principio estuvo en el Ballet Folclórico Nacional de Cuba, sobre todo aprendiendo los bailes yorubas. El ballet, se construyó desde 1962 como un espacio que permitiera "rescatar las raíces" de la música y danzas de los bailes populares de Cuba, en el que se tuviera como propuesta una escénica moderna, sin dejar de lado los elementos "esenciales" de cada uno de los bailes. Este espacio lo conforman bailarines profesionales, profesores e investigadores de folclor (Cuba Tesoro, [s.f.]; La Habana, [s.f.]).

En paralelo, después de los ensayos, René tomaba algunas clases con los maestros del Ballet, que de manera personal daban clases de afrocubano. Le parecía difícil acoplarse a los tiempos musicales y la propuesta de movimientos de estas danzas, porque también estaba íntimamente ligado la religión yoruba en ciertos bailes destinados a un santo en particular. Es un estudio constante y amplio, porque lo percibe como un tema de nunca acabar y de dejar de estudiar. Este aprendizaje le permitió acercarse aún más a su raíz afro y a su afro-descendencia, como él mismo enfatiza. Según me contaba, René descubrió que en este aprendizaje sobre la diáspora y todo el proceso histórico de los afro, en el caribe y Sudamérica, lograba asumirlo y recogerlo más desde lo afrocubano que desde África. Podía percibir que, en las costumbres, lenguaje corporal y verbal afrocubano, había unos trazos que podían relacionarse con el Pacífico; incluso, esos trazos podía asumirlos y concebirlos dentro de él. Encontraba resonancias en la forma de hablar, caminar, comportarse y en la musicalidad, en cuanto al manejo de los tiempos en ternario.

Posteriormente, René ganó una beca para estudiar pedagogía de la enseñanza en el Instituto Superior de Artes -ISA- en la Habana, Cuba. Allí mismo, pudo tener la posibilidad de estudiar técnicas de danza afrocubana, yoruba, moderna y contemporánea. En este instituto, se percató de la exigencia y el proceso formativo que los cubanos tenían como posibilidad. Desde los ocho años, los niños cubanos bailaban todos los días en diferentes técnicas: ballet, yoruba, moderno y contemporáneo. Continuaba este proceso en el bachillerato y hasta en la universidad. Es decir, quince años aprendiendo y haciendo lo mismo, aparte de verlo y sentirlo en la calle y en sus casas.

Por eso, a él le parece muy difícil llegar a decir yo bailo danzas yorubas o de corte afrocubano, pues la destreza, hábitos y habilidad para lograrlo solo era posible en tanto aprendizaje continuo y prolongado en el tiempo.

Acercarse a las danzas de corte afrocubano significó para René ubicarse desde la dificultad para aprender estas danzas por todos los elementos que tenía que considerar para su conocimiento y lo que se buscaba desde estas. Comprendía que, para incorporarlas, le era necesario pasar por un proceso de aprendizaje y, también, por la prolongación de este aprendizaje en el tiempo. Cabe resaltar que esta necesidad de conocer estas danzas estaba ligada a su interés por comprender esa raíz afro, que para él se relacionaba más con las danzas e información de Cuba que del continente africano, en tanto encontraba unos trazos posibles de rastrear y que lo ligaban a la información que él conoce sobre el Pacífico. De ahí su necesidad de rastrear estos movimientos y danzas. Esta indagación constante sobre la danza de tradición africanista por la que pasó René, junto con la danza afro-contemporánea y afrocubana, le dieron un panorama amplio para investigar tanto en esa búsqueda y exploración constante de sí, como bailarín y creador.

Todo esto le permitió aprender unos bailes, pero también acerca de su relación con una dimensión espiritual, que lo vinculaba con *sentir de la raíz,* aunque esto estuviera en entredicho o cuestionado todo el tiempo, en función de su definición como persona, que parece que se sitúa en una constante exploración, definición y cuestionamiento a través y en la danza misma. Igualmente, esto ha permitido poner en tensión la definición y marca o nombre que se signa con lo “negro” o “afro”, para demarcar una otredad o diferencia con ciertas características. Aquí, parece que su vida tiene la posibilidad de aprender en la danza y la posibilidad de enraizarse, pero también, va mutando, transformándose su vida con la danza.

Exploraciones en la investigación-creación

En el año 2009, René junto con Ángela Buitrago y Juan Manuel Cuesta, decidieron crear el grupo Zarabanda Danza Afro, como una posibilidad de explorar alrededor de la danza y música tradicional africana y danza afro-contemporánea. Según René, estas dos líneas de trabajo

permitieron empezar a crear obras con diferentes motivaciones. Así, buscaba proyectar sus pensamientos al movimiento, y crear sus propias formas de musicalidad y partituras de movimiento a partir de las danzas africanas. Como decía René, en este proceso podía materializar un sonido, una imagen o tipo de movimiento que él imaginaba.

Las danzas afro tradicional que hacía René significaban, para él, tener la posibilidad de remembrar la *vida de un pueblo*, pues era la primera imagen y lo que siempre le evocaba hacer este tipo de bailes. Justamente, estas danzas lo podían llevar al Caquetá, el lugar en el que él se había criado. Creía él que era la posibilidad de hacer por el pueblo para el pueblo desde la ciudad. Esta necesidad de evocar y la añoranza del pueblo, tenía que ver con la posibilidad de vincularse y de mostrar la relación con la tierra, la raíz y la fuerza que esto puede contener. Precisamente, para René, se trataba de la posibilidad de conectarse con lo característico que contienen el territorio afro, es decir, con toda su fuerza y con la alegría que se vive.

Cuando yo le preguntaba a René por aquello que exploraba en sus montajes de danza afro tradicional, me comentaba que lo que trataba de mostrar siempre era "la fuerza vital de lo afro, de la tierra sobre todo y esa comunidad de la gente". Lo que decía René me llamaba la atención en tanto que vinculaba este hacer de la danza y la necesidad de anclarse a la tierra para que emerja de este evocar la fuerza vital que se hace cuerpo. Usualmente, las formas de trabajar dentro del grupo tienen que ver con lo que ha aprendido en todo este recorrido de la vida de René. Por eso, para él es posible coger de varios lados o mezclar pasos o premisas que le permiten contar lo que busca en sus obras. Para ello, recurre, por ejemplo, a armar una historia y, con base en ella empieza a construir las partituras de movimiento que hacen posible hilar la historia. De esta manera, recoge información de las danzas africanas y afrocubanas para construir las coreografías. Con respecto a la danza afro-contemporánea, quería que el trabajo lograra salirse de los límites demarcados dentro de lo tradicional, como el proceso de esclavización o racialización, y tener la posibilidad de trabajar otras cosas, que ni siquiera tengan que ver con lo "afro". "Simplemente bailar y hacer otra cosa, que pueda ser cualquier cosa".

Usualmente, para crear en cada uno de sus montajes, René acude a las danzas afrocubanas, y algunas cosas del África que ha aprendido, pues en este trabajo ha tenido la intención de explorar

sus propios movimientos y búsquedas en lo que quiere contar en cada obra. Le interesaban las características que podría ubicar dentro de la danza afrocubana como la necesidad de siempre bailar con la clave, la música sincopada y movimientos irregulares dentro de la música. También, le interesaba retomar el contexto en el que habían surgido estas danzas, es decir, en la esclavización de mujeres y hombres negros, porque para él eran muy fuertes y dicen algo sobre la esclavitud o sobre el trabajo en los cañaverales. René considera que hay un cambio de la danza tradicional afrocubana al momento de incorporarla, en tanto que al asumirlo él en sus entrenamientos y creaciones se convierte y transforma en otra cosa. Justamente, para él, hacer danza le parece sumamente importante, porque reconocer que, si bien hay una *raíz*, una suerte de *esencia*, como él mismo afirma, esta se reconstruye porque cada vez logra hacer algo diferente y distinto.

Lo que dice René da cabida para pensar que su proceso creativo se ha centrado en la exploración desde diferentes fuentes de la danza afro, llegando así a adentrarse a la danza afrocubana, africana y afro del Pacífico colombiano. Esta información, le ha dado paso para que se vaya formando, según su criterio, su forma expresiva y de enunciación en la danza. Es por eso, que a partir de sus propias búsquedas en la danza afro-tradicional ha podido definir y encontrar en esta toda la *fuerza*, *conexión* con la *tierra*, sentido de *comunidad* y *alegría*, capaz de transmitirse en cada montaje. Por otro lado, toda esta información de danza afro la junta con la información recibida de danza contemporánea, pues resulta ser información capaz de ser acogida, transformada o volverla otra cosa, en función de lo que quiere crear a partir de sus clases y las obras.

Podría decir, entonces, que el proceso creativo de René se ha venido haciendo a partir de una variada gama de aprendizajes desde diferentes escuelas, lugares y maestros, también desde sus propias inquietudes, criterios y necesidades. Su vida parece que se teje de diferentes influencias que se han hecho en su andar en la danza. En ese tejido entonces, como lo nombra René, se van dando situaciones, hilando movimientos e historias, en las que se va definiendo su hacer, así como a él mismo. Él está recogiéndose y valiéndose de la información que tiene en sus manos para dejarse desenvolver en el proceso mismo de hacer danza; es decir, su vida se sintoniza en un devenir continuo. Me suscita pensar que el lugar en donde él se ubica es el de la experimentación continua, el de la posibilidad, el del devenir en un quehacer y transformar la danza, pero también a sí mismo. Fluir con toda esa información que emerge en el acto mismo de la danza. Por eso, no es

descabellado pensar que lo que hace ha sido hecho con el material de lo que se ha venido dando en ese hacer.

El proceso con Zarabanda Danza Afro se ha dado en paralelo como coreógrafo del espacio de danza Zajana Danza, dictando clases de soukous[17], afro y afro-contemporáneo. Este espacio surgió en el año 2000, por Jorge Tovar y Xiomara Navarro, como un lugar para la formación corporal, además de la elaboración de proyectos artísticos que partieran desde la danza para la investigación del ser humano, y el apoyo en el desarrollo cultural del país (*El Tiempo*, 2005). Zajana Danza ha sido el lugar en donde el grupo de baile Zarabanda ha podido entrenar. También, René, junto con una de las creadoras de este lugar, Xiomara Navarro, decidieron crear el *Festival Afrojam Colombia*, pensando en un inicio como un espacio para el encuentro de arte afro y la improvisación. Les interesaba que convergieran artistas de distintas disciplinas y de distintas partes geográficas para abordar el aporte de sus trabajos, de la raíz afro desde la contemporaneidad (Cartel Urbano, 2015; Enciso, 2015; IDARTES, 2018).

Este festival le ha permitido a René dimensionar un escenario para ver e, incluso, visibilizar cómo lo afro ha permeado e influenciado toda la cultura actual, en términos de música, danza, arte gráfico, entre otras, de manera que permitiera comprender sus diferentes visiones. Precisamente, esta fue la necesidad de crear el festival y propiciar escenarios para convocar a la gente. Es por esto que, se diseñaron varios espacios para recoger toda la información, como conversatorios, puestas en escena, talleres e investigaciones académicas. Este festival, para su cierre, propone siempre una creación instantánea guiada por una narrativa de temática afro entre los invitados al evento, músicos, actores, bailarines, video artistas, artistas plásticos, entre otros, en el que el público también puede intervenir. Este espacio de improvisación se propone como un ejercicio de creación colectiva y una forma de eliminar las barreras entre el público y los artistas para comprender los procesos artísticos y su relación con lo afro-contemporáneo.

Este festival me sugiere pensar en la necesidad de reconocer diferentes medios expresivos sobre los que gesta el arte afro como posibilidad de apertura frente a nuevas temáticas, tensiones o discusiones que se tienen en este movimiento. Aun así, me llama la atención que se centre la mirada

[17] Soukous: Baile popular del Congo.

sobre la relación entre lo tradicional y lo contemporáneo en la comprensión de los procesos que se dan en el arte. También, me resulta llamativo el hecho de que encuentren pertinente mostrar las diferencias entre lo que se crea en territorios distintos al de la ciudad, como el Pacífico o la costa Atlántica. Por esto, me pregunto si es la única forma de preguntarse por el arte que se gesta desde los sujetos que se reconocen como afro, ¿qué otras preguntas podemos hacerle o qué preguntas tienen para crear?, ¿qué más puede ser contado en el arte afro?

Creo que esto da cabida para pensarse las distintas influencias que tiene y puede tener el arte desde las diferentes configuraciones de cada sujeto en su experiencia vital, donde no se ancle necesariamente a un espacio determinado, a una "herencia" particular, ni a unas características específicas. Creo, entonces, que la apuesta, que me ha sido posible seguir a partir de la experiencia de René, está encaminada a dirigir la mirada por revisar esos flujos de información que van calando en la construcción de un arte que se gesta a partir de quien se va definiendo como afro. Considero que esta apuesta permite conversar, por un lado, con aquellas formas en cómo habitualmente se define al sujeto afro: bajo unas características fenotípicas, de un territorio específico y unas condiciones sociales, económicas y políticas, en las que cabe decir que aun hoy es posible rastrear esas "marcas" en los cuerpos y en la forma en cómo se miran y son mirados. Por otro lado, también es posible dialogar con la posibilidad de pensarse, como justamente hacen énfasis maestros, bailarines y en general artistas: desde la contemporaneidad en el hacer cuerpo que danza. Por lo tanto, creo que es posible mirar y ser mirado el sujeto afro desde la emergencia de inquietudes sobre la experiencia, sobre cómo se va siendo y haciendo como persona, incluso en las obras.

Crear danza tradicional africana e interpretar danza contemporánea

René ha tenido la oportunidad de tener varios referentes de la danza afro-contemporánea y africana a partir de maestros que han venido a dictar talleres y a partir de un estudio personal sobre danzas de África, específicamente occidental, oriental, central y de Sudáfrica. Recuerda que ese interés por lo que se producía en el África en danza lo llevó a buscar en diferentes medios información. Por eso, una vez llegó a sus manos un *Cassette* con un montaje del Les Ballets Africains de Senegal,

en ese momento se disponía a ver el ballet y a estudiarlo, pues le parecía su propuesta bastante buena.

Trabajar las danzas africanas le permitió ver su *vitalidad y fuerza*, a través de danzas como: *mandingue* y *malinque*. Con toda esta información, al empezar a probar coreografías que tuvieran fuertemente esta matriz africana, probar su vestuario y su música no le *supo a nad*a, sentía que no se *conectaba* con ello totalmente. Percibía una suerte de seguir bajo el mismo imaginario que a veces se tenía sobre las danzas negras de solamente gastar un montón de energía o "seguir siendo los mismos negros sudando y bailando". Al reflexionar esto con su amigo Juan Manuel Cuesta de Zarabanda, decidieron hacer una propuesta que tuviera más contenido a partir de sus propias búsquedas, de su propio contexto, pero teniendo en cuenta esta información.

Pasaron los años y le empezó a seguir el radar a un maestro de Costa de Marfil, que había pasado por la compañía americana Alvin Ailey y se había radicado posteriormente en Francia para crear su propia compañía, George Momboye. Este maestro, según René, relacionaba las danzas de su país (que tendían a ser bailes muy rápidos en términos de movimiento y musicalidad) con las formas de movimiento afroamericano de la compañía Alvin Ailey. George se interesaba por juntar las danzas tradicionales africanas de su país que había aprendido desde pequeño, junto con su experiencia en Jazz, ballet, contemporáneo y danza urbana con maestros como Alvin Ailey; también con Brigitte Matenzi, Rick Odums y Gisele Houri (Teatro Gayarre, 2015). Radicado en Francia, creó en principio un grupo de danza, el Ballet Yankaday. Posteriormente, crearía su propia compañía, con la que buscaba la confluencia de diferentes propuestas de movimiento en África Centre de Danse Pluriadecaines. Finalmente, se estableció como La Compagnie Momboye[18] en el que involucraría la danza africana, contemporánea y el hip hop (La compagnie George Momboye [s.f.]).

[18] Sus montajes involucran bailarines de los ballets de Costa de Marfil, Senegal, Camerún, y Guinea, así como músicos y cantantes. Estos artistas tenían la oportunidad de ser parte tanto de la compañía como de mantener clases de afro-contemporáneo en París. Como lo propone George, se pensaba como un ejercicio de intercambio y puentes entre África y Europa, al ver fuertes problemas en el mantenimiento de los ballets en estos países, en tanto no hay un apoyo institucional que los mantenga y apoye (Kla, 2018; Guerrero, 2011).

A René le interesaba bastante la propuesta de movimiento de George, porque creía que relacionaba y dialogaba entre la danza afro y contemporánea de manera no fragmentada y le permitía ver otras posibilidades, que le había ya dejado su maestro Rafael Palacios, alrededor del cuerpo dentro de la apuesta de danza afro-contemporánea. Estudió por un largo tiempo los movimientos de George a través de videos que encontraba en la internet. Ese se convirtió en un referente clave para empezar a crear y construir su propuesta de movimiento. Para George, era importante lograr la confluencia y desarrollo entre la estética tradicional africana, con el urbano y su transposición a un lenguaje contemporáneo o actual.

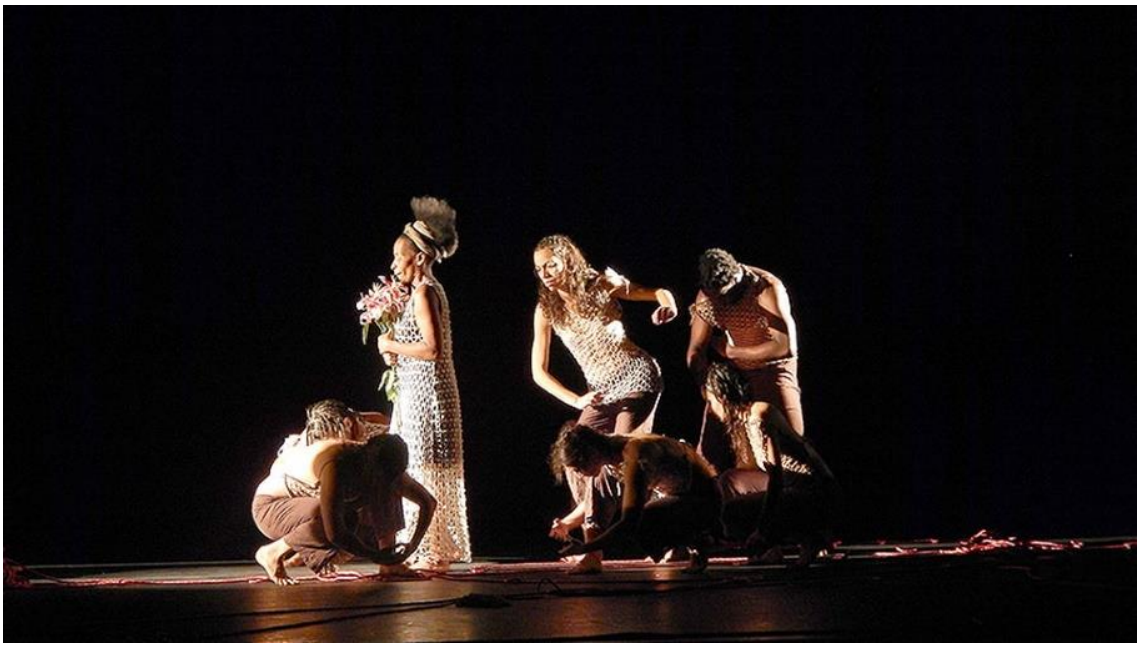
Esto le daba paso para entender la danza contemporánea como un lugar para la rebeldía y la libertad, en tanto permitía romper los límites, depurar la raíz tradicional, ponerla en un escenario actual, tener la libertad de expresión y lograr estar donde se quisiera estar, en términos temporo-espaciales (Kla, 2018; El País, 2014). La danza podría entenderse como la posibilidad de manifestar una identidad que parte desde sus propias tradiciones o raíz cultural y servir de inspiración, como la nombraba George. Luego de esto, dejarse influenciar por el entorno, tener la posibilidad de pasar fronteras y crear desde la danza afro-contemporánea. Todo esto, le permitía "ver cuánto es el baile el corazón y el aliento de la vida. La danza está en el corazón de todo, está al principio y al final de todo" (Linfodrome, 2018; El País, 2014).

En paralelo al trabajo con George, René tuvo la oportunidad de estar con el maestro malinés Daouda Keita y con Gorsy Edú, de Guinea Ecuatorial. Estos maestros dejaron su información y por supuesto que le han permitido a René seguir investigando. Según afirma René, este proceso ha sido un recorrido por toda la diáspora desde África hasta Colombia. Esa información le ha permitido hacer una construcción personal -como bailarín y creador- en la danza.

Con el grupo Zarabanda Danza Afro, René ha creado diferentes obras. Una de ellas es *Alabao,* construida en el 2011. Esta obra la realizaron en conjunto con la directora de Zajana Danza, Xiomara Navarro, y obtuvo un reconocimiento por parte de IDARTES, con la Beca de Creación en Danza (2011). En esta obra, René, como coreógrafo decidió abordar la masacre de Bojayá[19],

[19] La historia va dejando pasar por ese día en que empezó el enfrentamiento entre la guerrilla Fuerza Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y los paramilitares de la Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), en el que

ocurrida en el 2002, en el departamento del Chocó. Tomó como eje para desarrollar el montaje la voz de los niños, quienes, a partir de los juegos, risas y sus bailes, van dejando ver los efectos causados por la guerra en su sentir y en su actuar, pues decían crecer traumatizados y ver los muertos (Neira Niño 2016).



Fotografía 25. María Jimena Neira. Obra Alabao. Bogotá, 2015. Recuperado: https://plazacapital.co/escena/1986-danza-y-memoria-para-bojaya

René comentaba que quería dar a conocer lo ocurrido en la masacre, como ejercicio de hacer memoria al notar un desconocimiento por la gente, pues al preguntarles usualmente decían no saber. Para ello, tomó el texto del Centro Nacional de Memoria Histórica (2010) titulado *Bojayá: la guerra sin límites.* También, quería explorar alrededor de la danza afro-contemporánea, encontrar formas de relacionarlas de manera que no se vieran en cortes y pegues o de manera fragmentada una de la otra y recogió los juegos típicos de la región para la trama de la obra. El montaje va cantándose a partir de rondas, arrullos, gualíes, chigualos y alabaos, cantos del Pacífico usados en los funerales, la muerte de los niños, o alabanza a los santos para que el muerto pase al otro mundo.

resultó involucrada la población civil. Cayó en cilindro bomba sobre el lugar en el que la gente se encontraba, la iglesia San Pablo Apóstol en Bellavista. Allí murieron 119 personas, entre ellas 48 menos de edad. Dos días después del enfrentamiento terminó todo. La gente salía en canoas de Bojayá esquivando las balas (Neira Niño 2016).

En las creaciones de danza tradicional africana, René y Juan Manuel realizaron la obra *Celebración*, que recrea, le da importancia y festeja los rituales de iniciación o bienvenida a los nuevos miembros del grupo en África Occidental.

Fotografía 26. Zarabanda Danza. Obra Celebración. Bogotá, [s.f.]. Recuperado: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.882325361886422/937867482998876/?type=3&theater

La siguiente obra realizada por el grupo fue *África África*, en el que muestran la música y bailes tradicionales de Guinea, para evidenciar una fiesta africana a través de los poli-ritmos, la rapidez y saltos en el baile. Busca traer las historias, el tambor *djembe* invitar a reunirse para bailar, comunicarse con la naturaleza y la espiritualidad (Gerencia de Danza-IDARTES, 2012).

Fotografía 27. Carlos Mario Lema. Obra África África. Bogotá, 2012. Recuperado: https://issuu.com/idartes/docs/danzaenlaciudad

Luego de estas obras, René creó *Proyecto Agua*, montaje desarrollado en espacios no convencionales, que surgió como iniciativa frente al cambio climático y al reconocimiento de la importancia del agua. La obra tuvo dos momentos. El momento actual, abordaba la desconexión con la naturaleza, el agua, los árboles y con nosotros mismos, más bien guiados y conectados con el consumismo y los aparatos tecnológicos. El segundo momento ocurre como efecto del primero y plantea un escenario futuro de desierto, sin animales, sin agua, y la poca posibilidad de sobrevivencia que tienen los seres.

Fotografía 28. Mauricio Morales. Obra Proyecto Agua. Bogotá, 2016. Recuperado de: https://www.facebook.com/MauricioMoralesC.Fotografia/photos/t.766797967/747622602006710/?type=3&theater

En su paso por Nantes, mientras estaba de gira con una obra de una compañía francesa de danza contemporánea, René decidió ir a París a tomar clases cerca de tres meses en la escuela del maestro George Momboye. Aunque en principio quería ir a Senegal a la escuela *Ecole de Sables* a entrenarse, la misma en que había entrenado su maestro Rafael años antes, pero le demoraban un mes o más la aprobación de su visa por lo que tuvo como opción quedarse en esa ciudad.

En este espacio tuvo la oportunidad de tomar clases con varios maestros de África que hacían danza afro-contemporánea, pues a ese espacio llegaban muchos bailarines del continente africano a dictar clases. Sin embargo, a través de esta estadía, percibía que estaba buscando otras cosas y se distanciaba de la propuesta que allí impartían. Ya no correspondían sus intereses, pues no

encontraba algo nuevo dentro de lo que él ya había aprendido antes. No encontraba un ejercicio de investigación de movimiento que lo alimentara.

Posteriormente, bajo la dirección de Juan Manuel Cuesta y René y, en la coreografía, Ángela Buitrago, realizaron la obra *Pueblo Espiritual*. El montaje pretendía establecer conexiones entre los pueblos afro de América y África a través de la danza y la música. Sus búsquedas estaban guiadas hacia el reconocimiento de los saberes espirituales y religiosos que se daban en África. Sin embargo, luego del proceso de esclavización en América. se fue transformando y deviniendo de manera distinta; es decir, como lo afirmaba René, se trata de una forma de resistencia, reconfigurando la identidad negra desde ese pasado hasta la actualidad (Portal Escena, 2017) (*Revista DC*, 2017; Cívico, 2018).

Fotografía 29. Zarabanda Danza Afro. Obra Pueblo Espiritual. Bogotá, 2018. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.1919188588200089/1524728550979430/?type=3&theater

Este reconocimiento se va dando, en un primer momento, en un proceso de bailes, cantos y alabanzas a dioses Orishas. En un segundo momento, lo anterior lleva a manifestarse en relación con "el poder de los espíritus, animales, y la naturaleza, dando como posibilidad finalmente una mirada al cosmos" (Maestra Osorio, 2017; Factoría L'explose, 2017).

La aproximación que René ha tenido en conjunto con aquellos maestros a los cuales les ha seguido la pista y se han convertido en sus referentes en la danza afro-contemporánea, se han instalado

desde la propuesta del arte contemporáneo, por lo que se trata de una aproximación al entenderse y cuestionarse a sí mismo junto con su quehacer. Entonces, para René, hay unas apuestas e inquietudes desde la danza afro tradicional que se ancla a relacionar la vida espiritual, la naturaleza, los elementos de la tierra y el conocimiento que se puede encontrar, incluso, en el territorio africano. Además, indaga sobre los puentes existentes en la historia vivida por los afro aquí en Colombia, atravesada en gran medida por nociones de violencia y discriminación, siempre a partir de sus propia cadencia, que vinculan información, movimientos y apuestas coreográficas de distintos lugares. Por otro lado, también por parte de René hay unos esfuerzos por lograr que desde la danza afro-contemporánea se exploren otras temáticas y preguntas en torno a lo que lo mueve hoy en día, como la violencia en Colombia, el género y la mitología orisha.

Con respecto a la apuesta de René, resulta pertinente la propuesta de Ángela María Chaverra, quien ha hecho estudios sobre el arte y la estética y el *perfomance,* en su texto *El cuerpo habla. Performance: encarna-acciones de la contemporaneidad* (2015), porque propone entender que el arte contemporáneo se ha preocupado y posicionado desde el lugar de la transformación, de la acción, la inmediatez, el presente mismo y la confluencia de la cotidianidad en el arte. Esa apuesta da la posibilidad de concebirse como un sujeto que tiene la capacidad de estar todo el tiempo ahí, involucrado, con su carne, en el proceso creativo; estar presente, en tanto proceso que es siempre inacabado y que tiene la capacidad de desdibujar los límites que como sujeto se tiene, estar en el lugar de la transformación. También, la capacidad de tener múltiples lecturas sobre lo propuesto en tanto puede vincular lo que le ha atravesado en su existir. Justamente, el relacionar una raíz con la contemporaneidad, da paso para comprender que se sobrepasan tiempos y espacios, se excede como persona en la danza espacio-temporalmente. Por lo que la danza se vuelve posibilidad de pasar las fronteras que habitualmente se establecen, entre geografías, personas y conceptos. De ahí su potencia y capacidad de convertirse en fuerza vital.

René siempre quiso bailar en la compañía la *Factoría L'explose*[20], grupo dirigido por el español Tino Fernández, pues le parecía que allí estaban los mejores bailarines de la danza contemporánea.

[20] La compañía la Factoría L´explose inició como una propuesta de Tino luego de haber estudiado actuación en París y enfrentarse a una lengua distinta. Fue encontrado la danza y las posibilidades expresivas del cuerpo para hablarle a un público que le era ajeno, hasta cierto punto, y que le permitía expresarse *libremente*, por lo que esto se convirtió en

Tino Fernández ha tenido la pregunta por la complejidad del ser humano y las emociones. Así, cuando llegó a Colombia, se encontró con un país que, según su modo de verlo, se mostraba con la danza, lo que le permitió acogerse de ello y "codificar" esa experiencia, para proponerla en escena. Unido a esto, concibe al bailarín como aquel que muestra la particularidad del humano, pero que, al estar en escena, puede llegar a reflejar generalidades. Así mismo, plantea comprender el escenario como lugar donde se puede decir lo innombrable, así como aquello que callamos, en tanto es posible decirlo en silencio (Lexplose, [s.f.]; Lexplose, 2015).

Esa idea de querer hacer parte del grupo de la Factoría estaba latente en René. Pasó el tiempo y a los 34 años lo llamaron para trabajar con el grupo un montaje. Para él era un ejercicio particular y diferente porque se aproximaban desde la danza y el teatro físico, aunque resultara como producto final siendo otra cosa. Logró no solo estar en uno de los montajes, sino que ha seguido trabajando continuamente con la compañía en tres de sus obras.

René consideraba bastante diferente la forma de crear por parte de Tino y de Juliana pues era distinto a lo que él había vivido antes. A pesar de no saber con exactitud cómo explicarlo, sentía que, a través del trabajo con ellos y sus compañeros, lograban sacarle cosas diferentes, más allá de seguir una coreografía y unos pasos en conjunto como usualmente se trabajaba desde el folclor. Según él, esto tenía que ver con un trabajo a nivel interpretativo y dramatúrgico, lo cual le costaba bastante, al no estar acostumbrado a ello. Con Tino y Juliana, lograba percibir un trabajo desde lo más personal.

Otra de las cosas que no le parecía nada fácil a René, en tanto no estaba acostumbrado a esa forma de trabajo, era estar en el continuo cambio y transformación de lo que hacía, pues Tino Fernández

camino para una investigación continua e "intensa" (Quiceno, 2016) (Lexplose, s.f.). Hacia 1991, Tino Fernández conformaría entre idas y venidas, desde París y Bogotá, *La Factoría*, para constituirse legalmente y radicarse en 1996 en Colombia. Sus creaciones convocaban a realizar montajes que involucraran a artistas, en su mayoría colombianos, y a la danza-teatro. Durante todo este proceso, ha estado trabajando de la mano de Juliana Reyes, quien lo ha apoyado en la parte dramatúrgica de las obras, como manera reforzar el significado y sentido a cada movimiento dado por los intérpretes, de manera que todo, en cuanto está en la escena, cuente algo (*Revista Arcardia,* 2015).
La Factoría también se convirtió en el 2008 (debido a parte de los recursos obtenidos gracias a varios premios y reconocimientos que le fueron otorgados) en un espacio para la difusión de montajes escénicos, como la danza y el teatro. Ubicada en el barrio Galerías, La Factoría pretende la difusión y desarrollo de las artes escénicas (*Revista Arcardia*, 2015).

fijaba parámetros de acuerdo con lo que trabajan en el día que podían ser cambiados posteriormente; según su criterio, ya no funcionaban o las cambiaba Tino. Siempre era un continuo cambio y una construcción constante hasta el final. Usualmente, calentaban juntos con el grupo de bailarines, en tanto alguno se encargaba de este o, en defecto, cada uno se encargaba de su propio calentamiento y empezaba de una vez a entrar en materia con el trabajo de la obra. Para René, era empezar el trabajo interpretativo que se buscaba encontrar de acuerdo con lo que imaginaba Tino y Juliana o de acuerdo con lo que cada bailarín pudiera convertirse. Para él, este esto no se trataba de un trabajo técnico, sino a partir de una búsqueda de imágenes y la composición escénica y dramatúrgica que los caracterizaba a Tino y Juliana.

La primera obra en la estuvo René fue *Carnaval del diablo*, obra que toma como pretexto el Carnaval del diablo de Riosucio. Se acoge de la fiesta que genera este carnaval para evadir, ocultar y olvidar las heridas de la guerra, quizás, como método de supervivencia ante esa realidad. Si bien se pretendía hablar de la paz en esta obra, invariablemente el proceso fue arrojando imágenes que han quedado sobre el conflicto (Lexplose, [s.f.]; Factoría L'explose, 2016).

Fotografía 30. Carlos Mario Lema. Obra Carnaval del Diablo. Bogotá, 2016. Recuperado de: https://www.radionacional.co/noticia/cultura/tino-fernandez-compania-lexplose

Es por eso que se retoman imágenes y símbolos que poéticamente cuentan lo ocurrido en el conflicto armado colombiano. La Selva, traída a la escenografía, es capaz de retener, pero también de sacar los males. Los cuerpos son agredidos y se vuelven cuerpos de otros: marionetas.

Finalmente, vuelve la fiesta, y con ella la transfiguración del diablo, que se convierte en el David de Miguel Ángel Rojas. Un hombre que, a diferencia de la escultura de Miguel Ángel, está desnudo y mutilado, producto de la guerra (Lexplose, [s.f.]; *Revista Arcardia*, 2015; Loaiza Grisález, 2016; Cartel Urbano, 2016).

Para René, en esta obra se proponían dejar de trabajar desde las coreografías normales de la danza contemporánea para generar otras calidades de movimiento. Por eso, la obra le "gustaba un montón, pues se trataba de investigar un poco sobre otras cosas". En esta obra, a René le parecía supremamente difícil trabajar desde la sensación. Para él significó hacer un ejercicio catártico, pues a partir de un texto que hablaba sobre un acto violento del país, y mientras sonaba un helicóptero, él tenía que pasar del acto violento y doloroso a un estado satírico y burlesco de la situación. Con ello, querían mostrar con el trabajo de dirección y la dramaturgia, las formas en las que usualmente respondemos ante la violencia, es decir, con fiesta, como una manera de escaparnos de dicha violencia. Esto le resultaba a René contradictorio y difícil, pues "uno se conecta muy fácil con el dolor y después pasar a estar alegre inmediatamente era difícil".

En todo caso, le parecía bastante interesante esta propuesta de trabajo, porque, aunque a veces como intérprete no creyera que estaba haciendo algo interesante o se sintiera raro, al momento de presentarlo frente al público, comprendía que la gente claramente lo entendía. Así, descubría que la danza permitía transmitir un conocimiento y el poder que tenía la danza con el público. Desde su parecer, era posible transmitir el escape fácil que tiene la gente ante situaciones violentas, pues la gente se lo decía.

> — Sabemos que están matando mucha gente, pero va a jugar la selección Colombia, y ¡Ah! bueno si, nos olvidamos, pero sabemos que atrás tenemos como todo un fantasma que nos acecha todo el tiempo. Pero está el juego, el carnaval y la fiesta (notas de campo, René Arriaga, 4 de junio de 2019).

Lo curioso que él encontró cuando presentaban la obra era ver que artistas de Cartagena y Cali, mientras estaban presentándose en la Bienal Internacional de Danza de Cali, le reclamaban por no hacer danza afro y por la escena en donde él le pegaba con un látigo a un Cristo recogido de la

tragedia de Bojayá, pues tendían a asociarlo con pegarle a la iglesia. Sin embargo, él pensaba en términos jocoso: “tengo que pegarle duro o si no me sacan de la obra”.

También, René estuvo en la reposición de la obra *Insignia* de la compañía *La mirada del avestruz,* pues inicialmente se había estrenado en el 2002. Allí se encontraba la mayoría del elenco que inicialmente había hecho la obra, solo unos pocos como él eran nuevos. En esta obra, diez personajes abordan metafóricamente la mirada de lo individual, lugar de evasión y supervivencia, pero, también, donde ha ocurrido la violencia. Así mismo, la metáfora volcaba la mirada sobre la memoria, donde jugaba la historia individual y, al otro lado, la mirada de lo colectivo, todo esto relacionado en el lugar donde se manifestaba la *violencia sin límites*. Allí, cada personaje deja ver sus “marcas, desarraigos y contradicciones”, en ese intento de escape de la realidad. Se muestra al ser humano capaz de estar sobre las situaciones y tener cierto *poder* (Lexplose, [s.f.]; Redacción Cultura, 2017).

Fotografía 31. Factoría L´explose. Obra La Mirada del Avestruz. Bogotá, 2017. Recuperado de: http://www.lexplose.com/creacion/la-mirada-del-avestruz

Como el avestruz, estos personajes, al igual que muchos en Colombia, deben esconder la cabeza en la tierra cuando se avecina el peligro. Voces silenciadas, gritos mudos o hacer ruidos para no escucharse, es la constante frente al miedo perenne. Sufrir en el silencio, aun cuando no callan los cuerpos. Las escenas recurren a imágenes simbólicas, que viran entre momentos melancólicos y de festejo en un escenario lleno de tierra como el del campo colombiano (Hernández, 2016; Loaiza Grisales, 2017).

René recuerda bastante fuerte este proceso, pues a él le tocaba la última escena junto con su compañero Ángel. Tenía que hacer un ejercicio de solo repetición, repetición, repetición, a una velocidad considerable. Era *darle y darle y darle*, mientras otros se sumaban a la coreografía. Terminaban "vueltos nada", llenos de tierra; de tanta repetición, él lograba percibir que el cuerpo estaba en otro estado. René decía: "fue como estar toda la vida bailando para lograr algo, traspasar los límites del cuerpo", como lo logró en esta obra. Con una sonrisa y con total seriedad comentaba: "ya puedo morir tranquilo y en paz".

Finalmente, estuvo en el remontaje de *Carmina Burana*[21], en el 2018, pues esta había sido presentada anteriormente, en el año 2013 y 2014. Esta obra surge como propuesta del Teatro Julio Mario Santodomingo, quien invitó a Tino Fernández y a su compañía para ser parte de la construcción de obra en términos de cuerpo y escena, en conjunto con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el Coro de la Ópera de Colombia y el Coro Filarmónico Infantil de la Filarmónica (Lexplose, [s.f.]).

[21] La obra Carmina Burana es una cantata creada por el compositor alemán Carl Orff hacia 1936, quien acogió 24 poemas goliardinos del códice encontrado en el siglo XIII, considerado uno de los más importantes manuscritos profanos en la literatura y música (Beltrán, 2018).

Fotografía 32. Teatro Jorge Eliecer Gaitán. Obra Carmina Burana. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/TeatroJEGOficial/photos/pcb.10156726236972879/10156726219102879/?type=3&theater

A nivel escénico, Tino buscaba fortalecer el coro y su puesta en escena, acudiendo a partituras de movimiento sencillas ya que se encontraban en escena más de setenta coristas. La idea era que estos pudieran moverse en el escenario dándoles mayor énfasis, a diferencia de otras puestas en escena de la misma obra, quienes se ubican detrás del escenario, adelante los solistas y en el foso la orquesta. La puesta en escena se apoyaba en los diez bailarines de La Factoría, incluido René. Cada momento de la obra, los bailarines buscaban transmitir una sensación física y corporal que apoyará visualmente todo el montaje (Noticias - Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo, [s.f.]; Cultura, 2018).

La narración del montaje siempre la guía la voz del barítono, dando paso para la primera parte de la obra, cuando la diosa Fortuna lo ha atacado. Ha hecho que todo se vuelva gris y solitario. Sin embargo, luego de estar en esta situación, llega la primavera. La Fortuna, transforma todo en alegría, amor, seducción, y despertar sexual (Lexplose, [s.f.]).

Para René, no era su onda este tipo de obras, pero trabajar con el grupo de la Factoría, es decir, con gente tan profesional, le parecía una buena experiencia. En esta, tenía como objetivo, bailar y hacer que cantaba en conjunto con el coro de la Sinfónica de Bogotá. Le parecía increíble estar entre las voces y hacer algunos movimientos con las coristas. Este ejercicio le resultaba fácil, pues no tenía tanta exigencia en términos físicos.

Hoy en día, los días para René transcurren entre dictar clases, los entrenamientos y el proceso creativo con el grupo Zarabanda. Con este último, entrenan los lunes, miércoles y viernes en la Coartada Cultural y los sábados y domingos en Zajana Danza. Por ahora, están construyendo un montaje de danza tradicional africana, en conjunto con Juan Manuel Cuesta. La propuesta se llama *Tan Tan*. En ella se busca representar dos danzas de África. Por un lado, el montaje surge como homenaje a una danza guerrera que se realizaba en Benín. Se dice que, antiguamente, la guardia de este lugar eran solo mujeres, quienes eran expertas en combatir con lanzas y bastones en enfrentamientos cuerpo a cuerpo. Ellas eran las que enfrentaban a los militares franceses, en la época colonial, en sus territorios. Precisamente, ese montaje es un homenaje a estas mujeres guerreras.

Fotografía 33. Manuel Vega. Obra Tan Tan. Bogotá, 2019. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.474377576014538/1991397977645816/?type=3&theater

Por otro lado, buscan visibilizar una danza hecha con los *doudounes* (tambores de doble membrana), danza compuesta por un juego de tres tambores: el grande *doundounba*, el mediano *sangban* y el pequeño *kenkeni*. Esta danza de Guinea es llamada *Dundun durumba*: la danza de los

hombres fuertes. Usualmente, se realizaba para solucionar conflictos entre familias, es decir, armar una *durumba*, para solucionar el conflicto a partir del baile. Reunir un cuerpo de baile en torno a algo especial. En este caso, acogieron el instrumento usado en el Brasil, el tantan, para construir escénicamente la danza y que, por parte del cuerpo de mujeres que baila al mismo tiempo interpreten el tantan, ese tambor que convoca y congrega. "Mensajero y participante" en los pueblos.

Mixtura. Reflexiones sobre las marcas y signos corporales: la necesidad de reconocernos

Entenderse como afro, con lo que me decía René, me sugería pensar que se trataba de hacer un viaje que vira entre distintos lugares y espacios, entre pasados y presentes, memorias y olvidos corporales, a veces azarosos y, también, intencionados. Recorre territorios y traspasa fronteras geográficamente establecidas. Por eso, no es descabellado relacionar las danzas del Pacífico con las danzas cubanas y sentir su relación en cuanto a su fuerza, conexión con la tierra, espiritualidad y resistencia. Eso permite que se mantenga la persona que baila y quien se encuentre allí. Es decir, nos vincula a todos, nos contagia, y permite que se mantenga el colectivo y lo que sucede entre nosotros. Ello da la posibilidad de llegar a estados corporales que permiten conectarse con el impulso vital para seguir y seguir bailando, seguir el flujo de la vida y, de ser el caso, conectarse con toda la espiritualidad que pueden llegar a cargar las danzas.

Lo que René argumentó insistentemente permitía entender que somos una complejidad de relaciones y que nos hace una historia como también un presente, que tiene la posibilidad de transformación y de devenir estando en relación con los demás. Aquí, encuentro todo sentido a las palabras de Ingold (2018), pues comenta que el caminar por el suelo es tejer una seda por nosotros, en donde se enreda un conglomerado de materiales, raíces, brotes y rutas; por lo que es casi que pasar por dentro y por fuera de un sin número de cuerpos (Ingold, 2018, [s.p.]).

René nos convoca a hallar relaciones entre la resistencia, la fuerza y la vitalidad que puede llegar a tener la danza afro-contemporánea para comprender cómo todo esto se vincula con la historia, aquella que continúa en su experiencia vital y, por supuesto, que él cuestiona continuamente. Nos

permite ver que, para comprender su práctica en danza afro y lo que esto significa, deben establecerse relaciones con la diáspora africana, pero también, saber que en el hoy se desenvuelve la vida con otras tensiones y realidades. En medio de esa necesidad de volver hacia la raíz, hacia un pasado desde el presente, también, estaba latente la necesidad de cerrar o de no redundar sobre la esclavización colonial. René percibía que podía luchar y tener su postura de resistencia de otra manera, quizás pensarse frente a un nuevo modelo de segregación, de esclavización, pensar en lo que le aflige en la cotidianidad y lo que le sucede en el hoy.

A este respecto, considero que es posible comprender las consideraciones de René a partir de las lo que propone la crítica de arte y psicoanalista Suely Rolnik (1993), en tanto nos vamos haciendo a través de unos flujos que van construyendo nuestra composición actual, de manera que se van haciendo una suerte de "marcas" a través de nuestro existir. Estas marcas también cambian, son otras, a través de nuestro propio devenir, porque podemos ser otros, otros cuerpos, es decir, estados inéditos que se producen en nuestros cuerpos, por lo que cada vez que nos actualizamos, se hace una nueva diferencia de nosotros mismos (Rolnik,1993, p. 2).

La experiencia de René me permitía volver sobre las palabras del francés Frantz Fanon (1973), en su texto *Piel negra máscaras blancas*, quien reflexionó sobre las formas cómo se legitiman las denominaciones y categorías que pesan sobre un "otro", en relaciones desiguales que perpetúan estructuras sociales y posibilidades de existir en la experiencia del ser "negro". Fanon ha indicado lo habitual que parece ubicar al negro en la imagen que se tiene de este, aprisionarlo, hacerle víctima eterna de una "esencia", de un *aparecer* del cual no es responsable. Se desconocen, por tanto, las relaciones que se han dado a través de la historia para situarlo en esa posición que lo liga a un color y a una raza (Fanon, 1973, p. 92).

Precisamente, el énfasis que hacía René sobre el lugar al que se ha reducido la resistencia afro y sus manifestaciones a la época colonial como periodo histórico, nos propone cuestionarlo. Pues, el vivir en la ciudad significaba, para René, enfrentarse a una realidad que le toca y lo toca, que le aqueja y le genera preguntas, que lo hace disponerse en otra tónica e, incluso, que lo hace ir moviéndose y entendiéndose mientras se transforma. Podría decir que esta idea del movimiento en la experiencia nos convoca a dar una apertura a la posibilidad de existir, pero no sin dejar de

reconocer la historia. Es decir, desligar la experiencia singular de la noción determinista de unos esquemas corporales a los que se les sitúa habitualmente como negros. Como sugiere Fanon, es imprescindible desdibujar la naturalidad o la normalidad en la que al negro se le define sobre el "esquema epidérmico racial" (Fanon, 1973, p. 92).

Al igual que René, no es necesario únicamente revisar este periodo histórico para entendernos, pues estamos de cara todo el tiempo con la colonialidad que nos explican Quijano (2014) y Segato (2010), configurando una manera de categorizar, de clasificar, de identificar al otro y de establecer relaciones de poder, que nos marcan hasta el día de hoy. Precisamente, la antropóloga Rita Laura Segato (2010), dedicada en gran medida en sus investigaciones a las relaciones de género, raza, movimiento negro en Brasil y la colonialidad, aborda en su texto *Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje,* el concepto de raza en Latinoamérica y las relaciones que se tejen alrededor de ese concepto. Menciona que estas relaciones están guiadas por unas marcas que han situado en una posición a los sujetos, que tiene que ver con unas relaciones de colonialidad. Ante esto, la autora enfatiza en la necesidad de hacer evidentes esas marcas a propósito de los modelos que se instalan desde la raza para situar la diferencia.

Justamente, acerca de esas marcas la autora comenta que "aparece un linaje históricamente construido inscrito en la piel [...], como una marca en el cuerpo que nos muestra la posición que ocupamos en la historia y que tiene la posibilidad de revelar y comunicar al ojo entrenado por la misma historia" (Segato, 2010, p. 19). No obstante, para darle la vuelta, es importante desenmascarar dicha colonialidad y dejar de normalizar esas clasificaciones y límites que le atribuimos a cada persona o incluso a la danza misma, en la medida en que se corporaliza a una supuesta "raza" a partir de unos esquemas de significación y de unos signos corporales. Cuando esos esquemas y signos no se adecuan, entonces se ponen en conflicto estas categorías o clasificaciones. Precisamente, allí vienen las apuestas de René por pensarse hoy en día y explorar sus inquietudes frente a lo que le sucede con los demás y a las maneras como esas circunstancias pueden ser puestas en un escenario.

Creería que esta apuesta da la posibilidad de dar cabida a esas múltiples historias que habitan en América Latina, como nos lo propone Segato (2010). Nos convoca, desde posiciones distintas, pero

con elementos en común. René sentía la necesidad de entender el cuerpo más allá de su exotización, de un cuerpo que suda y corre. Entender que lo africano, la experiencia de las personas afro, se da no solamente en referencia de mapalé, de cumbia, de cuerpos que juegan fútbol, básquetbol y béisbol. Lo afro se manifiesta de múltiples maneras, en donde, por ejemplo, la danza puede ser de batalla, de resistencia, de expresión erótica, entre otras tantas e insospechadas posibilidades.

> La construcción de las danzas en Colombia nos ha encasillado que somos solo eso [eróticos] y han negado como todo un proceso de construcción, de reconstrucción y de recodificación de la africanía que viene por toda la diáspora y que se construye, aquí se hicieron cosas diferentes (René Arriaga, diario de campo, 24 de abril de 2018).

Para René, era necesario bailar de otra forma, no bailar por bailar sino por la necesidad de decir algo siendo conscientes de la historia que carga la danza y la música afro: la resistencia y la historia que se ha venido construyendo desde la colectividad, así como desde cada persona. De esta manera, podría ser posible reconocernos en y con el otro.

> Cuando [la danza] se recodificó en nuestro contexto, se construyó porque era una resistencia y todo el mundo tiene que ser consciente cuando va a bailarlo. Reconocer y ser consciente de esa historia, eso es fuerte. Por eso, es importante entender cómo codificamos lo afro hoy en día, manteniendo la resistencia, ahí reconozco al otro. Simplemente nos conocemos (René Arriaga, diario de campo, 24 de abril de 2018).

Lo anterior me sugiere pensar que todo esto se trata de una suerte de tejido entre un pasado, que puede remontarse a la diáspora hacía unos devenires que llegan hasta el día de hoy. Sin embargo, se dejan estas últimas de lado, nombrando solamente un pasado de esclavización y racializado. Quizás habría que preguntarse qué es lo que sucede en el hoy, teniendo en cuenta la relación de pasados y presentes con sus continuidades y discontinuidades.

René, por momentos, sentía la necesidad de "quitarse el prefijo afro", porque para él era un producto de una construcción preestablecida que han hecho sobre ellos, situando a las personas atadas a ciertas condiciones y haciéndoles desenvolverse de cierta manera. Como me decía, el

prefijo afro le negaba a la gente una contemporaneidad, les hacía sentir que realmente no pertenecían; aquello fortalecía estereotipos y comportamientos raciales.

La vida de René nos muestra que la danza se vuelve un lugar clave para cuestionar las categorizaciones con las que se ha definido y ubicado a los cuerpos en términos de ciertas concepciones de la "raza". Es posible acercarse a mirar esta aparente "otredad", a entender un cuerpo y su movimiento a través de mi cuerpo de manera más consciente y en el que los límites se desdibujan, ser cuerpo. Como diría Quijano, en tanto el cuerpo es el nivel decisivo de las relaciones de poder, es necesario pensar y re-pensar las vías específicas para su liberación, es decir, la liberación de las gentes del poder de todo poder (Quijano, 2014, pp. 324-325).

> [...] por eso, ahora el trabajo, las cosas que intento hacer son cosas que sean mías, como René, como la inspiración de René, no la tradición de un pueblo. Obviamente, yo tengo toda una tradición y un legado que he trabajo un montón; quiero hacer cosas que no estén por fuera, que tengan ese soporte, pero también quiero hacer cosas que nos den la posibilidad de ser contemporáneos y de ser universales (René Arriaga, diario de campo, 13 marzo de 2018).

Estas maneras de ir entendiendo lo afro y lo contemporáneo de la danza implican considerar cada una de una historia y la forma en cómo se van configurando como sistemas de movimiento que le van dando cadencias al cuerpo y configurando una apuesta estética. Sin embargo, lo afro o lo contemporáneo no son contradictorios, no se elimina una en tanto se reivindica la otra. Por el contrario, la danza les da la posibilidad de juntarse, de sobrevenir a las supuestas fronteras entre estas dos disposiciones espacios-temporales, para permitir crear movimientos, comunicar escénicamente algo y, por lo tanto, dialogar. Como comenta René, se trata de una *mixtura* que genera algo distinto.

A través del conversatorio sobre "*Los lugares de lo afro en Bogotá. Danza, Teatro y Cultura*", realizado por el Grupo de Estudios Afrocolombianos *Ubuntu*, del que participó René, dio paso para pensar la danza y la manera cómo se asume lo afro. Lo que me pareció significativo eran las múltiples maneras cómo se podía definir lo afro y las preguntas que tenían quienes participaron del

Conversatorio. Para ellas y ellos, la danza dio paso para pensarse como lugar que permitía la posibilidad de *ser*, a diferencia de lo que ronda muchas veces en la cotidianidad en donde se imponen marcos, una manera de ser afro, en el que si te sales ya no eres negro o afro. También, podría delimitar unas formas de pensar lo afro, así como formas de establecer las discusiones en torno a ello. Desde esa posibilidad de ser, surgía la pregunta acerca de cómo construir desde ahí, en la medida en que es un espacio que estimula el ser y el renacer. De igual manera, la gente hallaba la necesidad de pensarlo desde muchos lugares, puesto que podríamos ver cómo lo afro "está en las venas de América Latina, circulando todo el tiempo".

Lo anterior sugiere poner en discusión el esencialismo con el que muchas veces situamos al sujeto afro en las discusiones de diferente índole, ya sean académicas, políticas y sociales, en donde aparece lo afro como una cosa auto-contenida y en donde no hay la posibilidad de transformación y de dinamismos dentro de la vida colectiva, así como la revitalización constante de sus quehaceres. Se sitúa a las personas en relación con unas "tradiciones" específicas, un territorio específico y con una "cultura diferente", caracterizadas por un sentido implícito de inmovilidad, desconociendo que somos sujetos cambiantes, que la vida nos transforma y afecta de diferentes maneras, aunque es importante considerar las dimensiones históricas que configuran las experiencias de la gente (Restrepo, 2013, p. 18).

Por el contrario, a partir de ese conversatorio y de la experiencia de vida de quienes estaban allí, llegábamos a la conclusión de que había diferentes maneras de ser afro, que está constantemente recreándose, por supuesto, con sus particularidades. He podido darme cuenta que más bien cada sujeto se va haciendo a través de recorridos particulares y de muchas maneras con las que se tejen relaciones significativas con los demás y con su entorno, lo que significa que uno no termina de hacerse como definitivo en ningún punto de culminación; por lo tanto, *lo afro* nos vincula a todos. Aun así, quedan preguntas sobre cómo podemos asumir unas posturas, corpóreas y de pensamiento, frente al ser afro, en términos de reconocer su historia, sus condiciones y sus reivindicaciones.

Me lanzo a pensar que la danza es un lugar propicio para entender desde el mismo cuerpo y desde su experimentación, la forma como se ha dispuesto históricamente un cuerpo, como se ve venido haciendo y las apuestas en términos escénicos, en donde es posible tejer la transformación como

personas; todo ese proceso de aprendizaje, de entender cada paso, cada frase, no es más que entender una forma de disposición corporal ante el mundo, una de las ventanas en las que podemos ver la realidad. Estos trazos nos dan unas pautas para pararnos y situar nuestros sentidos. Por lo que se dispone el cuerpo para sentirlo en toda su potencia y fuerza, que se da de manera colectiva y en sintonía musical y puede llegar a leerse y vincularse, como dice René, con la historia de la diáspora africana como su resistencia. Para René, es importante ofrecer a las personas un contexto de comprensión sobre la diáspora, lo que él relaciona con la historia afro. A su vez, es necesario conocer el antes, el durante y lo que viene sucediendo. Entonces, "si reconozco toda esta historia puedo conectarme con esa resistencia y lucha afrodescendiente, conectarme con el otro" (René Arriaga, diario de campo, 13 marzo de 2018).

Volviendo sobre cómo conectarnos, reconocer esa historia y transformaciones afro a sabiendas de que ha existido un proceso que ha rotulado, distanciado y cargado de prejuicios lo afro; una mujer proponía en el conversatorio que existía una necesidad de entender cómo tejer puentes para acercarse y conocer todas esas luchas que también podemos llegar a sentir de alguna forma. René mencionaba que en todo ese camino de conservar cosas y de resistencia de toda la diáspora es lo que les había permitido tener de dónde aferrarse: la posibilidad de tener a qué rezarle, a quién bailarle o cómo hacer las cosas. Así, le resultaba difícil pensar qué se puede conocer para los que no tienen ese proceso. Por lo tanto, es necesario vincularnos recorriendo nuestros cuerpos, en cada acto, danzado, porque eso también nos habla de las cargas históricas y de nuestra transformación diaria que todo el tiempo pasa límites y fronteras; de ese modo, es posible re-conocer-nos.

> "Yo creo que lo mejor que podemos hacer entre todos es *reconocernos*" (R. Arriaga, diario de campo, 13 de marzo de 2018).

APUESTA CREATIVA-INVESTIGATIVA DE RENÉ ARRIAGA CON EL GRUPO ZARABANDA DANZA AFRO

Aproximaciones a la creación

Habíamos propuesto encontrarnos para hablar sobre el proceso creativo de las obras que René había realizado. La conversación la dimos en la Coartada Cultural, antes y después del entrenamiento con su grupo Zarabanda Danza Afro. Sin embargo, esta conversación nos llevó a hablar de su aprendizaje en la danza, de su propia vida y de sus exploraciones paralelas con la dirección de obras de su autoría. Lo anterior me permitió entender que, para hablar de un proceso creativo, debía encontrar un tejido entre todos estos elementos que emergen en una obra. Por eso, pasar por los capítulos anteriores permite entender en qué sintonía nos habla René sobre los procesos creativos-investigativos que abordaré en este capítulo.

No ha sido tarea fácil develar o, siquiera, dar cabida a la escritura sobre las obras de René, en la medida en que los sentidos, intenciones y expectativas que transitan en las obras y en los cuerpos se hicieron y siguen haciéndose bajo un proceso como grupo, que quien está "afuera" tiene que cavilar para encontrar las pistas. Esto ha llevado a encontrarnos en contadas ocasiones con René, para ir hilando de manera más acertada, y aún inacabada, cada una de sus obras. Cabe resaltar que, el proceso creativo puede mirarse desde múltiples aristas y desde distintas voces y gestos: desde los intérpretes-creadores, el director y el público. Sin embargo, en esta apuesta he decidido privilegiar la mirada del director, René Arriaga, junto con mi apuesta de revisión de la obra, como posibilidad de rastrear entre su trayectoria de vida y su relación con la creación escénica, como una forma de compresión de la vida misma y acerca de lo que se crea.

En este momento quiero proponerle, a quien lo lee, que me acompañe en este ejercicio de ver las obras de modo que se acerquen nuestras miradas y sentidos, para que así sea posible visualizarlas desde una de las tantas posibilidades en las que se puede conversar sobre ellas. Entonces, nos dedicaremos principalmente a entrar, disponernos, conversar, y dejarnos afectar por aquello que suscita las obras de Rene. Nos situamos como espectadores de *Girasoles para Ochún* (2015) y *Petra* (2017-2018), pero con la posibilidad de conectarnos con los cuerpos que están allí bailando.

De encarnar, desde un aparente otro (intérpretes y director), unos estados corporales que merecen ser reconocidos y, por supuesto, que nos interpelan según los movimientos e intenciones de la obra. Podría decir que se trata de ir encontrándonos en estas historias, dejarnos afectar, seducir y provocar acciones sobre unos actos y pensamientos que se manifiestan en los cuerpos y, en general, en la puesta en escena de cada persona, objeto, sonoridad y movimiento.

Por lo tanto, se trata de dejar que las intuiciones y reacciones se activen para comprender las obras, sin dejar de lado las intenciones que manifiesta René, como director. Esto amerita tener en cuenta que no se trata de identificar la intención original sobre la cual se ha construido la obra, sino lo que esta despierta conversar, entre quien lo ve y el director, sobre las apuestas creativas en la obra dadas por René, enfocando especialmente las metodologías aplicadas, las estrategias de composición coreográficas y las nociones sobre el devenir del cuerpo que baila.

Los elementos anteriormente mencionados los he formulado teniendo como base en el texto *La creación en danza. Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (Congote, Ramírez & Agudelo, 2011), en la medida en que esa propuesta permite identificar tres puntos claves para entender un proceso creativo como los son: las intenciones creativas, la metodología para la creación y las estrategias compositivas. Sin embargo, es importante mencionar que esos aspectos se leen a la luz de acercarme al movimiento que hace característico el trabajo y la vida de René, la apuesta que tiene con sus obras y cómo todo eso conversa con su devenir como persona y con las inquietudes latentes que tiene hoy en día.

Con respecto a las *intenciones creativas*, las autoras hacen referencia a las necesidades que tiene el director para elaborar una obra, quien tiene la capacidad de imaginar lo que quiere en escena desde la expresividad del movimiento (Congote, Ramírez y Agudelo, 2011, p. 39). La *metodología para la creación* se refiere a los pasos o fases que tiene todo el proceso creativo; esto significa estar atenta a la serie de transformaciones que ocurren en la concepción del tema, la construcción de partituras de movimiento, revisión de fuentes o insumos para la obra (Congote, Ramírez y Agudelo, 2011, p. 45). Finalmente, con respecto a las *estrategias compositivas,* se refieren las autoras, a las estrategias que el director utiliza para crear. En relación con estas, es posible tener en cuenta el

movimiento, el espacio, el tiempo, el entorno visual y escenográfico y elementos de sonido y silencio (Congote, Ramírez y Agudelo, 2011, p. 51).

Cabe aclarar que, de acuerdo con lo que hemos conversado con René, así como con los textos y videos dados por él acerca de cada una de las obras, me he permitido identificar unos elementos específicos sobre los cuales enfocarme dentro de estas tres grandes categorías de análisis que proponen Congote, Ramírez y Agudelo. De este modo, daré cuenta de las intenciones creativas que tiene René en cada una de las obras, la elaboración de la historia y el tema que ha creado para darle sentido al montaje, los personajes que están imbuidos, los estados energéticos y corporales, los escenarios espacio-temporales que propone en cada obra y, finalmente, las apuestas corporales y de movimiento presentes en ellas. Cada uno de estos aspectos ocurre en simultáneo, de ahí su dificultad en dar cuenta de estos de forma fragmentada. No obstante, cada uno de estos toman fuerza en distintas fases del proceso.

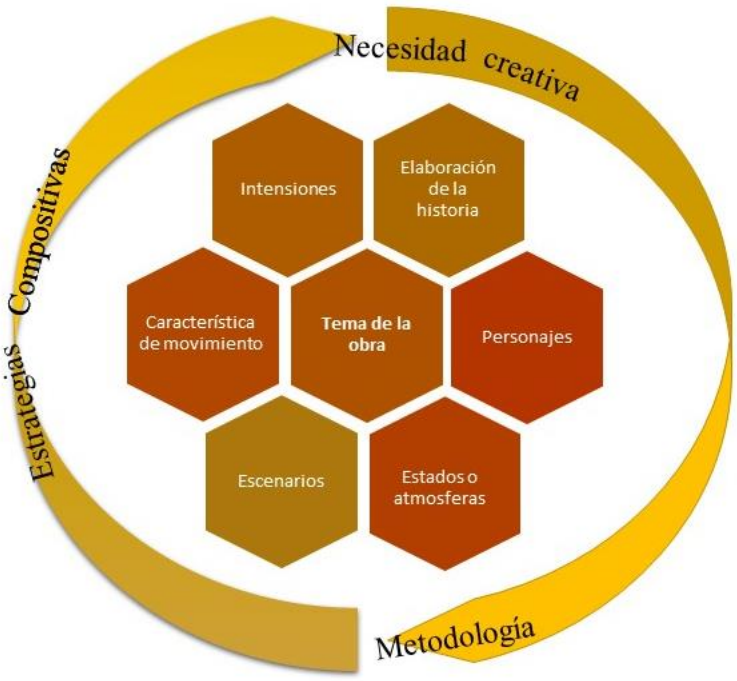


Ilustración 4. Propuesta de análisis sobre la creación**.** Realizado por Daniela García

Lo anterior supone considerar que la obra en sí misma también encarna, junto con todo el cuerpo de baile, el público y el director, una serie de intenciones e interpretaciones que nos convocan a reflexionar o, incluso, modificar nuestras prácticas en relación con un tema, por lo que las

dicotomías que se han hecho entre la distinción de un agente y un paciente o entre sujeto y objeto de indagación parece desdibujarse (Martínez, 2012; De Moura & Steil, 2018).

Por eso, no es descabellado pensar lo que nos comenta René sobre la emergencia en el proceso creativo de intenciones, movimientos o resoluciones escénicas; es decir, se exceden el "sujeto" y el "objeto" de indagación, por lo que es posible ver la potencia de lo que emerge en un proceso creativo, aquello que se funda en las experiencias de quienes danzan (tanto de forma colectiva como personal) y que genera una forma de conocimiento sobre el mundo en la práctica misma y en "tiempo real" o en el presente mismo (De Moura & Steil, 2018).

Cabe resaltar que, al situarse la danza en el lugar del presente mismo, donde lo inefable la cubre, tuve que recurrir a registros audiovisuales de las obras. Esto supone otra aproximación a la danza y formas de analizarla. En ese sentido, este tipo de registro tiene la posibilidad de permitir pasar una y otra vez por las obras y extraer fotografías clave para la comprensión de las mismas. Por lo tanto, es una manera de adentrarnos a comprender el acto creativo y lo que fue de la propuesta escénica en su momento, pero con los ojos de quien la ve actualmente y desde el registro audiovisual.

Búsquedas expresivas y nociones sobre la creación. Entramado de necesidades, metodologías y exploraciones de movimiento para crear

Para René, el proceso creativo tiene que ver con la exploración, por lo que para él se teje distintivamente entre aquel aprendizaje e información recibida de los maestros con los que ha estado y sus propias búsquedas. Podría decir que define sus propios movimientos, intenciones y experimentaciones en el presente mismo, para dejar emerger situaciones, movimientos e intenciones en la danza. Precisamente, en un inicio, cuando comenzó a crear sus obras junto a su amigo Juan Manuel Cuesta, alrededor del año 2009, estas creaciones estaban enfocadas sobre las danzas tradicionales de África occidental, en donde se hacían puestas coreográficas con cierto vestuario y música para representarlas. Sin embargo, esa búsqueda, según él afirmaba, se enfocaba en una danza estrictamente cardiovascular o de sudar y bailar, por lo que eso no le *sabía a nada* o

no le permitía conectarse totalmente con lo que hacía. En tanto lo reflexionó, sentía la necesidad de probar y hablar de cosas que tuvieran otro contenido. Por ello, quiso involucrarse más a fondo con las danzas de raíz afrocubanas, del Pacífico, la capoeira, entre otras, en conjunto con el tema espiritual de la santería yoruba, en donde encontró *la fortaleza* para empezar a involucrar la danza afro y la danza contemporánea.

Entonces, para René, se trataba de un lenguaje diferente que surge del encuentro de estas dos danzas, −afro y contemporánea−, en donde usa elementos de cada un resultando algo diferente, una suerte de mezcla o *mixtura* distinta. Eso significaba dudar sobre el concepto de lo afro-contemporáneo, puesto que se preguntaba si es que empezaba a desaparecer en su propuesta. Según su parecer, lo que hacía en la danza era un movimiento que expresaba su raíz y a su construcción como afro particular, lo que llevaba a percibirlo como una forma de expresarse que podría identificarse como solo danza y movimiento. Estas búsquedas de sus necesidades expresivas estaban ligadas a la intención de reconocerse por momentos como afrodescendiente, lo que le suponía entender que había tras él una historia, una raigambre, pero que no necesariamente le pertenecía. Por lo que no solo se trataba de acoger como parte de sí esta historia, sino también la intención de luchar de otra manera y contar otras cosas que le suceden hoy.

Teniendo en cuenta lo anterior, a través de las danzas de África, Norte América, el Caribe y Colombia, René ha tenido la posibilidad de construir y decidir sobre lo que quiere de esos movimientos y danzas, así como qué elementos utilizar: “me hago dueño de toda esa información”. Entonces, para René es importante resaltar que él ha tenido unas búsquedas propias que pueden llegar a distanciarse de lo que ha aprendido de sus maestros. Como suele decir, si él baila las danzas afrocubanas se convierten en otra cosa y se transforma desde el presente y en la forma en como él las acoge. Es decir, hay una suerte de movimientos de los que él se vale, pero se construye algo diferente cada vez que las baila y hace algo con estas.

Es importante decir que este proceso de creación es inacabado y está siempre en construcción, porque a pesar de tener una idea siempre está la premisa de cómo hacerlo. Como dice René, se vuelca el trabajo creativo en una búsqueda y en un proceso que está relacionado con un entrenamiento que propicie estados corporales para la creación y así, poder plasmar la idea.

Precisamente, lo que menciona René, permite identificar una de las dificultades para conocer el proceso de una obra, porque están ahí puestos un montón de elementos de quién hace parte, que se va elaborando a partir de unos entrenamientos y de un trabajo corporal continuo según unas premisas. Su cuerpo que está presente, en el que expone parte de su vida, sus elaboraciones y eficacia, nos cuenta parte de su experiencia vital en la escena y de su acción creativa.

A René, en sus montajes, le gustaba hacer cosas diferentes, como comentaba, pues se valía de pasos cotidianos y de las danzas afrocubanas para elaborar los movimientos con los cuales trabajaba. Por ejemplo, con las danzas afrocubanas le implicaba tener en cuenta varios aspectos para bailar, como la música sincopada, las irregularidades de la música y la espacialidad de estas danzas. Además, mencionaba que acogía pasos de Changó, uno de los dioses orishas. Pero al preguntarle por cómo se movía Changó, él me comentaba: "tiene que bailar como todos los orishas, *él es el dueño del tambor*. Entonces, él debe tener todos los cantos, todos los toques, todos los pasos, todos los movimientos de los otros y realmente sucede así. Al ser el dueño del tambor, él está presente en todo el resto de los otros dioses" (notas de campo, René Arriaga, 04 de junio de 2019).

Entonces, como me decía René, bailar siendo influenciado por Changó implicaba conectarse con el tambor, con los cantos y los pasos de cada orisha. Era necesario propiciar que, con cada paso, con cada sonido y con el cuerpo dispuesto en el movimiento, se trajera al presente y al espacio danzado a este dios. Se trataba de disponer todo el cuerpo y la energía para que los movimientos que se anclaban a este dios envolvieran las coreografías y el sentido que se le quería dar. Por eso, era necesario dejar que la presencia de cada uno de quienes bailan estuviera en disposición para moldearse de acuerdo con cada paso, ritmo musical y sentido elaborado en el espacio donde se baila.

Para René, ese proceso de entrenamiento tenía que ver con proponer desde distintos lados la premisa de movimiento y lo que quería elaborar con la obra. Para esto, como estrategia y como proceso de creación personal, le gustaba escribir cuentos, realizar algunos dibujos que estuvieran relacionados, proponer partituras de movimiento y hacer la música. Estas resultaban ser estrategias narrativas y dramatúrgicas para pasar al movimiento el tema o la idea. También, la manera de transmitirle a los o las bailarinas lo que estaba construyendo, puesto que creía que a través de estos

medios era más fácil establecer un diálogo. Por ejemplo, con la obra *Girasoles para Ochún* (2015), tuvo en cuenta un texto de una amiga suya y algunas pinturas elaboradas por él para transmitirles lo que buscaba en la pieza coreográfica.

Según René, en este entrecruce de información iban surgiendo las obras, se iba dando la cadencia necesaria para construir el tema o la idea en los cuerpos de los o las bailarinas, quienes también aportaban desde sus movimientos y sus posibilidades de creación. El proceso que ha tenido René con el grupo Zarabanda ha pasado por una transformación en la manera cómo se ha entendido la cadencia de los movimientos en lo afro. Él consideraba que, hoy día, las frases eran más reflexionadas o daban la posibilidad de preguntarse de dónde venía tal o cual paso, pues les daba a las y los chicos información sobre las danzas, mientras que, anteriormente, las usaban únicamente como recurso estético y con lo que querían contar en el montaje.

René comentaba que para lograr la cadencia del movimiento es fundamental el trabajo técnico, de manera que permita encontrar en cada bailarín lo que se esté buscando. Eso implica ver con detalle una frase, la emoción o la sensación, y preguntarse por cómo era posible lograr lo que se quería transmitir, para poder definirlo mejor. Esta técnica y el proceso de entrenamiento tenían que ver con lograr que el movimiento tuviera la *fuerza* y la *resistencia* de estas danzas, a través del trabajo energético del cuerpo. Por eso, a él no le parecía interesante que quienes hicieran parte del grupo fueran las *mega bailarinas*, especialistas en una técnica específica de la danza, sino que las personas explorarán con el cuerpo a partir de la información que tenían y de la creación que propiciaba el colectivo.

Pues bien, acercarnos al proceso creativo de René ha permitido comprender que ese camino emerge de la exploración corporal continua y en movimiento, donde siempre anda reflexionado sobre su hacer-se. Precisamente, esto lo lleva a preguntarse todo el tiempo sobre las nociones de lo afro-contemporáneo; como hemos dicho, él se encuentra con una mixtura, entre aquello que llama raíz afro y la danza contemporánea. Para René, estaba latente la información que había podido elaborar a través de sus propias búsquedas y del aprendizaje con maestros y bailes de danza africana, afrocubana y del pacífico, junto con la danza contemporánea (a pesar de que a veces se distancie de estas).

Allí confluye su vida misma, en donde siempre hay unas búsquedas con el grupo Zarabanda, que convierten los pasos y los movimientos "en otra cosa", más allá de llamarlo afro. Entonces, parece que deviene con toda la información de la cual se vale para crear. Por eso, no es descabellado pensar que hay puntos de anclaje para las creaciones de René; por ejemplo, a partir de las danzas afrocubanas y su relación con la espiritualidad orisha recoge información y empieza a elaborar sus propias partituras y propuesta escénica. No obstante, esto requiere de un trabajo técnico y sensitivo, como enfatiza René, capaz de generar unos estados corporales justo para la creación; podríamos llamarlo disposiciones energéticas corporales que deben recogerse a través de lo que llama René la fuerza o fortaleza de todas estas danzas. Además, utiliza diferentes medios expresivos, como escritos, sonidos y pinturas, para que poco a poco se "moldee" el tema y sea posible comunicarlo junto con las bailarinas. Por eso, hay que tener cuenta que el grupo va elaborando en el hacer mismo cada movimiento y lo que se quiere expresar.

Ahora, revisaré las dos obras que ha creado de danza afro-contemporánea: *Girasoles para Ochún* (2015) y *Petra* (2017 - 2018), teniendo en cuenta las apreciaciones sobre el propio proceso de creación-investigación. Revisaré las intenciones o necesidades creativas, la historia elaborada, los personajes, estados o atmósferas corporales, escenarios espacio-temporales de las obras y las características de movimiento de las obras elaboradas por René.

Volver sobre "Girasoles para Ochún". Convergencia del mito en la contemporaneidad

Rossana Montoya, una bailarina amiga de René, decidió construir un cuento sobre una idea que se le había ocurrido a René tras estar en una fiesta. La idea era juntar la historia de dos dioses afrocubanos, pero desde la contemporaneidad. Así, surgió el texto *Girasoles para Ochún* (2014), que le daría el nombre y pautas para lo que se convertiría posteriormente en el montaje de danza. La historia involucra a dos dioses mitológicos, Ochún y Changó. Si bien, está historia está fuera de los patakies[22] de la religión, podría definirse, como afirma René, como una "historia

[22] Patakies: se refiere a las historias yorubas que cuentan lo que le acontece a los orishas. Usualmente estas historias se han transmitido de forma oral entre generaciones. En estas, es posible conocer a cada uno de los orishas y sus

contemporánea de la mitología". Esto lo menciona porque, para él, el universo de los dioses también explica lo que sucede hoy en día. Entonces, las historias se pueden relacionar con las situaciones que trabajan con la danza, para crear y recrear la historia.

Ochún y Changó hacen parte del panteón de los dioses yoruba, aquella espiritualidad que surgió y habita en el monte, justo en la tierra, como describe Lydia Cabrera (1993), en su texto *El monte*. Además, se dice que se puede seguir los pasos de esta espiritualidad desde el África occidental hasta llegar producto de la diáspora africana a Cuba, sin desconocer su actualización. Estos orishas median entre las fuerzas humanas y de la tierra, de ahí que las historias describen y toman el carácter de las necesidades, desdenes, y pasiones que les sucede a los humanos. Estos orishas se le pueden *subir* a la gente, lo que implica que el orisha tome posesión sobre los cuerpos, pues baja y "corona" a la persona, lo que hace que pueda actuar y comportarse sobre dichos cuerpos. Según, Cabrera (1993), la persona entra en un *trance* en el cual el santo se hace manifiesto.

Por eso, estos dioses u orishas tienen voluntad y aché, es decir, una gracia que influye, como toda fuerza, en todo monumento. Es así como estos dioses pueden influir tanto de buena o mala manera sobre lo que sucede (Cabrera, 1993, p. 25). Entonces, el aché de Changó se caracteriza por tener una voluntad fuerte, con capacidad de controlar el rayo, de ser el orisha de la guerra y el fuego. Al mismo tiempo, Changó se entrega a los placeres mundanos, como la fiesta, el baile, los tambores, las mujeres y el alimento.

Por otra parte, Ochún se caracteriza por estar del lado del amor, por la sensualidad y la dulzura, con su miel y oro. Todo esto decora su cuerpo. Además, esta mujer tiene el don de curar con el agua dulce del río, pues es allí donde usualmente estaba esta diosa, porque se dedicaba a lavar ropa. Por otro lado, una vez Ochún estaba preocupada por el hambre que veía en la gente, por lo que el Orisha Oko le concedió todo el alimento, es por esto que se dice que provee el alimento a la humanidad.

relaciones, potencias, dilemas, males, caracteres, así como lo que pueden generar o provocar en los seres humanos (Cabrera, 1993; Castellanos Llanos, 2009, p. 64).

Para René, Changó presenta la imagen de un hombre vanidoso, guapo, incluso machista, que puede tener a las mujeres rendidas a sus pies, al que parece que nunca le pasa nada, al parecer tiene una suerte de privilegio. Además, como es el dios de la fiesta, puede encarnar al personaje que él quiere traer para la historia. Es decir, es un hombre en un contexto urbano, que va a fiestas de música electrónica donde abundan las drogas. Pero, al estar Changó en este lugar y en estados alterados, pasa algo.

Por otro lado, como Ochún, en la mitología orisha, tiene *cuento* con Changó, resulta ser el personaje indicado para traer al presente. Como dice René, a través de Ochún, la diosa del amor, es posible mostrar el amor perdido y reconstruido de otra forma, pues esta diosa tras estar en el inframundo a causa de los actos cometidos por Changó, es ella misma quien se reconstruye a partir de su propio amor y del que alguna vez le tuvo a Changó.

***

La historia creada por Rossana, *Girasoles para Ochún*, nos recrea, a través de metáforas, los escenarios, acciones, estados y características del encuentro entre Ochún y Changó. Por eso, los tambores Batá tienen la posibilidad de llamar a Changó para que se manifieste con su ritmo y su baile. Changó se presenta como un hombre que contiene y expande en el espacio fuego, fuerza, rumba frenética, sensualidad, virilidad y rojo.

Sin embargo, la autora nos cuenta que ese espacio y estado que genera Changó es ocupado por gotas de agua, que al tocar a Changó lo convocan a sentir pesadilla, enojo y la profunda melancolía de Ochún, entre más agua cae en él. El agua parece que tiene la capacidad de recordarle a Changó lo que hizo a pesar de que él quisiera olvidarlo en su fiesta frenética. Entonces, ese recuerdo le permitía ver a Ochún en su "amargura" y cómo se encontraba: su falda ocre y su oro oxidado. Aquí parece que los objetos, personajes y elementos −como el agua, el oro y la tierra− cargan potencias que pueden ser dadas, quitadas o revertidas. También, todos estos elementos están animados, es decir, tienen vida propia y además contagian todo lo que los circunda. Anclado a esto, los sentidos

parecen vincularse y relacionarse todo el tiempo, con lo que incluso los sentires de cada uno de los dioses pueden ser dado e incorporado por cada uno.

Siguiendo la historia, tras el deseo de liberarse de estos estados y del arrepentimiento, les quedaba a estos dos dioses correr, pero permanecían agotados. Changó estaba pasando por todo lo que había hecho sentir a Ochún. Por eso, Changó, "se abalanzó como tigre sobre Ochún y le enterró los colmillos. Le extrajo toda su potencia y belleza". Ochún se había vuelto agria, pálida, se había secado toda su agua, incluso, sus lágrimas.

Aquí, la violencia no es nombrada, pero se encarna en un animal. Este tigre efectúa la violencia con su boca, con sus colmillos, para extraer toda potencia. Es importante nombrar que esta potencia parece estar anclada a las sustancias que puede contener todo cuerpo −sangre y agua−, que por lo tanto es absorbida o quitada. Entonces, esta ausencia deja un cuerpo pálido, agrio y seco. La fiesta que en un inicio había creado Changó se había apagado. Todo lo que Changó le había hecho sentir a Ochún ahora, él lo sentía, tenía que tomar otro rumbo, por lo que Ochún decidió enterrar todo ello para florecer. De pronto, entre la gente apareció una niña con un girasol blanco y se lo dio a Changó, entre tanto la gente también quiso hacer lo mismo para que le brotaran pétalos de girasoles amarillos a Changó.

Pues bien, con la narración de Montoya, los elementos de la tierra y las flores tienen la capacidad de revertir todo daño causado. Este revertir tiene el efecto de convertirse en flor, como metáfora posible para volver a brotar la vida, como cuando nace una planta sobre la fuente vital, que puede contener la tierra. Esta vez nace del recuerdo cada uno de los dos dioses de manera distinta.

Esta historia marcó el inicio para la construcción de la puesta en escena de danza *Girasoles para Ochún*. Inicialmente, René había pensado la obra un escenario convencional de teatro, pero le parecía difícil llevarla a cabo, porque se imaginaba cuatro puertas en el escenario sobre las que sucedería la obra. En la búsqueda del escenario pudo concretar el espacio que tenía La Fábrica Casa Industria Cultural, una casa del barrio Palermo, que no tenía un escenario convencional para la danza; tenía únicamente un sótano, una cocina, muebles, varios cuartos grandes y "muchos recovecos", como comentaba René.

Al llegar a ese espacio, René supo que había que cambiar varias cosas de las que había planeado para elaborar la obra. Empezó, junto con las bailarinas, a reconstruir la historia dentro de esta casa. Era mucho más interesante lo que propiciaba el espacio en términos de movimiento y construcción escénica, porque, además, el público siempre estaba dentro de la obra. Entonces, surgió como premisa, a través de este espacio, recrear, caminar e ir pasando como espectador por el inframundo de Changó.

La obra fue hecha originalmente en el 2015 en La Fábrica Industria Cultural. El equipo de trabajo estaba conformado por Lina Jassay y Prem Shiva, en la dirección de arte; en maquillaje, Lina Jassay; en producción, Camila Orjuela; en video y proyección, Led Medina; los intérpretes creadores de Ochún fueron Jenny Lara, Mónica Bermúdez, Mónica Chávez, Johana Salazar, Deisy Mesías y Margareth Arias; Elegua, Julián David García y Changó, René Arriaga.

En este caminar hay que seguir los pasos de Elegua, quien abre y cierra los caminos, las puertas, así como lo que se puede ver sobre la historia entre Changó y Ochún. Elegua nos da la oportunidad de conocer "su mundo, su casa y su camino", como lo nombra. Este hombre nos da tres pautas para el recorrido: la primera, por donde suene la campana es posible caminar con él; la segunda, tener la mente abierta y el corazón dispuesto y, la tercera, siempre estar junto todo el público.

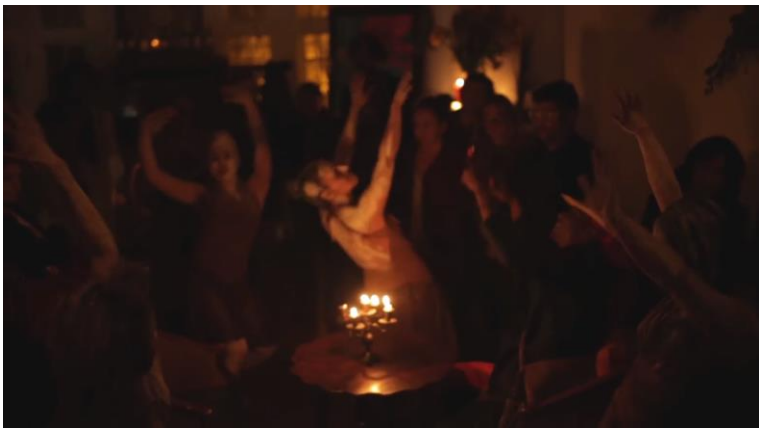
Elegua nos presenta a Changó, dios del tambor y la fiesta, hombre seductor y del rayo; y a Ochún, diosa del amor, de lo dulce, de la miel, el oro, los metales preciosos y de los ríos. Pero esta vez, "es una Ochún melancólica, agobiada, guerrera, fuerte y amorosa", que necesita también enterrar cosas para renacer. "Bienvenidos a este viaje" nos dice Elegua, quien nos va contando y describiendo lo que pasa y vemos en el espacio. Es hora de entrar. Elegua nos abre las puertas, mientras varias Ochún están en el espacio iluminado con velas. Partes de sus cuerpos están llenos de arcilla blanca y sus vestidos son color acre. Ellas se miran su cara en el espejo y se tocan sus rostros.

Fotografía 34. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rL2HKFzog-g&feature=share

Elegua nos presenta a Changó, que aparece con los colores que lo caracterizan: con pantalón y saco blanco, un chumbe rojo y también tiene arcilla blanca en algunas partes de su cuerpo. Está en su fiesta, todo el mundo admira su danza, su fuerza y virilidad al ritmo de la canción yoruba *Changó Araba* de Yuba Ire. Entre tanto, cada Ochún lo miran moverse de un lado hacia otro, ondulando su columna y cada brazo que sube con el movimiento de cadera.

Fotografía 35. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Sigue sonando este ritmo yoruba, pero con algunos *beats* electrónicos. Toda una fiesta. En este espacio, cada Ochún empieza a bailar al unísono, mientras Changó por momentos las sigue. Se ondulan sus columnas que marcan el ritmo del *beat* y lo acentúan con el pecho como golpe. Los brazos salen y entran, a veces suben y giran. Se mantienen siempre con piernas flexionadas, torso ligeramente inclinado y siempre con el *bounce*. Changó gira y gira…. de pronto se oye un grito. Todo se apaga. Hay un silencio y vuelve a sonar el canto yoruba.



Fotografía 36. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Se enciende la luz en otro cuarto, Ochún abre la puerta, esta titubeante, poco a poco se aleja de la puerta caminando y se desliza por la pared hasta quedar sentada en una silla. Otra Ochún a lo lejos dice: “no podías ver mi rostro porque en él escondía la amargura… amargura que se quedaba en la tormenta”.

Fotografía 37. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Changó se desliza por esa misma pared y camina para acercarse a Ochún, quien se aleja y mira con miedo y una tensión que se nota en sus hombros. Ella se para y ahora Changó decide sentarse. Vuelve una y otra vez a la silla cada uno. Changó entre cada parada se desliza sobre el borde de la pared con ondulaciones de su columna. Mientras, Ochún, al ritmo de *beats* intrigantes, se mueve contenida, con un tono muscular fuerte que también le permite hacer ondulaciones de su torso. Estos movimientos contenidos por momentos se relacionan con otra pared en donde sus movimientos se funden con esta.

Fotografía 38. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Fotografía 39. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Changó sentado y con sus codos sobre sus piernas mueve sus manos como confundido. No sabe qué pasa. Su cuerpo está sin peso y se mueve en diferentes sentidos dando la sensación de mareo, que mira a Ochún y al mismo tiempo quita la mirada sobre ella.

Ochún, acostada en el piso y con su torso sobre la pared, con una mano estirada hacia el cielo y con ganas de coger algo menciona: "y las lágrimas me derritieron en un río casi seco, donde el agua se raspaba con las piedras". Changó se levanta, despacio, con movimientos ondulados que mueve desde su cabeza hasta los pies, sube y baja al ritmo de la música electrónica con su beat, por eso, se hace el movimiento más rápido, ondulado y en circularidad, que lo llevan hacia el piso y hacia arriba ascendentemente.

Sentada de nuevo en la silla Ochún le sale su voz y dice: "detrás de la pared una memoria, un olvido más que pasa lento con las ondulaciones de un alma que aún sigue pintando amarillo su nostalgia tan y tan blanca".

Fotografía 40. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Fotografía 41. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Elegua interviene mientras baila Changó extasiado y mareado, parece alcoholizado.

> **—** "Y las lágrimas trajeron consigo migajas de Ochún, sumergiéndolo melancólicamente en un recuerdo que intentaba enterrar en cada fiesta, en cada movimiento de su cuerpo, en cada noche de romance alcohólico".

Él continúa con sus movimientos ondulados. En medio de ello, se quita el saco, juega con este. Las ondulaciones lo llevan a los saltos, que poco a poco van parando, ahí decide salir del espacio, entre risas locas y alcohólicas. El *beat* de la música se hace más fuerte.

Ahora, es un espacio negro con una luz que cada tanto aparece para dejar ver algunos pasos; de hecho, muy pocos. Parece que hacen una coreografía en conjunto, solo bailan. A veces se escuchan algunos zapateos al ritmo del *beat* musical.

Entramos a otro cuarto, donde hay una luz que deja ver de un lado la sombra de Ochún. Esta camina un poco, se sienta en la mesa que está allí y se ubica con sus manos sobre el vientre mirando hacia este. Changó está parado a un lado, la mira, se queda un rato, luego se sienta y de pronto se va.

Fotografía 42. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

El silencio da paso para que Elegua nos cuente un poco sobre Ochún. Así, nos dice que "El cuerpo marchito de Ochún se derrumba frente a él, reventándole cada trozo del alma".

Ochún en la mesa se sostiene, mueve su cabeza, su vientre, coge lentamente sus piernas, pasa por cada parte de su cuerpo con su mirada. A veces coge rápidamente con sus manos la mesa. Se para y se vuelve a caer. Su mano se mueve lentamente hacia arriba, hasta caer en la mesa de nuevo y su torso se estira hacia adelante. Repite el movimiento de su mano en otra dirección. Ahora se acuesta casi en posición fetal en la silla. Se estira y cambia de frente. Se intenta parar y camina un poco, pero parece que no puede pues se agarra de las paredes.

Se escuchan murmullos de las otras Ochún. Ella vuelve a sentarse en la mesa y desliza su espalda en esta, hasta soltar todo su peso y caer al vació su cabeza y brazos. Suenan otra vez los murmullos.

— "Ya no le brillaban ni las manos ni los pies…".

Ella, desde la mesa, mueve un poco sus extremidades, pero no lo logra. Se sienta de nuevo, se para lentamente sosteniéndose de un borde. Camina y se va hacia un pasillo donde están las otras Ochún.

— "Ya no le brillaban ni los manos ni los dientes", se escuchan en murmullos. Cada Ochún dice esa frase mirándose al espejo, con los ojos vidriosos.

— "Envejeciendo...su jugo dulce, suave se volvió agrio y pálido".

De repente, dos Ochún descuelgan sus pesos sobre unas escaleras y van cayendo mientras repiten "su jugo dulce, suave se volvió agrio y pálido".

Fotografía 43. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Elegua dice: "Cuando precedió la decadencia con la que él se acercaba, el miedo la hizo retroceder".

Dos Ochún, mientras van cayendo por las escaleras, mencionan: "Changó se le abalanzó como un tigre encima de su fiera, despedazándola y enterrándole los colmillos en el cuello".

— “Me devoraba y se empalagaba con mi sabor a miel, me arrancó el amor, se me metió en las entrañas y me extrajo toda mi potencia y belleza. Yo gritaba, gritaba, pero lo tenía encima. Gritaba, gritaba…”.

Mientras, entre Ochún y Changó hacen un juego de cambio de pesos y, al mismo tiempo, cada uno ocupa el espacio que ha dejado anteriormente el otro. Se mueven rápido, se agarran de los objetos que hay en el lugar, se oye la respiración y pequeños gritos por parte de Ochún que suenan desesperados. Mientras sucede esto, a lo lejos se repite de nuevo la voz de Ochún diciendo “Changó se le abalanzó como tigre...”.

Fotografía 44. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Fotografía 45. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Elegua dice, mientras la gente camina hacia otro espacio, “No oigan, no vean, esto pasa mucho, pueden seguir por allá…”.

Música electrónica suena otra vez, sobre los cuerpos de varias Ochún se dibujan líneas de colores violeta, blanco, azul y morado neón que van en muchas direcciones producto de la proyección de una imagen. Una de ellas, está sentada en posición fetal, la otra se mueve de manera fragmentada; de pronto, sale del telón, se abalanza sobre unas vitrinas y deja su peso en estas. Se mueve de un lado para otro, por encima, por debajo, mira y rodea con esta.

Elegua menciona: “El apetito carnal de Changó no se sació hasta que la exprimió completamente”. Suena la campana, se dirigen a otro espacio. Chifla. Suena la campana.

Abren y cierran la puerta, le toca abrirla de nuevo a Elegua. Suena otra canción que va a un pulso muy rápido y con este ritmo, todas las Ochún hacen una coreografía al unísono. Changó se ubica en una esquina del espacio acurrucado mirándolas, su cuerpo parece abandonado de peso, sin energía, únicamente deja que este lo sostenga el filo de las dos paredes.

Empiezan a hablar todas al tiempo, y se van juntando entre sí, llevan sus manos hacia arriba como si quisieran coger algo y allí, Changó parado, frente a ellas, con este gesto se cae al piso.

Elegua le salta y mueve sus manos alrededor de Changó, quien se para y camina lento. Elegua lo guía y lo saca de este espacio. Elegua se pone su mochila y sigue. Suena la campana.

Llegamos a otro espacio, suena el bolero de Susana Bravo *Somos*, una de las Ochún está sentada en una silla y mueve un abanico justo cerca de su cara. Luego, una Ochún está frente a un espejo de pared con unas velas encendidas. Separa de allí. Justo en el centro está Changó en posición fetal intentando pararse. Tres Ochún, hacen movimientos acordes a la música, brazos hacia arriba uno tras otro, los llevan en cruz a las caderas y posteriormente los llevan hacia arriba. Menean en ocho la cadera al ritmo, se mueven de derecha a izquierda con algunos giros y manteniendo el *swin*.

Fotografía 46. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Fotografía 47. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Changó de pocos se va parando y poniendo su abrigo. Cuando logra estar de pie, va moviendo sus caderas en ocho con el mismo *swin* de Ochún, pero más lento. Mira hacia arriba, tambalea un poco… Se distorsiona la canción, tiene bastante eco y con este sonido se van yendo una tras otra hasta irse él.

Changó aparece en unas escaleras intentado subirlas, se desliza por un lado de ellas acostado de espalda, no contiene todo su peso y se tambalea. Estas escaleras nos llevan a otro espacio. Ahora, todas las Ochún están sentadas en una silla de diferentes maneras, cada una mirando hacia diferentes direcciones. Frente a ellas, el piso está lleno de arena.

Una Ochún sale de una esquina con unos girasoles, que a cada paso se le va cayendo uno. Camina por toda la diagonal y al otro extremo está otra Ochún que, al caer todos los girasoles, solo se sienta. La mujer que cargaba los girasoles se ubica a la derecha, desde allí empieza a dar círculos con su cabeza al ritmo de la música. Luego, todas hacen la misma frase en diferentes tiempos, en canon, círculo con la cabeza, brazos hacia arriba con cabeza mirando hacia ese lado, sueltan brazos, los suben, vuelven a bajarlos y vuelve a empezar.

Hacen algunos movimientos improvisados mientras se paran de sus sillas, cambian de posición y continúan con la misma partitura antes mencionada. Entre tanto, una de ellas camina botando arena de sus manos justo al frente de sus rostros y a los lados de ella.

Luego, las otras cinco Ochún hacen una coreografía en resonancia con el beat de la música electrónica. Mantienen la postura básica, hacen ondulaciones con su torso, brazos estirados hacia arriba, abajo o dibujan círculos. Esta se mantiene en la frontalidad y bailando todas en conjunto.

Seguido de ello, hacen algunos cambios coreográficos en donde dos de ellas mantienen una partitura de movimiento, y otras tres se sientan en el centro haciendo la coreografía anterior en circularidad. Luego, dos Ochún se paran de las sillas, hacen una frase de giros y cambios de pesos, una de ellas se queda en el suelo limpiándose, cogiendo sus brazos lentamente; dos se sientan en las sillas, hasta que poco a poco se va yendo el beat electrónico y se genera otra sonoridad de ambientación.

La Ochún que caminaba con la tierra en sus manos finalmente se sienta al frente, se limpia sus brazos, sus piernas con sus manos y un poco de agua. Alrededor de ella en el piso hay unos cuantos girasoles. Coge un espejo y se mira su cara, pasa por cada parte de su rostro con su mano y el espejo. Pasa por sus brazos con sus manos como si quisiera limpiarse.

Las otras Ochún, desde sus posiciones, se quedan quietas, y de a pocos van tocando su cuerpo, su cara, sus brazos y respiran. Se paran y coge cada una un girasol y se dirigen hacia la Ochún que está al frente. Se sientan junto a ella. Esta Ochún, se pone algunas joyas doradas y plateadas, se coge sus brazos como si se limpiara. Estas otras Ochún se acercan a un más a ella y la arreglan.

Una de ellas le pone un turbante color acre. También, entre ellas se limpian con agua muy lentamente.

Fotografía 48. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Fotografía 49. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Finalmente, todas las Ochún le dan un girasol a la Ochún con el turbante, ella lo toma con sus manos y camina. Para unos instantes, respira, mira el girasol y sigue caminando hacia otro espacio. Entra, está oscuro, hay un sonido a lluvia y cuando entra aún más, aparece la imagen de lluvia caer y miles de girasoles que brotan.

Ochún Se acerca, allí se encuentra Changó sentado entre esa lluvia y girasoles. Ella decide darle el girasol que tenía en sus manos a este hombre. Ella sale y se va de allí. Queda la imagen de Changó fundido entre el sonido de agua y la caída de la lluvia y girasoles.

Fotografía 50. Mónica Bermúdez. Obra Girasoles para Ochún. Bogotá, 2015.

Encarnar los orishas. Reflexiones sobre fuerzas, sustancias, potencias, la violencia y el amor

El texto de Rossana se convirtió en fragmentos acogidos por cada personaje para contarnos desde distintos lados la historia, lo que hizo posible la emergencia de la voz de Ochún, Changó y Elegua. Además, esto dio paso para ir hilando las emocionalidades posibles, los estados por los que pasan Changó y Ochún y la trama en los que se envuelven estos personajes en la experiencia danzada y en quien se acerca como público.

En esta historia, la metáfora nos evoca una realidad que se hace explícita a través de diferentes sensaciones, con todos los sentidos y con la cual es posible conjugar con nuestras propias vivencias, hasta llegar a sentirlas dentro de nuestras formas de percibir la vida misma. Por eso podemos decir que es posible que los contornos de las cosas, seres, fuerzas y sonidos estén hilados constantemente, como un contorno que continuamente se transforma entre todo eso para ir comprendiendo el flujo de la historia, como ese conjunto de líneas que todo el tiempo se van hilando como tejido para pasar por lo que le sucedió a Ochún y Changó.

Esta obra nos permite comprender que con el tambor mismo y su sonido tiene la potencia y el poder para hacer que se manifieste el dios Changó. Es decir, que este dios baje y contagie de todo lo este que contiene a la gente que se encuentra alrededor. Igualmente, la música orisha, cubana, los *beats* electrónicos y de ambientación dan cabida a entender los múltiples estados de estos dos dioses, percibidos a través de cada movimiento hecho cuerpo-música.

De este modo, es un dios que se mueve alcoholizado, con una fuerza ascendente y circular, que se mueve confundido, en estado de dejación y que observa taciturno. En relación con este movimiento, hay una diosa que se observa y se toca con su mirada (a veces reflejada en el espejo), que contiene su movimiento ondulante en tensión constante, que se derrite entre paredes, escaleras, mesas y líneas, que cae al piso, pero vuelve a pararse. Una diosa que recoge arena, girasoles y agua para transformar su movimiento y gesto como anclaje para sobrepasar los actos cometidos por Changó.

A lo largo de la historia vamos a estar en la acción de caminar junto con Changó, para conocer lo que le sucedió a este personaje. Como si tuviéramos la posibilidad de encarnar, desde lo que se puede ver, qué fue lo que le hizo a Ochún. Para ello, Elegua, nos dice por dónde caminar, nos abre los caminos, abre y cierra las puertas para conocer la trama.

Esta historia se va conociendo de a pocos, la vamos conociendo a partir de lo que dice cada personaje, su relación con el sonido y los escenarios o puertas abiertas por las que podemos ver; también, cada coreografía y cada gesto o imagen producida por los cuerpos. Es decir, a partir de una totalidad de las acciones ocurridas entre cada personaje es posible hacer las conexiones necesarias para saber qué pasó.

Lo interesante de encontrarse con estos dioses mitológicos es que da la posibilidad de ver que cada personaje encarna elementos como el fuego, la fuerza y la virilidad contenidas en Changó, que quien lo invoca o se junta con este, tiene la capacidad de impregnarse o contagiarse de todo ello. Ochún tiene la capacidad de manifestarse en elementos como el agua de río y la miel, que quien es tocado con este, se contamina y es afectado. Por esto, el agua tiene la capacidad de dejar ver con

clarividencia unos hechos concretos: la violación de esta diosa y, al mismo tiempo, contagiarse de la melancolía por la que pasa Ochún.

Tanto el hecho perpetrado hacia Ochún como lo que le produce tienen unas repercusiones que dan paso a la transformación de este cuerpo y todas sus extensiones. De este modo, el oro se corroe, su vestido se vuelve color ocre y su piel se vuelve pálida y blanca como la arcilla, por lo que cada palabra dicha por Ochún −o incluso por Elegua−, todo lo que la reviste y sus gestos agudizan los sentidos para permitirnos sentir el estado en que estaba, producto de los actos perpetrados por Changó.

Los movimientos siempre están en relación con lo que va sucediendo entre estos dos dioses, por lo que hay una intensión que busca que el uno se percate del movimiento-mensaje que hace el otro. Parece una correspondencia entre lo que hace uno con lo que hace el otro, en donde es necesario considerar a ambos para ir hilando la historia. Changó parece siempre estar viendo lo que hace Ochún, siempre siendo espectador de los males de ella.

En esta obra podemos encontrarnos con múltiples Ochún, cada una contando diferentes momentos, mostrando ciertas emocionalidades y teniendo, cada una, cadencias diferentes, pero son la misma Ochún. Por eso, una aparece por momentos para tomar protagonismo y luego se funde en otra; también, pueden encontrarse todas en un mismo tiempo y espacio. Siendo una y todas diferentes a la vez.

La violencia ejercida sobre Ochún permite que se entrecrucen ese pasado con el presente mismo de Changó, por lo que tiene que vivir en carne propia el hecho de la violación. Ver lo que había cometido hacía esta diosa. No es explícito en la obra sentir esta temporalidad, este pasado y presente son al mismo tiempo, pero con el recorrido por toda la casa y cada uno de los espacios, así como con lo que va diciendo Changó, Ochún y Elegua lo evocan.

Precisamente, el hecho, que nunca se menciona, el de la violación por parte de Changó hacia Ochún, se sabe cuándo estos dos tiempos se unen y son el presente mismo de estos dos dioses. Esta violencia es animal, se vuelve tigre, se exprime toda la potencia a través de los colmillos

abalanzados sobre Ochún. Además, esta violencia es capaz de extraer la sustancia y toda la potencia de la diosa. En este hecho, parecer que todo deseo y carnalidad se manifiesta, se hace evidente hasta exprimir completamente a Ochún.

A esta diosa la han dejado carente de toda potencia, es consumida. Queda en un estado que se hace evidente en el cuerpo, pues la deja pálida, agria y seca. Por supuesto, los movimientos dan cuenta de todo ello, desde el inicio de la historia donde no se sabía el porqué de la melancolía de esta diosa.

El recorrido y cada uno de los espacios nos permiten pasar por esta violencia, ver a Ochún y a Changó en su confrontación frente a este hecho ocurrido. Ahora si es posible resolver el dilema, Changó había sentido en carne propia lo que perpetró. Entre tanto, esto le permite a Ochún renacer, estando todas las Ochún en una, y una en función de todas en unidad. Volver a ser la diosa del oro, del amor y los ríos. Precisamente, elementos como la limpieza con el agua podrían considerarse como signo de ese renacer, de permitir que esa agua que fue contaminada también la limpia a sí misma para tomar toda fuerza para caminar.

Por parte de Changó, parece que las flores, en este caso los girasoles, tienen la potencia de hacerlo "florecer", volver a sacar sus pétalos. Quizás, revertir o retomar el estado de este dios: la fiesta, el rayo, sonido con el tambor. Sin embargo, parece que la historia aún está inconclusa, este dios se queda entre lluvia y girasoles. Parece que faltan cosas por resolverse.

Hora de encontrarnos con "Petra". Preguntas sobre el peso de la experiencia mujer-afro-trans

René tenía algunas preguntas sobre la identidad al sentir que no pertenecía necesariamente a un territorio o a la gente con la que se relacionaba en Bogotá, por lo que deicidio leer temas de género, y en esta lectura apareció la palabra trans. Decidieron, en conjunto con el grupo Zarabanda, investigar al respecto. En ese recorrido, descubrían lo que pasaba con las mujeres afro; luego, lo que pasaba con las mujeres trans afro. Según su parecer, caía todo el peso de la sociedad sobre algunas personas por ser negras, trans y mujeres. Entonces, pensaba que era necesario y que podía

abordar este tema como propuesta escénica, puesto que estaba latentes estas discusiones y realidades que, incluso, nos afectaban a todos.

De toda la información, surgió el texto escrito por René llamado Petra; luego, empezó a trabajar con este texto para convertirlo en la obra de danza. Para René era importante tener en cuenta el aporte de la matriz africana en los movimientos y en la música. Sin embargo, él pensaba, aquí se contaban otras cosas que nos tocaban e involucraban a todos, por eso no era un tema que le concernía únicamente a las personas afro.

Inicialmente, el personaje de Petra era interpretado por Michel Candelaria, una chica trans afro; sin embargo, ella no pudo continuar con el proceso. Entonces, Juan Cárdenas entró a interpretar a Petra. Para René, la obra tomó otro carácter, porque Juan no se definía como negro, afro y mujer; pero se identificó bastante con el personaje.

Para el grupo, significó un momento de auto-reconocimiento, como afirmaba René, porque les hizo cuestionar el supuesto de que se tiene una identidad definida. Para él, nuestras identidades son una construcción, parece una suerte de *no pertenecer aquí o allá.* Como decía René, es como no pertenecer a ningún lado. Él me comentaba que la obra *Petra* generó inquietudes al grupo por comprender cómo estaban construidos, cuáles eran sus necedades y qué querían.

***

A partir del texto escrito por René podemos entrar al espacio de Petra, ese espacio que vira entre un adentro-afuera, por lo que es posible habitar su mundo y lo que está habitando: los objetos y su apartamento. Precisamente, este espacio está cargado de varias características que continuamente ponen en tensión a Petra, porque parece que se quiere definir su contorno, pero este se transfigura todas las noches. Entre incomodidad y angustia, entre gustos y disgustos, entre la sinuosa y delgada línea de una forma hecha cuerpo por la mirada y reflejo que se mira en el espejo está Petra.

Podemos decir que Petra es ese *entre*, ese medio entre varias texturas, formas y sensaciones, también entre un contorno que parece definirse −aunque no se sabe por quién es o qué, y la posibilidad de ser. Justo en la noche, Petra puede ser ese cuerpo que Petra hace, entre el espacio que crea y los objetos que la miran.

La historia creada por René nos cuenta que Petra vive en un apartamento viejo, ubicado en una ciudad con tintes que le dan una calidad de oscuridad. A Preta la acompañan algunos objetos con los que todas las noches se encuentra: una silla, una cama, fotografías, un espejo y recuerdos de su familia y amigos. Se dice que esta mujer, de piel negra, pelo enredado con canas, ojos rasgados, labios grandes y con cuerpo atlético con curvas, se siente confusa. Al mismo tiempo, siente que no le pertenece su fortaleza y delicadeza: siente incomodidad en su espíritu.

A pesar de ello, todas las noches, Petra entra en un ritual, empieza mirándose frente al espejo, pasando por cada parte de su cuerpo, buscando "su ser más profundo", así como volviendo a sus recuerdos que la llevan a una profunda tristeza y angustia. En ese mirarse, Petra se pinta lo que le disgusta: sus bellos de la barba en su mentón, su cuerpo grueso y fuerte y su manzana de adán. Pero, se va tornando menos definido su forma y género porque se va transformando en ese intento de querer verse. Sin lugar a duda, lo logra hacer con detalle al mirarse en el espejo cada noche. En esa transformación la acompañan todos los objetos que están en su apartamento. Allí, ella tiene lugar para crear su mundo libre y deja de ver las miradas que juzgan. Pese a esto, su sombra desaparece con el amanecer y el sol. Se difumina esa Petra hecha todas las noches y vuelve la de todos los días.

Podemos decir que la noche y el día nos dejan ver las posibilidades de Petra, sus posibles contornos siendo una Petra; entonces, parece que la sombra, que no es más que la otra cara de Petra, puede desaparecer justo cuando su mundo, ese que le permite crearse, ya no puede estar dentro de las posibilidades del día y en el afuera de su espacio: su cuerpo visto, su apartamento, la ciudad. Por lo tanto, la imposibilidad de la existencia se ve como posibilidad, llegando así al entendimiento de la no vida como vacío.

Sin embargo, una noche, la historia cuenta que otra vez Petra se sentó en su silla junto al espejo mirándose a los ojos. Inundó todo de amor y en medio de todo lo que sentía empezó a bailar con movimientos "frenéticos y giros" que hacían emerger muchas emociones de Petra, hasta cuando llegó frente al espejo y siguió bailando con este. Quería fundirse en él y que se quedara la imagen que veía. Sin embargo, de los giros cayó y, por la ventana, el espejo cayó al vacío. Antes de que el espejo tocara el piso, ella también decidió saltar.

Petra, como obra y como personaje, ha venido cambiando, no solo por pasar de Michel a Juan, como anteriormente había comentado, sino también la historia en sí misma. La última versión de la obra fue presentada en el 2018 en la Factoría L´ explose; como bailarines estuvieron Juan David Cárdenas, Patricia Ondo, Mónica Chaves, Rossana Montoya y Gabriela Pardo; en la música, Marcel López y Felipe Meza; en vestuario, Olga Piedrahita y Catalina Posada.

Ahora, es hora de encarnar a Petra cuando va a salir a una cita. Petra está sentada en su silla mirando hacia al frente y cae en ella una luz cenital que va bordeando su cuerpo grueso entre luces blancas y sombras. La acompañan en escena sonidos de un violonchelo en vivo y una voz con un canto yoruba de Ochún. Petra, poco a poco, va moviendo las plantas de las manos hacia arriba y hacia abajo, que caen en sus muslos hacia un lado y otro. También va dejando ver la tristeza en su cara.

Fotografía 51. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_-ICkxUPwJ0&fbclid=IwAR29q3NwUn-CjQs4RtrCPHEBOVoJg6iHRgRps4bySdZ0fb1FgY7y5S2d8ug

Este ser nos va sumergiendo a su ritual, a un estado, a entenderle en su mundo, siendo espejos y espectadores de lo que le sucede. Alrededor de ella van apareciendo otros cuatro cuerpos parados, que son también Petra. Todas aparecen con una trusa negra, que cubre todo su torso.

La exploración de movimiento de las manos en conjunto con el canto yoruba, que repite la misma letra y se acelera o se torna lento y juega con los tonos musicales, lleva a Petra a pararse y a desplazarse en donde va encontrando movimientos que parece le gustan y la hacen sentir cómoda. Entre tanto, suena su voz en *off*: "me llamo, me llamo, te juro que me llamó, hace mucho no hablábamos… bailábamos, bailábamos… en medio de copas me pidió el teléfono y me llamó. Cuadramos una cita a las ocho, ¡y ya son las 7:30!" Sus manos se mueven rápidamente y de forma acelerada mientras camina hacia adelante la voz en *off*: "Yo todavía no estoy lista... Tranquila". Sigue caminando hasta quedar parada.

Le cuelga entre sus caderas y cuello uno de aquellos cuerpos, que a pesar de hacer resistencia por soltarla o descolgarla de sí mientras camina, logra quedarse este cuerpo ahí junto a ella. Vuelve a sonar su voz en *off*: "te juro que me llamo". Entre tanto, los demás cuerpos, atrás, la miran, entre unas sillas, un florero con rosas rojas en una mesa y el espejo.

Cuando se encuentra con otro cuerpo, esta vez Petra se identifica con este a través de movimientos amplios y ondulados de su columna y brazos que le permiten pasar por su rostro, torso y caderas, acompañada de ritmos de un tambor y un piano. Le permite identificar sus atributos. Se siente cómoda y logra sacar una sonrisa. Juega con esta aparente feminidad en todo el escenario, en plano alto, medio y bajo.

Fotografía 52. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Ahora está sola bailando, mientras los otros cuerpos con toda la escenografía están desde el centro mirándola bailar. Petra vuelve otra vez a no sentirse cómoda con lo externo a ella, pues cada vez que se palpa, que sus manos pasan por cada parte de su cuerpo, hay un quiebre. No se siente a gusto con los atributos que tiene su cuerpo, sus pechos y su pelvis. Voz en *off*: "no soporto verme en un espejo, ¡brusco!...", por lo que su cuerpo y sus manos sobre su torso se tornan acelerados, rápidos, en *staccato* y contenidos mientras camina hacia atrás, a ritmo del tambor.

Fotografía 53. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Se mira, va tocando su cuerpo con sus manos. No le gusta. Se confronta con el espejo y otros cuerpos que todo el tiempo la miran desde todos lados; desde adentro, como cuando se paran frente a ella, o cuando sencillamente estos cuerpos salen de esta para manifestarse.

De la furia y a ritmo de tambores y violonchelo, sale del espejo otro cuerpo. Contiene y expulsa fuerza ese cuerpo. Sus fraseos son rápidos y por momentos están en relación con el espejo, parece que confrontan a Petra. Ondula su columna en posición básica y expulsa sus brazos, hace movimientos lentos y rápidos. Cuando está de frente, en paralela, pone sus manos frente a su rostro y suelta y empuña su mano a ritmo del tambor, manteniendo una gestualidad de fuerza contenida y expulsada, como si manifestara agresividad y furia.

Poco a poco, van entrando cada uno de los cuerpos con la misma cadencia de este otro cuerpo que está en escena. Por parejas, hacen frases similares, sus brazos suben y bajan en ondulación hacia su pelvis y esta última se lleva hacia adelante. Este fraseo se caracteriza por tener movimientos lineales y rápidos, van al ritmo del sonido del tambor. También, acurrucadas con un brazo por detrás de su cadera empuñado se va hacia delante y hacia atrás en medio de las piernas. Mientras, cuelgan unas faldas del techo. La luz del escenario las pinta a todas de rojo.

Luego, en conjunto y en relación con la diagonal, que lleva hacia el espejo van haciendo juegos coreográficos en diferentes niveles y al ritmo rápido de la música.

Fotografía 54. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Entre tanto, Petra desde atrás las va mirando sentada en la silla o tras el espejo. Se pinta todo atributo con un labial rojo. Sus labios se difuminan, parecen ahora una barba roja y por sus piernas se hacen unas delgadas líneas del mismo color.

Ahora, Petra está parada tras el espejo y los cuatro cuerpos frente a ella en paralela en una diagonal, se miran, quizás confrontándose. Allí, Petra decide salir por un lado del espejo y coger una falda dorada. Con sus manos, la pone junto a su cadera. A medida que ella camina por el escenario, van entrando tras el espejo las otras Petra.

Petra, junto con su falta, da vueltas y vueltas lentamente por el piso intentado ponerse orgánicamente la falda, que va entrando desde sus pies hasta su cadera. Cuando termina de ponérsela parece un tanto agotada, su cuerpo está sin tono muscular fuerte, sin peso, solo la sostiene los brazos que están sobre la silla.

Fotografía 55. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Logra recobrar fuerzas y sentarse, otra vez mirándonos como espejos y espectadores de ella. Se ubica y va pasando sus manos por su pecho y sus brazos. De pronto, suena distorsionada la canción de Ibrahim Ferrer y Omara Portuondo, *Silencio.* Con esta canción va saliendo de atrás uno de los cuerpos, o quizás una de las Petra, en tacones rojos, con un espejo en una mano y unos polvos en la otra. Camina lentamente hacia el proscenio, donde se encuentra Petra y, cuando está a punto de llegar, suelta su peso, le cuesta pararse y se cae continuamente. Una y otra vez, intenta pararse, cuando está en una posición suelta su peso y no logra reponerse. Va bordeando poco a poco a Petra, hasta que llega justo al frente de ella. Estando allí, acostada y con las piernas abiertas en medio, pone el espejo, pudiendo verse, reconociéndose.

Fotografía 56. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Ese cuerpo acerca aún más el espejo hacia Petra, quien coge los polvos y se empieza a maquillar. Con ella, los otros cuerpos atrás, en una suerte de canon, van siguiendo sus gestos que tiene que hacer su rostro para que pase por cada fragmento. Luego, Petra se para en media punta y, tras ella, todas ellas. Caminan y se van quedando en diferentes posiciones en el centro del escenario. Petra se vuelve a sentar, un tanto coqueta y con las piernas cruzadas.

—Me llamó, te juro que me llamó, nos conocimos en una fiesta. Él era como de mi estatura, cabello rizado… (Perra) Interesante. Bailamos, bailamos, bailamos, no me soltaba (fetiche). En medio de copas intercambiamos teléfonos y me llamó. La cita es a las 8, pero ya son las 7:30. ¡Yo todavía no estoy lista, no encuentro los tacones, no sé qué ponerme! Dice Petra con susto y acelerada.

—Tranquila, tranquila, se dice a sí misma y lo ratifica con sus manos.
—No es mi primera cita… lo repite una y otra vez...
—Pero estoy cansada… (Perra).

Empieza a aparecer una sombra tras Petra, tambalea, tiembla, se coge la cabeza, se recoge hacia ella, y dice: “perra... fetiche”, una y otra vez, mientras Petra habla.

— Quiero amar y quiero que me amen, dice Petra.
— Puta, dice la sombra.
— No soy una puta.
— No tiene ni tetas, ni culo, ni vagina.
— No, no soy una puta, grita Petra y lo repite.

Suena el chelo.

Fotografía 57. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Los otros cuerpos van acercándose a la silla donde se encuentra Petra y con ellas un montón de palabras: "puta, hombre o mujer, fetiche, se va a quedar sola, perra, nadie te va a querer" y, así, sucesivamente, una y otra vez. La música se va tornando más fuerte, las voces aparecen cada vez más seguido, hasta que, de tanto movimiento, sus cuerpos empiezan a saltar al ritmo de la música, parece un frenesí.

Petra se repite una y otra vez "no soy una puta". Tiene un tono muscular fuerte cada paso que hace, y se desplaza por los otros cuerpos que saltan sin parar en el escenario. Cuando para y camina alrededor del escenario los otros cuerpos van haciendo una coreografía fuerte, que se mueve al ritmo de un tambor y un piano. Ella va pasando por el lado caminando y a veces se junta en algunos movimientos a esos otros cuerpos o a Petra, en un juego de oposiciones. La constante es el salto. A veces se repiten los fraseos, se vuelve a pasar por estos en diferentes tiempos.

Mientras va pasando el tiempo, se van calmando los cuerpos, cada vez el salto desde la paralela se hace más tranquilo y suave hasta que van quedando en quietud. Otra vez, Petra esta frente a estos cuerpos en una diagonal. Unos segundos de silencio e inicia el movimiento con el tambor, cada

uno de estos cuerpos retoma algunas frases realizadas anteriormente. Entre tanto, Petra se acerca y sigue por unos instantes siguiéndole los pasos. Luego se juntan por parejas con la misma frase hasta quedar todas juntas en una misma partitura que trabaja alrededor de palmas de las manos hacia arriba y hacia abajo, torso y hombros hacia adelante y hacia atrás y dibujando en el espacio circularidades.

Caen las faltas del techo y cada una, a su modo, se pone la falda negra transparente, mientras Petra, sentada en la parte de atrás, se pone sus tacones dorados y un torero negro. Luego, va moviendo el espejo hacia proscenio y se arregla. Suenan ritmos y tonalidades del Pacífico colombiano, parecidos a los de la marimba; estos cuerpos se mueven al unísono en circularidad y haciendo juego de brazos y manos similares a los que en un inicio hacía Petra. Estos los desplazan por el espacio y lo repiten en diferentes direcciones y niveles.

Contraen y extienden el torso con el juego de manos y pies en dos tiempos hacia atrás. Luego, en canon, cada una juega con la frase de brazos y se va alejando hacia la diagonal de atrás, en oposición a Petra, que camina hacia adelante y se mira en su espejo móvil.

Fotografía 58. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

En ese mirarse, Petra se va reconociendo, su rostro expresa estar a gusto. Va arreglando su vestuario, pasa por los hombros, por la cintura y se arregla su falda. Finalmente, queda ella en el

centro del escenario y va acomodando su espejo, su silla, la mesa, el florero con rosas rojas y, tras el espejo, todos sus otros cuerpos.

Fotografía 59. Manuel Vega. Obra Petra. Bogotá, 2018.

Petra se mira en el espejo, guarda todo en el cajón, saca una rosa, mira al espejo y se la pone al lado derecho, justo detrás de su oreja, y sonríe tenuemente. Se voltea hacia al frente, respira profundo y camina hacia adelante. Tras el espejo, los otros cuatro cuerpos parados la miran. Poco a poco se va apagando el escenario. *Off*. La música continúa unos segundos más. Silencio.

La mirada como espejo. Reflexiones sobre los tránsitos, los límites y los contornos de la vida

Petra esa noche, como todas, entró a un ritual y nos sumergió en él para confrontarse. Cuando entramos, parece que todo aquello que delimita su experiencia empieza a ser borroso, difuminado y cuestionado. Poco a poco, vamos observando la transformación de los objetos y de ella misma, en el que parece una extensión de sí todo aquello que está presente. Aquí, es posible ver que múltiples Petra se manifiestan, están ahí presentes, a través de diferentes cuerpos, sensaciones, gestos, objetos, texturas y formas.

En este proceso, es posible mirar a Petra des-conociendo-se a través de juegos del mirar-se y tocar-se. Ese mirarse suscita preguntarse por el cuerpo −la carne−, con respecto a la manera de percibirse y concebirse; en la medida en que es posible revisar cómo nos hacemos en relación con todas las cosas y los seres que habitan y habitamos y que nos hacen de alguna forma. Por eso, Petra, en ese acto de pasar por su cuerpo −o todas las cosas posibles que la habitan: el espejo, las sillas, el colorete, el vestido, los tacones, el florero con las rosas− nos deja ver un mundo en donde se pregunta por sus movimientos, gestos y contextura, palabras, vestimenta y atributos.

Está allí una Petra que se mira en sus múltiples voces, que le gritan o le susurran aquellas palabras que se han vuelto marcas profundas sobre su ser: "brusco, perra, puta, nadie te va a querer". Son palabras que cargan su experiencia y ubican su cuerpo al margen, ese lugar visto en negativo, desprovisto de toda potencia, despectivo y que llega a corroer las entrañas de una Petra. En medio de todo eso, este ser quiere reconocerse o tomar una forma a gusto consigo y sus afectos, que se vuelcan sobre el querer y el amar. Por lo tanto, se pone en tensión el conflicto con el que a diario se vive, para dejar emerger la posibilidad que quiere ser Petra y con la que también debe lidiar.

Petra nos muestra todo el conglomerado de cosas que la hacen y afectan, en el que lo interno o lo externo se desdibuja. En este momento, es posible darnos cuenta sobre cómo nos atraviesan de diferentes maneras las formas de contornear nuestros cuerpos y nuestros afectos sobre sí y los que nos circunda; mejor, darnos cuenta de todo lo que vamos siendo, todo ese flujo y trayectorias que nos pulsan, intervienen y entrelazan en la vida (Ingold, 2018).

Precisamente, podemos transitar por las atmosferas que nos plantea Petra. De este modo va conociendo y desconociendo sus atributos y movimientos en solo o en colectivo con las demás Petras. También, pasa por estados de contención de su fuerza que puede mutar en furia, rabia agresividad: expulsándola y mintiéndola hacia sí, por lo que sus movimientos pueden tener esa candencia o, bien, puede pronunciarse en palabras. Petra pasa por un agotamiento y por un abandono de su tono muscular, pero tiene la posibilidad de pararse, dejando emerger aquellas sombras que le gritan todo aquello que le impide reconocerse. Sin embargo, toda esta decadencia, furia y necesidad de salir ella misma la transforma, por eso pasa de un estado totalmente alterado,

a un estado de calma y baile conjunto entre sus múltiples Petra, que le posibilitan salir a la cita de aquella noche.

Ese continuo confrontar al que nos sumerge Petra, como espectadores o espejo de ella, parece que nos sitúa en la "frontera", por llamar de alguna forma a ese lugar en el que parece que los gestos, el espejo, las voces, sus cuerpos son a veces otras y desdibuja continuamente ese lugar del aquí o del allá de las cosas que miran, del contorno del cuerpo, de lo masculino y lo femenino, que se atribuye o que le atribuyen. Parece que se ubica en esa línea donde no hay contorno definido, sin que más bien se transita y nos permite, como espectadores, transitar por todo lo que le sucede.

Ahora toma tanto sentido el espejo para mí, porque siento que da la sensación que el espejo es ese lugar de frontera en el tránsito matizado de sentires, cuerpos, movimientos y fuerzas que van volviendo sinuosa la distancia entre lo masculino y lo femenino. Es precisamente ahí donde podemos percibir la mirada como espejo, incluso de nosotros mismos. La sensación de estar siendo mirados todo el tiempo, por parte de todo lo que habita la experiencia en el mundo.

La música parece ir de la mano de las intenciones y los estados de Petra, pues permiten sentir el unísono con el cuerpo a través de acentuaciones con los movimientos, así como de las intenciones con las que se carga al gesto. De este modo, el sonido puede ir en sintonía de chelo, piano, tambores, música cubana y cantos orishas. Esta música permite reafirmar las sensaciones y ambientar cada escena de la atmósfera que se busca para darle potencia a los fraseos y a las coreografías que se tiene a lo largo de la obra.

Finalmente, Petra permite cuestionar las formas habituales de categorizar y definir a una persona por sus intereses, motivaciones o deseos de manifestarse y enunciarse. Por eso, cuando veía la obra, me preguntaba si había la necesidad de definir unos gestos y movimientos bajo la categoría de algún género, porque justamente me descolocaba la obra en sí misma para describirlos de esa forma. La obra sitúa a Petra y a uno, como espectador, en la incomodidad, en ese lugar de lo difuso y lo confuso, en la posibilidad de ver un cuerpo que se vuelve múltiple, que tiene muchas caras, estados, palabras, sentires y sensaciones, que incluso llegan a ser contradictorios.

Creo entonces, que la obra da paso a percatarse de un cuerpo que está bajo una serie de tensiones que surgen desde las preguntas, miedos, rabias y pasiones más profundas de una persona como Petra. También, en ese cuerpo calan las formas habituales de categorizar y marcar los cuerpos. Precisamente, convoca la obra a cuestionar esa forma de mirar y de ser mirado que, si bien están marcados por fuertes fragmentos y rupturas, existe la posibilidad de darles cabida a esas otras formas de ser cuerpo o, más bien, a muchos otros cuerpos en su continua reaparición y en tránsito. De este modo, Petra sale para llegar a su cita. Todos estos cuerpos, voces y estados que la ven tras el espejo son quienes finalmente juntan la mirada entre el espejo para que pueda respirar y caminar, para salir ella.

REFLEXIONES FINALES

La danza afro-contemporánea fue el camino posible para escribir sobre cómo se va haciendo y siendo cuerpo que danza en el acontecer diario. De eso se trató este ejercicio investigativo, como acto continuo y repetitivo, de estar mirando y devolverse la mirada sobre cómo se aprende a hacer *las cosas*, en el que estamos todo el tiempo *ahí*, disponibles en nuestra carne. Me lancé, principalmente, en el año 2018, a hacer un doble ejercicio: aprender a hacer cuerpo en la danza afro-contemporánea, junto con el grupo Resonancias, y a seguir la trayectoria de vida en la formación y proceso creativo en la danza de René Arriaga, director del grupo Zarabanda Danza Afro. Ese ejercicio me permitió entender el continuo devenir en el aprender a hacerse; también, fue posible entender las múltiples vidas que la configuran y sobre las que, incluso, nos tejemos. Es decir, comprender el entramado corpóreo sobre el cual nos vamos transformando e hilando en el hacer continuo, que se vuelve la escena de la vida.

Comprendí que el acto de hacerse parece ser como las *diagonales*, aquellas configuraciones de movimiento que se hacen en cada ensayo para aprender unos pasos y unas cadencias propias que le dan ritmo y tono al movimiento a partir de la repetición, pero que cada vez son distintos. Es decir que, al aprender una secuencia de movimiento, desde quien los enseñaba, cada uno y en colectivo se iba moldeando. Este acto repetitivo también dejaba elaborar la cadencia propia en cada persona, crear la diferencia de un mismo movimiento en ese mismo hacer. Por lo que, una y otra vez, es posible perfilar las propias transformaciones sobre sí mismo y lo que sucede en cada uno: devenir como persona y encontrar el ritmo sobre lo que va aconteciendo en la danza, como acto creativo.

El ejercicio escritural también se fue dando como en el trabajo con las diagonales; es decir, escribir y pasar sobre lo mismo para encontrar caminos insospechados de lo que iba aconteciendo en la danza. De este modo, fue posible recoger las precisiones y conceptos sobre los cuales se movían los cuerpos y sobre los que elaboré los argumentos; esto significó ir y volver sobre cada momento, abandonarlo y retomarlo para darle la fuerza y profundidad necesaria.

A lo largo de la investigación me fui dando cuenta que me era necesario seguir el proceso en el que se hila la vida, en tanto acontece en un aprender para saber cómo moverse. Este proceso tuvo que

ver con un *trabajo técnico y físico*, con el cual se afectó y transformó las disposiciones corporales para dejar emerger unos estados. Dichos *estados* tienen que ver con el dejarse fluir, en el que va siendo con todo lo que hace la experiencia de mundo. Por eso, nuestros contornos se van desdibujando, parecemos límite dentro del límite, se va contorneando continuamente nuestra experiencia entre el caos y el orden.

En relación con esos estados, con el grupo Resonancias nos dispusimos a aprender unos *hábitos* que se han ido perfilando en la danza afro-contemporánea, por lo que era imprescindible hacer un fortalecimiento físico y reconocer unos esquemas corporales; es decir, unas formas de parar, situar y moldear nuestra presencia. Entonces, fue necesario activar nuestra *conciencia*, estar atentas al presente mismo para ir *aprendiendo*, lo que significaba una suerte de olvidar para recordar y volver para aprender. De esta manera es posible afirmar que, la forma como se elabora el mundo está en relación con la manera como nos vamos aproximando corporalmente a él y con las indagaciones que hacemos en el devenir en esa relación; es decir que se vuelve difuso la línea que va contorneando el cuerpo y el mundo, más bien podría definirse como un conglomerado de relaciones y materiales que se van hilando continuamente Por eso, todo esto tenía que ver con mantenerse en *plie*, en relación con el piso o la tierra; seguir esa relación por toda nuestra columna en continua ondulación, disociaciones corporales y moverse en sintonía musical, casi siempre al ritmo de lo que proponía el tambor.

Esta sintonía cuerpo-música que nombraba anteriormente, tenía que ver con la posibilidad de afectar y dejarse afectar por lo que se produce en esa relación, de modo que era posible recoger un sonido, cargarlo, contener y expulsar toda la fuerza que emergía. De ahí su potencia para permear todo el espacio y el cuerpo. Sin embargo, *la fuerza*, la energía o la potencia que emergían, en conversaciones con René, tenían un sentido y de ahí su dificultad para ser incorporadas; una gracia, que tenía que ver con la *resistencia* y la *fuerza* afro, que se ha dado en gran medida desde la diáspora africana, como modo de supervivencia y permanencia. A partir de lo que mencionaba René, se aprendía y se enseñaba a resistir, como acto físico en cada acto danzado y con los sentidos que transitan y se han venido elaborando a lo largo de la historia. Es decir, es una historia elaborada en el cuerpo.

Lo anterior, me suscitaba pensar que esas formas como se hace el movimiento en la danza afro-contemporánea tenían que ver con unas enseñanzas sobre el movimiento y que estas son las que

continuamente se aprenden. En ese sentido, dicho aprendizaje nos habla de unas historias, posibles de rastrear en la danza, porque contiene cuerpos y, al mismo tiempo, se transforma esa trasmisión en el presente. Justamente, René nos hablaba de una raíz a la cual es posible recurrir, que tiene que ver con todo el movimiento afro. Pero esa raíz, para René, también puede ser otra cosa: tomar su cadencia como posibilidad de devenir. Hacer raíz hacia adelante y en continua exploración.

Con lo que me decía René tenía la necesidad de conocer qué era lo que estaba ahí haciéndose justo en ese *entre* −entre la raíz y lo que va siendo como persona−, por lo que me percataba que podía seguirle la pista a través de la trayectoria de la vida de él. Entonces, era una *raíz* que está vinculada con otras trayectorias de vidas, de espacios y de apuestas para pensarse la raíz, pues a partir de su vida misma era posible encontrar relaciones más extensas con maestros y maestras, espacios, grupos e inquietudes sobre la danza. Podría rastrear las múltiples raíces que se juntaban, como una suerte de hacer raíz uno entre otro, lo que implicaba considerar que en el devenir nos hacemos en relación con la historia y el propio contexto de quien la vive, pues atraviesa la corporeidad.

Como decía René, frente a aquello que se *desconocía* y que *no se ganaba* emprendería un camino en el hacer, hacer y hacer, para aprender los ritmos, métricas, movimientos y pasos sobre las danzas de corte afrocubano, africano y afro-contemporáneo, como una forma de explorar el *universo afro*. Sin embargo, René notaba una diferencia entre lo que aprendía de sus maestros y lo que él quería; es decir, su posibilidad de devenir con la información que él recogía, incorporaba y elaboraba de acuerdo con lo que necesitaba contar y nombrar. Como una suerte de aprender a hacer raíz vinculando a muchos otros, pero con la posibilidad de hacer la diferencia de esa misma raíz en el presente.

A partir de lo que he venido comentando, es posible problematizar esos signos, esquemas raciales, exotizaciones, condiciones de desigualdad o anclaje al periodo histórico de la esclavización al negro o afro, puesto que suelen ser las marcas con las que se les identifica, sitúa y ubica. Justamente, parte de la vida de René enseña sobre el aprender, el devenir y el movimiento en ese lugar de las raíces que se hacen en el camino, más allá de establecer marcos definidos sobre "el negro", en nombre de una diferencia; desde allí, René ubica su lugar de resistencia y lucha. De hecho, él se enuncia siempre en el lugar de lo que hace en su diario vivir, buscando algo distinto para que pueda surgir *cualquier cosa*. Ahora encuentro la vitalidad de las palabras de René sobre la necesidad de reconocernos, como un ejercicio de ida y vuelta entre los múltiples recorridos que

todo el tiempo estamos haciendo en nuestro diario vivir, siempre de cara a nuestros rastros y a los andares en los que vamos sucediendo.

Es importante aclarar que abordar el cuerpo que es signado como afro o negro supone poner en consideración distintas miradas que se han dado en el campo académico y que han trascendido a las esferas políticas, económicas y sociales; estas pueden llegar a contraponerse o a estar en tensión al momento de definir al sujeto afro o negro. Por un lado, persiste la necesidad de considerar al sujeto bajo el enfoque etnicista o afrogenético, que busca una suerte de esencia y en el cual se revisa el legado africano y las identidades surgidas tras la invisibilización, discriminación y estereotipia que ha permanecido a lo largo de la historia, incluso desde la Colonia. Por otro lado, aquellos que consideran al sujeto negro como una invención sobre la cual se asumen una suerte de recursos simbólicos, performatividades y discursos anclados a unas estrategias políticas y económicas que representan la negridad.

Estas apuestas me han permitido cuestionar la oposición entre lo que debe contener la persona como esencia y que le es inmanente y la elaboración del sujeto que se va haciendo y encontrando en la misma experiencia vital. A partir de la trayectoria de René, estas dos miradas conversan en la vida diaria de las personas; incluso, se piensa en el devenir como sujeto en donde tiene lugar la transformación en el presente mismo, sin dejar de lado, por ejemplo, las implicaciones que ha dejado la diáspora africana y toda la construcción que se ha dado en la actualidad.

De acuerdo con lo anterior, valdría la pena ir "hacia atrás", como un ejercicio de revisar el papel que juega la historia que los ha marcado y las implicaciones sobre lo que se ha venido a llamar tradición y sujeto étnico afro. Esto permitiría conversar con la apuesta de esta investigación, sobre el devenir del sujeto que hace danza afro-contemporánea; de modo que podamos preguntarnos por las implicaciones que tiene ese descubrir y aprender de las esencias y rehacerlas en relación con la historia de más largo aliento. Ahí está la vitalidad de seguir indagando sobre la raíz. Igualmente, queda camino por explorar sobre cómo se ha venido haciendo la danza afro-contemporánea desde regiones como el Pacificó, el Caribe o desde la ciudad de Bogotá. Es importante reconocer cada una de las versiones de los maestros y grupos para definir y recoger los insumos de los que se valen para hacer esta danza.

Indagar sobre los dos procesos creativos de René −*Girasoles para Ochún* y *Petra*− con el grupo Zarabanda Danza Afro, me permitió explorar sobre cómo se va entrelazando su vida con el hacer creativo, en el que sus búsquedas y propias metodologías llevan una idea al movimiento. Para esto, el lugar de la exploración y el uso de diferentes medios expresivos tomaban fuerza para que sus intenciones, necesidades y elaboraciones sobre cada una de las obras fueran posible.

Precisamente, la creación de historias, dibujos, sonidos y partituras de movimiento afro-contemporáneo, africanas o afrocubanas, resultaban para René la fortaleza y la mixtura necesaria para elaborar las obras. Me parecía significativo el hecho de que René tuviera la necesidad de comprender su apuesta como solo danza y movimiento o, como le nombraba, una suerte de mixtura. A este respecto, valdría la pena seguir profundizando sobre este concepto, a propósito de poner en cuestión e indagar sobre lo que eso significa con mayor profundidad; incluso, también, el concepto de afro-contemporáneo y sus repercusiones sobre lo que se hace en la danza y en el hecho de reconocerse como sujetos afro.

Entonces, en esas obras cada uno de los intérpretes encarnaban unos personajes, que tenían algunas características y sobre las cuales acontecía algunos hechos, posibles de rastrear entre los gestos, movimientos, sonidos, palabras, objetos, espacios y tiempos distintos. Es decir, cada bailarín y bailarina tenía la posibilidad de modelarse y estar dispuesto a la transformación corpórea para volverse cosas, sustancias, sonidos, personajes o animales. Se expandían los límites que podían tener y contener en las presencias de cada uno.

Por un lado, podemos seguirle la pista a los orishas Ochún, Changó y Elegua para conocer una historia que recrea un mito yoruba desde la contemporaneidad. Esta historia nos permite pasar −a través del recuerdo y del encuentro entre espacios y tiempos− por la forma en cómo ocurre la violencia y su resolución. Allí, convergen los caracteres de los orishas, el manejo de sustancias y guiados por elementos que los caracterizan en función de volver sobre la vida y el amor.

Como acto encarnado en cada uno de los intérpretes, estos orishas dejan ver las afectaciones posibles por las que pasan, en el que las fuerzas o caracteres de estos son movidas y removidas. Parece que se excede sobre el cuerpo en sí mismo, pues contagia, contiene y se combina entre todo lo que los rodea, por lo que esta historia pretende revertir la fuerza de Ochún, como acto de renacer y de hacer la vida tras un acto de violencia.

Por otro lado, nos encontramos con Petra, un personaje que, como propone René, permite preguntarse y cuestionar la *identidad*. En ese sentido, Petra da la posibilidad de reflexionar sobre las tensiones que emergen cuando un cuerpo es mirado con una serie de definiciones, marcas y rótulos, que generan unos límites sobre la experiencia. Precisamente, Petra hace visibles sus dilemas, puesto que se desdibuja lo interno y externo que la hace como sujeta.

Petra, más bien, nos ubica en ese lugar de los contornos móviles, que se transforman y se están transitando. Sin embargo, su cuerpo es un campo de tensiones, pues está latente la manera en cómo se mira y es mirada −como espejos y espectadores−, dejando ver todas las trayectorias que la intervienen y ha dejado intervenir, como justamente he podido ver también en la vida de René. Parece que su ser se ubica en ese lugar marginal, pues lo masculino, lo femenino y cualquier otro atributo que pueda contener se difuminan. Es un campo matizado de sentires, movimientos y fuerzas que hacen su frontera moldeable, abriendo su posibilidad de ser y de aceptar su existencia, su forma y sus afectos. Podemos ver un cuerpo que se expande, es múltiple, es difuso y, sobre todo, confuso.

Para terminar, considero inacabado este proceso de encontrar puentes entre cuerpo, movimiento, danza y el quehacer de la antropología, por lo que creo que es un camino que aún requiere revisarse, en la medida en que las apuestas investigativas desde Colombia sobre la danza, incluso unida con la antropología, son bastante limitadas frente a los aportes significativos que vienen haciéndose en países como México y Argentina. Por lo que creo que es importante profundizar para generar herramientas, apuestas y metodologías sobre el cuerpo, la danza, los entrenamientos y los procesos creativos. Justamente, este ejercicio investigativo es una de las posibles formas de pensarse el devenir y el aprender sobre cómo se hace un cuerpo que danza.

Igualmente, considero necesario generar estrategias para conversar entre las políticas públicas con las necedades de los bailarines. Si bien se ha dado un avance significativo en los últimos años, producto de la creación del Plan Nacional de Danza, del incremento de presupuestos en diferentes programas por parte del Ministerio de Cultura e IDARTES y en programas recientes como Orbitante - Plataforma Danza Bogotá, estos insumos aún resultan insuficientes para responder en términos de formación, accesibilidad, creación e investigación, así como en la posibilidad de que quienes se dedican a la danza logren mantenerse económica y físicamente.

Finalmente, este hacer práctico de la danza junto con la antropología, me ha permitido, desde mi carne puesta en movimiento, comprender el lugar de lo móvil, del hacerse continua y repetitivamente, como en una diagonal de movimiento, del aprender a devenir para hacer raíz en el entrecruce de la vida de muchos otros, de la fuerza, la lucha y la resistencia desde el baile. También, me ha permitido pasar con todos mis sentidos por otros lugares de enunciación, desde personajes como Ochún o Petra, que dan cabida al transitar por los márgenes, por lo confuso, por los diferentes cuerpos, por el des-encuentro y el reconocimiento, donde parece que en el devenir hacemos la vida juntos.

REFERENCIAS BLIOGRÁFICAS

Adshead, J., Bringshaw, V., Hondgens, P., & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico.* Valencia: Generalitat Valenciana.

Africultures. (s.f.). Le mondes en relation. Georges Momboye. Recuperado de: http://africultures.com/personnes/?no=3616

Afrocopoética. (09 de octubre de 2009). Danseuse d'ébène, de Seydou Boro. Recuperado de: https://africopoetica.wordpress.com/category/pessoas/irene-tassembedo/

Alabao Obra. [Alabao Obra]. (2012, noviembre 18). Alabao. [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Tmw38HX2hcc

Alcaldia de Bogotá. *Encuentro Internacional de Expresión Negra 2016.* 08 de julio de 2016. http://www.bogota.gov.co/agenda-cultural-bogota/musica/encuentro-internacional-de-expresion-negra-2016 (último acceso: 14 de marzo de 2019).

Ángel, S. (2010). Lineamientos del Plan Nacional de Danza para un país que baila 2010-2020. Obtenido de http://www. mincultura. gov. co/areas/artes/danza/Documents/LineamientosPlanDanz a2aEdicion. pdf.

Arriaga, R. (2017). Folie René Arriaga [Fotografía]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=94ZRUosQhbE

Asomecos. (19 de mayo de 2015) Encuentro Internacional de Expresión Negra 2015 - Por la paz y el respeto a las negritudes-Bogotá-Colombia. Recuperado de: https://asomecosafro.com.co/encuentro-internacional-de-expresion-negra-2015-por-la-paz-y-el-respeto-a-las-negritudes-bogota-colombia/

Batallé, Jordi. (04 de diciembre de 2017). Rafael Palacios presenta la compañía colombiana de danza 'Sankofa' en París. *Rfi en español*. Recuperado de: http://es.rfi.fr/cultura/20171204-rafael-palacios-presenta-la-compania-colombiana-de-danza-sankofa-en-paris

Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente.* Buenos Aires: LOHLÉ-LUMEN.

Bedarida, C. (19 de octubre de 2002). La Danseuse d'ébène. *Le Monde*, Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/10/19/la-danseuse-d-ebene_4249759_1819218.html

Beltrán, C. (16 de junio de 2018). Regresa Carmina Burana, impactante escena coral. *El Nuevo Siglo*. Recuperado de: https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/06-2018-regresa-carmina-burana-impactante-escena-coral

Bermudez, M. (28 de diciembre de 2015). *Girasoles Obra*. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=rL2HKFzog-g&feature=share

Bienestar Universitario Universidad Externado de Colombia|. (s.f.). *Quienes somos*. Obtenido de Bienestar Universitario: https://www.uexternado.edu.co/bienestar-universitario/quienes-somos/

Bioho, Esperanza. *XIV Encuentro Internacional de Expresión Negra 2013.* 12 de noviembre de 2013. https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/recomendados/home/1/xiv-encuentro-internacional-de- (último acceso: 14 de marzo de 2019).

Bogotá a la Carta. (2016). *Emancipación -La ruta - IX Festival danza en la Ciudad*. Recuperado el 08 de 11 de 2016, de Bogotá a la Carta: http://bogotaalacarta.com/teatro-bogota/emancipacion-la-ruta-ix-festival-danza-en-la-ciudad-bogota-2016.html

Bohórquez, P. (s.f.) *Maestros que dejan huella. Delia Zapata.* Recuperado de: http://entrelasartes.org/secciones/familia/maestros.html

Burgos, B. (2012). Filosofía Africana. *Ciclo dedicado a el escritor Bernard-Marie Koltès*, (págs. 1-11). Madrid. Obtenido de http://www.africafundacion.org/spip.php?article11467

Blumental, E. (2007). Corrientes orientales: La tendencia del teatro occidental. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (57), 13-19.

Cabrera, L. (1993). *El Monte.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Cárdenas, M. (2016). Ubuntu. Voz palenquera de múltiples colores. Hacia una argumentación metafórica cimarrona. *Discurso & Sociedad*, (4), 559-587.

Cartel Urbano. (16 de mayo de 2016). 'El Carnaval del Diablo' en Factoría L'Explose. *Cartel Urbano*. Recuperado de: http://cartelurbano.com/eventos/agenda/el-carnaval-del-diablo-en-factoria-lexplose

—. (13 de junio de 2015). *Festival de danza afrojam. Cartel Urbano*. Recuperado de: http://cartelurbano.com/eventos/agenda/festival-de-danza-afrojam

Castellanos Llanos, G. (2009). Identidades raciales y de género en la santería afrocubana. *La manzana de la discordia*, *4*(1), 63-72.

Castillo, L. & Palacios, R. (2015). *Pasos en la tierra.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Castillo, Leyla. (2012). *"San Pacho... ¡bendito! Una coreografía que viví en las calles de Quibdó".* En *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*, de Rodrigo Estrada, Jenny Fonseca Tovar y Natalia Orozco Lucena, 115-117. Bogotá: Alambique.

Chaverra Brand, Á. M. (2015). El cuerpo habla. Performance: encarna-acciones de la contemporaneidad. En C. E. Sanabria Bohórquez, Á. Corral Cuartas, [et al], & C. E. Sanabria Bohórquez (Ed.), *Pensar el arte hoy: el cuerpo.* pp. 73-94. Bogotá: UTadeo.

Cívico. *Show de danza afro en la Factoría L'Explose.* 12 de agosto de 2018. https://www.civico.com/bogota/evento/pueblo-espiritual-el-montaje-de-baile-de-zarabanda-danza-afro (último acceso: 14 de marzo de 2019).

Colarte. *Rafael Palacios. Director Coreógrafo.* 2013. http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=22410&pest=recuento (último acceso: 14 de marzo de 2019).

Congote Posada, J., Ramírez Figueroa, A., & Agudelo Suceva, J. (2011). *La creación en danza, Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín.* Medellín: Universidad de Antioquia.

Cuba Tesoro. (s.f.). *El Ballet Folclórico Nacional de Cuba*. *Cuba Tesoro.* Recuperado de: https://www.cubatesoro.com/ballet-folclorico-nacional-de-cuba/

Cultura. (20 de junio de 2018). 'Carmina Burana' vuelve al Teatro Mayor con un montaje ambicioso. *El Tiempo*. Recuperado de: https://filarmonicabogota.gov.co/tiempo-carmina-burana-vuelve-al-teatro-mayor-montaje-ambicioso/

Cultura y Entretenimiento. (26 de septiembre de 2017). Encuentro de expresión negra en Bogotá. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/encuentro-internacional-de-expresion-negra-2017-134874

Delgadillo Molano, Javier Alfonso. «A la maestra Delia Zapata Olivella.» *Comunicación, Cultura y Política* 2, nº 2 (abril 2012): 86-98.

De Moura, Carvalho, I. C. & Steil, C. A. (2018). Diálogos con Tim Ingold. Diferentes aportes en el ámbito de la antropología fenomenológica. *Tópicos del seminario,* (39), 101-124.

Díaz Cruz, R. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades,* 5-15.

—. (2008). La celebración de la contingencia y la forma, sobre la antropología de la performance. *Nueva Antropología, XXI* (69), 33-59.

Dirección de poblaciones - Ministerio de Cultura. (26 de abril de 2016). Las voces de las mujeres afrodescendientes, desde la literatura. Recuperado de: http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/mujeresafros.aspx

Echeverri, Lorena del Pilar. (20 de agosto de 2005). Colombia también es negra. Cultura, música y arte. Recuperado de: https://www.desdeabajo.info/ediciones/item/345-colombia-tambi%C3%A9n-es-negra-cultura-m%C3%B9sica-y-arte.html

Editor. (17 de diciembre de 2017). Rafael Palacios: "La danza brota porque hay algo que nos impresiona". *El Mundo*. Recuperado de: https://www.elmundo.com/noticia/Rafael-Palacios-La-danza-brota-porque-hay-algo-que-nos-impresiona-/364568

El País. (21 de julio de 2014). Está en Cali el coreógrafo africano George Momboye. *El País*. Recuperado de: https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/esta-en-cali-el-coreografo-africano-georges-momboye.html

El Palenque de Delia, (13 de julio de 2017). [Actualización Facebook] Recuperado de https://www.facebook.com/PalenqueDeDelia/photos/a.683780125154145/683780128487478/?type=1&theater

El Tiempo. (06 de mayo de 2005). Danza Contemporánea en el Local. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1674229

Enciso, A. M. (10 de junio de 2015). AFROJAM COLOMBIA 2015. *Revista Artificio*. Recuperado de: http://www.revistaartificio.com/index.php/el-camerino/413-afrojam-colombia-2015

Entre las Artes. (2007a). Encuentro con artistas maestros. Rafael Palacios. Recuperado de: http://www.entrelasartes.org/secciones/familia/encuentro_con_artistas_rafael_palacios.html

—. (2007b). Rafael Palacios, Coreógrafo, bailarín y director de danza. Recuperado de: http://entrelasartes.org/asociacion/arte-en-familia/rafael-palacios-core%C3%B3grafo-bailar%C3%ADn-y-director-de-danza

Factoría L'explose. (19 de mayo de 2016). El carnaval del diablo. Recuperado de: https://factorialexplose.com/2015/05/19/el-carnaval-del-diablo/dg3r6878/

—. (11 de noviembre de 2016). Emancipación – la ruta. Recuperado de: https://factorialexplose.com/2015/11/11/emancipacion-la-ruta/

—. (2017). *Pueblo Espiritual.* Recuperado de: https://factorialexplose.com/pueblo-espiritual/

Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas.* Buenos Aires: Editorial Abraxas.

Facultad de Artes de la Universidad de los Andes. (s.f.). *Cuentos de la Manglería*. Recuperado el 20 de 11 de 2016, de Facultad de Artes y Humanidades: https://facartes.uniandes.edu.co/index.php/destacados/655-mangleria

Faveert-Saada, J. (2014) “Ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. Avá. Revista antropología.

Fernández, S. (17 de diciembre de 2016). La Natividad negra, un mestizaje oral y cultural sobre las fiestas navideñas. *El Espectador*. Recuperado de: https://www.elespectador.com/noticias/cultura/natividad-negra-un-mestizaje-oral-y-cultural-sobre-fies-articulo-670924

Franck, C. (2013). Dança Moderna: movimentos fundamentais organizados segundo os princípios da técnica de Martha Graham.

Freja, A. F. (2013). *Discursos y narrativas orales afrocolombianas en la construcción de medios alternativos de comunicación en Tumaco: el caso del blog «El Decimarrón»*. Comunicación, Cultura y Política, *4*(1), 61-78.

Foundation for Contemporary Arts. (2005). *Germaine Acogny*. Recuperado de: https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/germaine-acogny

Fundación Cultural Colombia Negra. (s.f.). Fundación Cultural Colombia Negra. Recuperado de: https://colombianegra.webs.com/

García Ateaga, R., & Ortiz, R. (2005). La partitura del cuerpo. *Revista de la Universidad de México* (14), 81-90. Obtenido de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/26

Gerencia de Danza-IDARTES. (noviembre de 2012). V Festival Danza en la Ciudad. Bogotá en movimiento. Recuperado de: https://issuu.com/idartes/docs/danzaenlaciudad/

Gomes de Oliveira, R., & Costa, F. (2012). La triple mimesis en la narrativa transmedia de la performance Esfuerzo. *Revista Comunicación, 1*(10), 115-130.

Gómez, G. (julio de 2016). Germaine Acogny. ‘"he dance of being". Recuperado de: https://www.southworld.net/germaine-acogny-the-dance-of-being/

González Velázquez, N. (13 de octubre de 2015). Germaine Acogny, icono de la danza africana contemporánea, visita Madrid. Recuperado de: http://atalayar.com/content/germaine-acogny-icono-de-la-danza-africana-contempor%C3%A1nea-visita-madrid

Guerrero, M. P. (24 de febrero de 2011). Festival Mundial de las Artes Negras en rescate por la dignidad del continente. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8923289

Hernández, D. (09 de julio de 2016). ‘La mirada del avestruz’: un grito de desarraigo hecho danza. *Revista Arcardia*. Recuperado de: https://www.revistaarcadia.com/teatro/articulo/la-mirada-del-avestruz/64169

—. (30 de marzo de 2017). “La cultura blanca en Colombia es egoísta y mezquina”. *Revista Arcardia*. Recuperado de: https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/entrevista-esperanza-bioho-colombia-negra/62835

IDARTES. (2019). *Informe de Gestión. Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-*. Bogotá: Alcaldia Mayor de Bogotá.

IDARTES. (26 de abril de 2018). Afrojam en el Bicentenario para celebrar la danza. Un encuentro de improvisación escénica dedicado a las raíces afro en el centro de Bogotá. Recuperado de: http://www.idartes.gov.co/es/agenda/encuentro/afrojam-en-el-bicentenario-para-celebrar-la-danza

Ingold, T. (2012). *Ambientes para la vida*. Ediciones Trilce.

—. (2017). ¡Suficiente con la etnografía! *Revista Colombiana de Antropología, 53*(2), 143-159.

—. (2018). *La vida de las líneas*. Editorial Universidad Alberto Hurtado.

Jackson, M. (2010). Conocimiento del cuerpo. *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires: Editorial Biblios-Culturalia*, 59-82.

Kankosi Kashindi, J. B. (2007) Ubuntu” como modelo de justicia restaurativa. Un aporte africano al debate sobre la igualdad y la dignidad humana. Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África. In *XIII Congreso Internacional de ALADAA*.

Kla, Philip. (07 de diciembre de 2018). George Momboye confie : «Je suis un malade du travail». *Linfodrone*. Recuperado de: http://www.linfodrome.com/people-evenements/43892-george-momboye-confie-je-suis-un-malade-du-travail

La compagnnie George Momboye. (s.f.). La compagnnie George Momboye. Recuperado de: http://www.momboye.fr/

La Habana. (s.f). Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Recuperado de: http://www.lahabana.com/content/conjunto-folklorico-nacional-de-cuba-3/

Leal, P. G. (2000). As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de chão da técnica de Martha Graham.

Lé Ecole des Sables. (s.f.). *Germaine Acogny*. Recuperado de: http://ecoledessables.org/en/germaine-acogny/presentation/

Lema, C.M. (2012). Obra África África [Fotografía]. Recuperado de: https://issuu.com/idartes/docs/danzaenlaciudad

—. (2015). Obra 34% visibles [Fotografía]. Bogotá: Crónicas del cuerpo. Testimonios de danza en Colombia.

—. (2016). Obra Carnaval del Diablo [Fotografía]. Recuperado de: https://www.radionacional.co/noticia/cultura/tino-fernandez-compania-lexplose

—. (2016). Dancer - René Arriaga [Fotografía]. Recuperado de: https://www.behance.net/gallery/33955518/DANCER-Ren-Arriaga-para-revista-SoHo

Le Monde. (01 de octubre de 1994). DANSE Cinquante-six compagnies à la Biennale de Lyon Le grand écart des Africains de France. *Le Monde*. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/1994/10/01/danse-cinquante-six-compagnies-a-la-biennale-de-lyon-le-grand-ecart-des-africains-de-france_3853940_1819218.html

—. (15 de septiembre de 2001). Irène Tassembedo, "inclassable" chorégraphe. *Le Monde*. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/09/15/irene-tassembedo-inclassable-choregraphe_222086_1819218.html

Lexplose. (2017) Obra La Mirada del Avestruz [Fotografía]. Recuperado de: http://www.lexplose.com/creacion/la-mirada-del-avestruz

—. (s.f.). Carmina Burana. Recuperado de: https://www.lexplose.com/creacion/carmina-burana

—. (05 de junio de 2015). Danza Contemporánea. Coreógrafo Tino Fernández. Recuperado de: http://lexplose.com/old_site/inicio.htm

—. (s.f.) El carnaval del diablo. Recuperado de: https://www.lexplose.com/creacion/el-carnaval-del-diablo

—. (s.f.) La mirada del avestruz. Recuperado de: https://www.lexplose.com/creacion/la-mirada-del-avestruz

—. (s.f.). Tino Fernández. Recuperado de: https://www.lexplose.com/Director

Loaiza Grisales, Y. (08 de junio de 2017). Obra 'La mirada del avestruz' renace desde la tierra. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/obra-la-mirada-del-avestruz-en-factoria-l-explose-96982

—. (18 de mayo de 2016). El grupo L'Explose celebrará sus 25 años con el diablo. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16596631

Maguaré y MaguaRED. (20 de 10 de 2017). Danfroc. Bogotá. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=SR-ge8KmZ3g&index=1&list=LLTV6lyJ72lkw1V7Gi_OMrXA

MaguaRED. (17 de 10 de 2017). Danfroc, la primera compañía infantil de danza afrocolombiana contemporánea del país. *MaguaRED*. Obtenido de http://maguared.gov.co/danfroc/ Sankofa danza Afro. (2010). *La ciudad de los otros*. Recuperado el 20 de 10 de 2016, de Sankofa Danza Afro: http://sankofadanzafro.com/site/2010/09/15/ciudaddelosotros/

Manos Visibles. (2018). Rafael Palacios, 20 años en busca de sus raíces. Recuperado de: http://www.manosvisibles.org/enterate/62-noticias/803-rafael-palacios-20-anos-en-busca-de-sus-raices

Márquez Mena, V. (05 de febrero de 2018). Rafael Palacios, el maestro de la danza afro contemporánea. *Revista Vive Afro*. Recuperado de: https://www.revistaviveafro.com/index.php/menu/ediciones/rafael-palacios-el-maestro-de-la-danza-afro-contemporanea

Martínez Luna, S. (2012). *La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell*. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, *7*(2), 171-196.

Mauss, M. (1971). "Técnicas y movimientos corporales". En: M. Mauss, *Sociología y Antropología* (págs. 337-356). Madrid: Tecnos.

Mendivelso, M. (2015). René Arriaga. [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153150783908075&set=pb.581223074.-2207520000.1571178032.&type=3&theater

Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.

Mestra Osorio, A.C. (03 de agosto de 2017). Lo ancestral de África y América están presentes en 'Pueblo Espiritual'. Recuperado de: http://laud.udistrital.edu.co/noticias/lo-ancestral-de-%C3%A1frica-y-am%C3%A9rica-est%C3%A1n-presentes-en-pueblo-espiritual

Morales, M. (2016). Obra Proyecto Agua [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/MauricioMoralesC.Fotografia/photos/t.766797967/747622602006710/?type=3&theater

—. (2019). Manuel Murillo [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208110810154173&set=pb.1417869621.-2207520000.1571179427.&type=3&theater

—. (2019). Manuel Murillo en la obra Resonancias. [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220522498198617&set=pb.1417869621.-2207520000.1571178937.&type=3&theater

Mundo Negro. (10 de febrero de 2016). Germaine Acogny. La danza del ser. Recuperado de: http://mundonegro.es/germaine-acogny-la-danza-del-ser/

Nancy, J. L. (s.f.). La imagen como danza. (A. Silva, Trad.)

Neira, M.J. (2015). Obra Alabao [Fotografía]. Recuperado de: https://plazacapital.co/escena/1986-danza-y-memoria-para-bojaya

Neira Niño, M. J. (16 de noviembre de 2016). *Danza y memoria para Bojayá*. Recuperado de: https://plazacapital.co/escena/1986-danza-y-memoria-para-bojaya

Noticias - Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo. (s.f.). Una obra coral sobre la libertad. Recuperado de: https://www.teatromayor.org/noticia/una-obra-coral-sobre-la-libertad

Olaciregui, Julio. «De baile por el corazón de África.» *El Tiempo*, 03 de junio de 1996.

Olmedo Castellanos, I. (2007) *La danza Butoh: Posible herramienta del entrenamiento actoral.* (Tesis de grado), Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. México. Recuperado de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/

Páramo, C. & Saade M. [Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional]. (30 de noviembre de 2017) *Conferencia: Lugares sagrados: Las vicisitudes de una política pública.* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=loUSbbK7UN4

Petrozzi, M. (1996). La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer. *Márgenes: encuentro y debate*, *15*, 57-72.

Políticos afrocolombianos. (10 de septiembre de 2010) Esperanza Bioho Perea. Recuperado de: http://afrocolombianosvisibles.blogspot.com/2010/09/esperanza-bioho-perea.html

Portal Escena. (17 de agosto de 2017). "Pueblo espiritual" una explosión de danza afro. Recuperado de: https://www.portalescena.com/2017/08/08/pueblo-espiritual-una-explosi%C3%B3n-de-danza-afro/

Quiceno, L. (23 de mayo de 2016). “El cuerpo tiene un lenguaje que no te permite mentir”: Tino Fernández de L’Explose. Recuperado de: https://www.radionacional.co/noticia/cultura/tino-fernandez-compania-lexplose (último acceso: 25 de marzo de 2019).

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

Ramírez, Y. (27 de junio de 1995). El Chocó gozó con su calentura. *El tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-353412

Redacción Cultura. (03 de julio de 2017). La mirada del avestruz: visión con poesía y danza sobre la violencia. *El Nuevo Siglo.* Recuperado de: https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/06-2017-la-mirada-del-avestruz-vision-con-poesia-y-danza-sobre-la-violencia

Redacción El Tiempo. (04 de diciembre de 2004). Danza Afrocolombiana. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1520957

—. (11 de julio de 2005). La danza de las minorías. *El Tiempo*. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1960201

Restrepo, E. (2013). *Etnización de la negridad: la invención de las “comunidades negras" como grupo étnico en Colombia*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Revista Arcadia. (2015). La nueva Factoría L’Explose. *Revista Arcadia*. Recuperado de: https://www.revistaarcadia.com/Imprimir/42278

Revista DC. (03 de agosto de 2017). Teatro, música y danza, una perfecta combinación. *Revista DC*. Recuperado de: http://www.revistadc.com/teatro/cartelera/teatro-musica-y-danza-una-perfecta-combinacion

Ríos, L. (2007). ¿Qué es release?. Recuperado de: https://www.danzaballet.com/que-es-release/?print=print

Rolnik, S. (1993). Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de subjetividade*, *1*(2), 1-15

Rosa, C. (02 de octubre de 2016). *Germaine Acogny: la danza de la tierra*. Recuperado de: https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201610/02/germaine-acogny-danza-tierra-20161002171731.html

Sala de Prensa -Dirección de Asuntos para Comunidades Negras, Afrocolombianas, Raízales y Palenqueras. (27 de septiembre de 2017). MinInterior invita al Encuentro Internacional de

Expresión Negra 2017 “Por una paz sostenible y sin racismo”. Recuperado de: https://www.mininterior.gov.co/sala-de-prensa/noticias/mininterior-invita-al-encuentro-internacional-de-expresion-negra-2017-por-una-paz-sostenible-y-sin-racismo

Sánchez Pérez, N. P. (13 de noviembre de 2013). Senadora Astrid Sánchez condecora a primera dama de Sudáfrica y Fundación Cultural Colombia Negra. Recuperado de: http://www.senado.gov.co/legales/item/18734-senadora-astrid-sanchez-condecora-a-primera-dama-de-sudafrica-y-a-la-fundacion-cultural-colombia-ne...

Segato, R. L. (2010). Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 11-44.

Tambores de Ellegua. (2015) Cleo Pitalua. Recuperado de: https://plus.google.com/118053492412875031488

Teatro Gayarre. (15 de mayo de 2015). La consagración de la primavera. http://www.teatrogayarre.com/portal/ae.aspx?id=386

Teatro Jorge Eliecer Gaitán. (2019) Obra Carmina Burana [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/TeatroJEGOficial/photos/pcb.10156726236972879/10156726219102879/?type=3&theater

Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. (s.f.). *Beca De Creación Gran Formato - Cuentos de la Manglería*. Recuperado el 20 de 11 de 2016, de Teatro Mayor: http://www.teatromayor.org/evento/teatro/beca-de-creacion-gran-formato-cuentos-de-la-mangleria

Téllez, B. A. L. (2015). Las acciones físicas: una herramienta práctica para la memorización de un texto en el estudiante-actor. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 9, 302-306.

UNIMEDIOS: Universidad Nacional de Colombia. (22 de mayo de 2017). FOTOGALERÍA: Danza afrocolombiana se luce en sus 50 años. Recuperado de: http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/fotogaleria-danza-afrocolombiana-se-luce-en-sus-50-anos.html

Universidad Nacional de Colombia - Dirección de Bienestar sede Bogotá. (24 de noviembre de 2010). Un multicultural, diversa e incluyente. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=3

—. (21 de octubre de 2011a). Encuentro Nacional Universitario de Danzas Afrocolombianas 2011. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=83

—. (24 de noviembre de 2011b). Grupos Artísticos Institucionales: 75 años creando Cultura. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=102

—. (24 de noviembre de 2011c). La UN Meca del arte y la cultura en Bogotá. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=111

—. (12 de marzo de 2012a). Por una Universidad más cultural. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=127

—. (16 de noviembre de 2012b). Tradiciones afro e indígenas le ponen ritmo al Plan C. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=187

—. (22 de mayo de 2017). Danza y canto para conmemorar el legado afrocolombiano. Recuperado de: http://www.bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=503

—. (23 de agosto de 2017). Grupos Artísticos institucionales de la U.N. deleitaron al público en el Festival Bogotá Ciudad de Folclor. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=513

—. (23 de mayo de 2014). U.N. homenajeará a la cultura afro. Recuperado de: http://bienestar.bogota.unal.edu.co/ver_noticia.php?id_noticia=338

Valentín, N. (11 de noviembre de 2015). "La danza es la forma de demostrar nuestra independencia". Recuperado de: https://www.wiriko.org/musica-artes-escenicas/germaineacogny/

Vega, M. (17 de mayo de 2018). *Petra*. [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_-ICkxUPwJ0&fbclid=IwAR29q3NwUn-CjQs4RtrCPHEBOVoJg6iHRgRps4bySdZ0fb1FgY7y5S2d8ug

—. (2018). Obra Petra [Fotografía]. Recuperado de: https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/danza-afro-y-contemporanea-de-grupo-zarabanda-182740

—. (2018). Obra Tan Tan [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.474377576014538/1991397977645816/?type=3&theater

—. (2019). Obra Tan Tan [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.1895179343934347/1895179283934353/?type=3&theater

Vivas, Julián. «Hemos sido víctimas de discriminación económica: Esperanza Biohó.» *El Tiempo*, 25 de enero de 2018.

Zapata, L., & Genovesi, M. (2013). *Jeanne Favret - Saada: "Ser afectado" como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico*. *Avá. Revista de Antropología* (23), 49-67.

Zarabanda Danza Afro. (s.f.). Obra Celebración [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.882325361886422/937867482998876/?type=3&theater

—. Obra Pueblo Espiritual [Fotografía]. Recuperado de: https://www.facebook.com/ZarabandaDanzaAfro/photos/a.1919188588200089/1524728550979430/?type=3&theater

Zárate, G. C., González Serrano, A., & Flórez Romero, R. (2015). *La literacidad en la comunidad afrocolombiana de Tumaco*. Forma y Función, *28* (2), 155-182.