

**DANZA  
AFRO EN  
CHILE**

# **DANZA AFRO EN CHILE: ABRIENDO CAMINOS**

**ANA ALLENDE, RICARDO AMIGO, JOSE ROJAS**



Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile

PROYECTO FINANCIADO POR FONDART. CONVOCATORIA 2019

# DANZA AFRO EN CHILE: ABRIENDO CAMINOS

DANZA AFRO EN CHILE: ABRIENDO CAMINOS

Ana Allende, Ricardo Amigo y José Rojas

ISBN: 978-956-401-489-0

Santiago de Chile, 2019.

*Portada e ilustraciones:* Ángela Manríquez

*Edición General:* Ricardo Amigo

*Difunde:* KURICHE

*Fotografías de solapa:* Soledad Billeke

*Impreso y diseño-diagramación interiores:* Editorial Quimantú

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural  
y las Artes, Línea de Artes Escénicas, Convocatoria 2019.

# **DANZA AFRO EN CHILE: ABRIENDO CAMINOS**

**ANA ALLENDE, RICARDO AMIGO Y JOSÉ ROJAS**

**SANTIAGO DE CHILE, 2019**



# ÍNDICE

	<i>Pág. N°</i>
Introducción	
¿Por qué investigar la danza afro en Chile?	7
¿Qué es lo afro en la danza afro?	13
Apuntes para una historia de la danza afro en Chile I: inicios y motivaciones	29
Una conversación con Claudia Münzenmayer	45
Una conversación con Marko Vicencio	69
Apuntes para una historia de la danza afro en Chile II: nuevos estilos, nuevas/os danzantes	91
Una conversación con Camila Yáñez	117
¿De qué se libera un cuerpo al bailar afro, en Chile, hoy?	141
La danza afro en Chile: una conversación abierta	155
Lista de entrevistas	171
Bibliografía	172
Miradas para una memoria visual de la danza afro en Chile	175



## INTRODUCCIÓN:

# ¿Por qué investigar la danza afro en Chile?

Es 2019 y la danza afro está en todas partes, o al menos así parece. Hace algunos años se la encontraba principalmente en estudios de danza, centros de creación artística y aulas universitarias. Sin embargo, hoy se realizan talleres de danza afro también en espacios públicos como plazas y parques, existen cada vez más obras de danza afro que se presentan en importantes escenarios y las comparsas de danza afro están adquiriendo una creciente notoriedad y una impronta propia en los carnavales populares urbanos que se desarrollan en Santiago y otras ciudades del país, a la par de las batucadas y comparsas andinas. Incluso, en los agitados y esperanzadores días que estamos viviendo desde fines de octubre del presente año, hemos visto bailarinas/es<sup>1</sup> de danza afro participando de las marchas, aportando desde las expresiones corporales afro a las manifestaciones callejeras que se tomaron el país. Todo ello justifica por sí solo una investigación que busque comprender un fenómeno que se encuentra en evidente expansión.

No obstante, creemos que la popularidad de la danza afro en el momento presente no responde solo a una moda de los últimos años o a aquello que voces críticas podrían llamar un proceso de “apropiación cultural” reciente –aunque esto por supuesto no quiera decir que tal apropiación cultural no existe. En contraposición a la idea de que la danza afro es una práctica que se encuentra en Chile solo muy recientemente, tenemos la convicción que la práctica actual de la danza afro en Chile posee raíces que llegan, por lo menos, hasta la década de 1960 y que dan cuenta de una historia (o historias) particular(es) de esta danza en la realidad local, siempre en una tensa relación con las instituciones que albergan la práctica danzaria en Chile.

---

1 En este libro procuramos usar un lenguaje inclusivo mediante las terminaciones “-os/as” y “-as/os”. Aunque esta forma escritural no posee la misma amplitud de posibles identificaciones como la “x”, la “e” o la “@”, creemos que en muchos casos la práctica dancística –especialmente en el caso de danzas “folklóricas”– descansa sobre una dualidad de roles de género. Por otro lado, también queremos llamar la atención, por ejemplo, sobre la predominancia de mujeres entre quienes bailan, expresada en la formulación “bailarinas/es”, y de hombres entre quienes hacen música, expresada en la formulación “músicos/as”.

Es así como en el transcurso de las últimas décadas la práctica de la danza afro en el país ha atravesado por distintos puntos de inflexión, cuyos quiebres y continuidades buscaremos abordar en las páginas que siguen.

Por otro lado, nos interesa especialmente lo que significa practicar danza afro *en Chile*. Como es bien sabido, la presencia y herencia africana en nuestro país han sido negadas e invisibilizadas por la historia oficial, la que reproduce la idea que “en Chile no hubo negros” o que aquellos/as africanos/as que sí llegaron, en su abrumadora mayoría en calidad de esclavizados/as, no habrían soportado las condiciones climáticas locales. Por el contrario, para las narraciones hegemónicas acerca de la “identidad nacional”, la nación chilena proviene exclusivamente de la mezcla de (hombres) españoles y (mujeres) indígenas –con obvio predominio de los primeros. En consecuencia, distintas encuestas realizadas en los últimos años muestran que la mayoría de los/as chilenos/as se consideran simplemente como “blancos/as”. En estas condiciones, pensamos que la danza afro, como una práctica encarnada, puede desafiar los discursos identitarios dominantes y contribuir a un re-conocimiento del cuerpo mestizo como base experiencial de la práctica de estas danzas en Chile.

En el presente libro buscamos abrir un camino de reflexión en torno a los ejes mencionados, proponiendo varias entradas para el análisis y proporcionando también algunas fuentes primarias que invitan a los/as lectores/as a profundizar en sus propios caminos investigativos. Abrimos el texto con un intento de responder a la pregunta ¿Qué es lo afro en la danza afro? Aunque por supuesto no tenemos una respuesta definitiva a esta interrogante, sí nos parece importante contextualizar la categoría de lo afro en relación con un recorrido histórico amplio, así como con algunas de sus trayectorias más recientes. Más adelante ofrecemos, en dos capítulos independientes, algunos apuntes para comprender el recorrido histórico de la danza afro en Chile a lo largo de los últimos casi 60 años. Por un lado, en el capítulo “Apuntes para una historia de la Danza Afro en Chile I: inicios y motivaciones” reconstruimos la llegada de esta práctica a Chile mediante la figura precursora de Malucha Solari, así como las influencias a las que ella se vio expuesta y las maneras cómo incluyó elementos dancarios afro en su práctica pedagógica en el país. Por otro lado, en el capítulo “Apuntes para una historia de la Danza Afro en Chile II: nuevos estilos, nuevas/os danzantes” trazamos un panorama de algunos procesos más recientes que han redundado en la diversificación de los estilos de danza afro practicados en Chile y en la ampliación del espectro de quiénes bailan danza afro. Finalmente, indagamos en una pregunta que nos parece central para comprender el significado que tiene y ha tenido, para muchas/os danzantes, la práctica de la danza afro en Chile: ¿De qué se libera un cuerpo al bailar danza afro, en Chile, hoy? Nuevamente, nos parece más importante plantear esta pregunta y abrirla al debate que contestarla de manera definitiva.

Entre estos capítulos más teóricos y reflexivos, intercalamos las transcripciones de tres entrevistas, así como de un conversatorio, que realizamos en el marco del proyecto FONDART que dio origen al presente libro, y que se plasmaron también en tres cápsulas audiovisuales que realizamos junto a Camilo Carrasco, de la productora Malas Juntas - Buenas Ideas, las que se encuentran disponibles en la página web del proyecto ([www.danzafroenchile.kuriche.cl](http://www.danzafroenchile.kuriche.cl)). Las entrevistas representan, a nuestro juicio, algunas de las diversas trayectorias y posibilidades que dan forma a la práctica de la danza afro en Chile hoy. En este sentido, la selección de las entrevistadas, Claudia Münzenmayer y Camila Yáñez, y del entrevistado, Marko Vicencio, trató de tomar en cuenta una amplia variedad de criterios, complementando aquellas entrevistas que los/as investigadores/as del proyecto ya habíamos realizado previamente (ver Lista de entrevistas, pág. 171) y reflejando algunas de las principales inquietudes que nos hemos ido planteando en el transcurso de esta investigación. Sin duda, se trata de una muestra que, aunque relevante para nuestros propósitos, es altamente selectiva y deja pendientes para investigaciones futuras las entrevistas con muchas/os otras/os profesoras/es y bailarinas/es de danza afro en Chile a quienes queremos y admiramos.

Completan el libro una selección de fotos y material de archivo puestos a disposición por nuestras/o entrevistadas/o, así como por algunas de las precursoras y referentes de la danza afro en Chile que mencionamos a lo largo del texto, a quienes aprovechamos de expresar también nuestro mayor agradecimiento. Aunque al igual que en el caso de las entrevistas se trata solo de una muestra parcial respecto al desarrollo de la danza afro en Chile, ofrecemos este material como un camino adicional que permite comenzar a adentrarse en el mundo experiencial que se ha conformado en torno a esta danza en las últimas décadas en nuestro país. De esta forma, las fotos, los programas y folletos que incluimos en la Separata de Imágenes complementan el texto, que forma la mayor parte de este libro, y también las imágenes contenidas en las cápsulas audiovisuales, permitiendo rescatar al menos una pequeña parte de la memoria visual de la danza afro en Chile. Esperamos poder suplir en futuras publicaciones los vacíos que deja el material que hemos podido reunir en esta oportunidad.

En relación con lo anterior, queremos dejar de manifiesto que este libro, junto con las cápsulas audiovisuales que hemos realizado, pretenden ser el puntapié inicial de lo que comprendemos como un proyecto mayor. Es por ello que no aspiramos a ser exhaustivos/as y que estamos muy conscientes de varias ausencias y deudas importantes. La mayor de ellas es dirigir nuestra mirada a lo que sucede fuera de la capital y no reproducir el gesto centralista de creer que Santiago es Chile. Sabemos algo de lo que ha ocurrido en las últimas dos décadas con la danza afro en ciudades como Concepción y Valparaíso y, por supuesto, Arica, y conocemos e intuimos algunas de las

especificidades locales que dan forma y sentido a la práctica de la danza afro en cada uno de estos lugares. Por otro lado, observamos cómo el mapa de ciudades donde se practica danza afro en Chile se va poblando cada vez más, llegando incluso a Chiloé y la Patagonia. Todo ello amerita una investigación propia y en la debida profundidad, por lo que esperamos que este libro sirva para abrir un diálogo en torno a la práctica de la danza afro en Chile mucho más amplio de lo que podemos abordar acá, y en el que no solo hablen la voz y el intelecto, sino también el cuerpo.

Aunque reconocemos entonces que este texto tiene limitaciones importantes, insistimos en que nuestro objetivo es, sobre todo, abrir caminos de reflexión e investigación sobre la práctica de la danza afro en Chile, tal y como la propia danza afro ha abierto caminos hacia nuevas experiencias corporales y, eventualmente, nuevas construcciones identitarias para quienes la practican. Nos asisten no solo varios e importantes trabajos previos que han comenzado a despejar la senda por la que transitamos aquí –entre los cuales se encuentran artículos escritos por José (Fontanarrosa, 2018) y Ricardo (Amigo, 2017 y 2019), entre otros (p.ej. Moya, 2016)–, sino también la voluntad de poner en diálogo los diversos saberes –corporizados e investigativos– que nosotros/as en tanto investigadores/as y autoras/es aportamos a este proyecto. De esta forma, en las siguientes páginas se plasman parte de la investigación independiente en torno a la figura de Malucha Solari que José viene desarrollando hace algunos años, una parte también de la investigación doctoral de Ricardo sobre la danza afro en Chile contemporáneo, así como reflexiones de Ana que se nutren de lecturas filosóficas y de su propia experiencia danzaria y corporal en varias expresiones culturales afroamerindias. Aunque asumimos el presente libro como un proyecto de autoría colectiva, no hemos querido borrar las huellas textuales que permiten identificar al/a la /autor/a principal de cada capítulo, para subrayar así la voluntad de poner a dialogar distintas visiones y distintas vivencias corporizadas y situadas. Entre estas visiones se encuentran tanto las nuestras como también, por supuesto, las de nuestras/os interlocutoras/es.

Para finalizar, queremos expresar nuestra mayor gratitud a Claudia, Camila y Marco por haberse abierto a compartir con nosotros/as sus experiencias, aprendizajes e ideas acerca de la danza afro en Chile, así como por posibilitarnos acceder a clases y ensayos de comparsa para grabar las imágenes que se aprecian en las cápsulas audiovisuales. Queremos felicitar especialmente a Claudia, pues este 2019 se cumplen veinte años desde la primera ocasión en la que dio una clase de danza afro. Queremos agradecer también a las demás personas entrevistadas previamente por José Rojas y por Ricardo Amigo, quienes amablemente nos permitieron hacer uso de esos registros para la presente investigación, así como a otras personas que nos proporcionaron valiosa información, tales como Canela Astudillo, Florencia Valdés, María

Inés Galdames, María Paz Oyarce y Raga Kaur. Además, agradecemos a la página web KURICHE, que nos facilitó la difusión y nos brindó apoyo técnico, a Ignacio Kensington, quien diseñó la página web, a Ángela Manríquez por el diseño gráfico, y a Camilo Carrasco, de Malas Juntas - Buenas Ideas. También agradecemos los apoyos institucionales del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Línea de Artes Escénicas –Convocatoria 2019–, de Balmaceda Arte Joven y del Museo de la Educación, espacios estos últimos que acogieron los lanzamientos del proyecto y del libro, respectivamente. Finalmente, queremos agradecer a nuestras familias, y entre ellas especialmente a Nora Navea y Emo Rojas, así como a Andrea Torres y Santiago Rojas. Las/os primeras/os son la madre y el padre de José Rojas, quienes nos ayudaron entusiastamente a superar varios escollos administrativos en la gestión burocrática del proyecto, y las/os segundas/os, su compañera e hijo, quienes a su vez estoicamente comprendieron, apoyaron y resilieron en la táctica estratégica del cotidiano familiar con todo el amor y entrega para cumplir con las responsabilidades que este proyecto ameritaba. A todas/os ellas/os vayan nuestros agradecimientos, y sin más preámbulo invocamos entonces a Exú y Eleguá, señores de las encrucijadas y los caminos en el *candomblé* afrobrasileño y en la santería afrocubana, respectivamente, para que nos asistan y permitan iniciar el recorrido investigativo, reflexivo y corporal que proponemos en las siguientes páginas.



## ¿Qué es lo afro en la danza afro?

En este libro –y tratamos de reflejar con ello la forma como se utiliza este concepto en general en nuestro país– entendemos por “danza afro” un amplio campo de prácticas que van desde las danzas tradicionales africanas y afrolatinoamericanas, pasando por su traducción en técnicas de danza que portan los nombres de grandes maestras/os, hasta la fusión de las danzas tradicionales con elementos de la danza contemporánea y otras prácticas corporales, un estilo conocido como afrocontemporáneo. En una primera aproximación, basada en nuestras propias experiencias dancarias, se trata de danzas bastante distintas unas de otras ya a nivel de las formas de movimiento implicadas en cada una de ellas. Para ejemplificar esto de forma muy resumida y esquemática, mientras en gran parte de la danza afromandingue prima el trabajo de metatarsos y la agilidad de los movimientos, en muchas danzas tradicionales afrolatinoamericanas se valoran más la cadencia y fluidez de los movimientos de cadera y se baila con la planta del pie enraizada en la tierra. En algunos estilos de danza afrocontemporánea, por otro lado, se introducen elementos de la acrobacia e incluso se emplean inversiones del cuerpo. Nos planteamos entonces la pregunta acerca de qué es lo que tienen en común estas danzas que a primera vista parecen ser tan distintas, o, en otras palabras, ¿qué es lo “afro” en la danza afro? En las páginas que siguen ensayaremos algunas respuestas posibles a esta pregunta. Por supuesto que no es nuestro propósito ser exhaustivos/as al respecto, pero al menos trataremos de dar un piso de reflexiones puestas en común que permitan comprender las temáticas que abordamos en este libro frente a un trasfondo histórico, cultural y político amplio.

## Lo “afro” en la historia de larga duración: la trata transatlántica y la conciencia diaspórica del Atlántico Negro

Para comenzar, en un sentido general lo afro remite a un contexto histórico de larga duración relacionado con la colonización de América y la esclavización de hombres y mujeres provenientes de África para suplir las necesidades de mano de obra en las colonias españolas, portuguesas, inglesas, francesas y holandesas luego del genocidio indígena en el Caribe, Norte-, Centro- y Sudamérica. De acuerdo con las estimaciones más ampliamente aceptadas, cerca de 12 millones de africanos/as esclavizados/as<sup>2</sup> fueron embarcados/as a las Américas durante los cerca de cuatro siglos que duró la trata transatlántica (García Moral, 2016). Por supuesto que tales cifras, de por sí difícilmente dimensionables, no incluyen a aquellas personas traídas por vía del contrabando, y no toman en cuenta tampoco la pérdida de vidas humanas previa al embarque. Lo cierto es que se trató, sin duda, de la mayor migración forzada de la historia, la que dio origen a lo que se conoce como la diáspora<sup>3</sup> africana.

En América, los/as africanos/as esclavizados/as fueron tanto explotados/as en la economía colonial de plantaciones de algodón y café, ingenios de azúcar y minas, como también empleados/as en oficios y en casas particulares, formando así parte importante de la vida social urbana en las colonias americanas. Por otro lado, es importante mencionar que la historia de los/as africanos/as esclavizados/as y sus descendientes en América no solo consta de explotación y dominación, sino que también se caracteriza por múltiples formas de resistencia: desde el cimarronaje individual –la huida de sus lugares de trabajo– hasta la creación de quilombos y palenques, verdaderos bastiones que agrupaban a cientos y en algunos casos –como en el quilombo de Palmares, en el noreste de Brasil– incluso a miles de cimarrones/as, quienes oponían una resistencia armada a los/as señores/as coloniales. No es casual que en el idioma coloquial que empleamos en Chile exista la expresión “hacer la cimarra”: etimológicamente, esta expresión se relaciona con el fenómeno histórico del cimarronaje que venimos describiendo.

Desde la época colonial en adelante, la presencia africana ha influenciado profundamente los procesos culturales en las Américas y el Caribe, por ejemplo en la música, la danza, el vocabulario, la toponimia, la religión, las técnicas artísticas y la cocina,

---

2 Escribimos aquí “esclavizados/as” y no “esclavos/as”, pues la esclavitud es una condición jurídica y, como tal, no antecede a la persona sujeta a ella. En otras palabras, una persona no “es” esclava, pues no nace siéndolo, sino que es transformada en tal, es decir que es esclavizada.

3 El concepto de diáspora hace referencia a una población geográficamente dispersa que posee un origen en común.

por solo nombrar algunas áreas. Generaciones de antropólogos/as y musicólogos/as han buscado trazar las continuidades y similitudes entre las prácticas culturales africanas y sus símiles americanos y caribeños. Así, se han podido establecer aquellas regiones africanas de las que provinieron las influencias predominantes en distintas configuraciones culturales americanas y caribeñas, como es el caso de la influencia yoruba en las prácticas religiosas de la santería afrocubana o del candomblé afrobrasileño<sup>4</sup>, o de la mayor influencia de las culturas de la región del Congo y Angola que es posible observar a nivel lingüístico, musical y danzario, por ejemplo, en las regiones del Cono Sur y de la costa Pacífico de Sudamérica.

Ahora bien, en vez de enfatizar la continuidad cultural entre África y América muchos/as autores/as han hecho hincapié más bien en la creación cultural nueva en las condiciones del despojo cultural, lingüístico y de saberes ancestrales que significó la esclavización (Mintz & Price, 2012), o bien en la “transculturación” que habrían sufrido las culturas africanas al llegar a las Américas y al Caribe y encontrarse allí con culturas indígenas y europeas (Ortiz, 2002). Frente a este *impasse*, que dificulta poder definir con certeza lo “afro” a partir de un legado ancestral inamovible, la perspectiva diaspórica representada por autores/as como Paul Gilroy y Stuart Hall pone en el centro de la reflexión sobre todo la experiencia histórica compartida por los/as descendientes de africanos/as, la que se expresa en una consciencia colectiva acerca de los lazos que unen a África con su diáspora en América y, posteriormente, también en Europa. Este es el “Atlántico Negro”, en la frase de Gilroy (1993)<sup>5</sup>. Siguiendo a este autor, en la danza y la música se expresan una utopía y una filosofía política de resistencia propias a las culturas afroamericanas. De esta manera, expresa también Hall, la cultura popular negra posee la capacidad de reflejar algo de las experiencias históricas de la diáspora africana incluso en el contexto de su mercantilización y globalización:

- 
- 4 El candomblé es una religión recreada por los/as africanos/as esclavizados/as y sus descendientes en Brasil y que se basa en el culto a los *orixás*, deidades similares a los orishas de la santería o regla de ocha-ífa afrocubana. En estas religiones, frecuentemente caracterizadas por los fenómenos de posesión que son un elemento central del rito, la música y la danza son muy importantes y forman parte indispensable del culto, celebrado en terreiros, en el caso del candomblé, y en casas templo, en el caso de la santería. Desde los años '60 se ha ido formando una escena importante dentro de los folklores nacionales brasileño y cubano que adapta estas danzas para ser mostradas en escenarios u otros lugares fuera del culto.
  - 5 Como complemento a la idea del Atlántico Negro, Feldman (2009) propone el concepto del “Pacífico Negro”. Como su nombre lo indica, este concepto se refiere a la presencia afrodescendiente en la vertiente occidental de América Latina, desde la Costa Chica mexicana hasta Chile.

En su expresividad, su musicalidad, su oralidad, en su riqueza profunda y su variada atención al habla, en sus inflexiones hacia lo vernáculo y lo local, en su rica producción de contranarrativas y, sobre todo, en su uso metafórico del lenguaje musical, la cultura popular negra permitió la aparición, dentro de los modos mezclados y contradictorios de algunas tendencias principales de cultura popular, de elementos de un discurso que es diferente... de otras formas de vida, otras representaciones de tradiciones. (Hall, 2010, p. 292)

Lo interesante es que, como efecto de las experiencias históricas de la esclavización, la trata y la explotación colonial, estas “otras formas de vida, otras representaciones de tradiciones” tienen justamente en el sonido, el movimiento y, finalmente, el cuerpo sus principales soportes:

...desplazada de un lugar logocéntrico (donde el dominio directo de los modos culturales significaba el dominio de la escritura y, por consiguiente, la crítica de la escritura –crítica logocéntrica– y la deconstrucción de la escritura) la gente de la diáspora negra, en oposición a todo eso halló en su música la forma profunda, la estructura profunda de su vida cultural. (...) ...estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones. (Hall, 2010, p. 292)

En resumen, en esta primera aproximación lo “afro” en la danza afro sería entonces aquello que remite a la historia de la esclavización, la trata transatlántica, la llegada de africanos/as esclavizados/as a las Américas y la resistencia que ellos/as opusieron al sistema esclavista, además de las (re)creaciones culturales a las que estos procesos dieron lugar. Estos procesos no solo unieron los destinos históricos de África, América y Europa y sentaron las bases para una reelaboración local de prácticas culturales –y danzarias– africanas en las Américas y el Caribe, sino que también produjeron el surgimiento de una conciencia diaspórica de los/as descendientes de africanos/as. Debido, por un lado, a la herencia traída desde África, como también, por otro lado, a la necesidad de expresarse mediante el cuerpo en un contexto en el que el acceso a otras formas de expresión les estaba vedado, la música y la danza son uno de los principales ámbitos en los que esta conciencia diaspórica –y los vínculos comunitarios a los que ella da sustento– se expresa y actualiza cotidianamente. Por otro lado, las distintas proveniencias de los/as africanos/as esclavizados/as, en conjunto con los procesos de (re)creación cultural en cada territorio, determinaron el surgimiento de expresiones musicales y danzarias distintivas en cada región, relacionadas con las respectivas expresiones africanas pero distintas a ellas.

## Lo “afro” y la (re-)africanización: Estado-nación, folklore y negritud

En segundo lugar, y más allá de los grandes procesos históricos que entrelazaron inextricablemente a África y América –y, a su vez, unieron los destinos de estos continentes al proyecto colonial europeo–, también existen antecedentes históricos un poco más cercanos que dan una clave para comprender las características en común que poseen las danzas afro. Se trata de los procesos de “africanización” o “re-africanización” de distintas expresiones culturales que se comenzaron a desarrollar en África y su diáspora durante el siglo XX. Para explicar adecuadamente estos procesos, es necesario retrotraernos a procesos políticos como las independencias americanas, en las que termina –al menos formalmente– el dominio colonial europeo y prontamente se da término también al proceso esclavista, así como a la más tardía independencia de los estados africanos.

Así, un importante aspecto que trajeron aparejado los procesos independentistas americanos, en primer lugar, fue la abolición progresiva de la esclavitud en el continente. Si bien este proceso, así como las discusiones previas que se desarrollaron entre la élite intelectual, tardó más de 80 años para implementarse en todas las naciones –comenzando por las leyes de libertad de vientre dictadas a comienzos del siglo XIX en países como Chile y Argentina, y terminando por la tardía abolición de la esclavitud en Cuba y Brasil al final del mismo siglo–, cimentó en las nacientes sociedades nacionales americanas un nuevo contrato social, que para el caso de los/as afrodescendientes cambiaría su estatus legal, mas no su lugar social: el/la “negro/a” y sus prácticas culturales heredarían de tiempos coloniales el menosprecio e inferiorización frente al capital cultural del/de la “blanco/a” y del/de la “mestizo/a”, quien en el caso particular de Chile siempre tendrá –supuestamente– más de blanco/a que de indio/a.

Es frente a la hegemonía del/de la mestizo/a americano/a en cuanto figura definitoria de las identidades nacionales que las expresiones culturales afrodescendientes circulan, en muchos casos, fundiéndose en los márgenes con los/as otros/as marginados/as, en esos territorios y corporalidades invisibilizados por el relato de la nación. De esta manera, el/la mestizo/a, que se supone más blanco/a que indio/a, sería el cuerpo y color base para la construcción de la nación, y sería la selección de elementos culturales que enfatizan el producto de la mezcla blanqueada la carne de la cultura nacional. Acto seguido, como retomaremos más abajo, esta herencia colonial de negación e invisibilización de lo “negro”, de lo africano y lo afrodescendiente también sería una de las bases para la estratificación social en clave racial que caracteriza a las antiguas colonias hasta el día de hoy.

Si avanzamos cerca de un siglo en la historia de las nacientes repúblicas americanas –y, entre ellas, de Chile–, es decir, hasta comienzos y mediados del siglo XX, nos encontramos con naciones con afanes modernizadores en donde las ciudades –y no el campo– eran los lugares del progreso, de lo moderno, con un fuerte impulso a la industrialización, y donde los/as trabajadores/as migrantes del campo a la ciudad engrosaban las filas de un naciente proletariado. Esta ingente modernización de la nación, impulsada principalmente por la intelectualidad y las nacientes capas medias, con profundas raíces intelectuales en Europa, crearía una dicotomía fundamental entre el campo y la ciudad. De esta forma, el campo y su cultura, en tanto resabio pre-moderno, comportarán las purezas propias de la nación y representarán un tesoro nacional, siempre en peligro de extinción o, peor aún, de contaminación, en oposición a las ciudades, modernas y conectadas con otras realidades y procesos culturales de alcance global. Como explica Ignacio Ramos, se cristaliza así la oposición entre “alta cultura” y “cultura popular”:

Un aspecto aparejado a lo anterior es la vinculación tensionada entre una alta cultura que domina, norma y establece los parámetros de belleza, corrección y utilidad, entre otros valores, y una cultura popular o “baja” que recibe, se ajusta o se mantiene al margen de aquello definido como culto, ilustrado, académico, racional y/o científico. (Ramos, 2012, p. 13)

Es en este contexto que toma fuerza la categoría de folklore, heredera del romanticismo europeo y aplicada en América desde las capas medias intelectuales y europeizantes, quienes atribuyen a las clases bajas y a los entornos rurales el carácter de aquello que es verdaderamente representativo de lo nacional, y que posee además cierta pureza un poco frágil y digna de ser mantenida y cuidada. De esta manera, buena parte de las danzas, músicas, comidas y otras expresiones culturales que el “bajo pueblo” y las comunidades rurales cultivan y desarrollan en sus respectivos territorios –es decir, en el campo y en la periferia de las ciudades– es seleccionado y referenciado con el concepto de “folklore”, cuyo origen se encuentra en la conjunción anglosajona de “folk” –pueblo– y “lore” –conjunto de tradiciones–.

Ahora bien, es importante entender el vínculo que se establece entre el concepto de folklore y la construcción cultural del Estado-nación, por oposición al uso cotidiano que comprende la idea de folklore simplemente como la expresión popular o tradicional en sí misma, es decir, como un bien dado que es necesario cuidar, preservar y mantener con cierto grado de pureza. En este uso cotidiano, el concepto de folklore es naturalizado y desligado de la construcción política al que está indudablemente sujeto, pues representa a la nación, el país o la nacionalidad como entes que han superado las divisiones o conflictos políticos internos y nos enseña así lo que sería la

“verdadera” esencia de la nacionalidad. Basta pensar en gran parte de aquello que se presenta como folklore campesino de la zona central chilena, y que ha sido impuesto de Arica a Punta Arenas como representación de la auténtica “chilenidad”, para saber a qué nos referimos. Por el contrario, pensamos que es importante visibilizar el origen profundamente político y ligado a las dinámicas del poder que tiene el folklore. Así, en la medida en que lo entendamos como producto de un acto de selección y como una herramienta política al servicio de la construcción hegemónica de la nación, entenderemos también los intereses políticos que determinan, en muchos casos, la marginación e invisibilización de las expresiones culturales “afro”. En el caso de nuestro país, en particular, tal marginalización e invisibilización ha obedecido desde el principio al interés de las élites por ubicar a Chile por sobre sus países vecinos, en los que la presencia afrodescendiente –y, añadiríamos, indígena– es aparentemente mayor. Por otro lado, evidentemente la invisibilización de las expresiones afro también es útil para aseverar una mayor cercanía a Europa –esto es, por supuesto, a una Europa imaginada como exclusivamente blanca.

Considerando la inferiorización y desprecio hacia las expresiones culturales y artísticas afrodescendientes en la cultura nacional oficial, que tal como en Chile se repite en la mayoría de los países latinoamericanos, en donde es la cultura mestiza aquella que representa en realidad lo “nacional”, ¿cómo es que se produce una revalorización de estas expresiones al punto de ser llamadas, por ejemplo, afroperuanas, afrobrasileñas, afrocolombianas o, incluso, afrochilenas, fundiendo nacionalidad y afrodescendencia? Pensamos que la respuesta a ello se encuentra en varios procesos interrelacionados entre sí que se comenzaron a desarrollar en las primeras décadas del siglo XX, culminando con las independencias de las naciones africanas en la década de los ‘60, y que inciden en el mencionado proceso de africanización –en el caso de África– o re-africanización –en el caso de América– de las expresiones culturales africanas y afrodescendientes. Es el caso de distintos movimientos artísticos y culturales que comenzaron a surgir desde las primeras décadas del siglo XX, tales como el Renacimiento de Harlem en Estados Unidos o el movimiento literario francófono de la *négritude*, que reunía a poetas y escritores provenientes de colonias francesas en África y en las Antillas. Estos movimientos buscaban rescatar y revalorizar la cultura “negra”, la que se comprendía como unificada por una esencia común, para así sustentar una identidad política común entre África y su diáspora. De esta manera, entendemos que para los/as proponentes de estos movimientos artísticos y culturales existe una cultura propia de África y su diáspora, autoconsciente de su invisibilización, negación y marginalización y que está en directa relación con las comunidades afrodescendientes diseminadas por todas las Américas, cuyas expresiones culturales se hace urgente visibilizar como propias de la cultura “negra”.

Acompañado por la influencia de estos movimientos, hacia mediados del siglo XX es posible hablar de una verdadera (re-)africanización de distintas prácticas y manifestaciones culturales, en el sentido que se trata de procesos que precisamente buscan visibilizar la pertenencia a un tronco cultural común de matriz africana. Este proceso se expresa en distintas disciplinas artísticas y en diversas regiones de África y América, dando cuenta de procesos locales y transnacionales que se fueron influenciando mutuamente. Un ejemplo de ello es el llamado renacimiento afroperuano, un movimiento artístico que desde la década del '50 en adelante buscaba visibilizar lo “negro” dentro del folklore criollo. Para ello no solo se le dio mayor importancia al cajón frente a la guitarra española, en el ámbito de la ejecución musical, sino que también se estilizaron danzas como el festejo y la zamacueca y se recrearon otras como el landó (Feldman, 2009). Los géneros musicales y danzarios afroperuanos que conocemos actualmente llevan así la impronta de este proceso de re-africanización.

En el caso particular de la danza de espectáculo, bailarinas y antropólogas como Katherine Dunham, Pearl Primus y Zora Neale Hurston, en Estados Unidos, así como poetas y músicos como Fodeba Keita, en el caso de Guinea y África Occidental, fueron influenciadas/os por los movimientos intelectuales y artísticos antes mencionados. En 1950, Keita, que se encontraba en Francia concluyendo sus estudios, fundó en París “Les Ballets Africains de Keita Fodeba”, la primera compañía internacionalmente conocida que interpretaba danzas y músicas “africanas”. Y es que, de acuerdo a los ideales panafricanistas de Keita, lo que se buscaba representar no eran las danzas y músicas de un solo país, sino la identidad cultural –expresada en las formas artísticas mencionadas– de toda una macroregión africana. Hay aquí entonces un proceso que podría caracterizarse como “africanización”, por cuanto se trata de manifestar una esencia cultural en común entre distintas culturas particulares existentes en ese continente, y que se nutre de las mismas fuentes intelectuales descritas anteriormente. Recién en 1960, con la independencia de Guinea, “Les Ballets Africains” pasaron a ser un ballet folklórico nacional de ese país y, con ello, a restringir su repertorio únicamente a las danzas guineanas (Cohen, 2012).

De manera similar a la amplitud de representación de lo “africano” que buscaba Keita, las investigaciones y los espectáculos realizados por Katherine Dunham a partir de la década de los '30 buscaban visibilizar y representar estéticamente la herencia africana presente en distintas danzas y músicas afroamericanas, desde las danzas de los rituales de posesión en Trinidad y Haití hasta el jazz del sur de los Estados Unidos (Das, 2017). Basándose en las danzas que aprendió en Haití, Dunham incluso creó una técnica de danza que lleva su nombre. Por otro lado, como desarrollaremos más

abajo, desde ella se traza también una línea de influencia que por vía de la bailarina afrobrasileña Mercedes Baptista llega hasta Malucha Solari, la principal precursora de la danza afro en Chile. Durante su estadía en Brasil, Solari aprendió la técnica afrobrasileña desarrollada por Baptista, luego de que esta se formara junto a Katherine Dunham en su escuela de danza en Nueva York.

Ahora bien, volviendo al tema de la nación y el folklore, podríamos concluir que lo “afro” en la danza afro, con las diferencias nacionales y regionales que es posible constatar, está también relacionado con los procesos de (re-)africanización que hemos mencionado. En el caso de América, es necesario considerar la construcción de los estados nacionales, con su correlato cultural mestizo y oficial, cuya traducción en instituciones de política cultural determina que los/as cultores/as de la danza afro en estos países formen parte –aunque sea en una posición subalterna– de las escenas folklóricas nacionales, tomando de estas mismas formatos de circulación, de presentación y de transmisión de conocimientos. No obstante, en la relación que estas danzas y sus cultores establecen con la cultura hegemónica nacional, que históricamente mira hacia el continente europeo, existe siempre también una fricción. Y es que en aquellas expresiones culturales “afro” que llegan a ser consideradas “nacionales” es justamente ese prefijo –“afro-”– el que denota la conexión de una expresión cultural local con un movimiento afrodescendiente global que tiene a la marginalización e invisibilización de sus experiencias y prácticas culturales como experiencias compartidas.

En suma, más allá de responder de manera general a la herencia cultural del proceso esclavista y a la (re)creación de prácticas culturales por parte de los/as descendientes de africanos/as esclavizados/as en los distintos territorios coloniales americanos, lo “afro” en la danza afro también puede referirse a los efectos de los procesos de (re-)africanización de los distintos folklores nacionales y a los proyectos artísticos, danzarios e identitarios de creadoras/es como Dunham, Keita y Baptista. Hacia mediados del siglo XX, e inmersos en la estela de movimientos artísticos como el Renacimiento de Harlem y el movimiento literario de la *négritude*, estas/os creadoras/es buscaron desarrollar un discurso estético y político sobre lo “negro” que sirviera de sustento a una construcción identitaria en línea con ideales como el panafricanismo, que en cierta medida representa la traducción en el ámbito político de la idea que existe un vínculo indisoluble entre África y su diáspora.

## Lo “afro” como categoría política, situada y globalizada

Haciendo un repaso de los puntos desarrollados hasta aquí, podemos observar que aquello que comprendemos como lo “afro” no se refiere únicamente a una cierta herencia histórica o a una esencia cultural compartida, sino que es también una idea que va cambiando de acuerdo al momento histórico y a proyectos artísticos, políticos e identitarios concretos. Esto nos lleva a una tercera respuesta a la pregunta acerca de qué es lo “afro” en la danza afro, que ciertamente se desprende de lo que hemos dicho hasta aquí. Y es que comprendemos lo “afro” también como una categoría histórica y políticamente situada. Es decir, cabe preguntarse lo siguiente: ¿quién denomina algo como “afro”, cuándo, por qué, y cómo se relaciona esta denominación con otros términos, tales como “negro”?

Hasta este punto del texto, hemos utilizado ambos términos –“afro” y “negro”– de manera intercambiable, básicamente ciñéndonos al término privilegiado por cada uno/a de los/as autores/as citados/as. Sin embargo, en términos generales podríamos decir que lo “negro” refiere principalmente a una posición identitaria que se articula a partir del sistema de estratificación racial impuesto por la dominación colonial, al que hacíamos referencia arriba, y que subsiste incluso después de las independencias políticas. Aunque sin duda en sentido biológico las “razas” no existen, a partir de la colonización de América algunos rasgos fenotípicos como el color de la piel se transformaron en marcadores que indicaban la posición de una persona al interior de la estructura social colonial, donde los/as esclavizados/as “negros/as” se encontraban, como es sabido, en uno de los sitios más bajos. Como dice Rita Segato, aún hoy la marcación racial opera como un signo que indica el lugar en la historia que le corresponde a cada uno/a –dentro de los parámetros de la cultura hegemónica, se entiende.

...ser negro significa exhibir los rasgos que *recuerdan y remiten* a la derrota histórica de los pueblos africanos frente a los ejércitos coloniales y su posterior esclavización. De modo que alguien puede ser negro y no formar parte directamente de esa historia –esto es, no ser descendiente de ancestros apresados y esclavizados–, pero el significante negro que exhiben será sumariamente leído en el contexto de esa historia. (Segato, 2007, p. 134)

Lo “afro”, por otro lado, remite más bien a la herencia cultural de los pueblos africanos y afrodescendientes, así como a la experiencia histórica en común de estos pueblos, es decir, a lo que arriba explicamos con el concepto de conciencia diaspórica. Son estos aspectos también los que retoma el concepto político de “afrodescendiente”, el que se comenzó a imponer a nivel latinoamericano a partir del año 2000 como una forma de unir a los movimientos “negros” o afrodescendientes –afrobrasileño, afroargentino, afrocolombiano, etc.– por sobre las fronteras nacionales, y a

la vez sin reproducir la clasificación colonial en tanto “negros/as”. Una instancia decisiva en este sentido fue la Conferencia de Santiago, en diciembre del año 2000. En esta conferencia, que por lo demás marcó el inicio del movimiento afrochileno, se reunieron representantes de pueblos indígenas y afrodescendientes de todas las Américas para preparar la Conferencia contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia que se celebraría al año siguiente en Durban, Sudáfrica. Como diría Romero Rodríguez, un respetado dirigente de la organización uruguaya Mundo Afro, en la conferencia de Santiago “entramos negros y salimos afrodescendientes” (Báez, 2012, p. 157). En consecuencia, aparte de resonar con la herencia histórico-cultural y la memoria de los/as descendientes de africanos/as esclavizados/as, el concepto de afrodescendiente también responde a un contexto político y a una agenda de lucha a nivel de las organizaciones internacionales, así como para reclamar derechos frente a cada estado nacional.

En suma, reconocer una práctica cultural como “afro” o como “negra” puede tener significados distintos de acuerdo a las personas y colectivos que articulan este reconocimiento y a los posicionamientos históricos y políticos que adopten en relación con cada uno de los términos. De esta forma, para las/os antropólogas/os Nahayeilli Juárez Huet y Christian Rinaudo un punto central a investigar respecto a la circulación de prácticas culturales “afro” es precisamente el uso de las categorías, además de sus contextos y circuitos de producción:

...más que estudiar las supuestas culturas populares ‘negras’, sus características e historia, esto nos conduce a analizar las condiciones según las cuales una práctica cultural se torna ‘negra’ o ‘afro’ para los actores implicados en su producción... [...] En razón de lo anterior, el término ‘afro’ no es suficiente en sí mismo, como tampoco lo es el término ‘negro’. Ambos tampoco son necesariamente equivalentes o sinónimos. [...] Se trata de categorías históricamente definidas. (Juárez Huet & Rinaudo, 2017, p. 10)

Ahora bien, si las categorías son históricamente definidas y no sinónimas, ¿por qué ciertas personas o colectivos y en ciertos contextos políticos y sociales usan una y no la otra? Juárez Huet y Rinaudo intentan responder a esta pregunta en su análisis respecto a México, un contexto nacional donde –de forma en cierta medida análoga a lo que ocurre en Chile, aunque con un importante matiz en relación con el reconocimiento de la población indígena– la población afrodescendiente ha tenido dificultades para ser reconocida como parte de la nación. Como explican estas/os autoras/es, hay varios procesos y niveles que intervienen en la denominación de una práctica cultural como “afro”:

Lo que queremos resaltar de las nominaciones contemporáneas sobre lo ‘afro’ en México, más allá de si son correctas o no, es su emergencia estratégica y su anclaje

en dinámicas y especificidades regionales y nacionales, y procesos de identidad, imbricados en el marco contemporáneo de movimientos internacionales y de la globalización cultural. (Juárez Huet & Rinaudo, 2017, p. 11)

Pensando en el caso particular de la danza afro en Chile, queremos detenernos sobre todo en el último de los aspectos mencionados por Juárez Huet y Rinaudo. Se trata del proceso de globalización cultural, el que ha significado, en breves palabras, el aumento de los intercambios y flujos económicos, culturales, mediáticos, de objetos y de personas entre distintos lugares del mundo y a escala global. De cierta manera, este proceso se inició con la colonización de América, la trata transatlántica de personas esclavizadas provenientes de África y los múltiples intercambios entre África, América, Europa e incluso Asia que estos procesos produjeron. Por primera vez en la historia, en ese momento comienzan a cerrarse circuitos de circulación e intercambio que, a pesar de las primitivas condiciones tecnológicas, abarcan la totalidad del globo. Sin embargo, es evidente que el proceso de globalización se ha intensificado en las últimas décadas gracias a las nuevas tecnologías de la información y la posibilidad de realizar viajes más expeditos, entre otros factores

Qué duda cabe que el proceso de globalización es uno de los factores que han llevado a que exista una práctica local de la danza afro en Chile. Sin la disponibilidad de grabaciones de audio y video –inicialmente en escasos casetes y VHS, pasados de mano en mano como preciados tesoros, y hoy en día de forma masiva gracias a plataformas digitales como YouTube– y de instrumentos, así como la creciente movilidad de profesoras/es, tanto de quienes vienen a Chile a enseñar como de quienes viajan afuera a aprender distintas danzas afro, sería difícil imaginar una escena de la danza afro en Chile como la conocemos actualmente. No obstante, en cuanto se trata de un proceso en el que también circulan ideas y mercancías, la globalización también tiene un efecto sobre qué entendemos por lo “afro”. Por un lado, José Jorge de Carvalho (2002) habla en este contexto de los “fetiches” para el consumo en los que se habrían transformado muchas prácticas culturales “afro” al entrar a formar parte de un mercado global de bienes de consumo y entretenimiento. El antropólogo Livio Sansone, por otro lado, llama la atención sobre la importancia que tuvo y tiene el significante “África” para el propio proceso de transformación de prácticas culturales africanas y afroamericanas en mercancías que circulan transnacionalmente:

‘África’, o sea, las interpretaciones de las cosas y trazos tenidos como de origen africano, ha sido un eje fundamental en el proceso de mercantilización de las culturas negras. A lo largo de todo el intercambio transatlántico que llevó a la creación de las culturas negras tradicionales y modernas, ‘África’ ha sido infinitamente recreada y deconstruida. ‘África’ ha sido un ícono disputado, del cual hacen uso y abusan las culturas académica y popular, los discursos populares y elitistas sobre la nación y

su pueblo, y las políticas progresistas y conservadoras. (Sansone, 2004, p. 91 [trad. propia])

En este sentido, debemos asumir que las nociones acerca de “África”, lo “africano” o lo “afro” que están presentes en nuestro imaginario cotidiano obedecen a distintas capas de historicidad y expresan construcciones sociales y discursos que circulan de forma global o al menos transnacional, frecuentemente atados a los flujos mercantiles. Es posible pensar en múltiples ejemplos al respecto, desde las ideas acerca de lo “negro” existentes en la cultura del rap, que en Chile se expresa con fuerza desde hace varias décadas, hasta las imágenes de África que recibimos a través de reportajes y programas de televisión, y que reproducen un imaginario que incluye tanto la pobreza, el “atraso” y la supuesta superstición como también los valores de la comunidad y la espiritualidad. El punto que queremos hacer no es que uno o varios de estos aspectos no existan, o que las ideas acerca de la fuerza de lo “negro” que también mencionamos estén erradas, sino que la expresión que adopten los imaginarios sobre lo “negro”, lo “afro” o lo “africano” es un asunto moldeado por distintos factores, uno de los cuales son los flujos de imágenes y mercancías propiciados por el proceso de globalización.

En resumen, al hablar de lo “afro” en la danza afro también debemos prestar atención a los aspectos que hemos desarrollado en este apartado: se trata, en primer lugar, de una categoría que es utilizada en el contexto de un movimiento político reivindicatorio de los derechos de las personas afrodescendientes y que marca una diferencia frente a la categoría de “negro”. Sin embargo, como vimos arriba, la utilización de una u otra categoría también dice relación con los contextos y disputas locales, regionales o, últimamente, globales en los que alguien hace uso de ellas. Por último, el uso de las categorías “afro” y “negro” también remite a un contexto global de intercambio de ideas, prácticas, y mercancías que no podemos pasar por alto al tratar de comprender qué es lo “afro” en la danza afro.

## Lo “afro” en el cuerpo danzante

Finalmente, al margen de las explicaciones históricas, culturales, identitarias y políticas, la pregunta acerca de qué es lo “afro” en la danza afro también tiene una respuesta posible en el nivel micro, es decir en el nivel de la práctica en sí misma. Esta última respuesta que esbozaremos –lo que no quiere decir que no puedan existir más– tiene que ver con las formas de relacionarse que están codificadas en estas danzas, así como con las experiencias del cuerpo y las formas de movimiento que ellas encapsulan. En este sentido, cerraremos aquí el círculo que abrimos en la introduc-

ción a este capítulo, pues si bien las danzas que conocemos como “afro” comprenden distintas formas de movimiento y producen también sensaciones distintas en quien las baila –por ejemplo, el “fuego” del afromandingue versus la “tierra” de muchas danzas afrolatinoamericanas–, es posible identificar algunos aspectos que permiten hasta cierto punto hablar de una unidad en la diversidad.

Para aproximarnos a esta unidad subyacente de las danzas afro a nivel del movimiento, comenzaremos por tratar de caracterizar algunas diferencias entre las expresiones artísticas europeas y aquellas de raíz africana. Como explica el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera (2013), en el caso de las músicas con influencia africana y afrodescendiente existen prácticas de elaboración estética que presentan quiebres y alternativas frente a sus símiles europeas: donde estas últimas favorecen las ideas de la composición independiente de la ejecución, la sistematización centrada en la melodía y la predominancia del canto –es decir, la palabra– sobre el baile –es decir, el cuerpo–, los géneros musicales afroamericanos celebran la improvisación, la comunicación y la interacción entre músicos/as, cantantes y bailarines/as. Tanto es así que, para el caso de las artes performáticas afroamericanas, el antropólogo uruguayo Luis Ferreira (2008) propone hablar indistintamente de “música/danza”, pues una dimensión es indisoluble de la otra. Para Quintero Rivera (2013, p. 233), las diferencias entre la estética musical europea y aquella de raíz africana “evidencian la diferencia entre una cosmovisión monocéntrica y un humanismo ecológico basado, como la naturaleza, en precarios y ancestrales equilibrios y tensiones entre muy diversas fuerzas heterogéneas”.

Sin embargo, aun trazando una distinción entre los ámbitos de la música y de la danza es posible identificar diferencias respecto a las formas de mover el cuerpo en las danzas europeas y aquellas de raíz africana, las cuales son análogos a las diferencias en el plano musical. En este sentido, la coreógrafa afronorteamericana Brenda Dixon Gottschild distingue entre los movimientos y posturas propias de una “estética de baile europea”, caracterizada por la rigidez del torso y la columna, los que en esta estética europea forman el centro de cualquier movimiento, y un “cuerpo danzante africanista”, que se caracteriza por las siguientes cualidades:

Las expresiones danzantes africanistas muestran una democrática igualdad de las diversas partes del cuerpo. La espina dorsal es sólo uno entre muchos posibles centros de movimiento; rara vez se mantiene estática [...] los movimientos pueden originarse simultáneamente desde muchos más que desde un punto focal (la cabeza y la pelvis, por ejemplo) [...] Las partes ‘auxiliares’ del torso –hombros, pecho, caja torácica, cintura, pelvis– pueden moverse independientemente o articularse en diferentes direcciones (hacia el frente, hacia atrás, hacia los lados, o en círculos) y con ritmos distintos. (Gotschild, 1998, citada por Quintero Rivera, 2013, p. 234)

Sin duda, esta caracterización provista por Gottschild puede ser complementada a partir de la experiencia de quienes han y hemos bailado distintas danzas afro, otorgando, por ejemplo, una mayor importancia a la ondulación de la columna vertebral o al “fuelle”. No obstante, para los fines que perseguimos en el presente capítulo basta con constatar que, aparte de remitir a una herencia histórica en común y reflejar distintos procesos culturales, artísticos y políticos, lo “afro” en la danza afro también tiene que ver con ciertas cualidades del movimiento y con ciertas formas de relación entre quienes participan de un evento dancístico-musical “afro”, ya sea una clase, una presentación o una descarga. Una práctica que pone en el centro la comunicación y la interacción entre los cuerpos es también una práctica que produce un sentido de comunidad, y creemos que de allí se entiende también gran parte de su relevancia para la (re-)producción de lazos sociales en el contexto más amplio de la diáspora africana al que hacíamos referencia arriba, así como, en contrapartida, también gran parte del atractivo que posee la danza afro para muchas/os danzantes chilenos. En un país donde hemos tenido que aprender a relacionarnos principalmente a través del mercado y la competencia –cuestión que recién se está resquebrajando a gran escala desde el estallido social de octubre–, la danza afro provee formas de relación e interacción que se sustraen a esa lógica y, a la vez, cargan con una memoria de resistencia alojada en el cuerpo.

En conclusión, los distintos aspectos que hemos revisado en estas páginas ciertamente están interrelacionados, y los veremos emerger de una u otra forma en los relatos de danzantes que practican danza afro que incluimos en este libro. No pretendemos con la exposición precedente cerrar el espectro de respuestas posibles a la pregunta acerca de qué es lo “afro” en la danza afro. Por el contrario, pensamos que se trata de una pregunta abierta sobre la que quienes bailan y bailamos danza afro, y particularmente en Chile, podemos y debemos interrogarnos. Seguramente encontraremos múltiples respuestas individuales, las que irán cambiando de acuerdo al momento histórico en el que vivamos. No obstante, de igual manera creemos que la herencia y experiencias históricas de las que la danza afro es portadora determinan que bailarla sea siempre –aunque no exista necesariamente consciencia de ello entre las/os danzantes– un hecho político, y, en consecuencia, que la práctica de la danza afro en Chile debe responder también a una reflexión sobre nuestra propia sociedad y su configuración racista, sexista, individualista y eurocéntrica. Es a esta reflexión que intentamos aportar en el presente libro.



# Apuntes para una historia de la danza afro en Chile I: inicios y motivaciones

En la introducción al presente libro mencionábamos que, contrario, a lo que se podría pensar, la práctica de la danza afro no es únicamente un fenómeno reciente, sino que posee antecedentes que llegan hasta la década del '60. Así, al consultar los orígenes de la danza afro como práctica sistemática en el país, las profesoras que llevan más tiempo en el oficio coinciden en que fue María Luisa “Malucha” Solari quien habría dado las primeras clases o proporcionando las primeras experiencias de danza afro en el país, y sería ella quien dejaría algunas alumnas o discípulas motivadas con esta experiencia, quienes hasta el día de hoy continúan investigando y difundiendo distintas danzas y bailes del acervo afro, tal y como mostraremos en un capítulo posterior.

María Luisa “Malucha” Solari Mongrio (Nicaragua, 1920 - Chile, 2005), fue una bailarina formada en Chile que fue partícipe de lo que podríamos caracterizar como el nacimiento de la institucionalidad artística nacional y su correlato dancístico. Ella irrumpe profesionalmente en un momento en que se establecen las principales iniciativas institucionales para la cultura nacional, como lo fue el Instituto de Extensión Musical, órgano desde donde se funda, en 1941, la Escuela de Ballet y, en 1945, el Ballet Nacional Chileno. Serán estas dos instituciones y será en este período donde Solari dará sus primeros pasos en la danza profesional. Fue el director del Ballet Nacional Chileno, el alemán Ernst Uthoff miembro de la compañía de danza expresionista de Kurt Joos, quien tomará las riendas del BANCH y convoca entre otros bailarines a Malucha Solari. Allí compartirá labores con Patricio Bunster, Virginia Roncal y Yerka Luksic, entre otros. Entre otras cosas, Malucha fue la primera coreógrafa nacional que estrenó una obra propia. Se trata de la coreografía “El Umbral del Sueño”, estrenada por el BANCH en 1954 (Cifuentes, 2007, p 73).

## Malucha y Mercedes Baptista I

En el año 1962, el esposo de Malucha, el economista Anibal Pinto Santa Cruz fue designado director de un organismo dependiente de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe con sede en Rio de Janeiro, con lo que toda la familia se instala en Brasil por unos años. Para Malucha, esta mudanza traería aparejado un acercamiento profundo a la cultura afrobrasileña. Las motivaciones para este acercamiento las resume muy bien su hija, Malucha Pinto:

Para ella es un tema personal, en el sentido de que mi mamá es mitad africana: la abuela era mulata, tengo parientes negros, negros, entonces para ella fue también parte de cómo ir construyendo su identidad también y recuperar parte de ella. (M. Pinto Solari, entrevista personal, 23 de mayo del 2017).

En consecuencia, para Malucha Solari este parentesco negro y la búsqueda interna de esas raíces afros serían las motivaciones necesarias para imbuirse profundamente en las danzas, músicas y fundamentos religiosos afrobrasileños durante esa estadía en Rio de Janeiro. Allí conocería y trabajaría con Mercedes Baptista (Rio de Janeiro, Brasil, 1921-2014), bailarina afrodescendiente quien ya en esos años gozaba de un gran respeto y fama dentro de la escena artística brasileña.

Ella [Mercedes Baptista] conocía todo el mundo de los *candomblés*, y de la danza afro en Brasil y ella fue metódica en ver cómo enseñar esto en el marco de esta búsqueda que tenían estos artistas. Entonces ahí mi mamá se vincula con ella, toma clases muy profundamente, se mete en todo el mundo de los *tabaqueros*, y hace una larga investigación ahí, trabaja en conjunto, además, de todo lo que eran los *orixás*, fue además a los ruedos de *candomblé*, todo eso. (M. Pinto Solari).

Mercedes Baptista fue la primera bailarina afrodescendiente profesional en ingresar al Teatro Municipal de Rio de Janeiro, cosa que considerando el racismo de la época ya era un logro en sí mismo. Si bien su maestra, la pionera de la danza brasileña Eros Volússia, ya retomaba elementos provenientes de la cultura afrobrasileña para sus coreografías, su elenco no incluía a bailarines/as afrodescendientes. En este contexto, es la propia Mercedes Baptista la que se queja de esta discriminación y poca valoración, la que no solo caracterizaba la compañía de su maestra sino al *Serviço do Teatro*, que era la institución oficial de la cual formaba parte la Escuela de Volússia, en su conjunto.

Si bien Mercedes Baptista no era devota del *candomblé*, fue una de las más importantes profesionales de la danza de su época que estimuló la valoración de las danzas afrobrasileñas provenientes de ese contexto ritual y su posterior uso como material creativo propio:

De cierta forma, Mercedes puede formarse como bailarina por el ambiente propicio creado por la expansión del movimiento modernista que movía la élite cultural hacia la dirección de un arte brasileño “genuino” (...). Brasil se transformaba: Habían órganos públicos creados especialmente para el fomento de la cultura nacional, el Estado se preparaba para intervenir en la cultura. (Monteiro, 2011, p. 5 [trad. propia])

De alguna manera se ha visto a Baptista como la encarnación del Modernismo Brasileño en la danza<sup>6</sup>. Este modernismo dancístico se expresa justamente en la apropiación de elementos tradicionales de las danzas afrobrasileñas, tales como las danzas de los *orixás*, así como de danzas y bailes populares, los que son trabajados y mezclados con otras técnicas dancísticas en boga de la época (de danza moderna), dando forma así a un material nuevo donde los elementos afro o populares son bastante reconocibles. Para el caso particular de las danzas de *orixás*, por primera vez estos materiales serán trabajados profesionalmente en tres niveles: creativa, técnica y pedagógicamente: creativamente, Baptista generará coreografías para ser presentadas en escenarios tradicionales. Por otro lado, de esta mezcla con la danza moderna vendrán una técnica y también una pedagogía como herramienta de traspaso de estos contenidos dancísticos específicos. Esto permitiría, con el correr del tiempo, el desarrollo de esta técnica de danza, así como una mantención y variación en su estilo. De alguna manera, lo que Mercedes Baptista estaba haciendo y que trascendería en el tiempo sería aquello que posteriormente se entendería en Brasil como “danza afro” propiamente tal.

En confrontación con las prácticas académicas recién surgidas en las escuelas oficiales de danza, la danza afro como técnica y didáctica fue inventada por Mercedes Baptista y era una síntesis estructurada de aquellas danzas populares que desde el inicio de siglo, habían despertado el interés, de las elites nacionalistas y modernistas, que ya habían marcado presencia en las revistas y músicas populares y que ahora se reelaboraban en la década del 50 en términos de afirmación cultural afrobrasileña. (Monteiro, 2011, p. 10 [trad. propia])

---

6 El llamado Modernismo Brasileño fue un movimiento intelectual y literario que aborda el problema de una identidad nacional brasileña. De esta manera, busca soluciones, a través de su producción creativa en el plano imaginario, para problemas como la inserción social de individuos que no fueron contemplados como ciudadanos en la construcción del estado hasta ese momento.

## Mercedes Baptista y Katherine Dunham

Ya a esa altura en Brasil, se vivía una madurez dentro de lo que era el “movimiento negro”, con distintos grupos que desde principio del siglo XX venían poniendo en la palestra la urgencia de la igualdad de derechos para los/as afrodescendientes, así como denunciando y oponiéndose a la extendida teoría de la Democracia Racial brasileña, esto es, el mito fundante nacional que aseguraba que “negros mulatos y blancos vivían bajo condiciones de igualdad legal y en gran medida social” (Andrews, 1997). Es por esto que el Modernismo Brasileño, el movimiento afrodescendiente y la represión de la que fue víctima este último durante el *Estado Novo* del dictador Getulio Vargas, brindan un contexto importante para la realización, en el año 1950, del “Primer Congreso del Negro Brasileño”, instancia generada por el ideólogo, actor y político Abdias do Nascimento y su agrupación *Teatro Experimental do Negro*.

Una de las principales invitadas a este congreso fue la bailarina afroestadounidense Katherine Dunham (Illinois, Estados Unidos, 1910-2016) –a quien ya hemos mencionado en un capítulo anterior–, que ya en esos años dirigía su propia compañía y realizaba giras por diferentes países, además de participar en populares musicales y películas. Katherine Dunham basó buena parte de su trabajo coreográfico e interpretativo en una serie de investigaciones de campo donde recolectó danzas de origen afro en Jamaica, Martinica, Trinidad y Tobago y Haití. Todas estas investigaciones fueron desarrolladas dentro de los estudios de antropología que realizó en la Universidad de Chicago. Buena parte de estas danzas y bailes, que originalmente se practicaban en contextos tradicionales, religiosos y comunitarios, fueron reelaboradas por Dunham para ser mostrados en musicales y coreografías misceláneas, en un momento donde este tipo de materiales danzarios y musicales solo solían ser mostrados como material de interés etnológico y de estudio. En ese sentido, Dunham se diferencia de sus predecesoras no solo en el desplazamiento de los lugares de exhibición de estas danzas, pues ella las adapta para ser presentadas como espectáculo en escenarios tradicionales y comerciales, sino también en su manera de poner en escena concepciones acerca de la continuidad cultural de la diáspora africana en el continente americano.

Por otra parte, Katherine Dunham estaba en una constante autoformación política en años en los que aún en Estados Unidos se vivía la violencia del racismo más brutal hacia los/as afroamericanos/as. Su temprana formación en filosofía, además de su experiencia de vida, la llevaron a fascinarse por la negritud, ese germinal movimiento literario, cultural y político cuya denominación *negritude* la acuña el poeta martiniqués Aimé Césaire en la primera mitad del siglo XX y que justamente se esparcirá por buena parte de la diáspora africana en el mundo. El pensamiento político

de Dunham no solo se puede ver expresado en sus coreografías, sino que también en sus trabajos de campo, y más aún en sus notas de terreno, escritas en los distintos lugares visitados durante sus investigaciones. En ellos es posible encontrar un discurso crítico al capitalismo, al imperialismo y al colonialismo. Dunham intentaba cristalizar este discurso en algunas obras, aunque coartada por la insulsa suavidad que ameritaba el formato del musical y del espectáculo comercial norteamericano (Das, 2017). Entre los años '40 y '50, Dunham trabajó derechamente en organizaciones en pro de los derechos civiles de la población afroamericana, tales como la National Association for the Advancement of Colored People y la Urban League, ya sea buscando financiamiento para sus presentaciones o en la divulgación de su trabajo en las comunidades afroamericanas.

Es por estas razones que la invitación de Katherine Dunham a Brasil para ese primer “Congreso del Negro” era tan importante y generaba tanta expectativa. No era menor la visita de esta antropóloga, activista y artista a una instancia organizada por Abdias do Nascimento en medio de la efervescencia del movimiento negro brasileño. Sería este congreso la ocasión donde Mercedes Baptista podría conocer y compartir con Katherine Dunham. Producto de este encuentro, Baptista es invitada a estudiar becada en la escuela de danza que Dunham mantenía en Nueva York, donde Baptista también daría algunas clases de ballet y de danzas brasileñas (Monteiro, 2011, p. 8).

La Influencia que Dunham tendrá sobre Baptista será tal que después de un año de estudios, a su regreso a Rio de Janeiro, comienza el trabajo con una nueva compañía bajo su dirección, un grupo integrado exclusivamente por bailarines afrodescendientes que tuvieran alguna formación en danzas folklóricas para presentarse principalmente en teatros de revista. Es interesante destacar en el trabajo de Baptista y sus colaboradores el aporte coreográfico hecho para las *alas* de las Escuelas de Samba de la ciudad, destacándose su trabajo para la escuela Academicos do Salgueiro<sup>7</sup> (Cerbino y Brum, 2013, p. 67).

Considerando que Malucha Solari llega a Rio de Janeiro el año 1962, ella tendría contacto con Mercedes Baptista ya posicionada en la escena dancística carioca como una destacada coreógrafa y artista de la danza afro con su propia y exitosa compañía y con un trabajo importante en las escuelas de samba de la ciudad, lo que la convierten en un personaje que transita por diferentes estéticas, así como por distintos lugares de presentación y de difusión artística.

---

7 Las *alas* son una división práctica dentro de la Escuela de samba que refieren al grupo de personas que durante los desfiles de carnaval bailan y cantan la canción elegida para ese año por cada escuela y que es acompañada por complejas coreografías y llamativas ropas.

## Malucha y Mercedes Baptista II

Sin ir más lejos, una de las instancias de reciprocidad donde Malucha y Mercedes compartieron su quehacer sería la invitación que el coreógrafo brasileño Gilberto Motta hizo a estas dos bailarinas con el fin de impartir un curso de danza moderna en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro en mayo del año 1963, la que fue cubierta en su momento por la revista *Visão*:

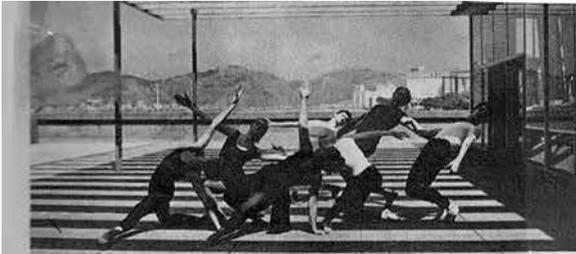
Al invitar a Malucha Solari y Mercedes Baptista a cooperar con su iniciativa, Gilberto Motta tuvo la intención de unir tres tendencias de danza distintas –todas basadas en la danza teatral– ofreciendo un ambiente donde el bailarín pueda pensar en términos de movimiento y no solamente de estilo. Ese ambiente crea en el bailarín un espíritu de plasticidad universal, donde cada una de esas tres tendencias podrá enriquecer a la otra (...) Excelente bailarina, Malucha Solari es una mujer todavía joven, inteligente y elegante. Tiene una idea clara de la danza moderna como expresión de la época en que vivimos y de la importancia en unir todas sus tendencias, con el fin de crear algo definitivo en el ámbito americano y eventualmente en el Brasil. (Dança moderna chega ao Museu, 1963)

Es importante ver a Malucha Solari y a Mercedes Baptista desde el punto de vista profesional como personas actualizadas en su momento de formación. Las dos bailarinas ya eran destacadas figuras de sus respectivos países con una amplia trayectoria y especialistas con una alta formación académica en danza, aunque en contextos bien distintos.

Desde los años 20 del siglo XX, el quiebre que significó el impacto de Isadora Duncan y la irrupción de bailarines/as que cuestionaban la predominancia del ballet como formación unívoca en la danza, impulsan la valoración de la expresión de emociones y sentimientos. Estos cuestionamientos y el giro expresivo de la disciplina se denominan genéricamente como Danza Moderna. Al respecto, Carlos Pérez Soto nos dice:

La danza moderna tiene su origen en una serie de rebeliones contra las rutinas opresivas de la corporalidad asociada a la cultura industrial. Son rebeliones de tipo romántico, que invocan la naturaleza, la libertad, la autorealización y el derecho al placer. Predican contra lo artificial, lo mecánico, lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil. Recurren a referentes exóticos (como la Grecia Clásica o la India... imaginados desde EE.UU.) o a mundos puramente imaginarios. Se presentan como renovadores no solo de la danza, sino de la educación y del arte del vivir. (Pérez Soto, 2008, p. 81).

Del mismo modo, esta danza moderna deviene en técnicas y pedagogías que en las nacientes instituciones de formación dancística de la época van a convivir, y en algunos casos disputar cuotas de poder con las técnicas llamadas en Chile “académicas”,



O curso do MAM quer unir três tendências diferentes e três formas de dança

## Dança moderna chega ao Museu

Um museu de arte moderna não deve ser apenas uma sala de exposições; deve ser um organismo vivo, que prestigia e apóia todas as atividades artísticas da arte contemporânea. Assim o entendeu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e entre as suas atividades, além das exposições regulares, figuram: cursos de pintura para adultos e para crianças; um atelier de gravura, que já assumiu enorme importância; cursos de análise crítica e desenhos de interiores; e agora também um curso de dança moderna, organizado pelo bailarino brasileiro Gilberto Motta, com a cooperação da chilena Malucha Solari e da brasileira Mercedes Baptista.

Ao convidar Malucha Solari e Mercedes Baptista a cooperar com sua iniciativa, Gilberto Motta teve a intenção de unir três tendências diferentes e três formas de dança — todas baseadas na dança teatral —, oferecendo um ambiente onde o bailarino possa pensar em termos de movimento, e não somente de estilo. Esse ambiente cria no bailarino um espírito de plasticidade universal, onde cada qual destas três tendências poderá enriquecer a outra.

Assim pensa Gilberto Motta, um carioca ainda moço, que recebeu o primeiro impacto da dança ao assistir a um espetáculo do Ballet Russo, lá por volta de 1941, na última grande temporada realizada no Rio de Janeiro com a participação de Danilova, Toumanova, Massine, Theilade e muitos outros que já pertencem à história do ballet. Ao atingir a adolescência, Motta ingressou no Ballet da Juventude, estudando com Eduardo Sucena, Marila Gremo e, mais tarde, com Pierre Klimov.

Ao receber uma herança, foi à Europa, onde estudou com Egorova,

Volinine e Ricaux. Regressando ao Brasil, fez parte do Ballet do IV Centenário, em São Paulo, no qual permaneceu dois anos, trabalhando com Milocz. Depois, seguiu para Montevidéu, onde atuou com Veltchek, no Teatro Sodre.

No Rio, por intermédio da jornalista Vera Helena, conheceu o famoso bailarino americano José Limón, que lhe ofereceu uma bolsa de estudos. Durante quase três anos, viveu nos Estados Unidos, estudando com Limón, Martha Graham e Doris Humphrey, estagiando na Universidade de Connecticut e na Academia Juilliard e especializando-se em composição e técnica de televisão. Foi o período de trabalho mais intenso de sua vida artística. Voltando ao Brasil, trabalhou na tv e organizou o grupo Ballet Contemporâneo, no Teatro Copacabana, do Rio. Em 1958, obteve uma bolsa da Unesco e permaneceu quatro anos em Paris, trabalhando com Marceau e procurando novas aplicações para a dança moderna. Nesses quatro anos, fez diversas viagens aos EUA.

Gilberto Motta, apesar de seu estágio europeu, representa a tendência americana na dança moderna. Já Malucha Solari representa a tendência alemã, tendo estudado com Ernst Uthoff — um dos primeiros elementos do tão famoso Ballet Joos — atualmente radicado no Chile. Na Alemanha, trabalhou com Botka, Pescht e o próprio Kurt Joos. Graças a uma bolsa do Conselho Britânico, visitou a Grã-Bretanha, onde estagiou na Royal School of Dance, o antigo Sadler's Wells, com Sigurd Leeder. Depois, passou algum

## BALLET

tempo na Suíça, com Harald Kreutzberg e Mary Wigman.

Excelente bailarina, Malucha Solari é uma mulher ainda moça, inteligente e elegante. Tem uma ideia clara da dança moderna como expressão da época em que vivemos e da importância em unir todas as suas tendências, a fim de criar algo definitivo no âmbito americano e eventualmente no Brasil.

Mercedes Baptista tornou-se conhecida pelas suas coreografias de danças folclóricas brasileiras, que enriqueceram muitos espetáculos teatrais. Foi ela a autora das evoluções coreográficas da Escola de Samba do Calgueiro, que no último carnaval ganhou o primeiro prêmio com o tema "Chica da Silva".

Mercedes Baptista iniciou os seus estudos no Brasil, mas especializou-se em folclore com a célebre bailarina negra americana Katherine Dunham. Esperam ela e Gilberto Motta — e esta é uma das finalidades do curso do MAM — conseguir uma forma de dança moderna que tenha um conteúdo brasileiro. Juntos, Gilberto Motta, Malucha Solari e Mercedes Baptista estão criando um grupo que poderá apresentar-se em público como autêntico grupo profissional, sem laivos amadorísticos.

Gilberto Motta gostaria que o Museu de Arte Moderna construisse um teatro provisório, de madeira, no recinto do futuro bloco de exposições. Sua intenção, inicialmente, não é apresentar programas de vanguarda, mas sim programas que estejam realmente de acordo com a sensibilidade e o nível cultural de nosso público. Neste sentido, Malucha Solari e Mercedes Baptista também se adaptarão às exigências do momento, já que seria perigoso criar algo que ultrapassasse demasiado a compreensão do público e dos bailarinos.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro demonstrou mais uma vez, ao instalar este curso, sua compreensão e sensibilidade quanto à necessidade de integração de todas as formas de arte.



Malucha Solari



Gilberto Motta



Mercedes Baptista

Artículo de la revista brasileña Visão, de mayo de 1963, que describe la colaboración entre Gilberto Motta, Mercedes Baptista y Malucha Solari. (Fuente: Memoria Chilena).

asociadas a la enseñanza del ballet. De esta manera, para el caso del Ballet Nacional Chileno y la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, sabemos que Ernst Uthoff renuncia a la dirección del Ballet y abandona el país, todo dentro de un plan desde la universidad y de algunos/as integrantes del ballet que buscan darle a este un giro más cercano a la técnica académica y dejar de lado un poco la técnica moderna que había primado en las obras del BANCH desde sus inicios. A la salida de Uthoff, entra Malucha Solari a dirigir la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, es decir a su regreso de Brasil. En 1967, Malucha se hace cargo de la dirección del Ballet de Cámara (BALCA), “un grupo más reducido para llevar a cabo la labor de extensión principalmente en colegios y provincias” (Cifuentes, 2007, p.114).

Malucha Solari va a encontrar, a su regreso, un país convulso, donde ondean los vientos de la Reforma Universitaria que golpearán con aires de renovación también el Ballet Nacional Chileno y la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Se busca hacer de estos espacios formativos instancias más democráticas y renovadas: la necesidad es la de hacer al pueblo bailar, que la danza llegue a las poblaciones y son la universidad y los/as universitarios/as los/as que deben tomar esa vanguardia. Dentro de este plan de renovación, Malucha Solari sale de la Escuela de Danza el año 1968 y asume la dirección Patricio Bunster. Sin embargo, en el año 1969 Malucha crea un proyecto señero para la entrega de enseñanza dancística a personas que no habían tenido acceso a la educación dancística: la Escuela Coreográfica Nacional. Dependiente del Ministerio de Educación, la escuela funcionaría en la calle Morandé, en dependencias de la actual Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (Cifuentes, 2007, p.120). La importancia de la Escuela Coreográfica Nacional radica justamente en haber sido una de tantas instancias que buscan satisfacer la creciente necesidad de danza a todo nivel socioeconómico de la población, aunque con la particularidad de aportar en la implementación de planes y programas formales de danza en la educación, motivación muy propia de la época y muy personal también de Malucha Solari. Respecto a su funcionamiento, dos discípulos de Solari nos comentan lo siguiente:

Entonces ella llama a distintos profesores a que ingresen a este universo. Como yo tenía una formación ya en el mundo de la cultura tradicional, de la música y de la danza, me llamó a mi po, siendo un joven –debo haber tenido 18, 20 años en ese periodo– a hacer clases. Y tuve maestros maravillosos, gente mayor que yo, mucho mayor que yo, que fueron mis alumnos; y yo daba una clase que tenía que ver con cultura tradicional, para los profesores de la carrera y para los niños que ingresaran, o sea hay muchos niños que hoy día son adultos, que están en el mundo de la danza, que estuvieron aquí y que fueron mis alumnos. (H. Chavez-Rojas)

Esa Escuela Coreográfica, entonces, tenía un foco en trabajar y preparar personas... primero eran formaciones de monitores, de intérpretes, la idea era que los niños

tuvieran la posibilidad de estudiar danza de forma gratuita desde sus escuelas, se hacían selecciones en escuelas estatales, ¿no? Del Estado. Para que ellos tuvieran todas sus asignaturas de arte y movimiento en la Escuela Coreográfica, todos sus ramos humanistas científicos por así decir, su formación tradicional, la tenían en su escuela y después se iban a la Escuela Coreográfica y ahí tenían Artes Plásticas, Música, Teatro, Educación Física, es decir, todo lo referente a movimiento y arte. (...) ...ella siempre pensó que había que preparar profesores para la educación y para que la Danza entrara al sistema de educación formal. Entonces, en los '70 ella desarrolla una labor importante en el Ministerio de Educación, donde creyeron en su proyecto, en esta Escuela Coreográfica Nacional, donde tenía intenciones de crecer para poder recibir alumnos de regiones también, y niños de regiones. Yo creo que eso fue lo principal después que sale de la Universidad de Chile. Y me he encontrado con gente a lo largo del país, en Arica me encontré con una persona, en el sur también me encontré con otra persona que fueron alumnas cuando niñas de la Escuela Coreográfica y siguieron su actividad profesional. Es decir, ahí sembró muchísimo también, en esos años que duró la Escuela. (C. Delgado Lizama)

Después del golpe de estado de 1973, la Escuela Coreográfica funciona todavía dos años más, hasta que el proyecto es desmantelado por las condiciones de la dictadura militar. Luego Malucha Solari decide abocarse a formar su propia escuela, el Instituto de Danza Malucha Solari (IDAMS) y más tarde es una de las fundadoras de la Escuela de Danza de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) en el año 1985.

## Malucha Solari y el afro

Existe poca documentación respecto al desarrollo de la danza afro o de clases que Malucha Solari haya realizado en alguna de las instituciones que ella dirigió o de las que fue parte después de su regreso a Chile, exceptuando su propia escuela de danza o la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS. Uno de los pocos datos disponibles es que, al asumir la dirección de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, ella modificó la malla curricular, “agregando la técnica afrobrasileña y apoyando el desarrollo de la técnica del ballet clásico” (Alcaino y Hurtado, 2010, p.52). Sin embargo, la fiel memoria emotiva de sus alumnos/as, discípulos/as y amigos/as nos dan luces respecto a cómo eran las clases de danza afro dictadas por Malucha o dónde se difundían. Si bien fueron el IDAMS y la posterior Escuela de Danza de la Universidad ARCIS los lugares donde Malucha desarrolló algún curso o taller de danza afro (Técnica afrobrasileña, Técnica Dunham, etc.), con anterioridad al golpe militar Malucha intentó montar con sus alumnos y de manera independiente la obra *Arena Conta Zumbi*, musical estrenado en Sao Paulo en 1964 con texto de Gianfrancesco Guar-

neri y Augusto Boal –conocido por su concepción del “teatro del oprimido”– y que contaba con la música de Edu Lobo. Ambientado en el *Quilombo dos Palmares*<sup>8</sup>, este musical narra la gesta de *Zumbi*, caudillo que busca la liberación de los/as africanos/as esclavizados/as y sus descendientes<sup>9</sup>. La obra causó un impacto inusitado por dos motivos. Por un lado, por primera vez se toma el tema del *Quilombo dos Palmares* y la lucha de los/as negros/as por la libertad desde el lugar del/de la negro/a oprimido/a, con lo que “el negro es mostrado como un ser dotado de virtudes y no solo de rebeldía, como contaba la Historia Oficial” (Siqueira, 2015 [trad. propia]). Por otro lado, *Arena conta Zumbi* destaca por la innovación en su forma y montaje: se usó un modelo dramaturgico (*Coringa*) creado por Boal, en donde un pequeño elenco de actores puede ejecutar muchos personajes, además de la austeridad en el uso de elementos escénicos y escenográficos (Siqueira, 2015).

Malucha asistió a la presentación de la obra en Brasil, quedando impresionada por la propuesta escénica (danza, texto y canto en un espacio escénico circular) y la temática de rebelión del oprimido. La obra [*Arena conta Zumbi*] sería de la dirección artística general y coreográfica de Malucha. Le pidió a Isidora Aguirre<sup>10</sup> que hiciera la adaptación en la dramaturgia a partir del original que narraba la revuelta de Palmares. (C. Delgado Lizama)

**Malucha intentó nuevamente montar la obra entre los años 1983 y 1984, llegando a un importante avance. Sin embargo, por razones diversas no pudo ser estrenada.**

Bueno y después pasan los años con Malucha, ella crea el IDAMS y ahí surge nuevamente el recuperar parte de lo que ella quería hacer... (...) Yo era uno de los bailarines de esa obra. Entonces después con los años, por ahí cerca de los ‘80, recoge del tiempo pasado la obra *Arena conta Zumbi* para montarla. La montamos, y estaba la “Nené” Aguirre, otra grande figura en el caso del teatro chileno, amiga de la Malucha, son todos mundos muy paralelos, son periodos de que convergen estudiantes de los mismos periodos: la *Nené* Aguirre, la Margot Loyola, que era compañera de la Malucha, estudiaban piano juntas, imagínate. En fin. Y pasa el tiempo, pasa el tiempo, y no pudimos montar, o sea montamos la obra pero no pudimos darla. Y yo hacía un rol en esa obra, que era *Xangó*, un personaje importante dentro de la cosmogonía del mundo Yoruba. (H. Chavez-Rojas)

---

8 El Quilombo dos Palmares fue uno de los más grandes territorios autónomos creados por cimarrones/as en América. Se encontraba ubicado en el actual estado de Alagoas y estuvo activo entre los años 1580 y 1710. Su líder más renombrado, y además el último antes de que se comenzara a desintegrar, fue Zumbi dos Palmares (1655-1695).

9 Más información de la obra en <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/>

10 Isidora Nené Aguirre (Santiago, 1919-2011) fue una dramaturga y escritora chilena, autora de la *Pérgola de las Flores*, *Los papeleros*, entre otras obras ya clásicas y populares en Chile y Latinoamérica.

En el año 1985, Malucha Solari funda la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS, con la idea principal de formar profesores/as de danza, es decir que se le daría un especial énfasis a la entrega de herramientas pedagógicas en la disciplina. Fue en ARCIS donde Malucha impartiría un ramo de Técnica Afrobrasileña, y al parecer lo que ella denominaba Técnica Dunham:

Y, entonces, Malucha con toda su formación Leederiana, Labaniana<sup>11</sup>, también en sus clases podía introducir ciertos conceptos, ciertos movimientos, ciertas cualidades, que están presentes en todo movimiento y que ella reconocía en la danza afrobrasileña y que entonces desarrollaba a partir de sus conocimientos desde la danza moderna, pero ella llamó siempre *afrobrasileño*. Y claro, ella hacía uso de todo su conocimiento teórico-práctico de la danza moderna, pero para poder generar los aprendizajes de la danza afrobrasileña. (C. Delgado Lizama)

Sin duda, Malucha Solari fue uno de los pilares fundamentales dentro del desarrollo histórico de la danza en Chile. Junto a Patricio Bunster, Malucha fue una de las/os coreógrafas/os, educadoras/es y gestoras/es chilenas/os que ininterrumpidamente –y a pesar del exilio, en el caso de Bunster, y las privaciones propias de una dictadura– estimularon y formaron a generaciones de bailarinas/es y coreógrafos/as. Para el caso de Malucha vemos cómo se encuentra por momentos con todo el apoyo y políticas de gobiernos y fondos públicos para sus fines y en otros con iniciativas particulares y casi personales. Sin embargo, el aporte de Malucha a la danza afro al país no es del todo visible en la documentación recopilada por nosotros o en los numerosos textos que abordan el devenir de la danza en Chile. Podríamos decir que su aplastante currículum de bailarina del BANCH, coreógrafa, directora de compañías y generadora de proyectos educativos eclipsa la visibilidad pública de sus intereses en el afro. Básicamente, es difícil encontrar documentación, imágenes o incluso testimonio de su experiencia en la danza afro, o no la visibilidad al menos que tuvieron sus iniciativas antes nombradas. Sin embargo, creemos que su trabajo para con el afro en Chile operó en terrenos más bien íntimos dentro de los centros de formación dancísticos: brindó a esas/os bailarinas/es en formación, que hasta entonces solo habían tenido la experiencia de la rigidez del ballet o de la danza moderna expresionista, una experiencia corporal y sensitiva nueva como solo el afro pudo haberla brindado en esos años y para esas/os bailarinas/es en esos lugares. Carlos Delgado, alumno y colaborador de Malucha en esa época, lo resume de la siguiente manera:

---

11 Formación que refiere a contenidos de la técnica impulsada por Sigurd Leeder (Alemania, 1902-1981) y Rudolf Von Laban (Imperio Austro-Húngaro, 1879-1958), respectivamente, cuyas técnicas son los pilares fundamentales de la investigación práctica del cuerpo asociada al movimiento y la danza.

Un datito respecto al furor que provocó la introducción del afro, de la danza afro-brasileña aquí. Ella daba clases abiertas aquí, en el departamento o en el ballet, no sé bien en qué sala, si era el octavo o el séptimo piso, a la hora de almuerzo. ¡Y eran cursos que se repletaban! O sea, no cabía gente en la sala, por lo que me contaban. Porque eran danzas muy... una danza muy apetecida, ¿no? Que permitía el aflojarse, ¿no? El trabajar con otras energías, de otra manera. Y, entonces, causó mucho impacto la introducción aquí al Departamento de Danza del afro de la Malucha. Alguna vez, en alguna clase o después de una clase, con Joan Turner, me acuerdo que ella hizo mención a esas clases que eran tan entretenidas, que eran tan gozadoras, hacían tan bien. Esas clases de afro de la Malucha. (C. Delgado Lizama)

Por otra parte, Malucha inoculó también una semilla en un pequeño grupo de seguidores y profesionales que continuarían investigaciones particulares como lo fueron Gloria Legisos, y Verónica Varas Urbina. La conexión entre estas dos personas y Malucha son dadas en distintos momentos, y ellas a su vez recaban material de danza afro de distinta fuente.

Gloria Legisos (Santiago, 1933) fue bailarina del Ballet Nacional Chileno, candidata a Miss Chile 1954 y una profesora histórica de la Escuela y posterior Departamento de Danza de la Universidad de Chile. Además de destacarse dentro de la enseñanza de la técnica Graham<sup>12</sup>, Legisos fue una impulsora de las danzas griegas, desde la Universidad de Chile hasta la enseñanza escolar. Según distintos exalumnos de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, Gloria Legisos impartió el ramo de *primitivo*, donde suponemos que enseñaba tanto algunos contenidos de danza afro aprendidos de Malucha Solari como también algunos en los que ella misma había indagado. Así, Legisos tuvo la oportunidad de capacitarse en la Julliard School (Estados Unidos) y con la prestigiosa academia de Alvin Ailey, una de las compañías de danza también pioneras en llevar la negritud a la práctica dancística<sup>13</sup>. En la entrevista personal hecha para esta investigación, Gloria Legisos nos señaló que ella fue a estudiar en estas instituciones en los años '60, y en la búsqueda documental realizada para esta investigación hemos podido corroborar la información acerca de dos viajes en los años '87 y '88, registrados en los Anales de la Universidad de Chile como invitaciones de parte de esta escuela y compañía a Gloria Legisos a un curso de capacitación y como visitante observadora, respectivamente (Anales de la Universidad de Chile, 1987, 1988).

---

12 La técnica Graham refiere a los contenidos sistematizados por la bailarina y coreógrafa estadounidense Martha Graham (1894-1991), quien creó un verdadero vocabulario expresivo a través de movimientos y es considerada una de las bailarinas de danza moderna más destacadas de su tiempo. Mayor información en <http://www.marthagraham.org/history/>

13 Sobre Alvin Ailey y su compañía ver: <https://www.alvinailey.org/about/history>

Yo me acuerdo que la primera vez que tomé o tuve como referente una clase de afro fue en la academia, muy en la escuela, muy en la universidad y me acuerdo que tenía un ramo que se llamaba *Primitivo*, curricularmente hablando, y lo impartía la Gloria Legisos. La Gloria Legisos tenía la información de lo que es la corriente norteamericana, porque ella venía de estar siempre en los veranos nuestros en la academia de Alvin Ailey, coreógrafo reconocido a nivel mundial por su trabajo y su conexión con los negros llegados a Norteamérica, e incluso en su compañía eran solamente negros en un principio, y donde él tenía su escuela en donde la Gloria participaba todos los años. Ahora, eso también era un trabajo bastante académico si lo miramos desde el punto de vista que no era de la fuente, no era del origen. Ella se relacionaba con mucha gente, por lo tanto, nosotros en las clases heredábamos un poco su visión... o sea, ¡la visión de la visión!, en lo que ella impartía en la materia de *Primitivo* en la universidad. Con decirte que teníamos ¡barra! Porque había una mezcla de Horton<sup>14</sup> entre medio, porque ella también metía de su cosecha y de otras cosas. Pero para mí ahí fue así como el primer chispazo, y te estoy hablando esto como en el tercer año de la carrera de la licenciatura en danza. (...) Y de ahí como que yo dije: “¡Oh, esto me interesa! Pero *esto* no puede ser *esto* no más”. Ese fue como el momento en que (...) yo sentí esa conexión que uno siente con el lenguaje, con la esencia del lenguaje, más que con lenguaje propiamente tal: de la barra, del centro o de las diagonales que ella podría haber impartido, porque era muy técnico todo, todo muy dentro de ciertos esquemas y rigores. (V. Varas).

La cita anterior es de la profesora Verónica Varas Urbina, una de las bailarinas y coreógrafas que más profesoras de danza afro ha formado en los últimos 20 años. Antes de su posterior viaje a Brasil, donde Verónica tendría la posibilidad de estudiar y relacionarse con los más importantes cultores de las danzas afro de mediados de los años ‘80 en Salvador de Bahía y que volveremos a mencionar en un capítulo posterior (ver pág. 92), ella tiene la posibilidad de tomar clases de la técnica afrobrasileña que daba Malucha Solari, y pudo cotejarla con su experiencia como alumna de Gloria Legisos:

Y en eso yo conozco a la Malucha... (...) ...la Malucha, tenía un grupo de amistades que invitaba así como muy, onda “la clase del tecito de las 6 de la tarde al IDAMS”, allá en calle Suecia, y la Ester [Vergara] me dijo: “Sabís qué, le voy a preguntar a la Malucha si puedes ir tú porque ya que te empezó a interesar toda esta línea y estás como abiertamente diciendo que te interesa investigar en toda esta área...” Me invitaron un día y empecé a ser invitada así como siempre porque... además que era ¡La más chica! (...) ...no debí haber tenido más de 18 años, cachai. Además que empecé

---

14 Técnica de danza moderna creada por el bailarín norteamericano Lester Horton (Estados Unidos, 1906-1953), quien basaba parte de su trabajo en abstracciones de las danzas de las culturas indígenas norteamericanas. Horton fue mentor e impulsor del trabajo de Alvin Ailey. Mas información en <https://www.alvinailey.org/alvin-ailey-american-dance-theater/lester-horton>

a agarrar los movimientos, empecé a sentirme muy cómoda en lo que ella hacía. Pero ella hacía, y siempre dijo que a ella le interesaba, el trabajo de las danzas de los *orixás*, y ese era su fuerte, ese era su interés y eso era lo que ella enseñaba a esta comunidad muy “selecta” como para reunirse a que conocieran y qué sé yo. Yo en ese minuto no tenía ningún referente de nada aparte del reconocimiento que tenía la Malucha a nivel nacional por su trabajo.... (...) Y ahí sí fue que para mí fueron esas dos personas el inicio de esto, tanto la Gloria Legisis como la Malucha. Ahora, comparando un poco, una era netamente el quehacer de la escuela, de la universidad y la otra como que me abrió un mundo un poco más conectado con el origen, en ese sentido, por lo que decía, por lo que hacía, porque no era lo mismo enseñar una danza de un dios, relacionado con la religiosidad y con la parte mucho más mística del afro que esta clase de técnica que yo tenía en la universidad, que me mostraba otro mundo y que venía de otro lado. (V. Varas)

## Concluyendo

Luego de rastrear esta línea de traspaso de conocimiento y concepciones teóricas relativas a la danza afro existente entre figuras históricas de la danza moderna como lo son Katherine Dunham, Mercedes Baptista y Malucha Solari, concluiremos el presente capítulo haciendo algunos alcances que nos parecen importantes destacar:

En primer lugar, si observamos los lugares de circulación y enseñanza por los que transitan los materiales dancísticos afro recopilados y/o creados por Katherine Dunham y Mercedes Baptista, estos se mueven entre la marginalidad y la institucionalidad. Tanto Dunham como Baptista fueron personas discriminadas por el color de su piel y supieron cada una seguir en sus obras y enseñanza una línea política asociada a la reivindicación de la negritud, instalándose a la vez dentro del *establishment* oficial e institucional, lo que no le resta radicalidad a sus aportes dentro de la cultura negra, a la visibilización del cuerpo negro y de la danza afro en formatos y canales de circulación masivos y oficiales. En ese sentido, el caso de la danza afro y el posicionamiento político de Malucha Solari en Chile presenta varias particularidades. Podríamos decir que, a juzgar por sus motivaciones personales para con la cultura afro, así como también al lugar que ella les daba a estas expresiones dentro del resto de sus actividades, la negritud, la valoración del cuerpo negro o las expresiones vernáculas negras cedían bastante terreno a la motivación avasallante que Malucha Solari poseía respecto a la formación profesional en danza. De alguna manera, Malucha detectaba la necesidad y urgencia de proveer de herramientas pedagógicas a las/os bailarinas/es, por un lado, y, por otro, de democratizar el acceso a la danza en lugares donde la cultura y la educación artística no tenían cabida. Podemos inferir que la actitud política de Malucha Solari en la danza en general –no solo para con el afro– se refleja

en esa motivación pedagógica y educativa, la que consumió sus esfuerzos en casi todo momento de su carrera profesional.

Hay algo en común entre estas tres bailarines y los contextos en que desarrollaron su arte. Cada una fue parte de un momento fundacional en el que se encontraban: Malucha fue parte de la formación de la institucionalidad cultural en Chile, en ese primer momento de 1941 a 1945 con la fundación del BANCH y la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, así como también participó de la inflexión institucional hacia la democratización del acceso a la danza (1967-1973). En estas iniciativas, el apoyo y motivación del Estado chileno, vía el Ministerio de Educación y las Universidades, permiten sostener una base firme para la implementación de más políticas de inclusión en el arte, todas cortadas de raíz con el Golpe Cívico-Militar de 1973. A su vez, Katherine Dunham hace parte de una visibilización del cuerpo “negro” afroamericano en distintas esferas y escenarios, como nadie lo había hecho hasta ese momento. La creación por parte de Dunham de un grupo de bailarines exclusivamente afrodescendiente es respuesta a una discriminación y desvalorización de los afrodescendientes y su cultura en Estados Unidos, abren un lugar dentro de la escena artística de esa nación a modo de estado de alerta, a modo de decir “estamos acá y somos capaces de hacer mucho, tenemos todo el derecho a la expresión”. No olvidemos que el momento de Katherine Dunham, junto a su compañía y su escuela, es aquel en el que el movimiento por los derechos civiles tenía en jaque al gobierno y la sociedad estadounidense, enrostrándoles su propio racismo y haciendo acciones políticas concretas para conseguir el reconocimiento de igualdad de derechos. Para el caso de Mercedes Baptista podemos constatar que su proyecto artístico se desarrolló en medio de un proceso de re-construcción del sujeto nacional brasileño, el brasileño moderno y mestizo. Aunque Baptista es contraparte negra invisibilizada y sacrificada por el modelo intelectual nacional, es parte de la nación al fin. Su “Ballet a pie descalzo” (*Balé de Pé no Chão*), como lo caracterizan las documentalistas Lilian Santiago y Mariana Monteiro (2005), representa la negritud como autoconciencia y “brasileñidad” devenida en folklore, folklore brasileño pero negro.

Dentro de esta línea, quizás esa relación entre lo afro y la construcción de una identidad nacional demorará aún algunas generaciones para construirse en Chile, aunque podamos ver atisbos de ello en los procesos más recientes que abordaremos en posteriores capítulos. Aun con Malucha y Verónica Varas la práctica de la danza afro tendrá más de exotismo u otredad que de reivindicación de una negritud local. Sobre estos materiales operará una visión de “cómo son los y las negros/as”, más que una asimilación política de sus contenidos profundos, lo cual nos evidencia una contradicción curiosa: en Malucha y Verónica, el contenido político reivindicativo de estos materiales no llegará al nivel de elaboración que sí detentaban Baptista y

Dunham, sin embargo, la característica liberadora o emancipadora de la danza afro en el Chile de esas generaciones se desplegaría aún dentro de la misma práctica dancística académica, en el espacio de la clase de danza. No olvidemos que la danza afro en Chile, principalmente desarrollada a nivel pedagógico por las tres profesoras chilenas nombradas hasta ahora (Malucha Solari, Gloria Legiso y Verónica Varas), es impartida y practicada principalmente en las academias de danza de esos años, con algunas excepciones como lo pudo haber sido la Escuela Coreográfica, aunque no podamos corroborar con mucha seguridad esta información. De esta manera, toda la reivindicación que la negritud pareciera forjar en la danza de Katherine Dunham y Mercedes Baptista se desarrolla y disemina en las profesoras chilenas de ese período como un material liberador de ese mismo cuerpo academizado de bailarín/a. En este sentido, es el amplio currículum de creadoras y formadoras de estas tres bailarinas chilenas, además de tener cada una importantes y documentados estudios en el extranjero, lo que permitió que al menos mientras ellas se encontraran en el ejercicio de la formación universitaria en danza, el afro estuviera presente en las universidades, aunque sea la mayor de la veces en un lugar más bien marginal, como un ramo o curso electivo, optativo o con una serie limitada de sesiones compartiendo con otras técnicas o lenguajes similares. De esta manera estamos pensando en ese curso o ramo de danza afro que cumple el importante rol catártico, liberador, pero sin dejar de ser de un modo u otro, una técnica.

Me da la sensación que fueron cursos más bien libres [los de danza afro]. (...). Por tanto, la gente lo siguió, lo siguió porque se motivó, se sintió interpretada por una manera de expresarse, de moverse, por una kinética, y porque es bastante liberador, ¿no? Bastante liberador. (C. Delgado Lizama)

Cerramos este capítulo observando cómo esas clases de danza afro, ya entrando a los años '90 en Chile, se van convirtiendo en una práctica masiva e inclusiva. Esta vez las motivaciones para la práctica y su difusión irán mostrando un abanico diverso de personas interesadas, entusiastas y motivadas con "el afro". Veremos cómo la pléyade de practicantes, profesores, facilitadores y danzantes que emergen no necesariamente tienen una relación con las universidades que imparten danza en general o con las profesoras nombradas en este capítulo. Definitivamente "el afro" se va instalando en territorios varios y con discursos cada vez más específicos. De esta manera, estaremos presenciando lo que hemos denominado en el capítulo 6 como el "boom" de las danzas afro en Chile.



**Una conversación con  
Claudia Münzenmayer**

CLAUDIA MÜNZENMAYER es una de las más importantes profesoras e impulsoras del desarrollo de la danza afro en Chile en las últimas décadas. Formada en la desaparecida Escuela de Danza de la Universidad ARCIS –cuya fundadora fue precisamente Malucha Solari– y discípula de Verónica Varas, Claudia se perfeccionó en Brasil, estudiando con grandes maestros afrobrasileños como Raimundo Bispo dos Santos (más conocido como Mestre King), Augusto Omolú y Nem Brito. Posteriormente, también tuvo la oportunidad de realizar una estadía en Ghana y aprender danzas tradicionales en Cape Coast, una ciudad costera de ese país. A lo largo de los 20 años que lleva dando clases de danza afro en Chile, Claudia ha traspasado sus saberes a cientos de personas, y mediante su práctica pedagógica y profesional ha influenciado a varias generaciones de bailarinas/es y profesoras/es de danza afro en el país, quienes reconocen en ella a una de las principales maestras chilenas en este arte.

Más que una entrevista, la conversación que sostuvimos con Claudia en su departamento en junio de 2019 fue una oportunidad para hacerle algunas de las preguntas que siempre hemos querido hacerle, pues tanto Ana como José han compartido una parte importante de la trayectoria recorrida por Claudia: Ana participó como bailarina en la primera compañía de danza afro formada por Claudia, la compañía Logunedé, y José, en tanto percusionista, ejerció la dirección musical tanto en Logunedé como en la posterior Compañía Mestizo, también formada por Claudia. Transcribimos a continuación un extracto de esta conversación, que también se encuentra parcialmente documentada en la cápsula audiovisual sobre Claudia que realizamos junto a Camilo Carrasco, de la productora Malas Juntas - Buenas Ideas, la que se encuentra disponible en la página web del proyecto Danza Afro en Chile ([www.danzafroenchile.kuriche.cl](http://www.danzafroenchile.kuriche.cl)).

*Ana Allende: Este año vas a cumplir 20 años dando clases de danza afro. Entonces la idea es mirar un poco la ruta que has ido recorriendo, tanto como practicante, profesora e investigadora del afro. La primera temática de la entrevista trata de situarnos en tu época de estudiante universitaria y tu encuentro con Malucha Solari como profesora ¿Qué significó para ti, qué cosas abrió? ¿Cómo te fuiste encontrando con el afro desde allí?*

Claudia Münzenmayer: Bueno, yo creo que el primer acercamiento fue con la maestra Malucha Solari. Ella era directora de la carrera de Danza del ARCIS y daba a su vez técnica moderna, técnica Leeder<sup>15</sup>, más tirada a lo académico. Y dentro de sus

---

15 La técnica Leeder es una técnica de danza que se basa en las enseñanzas de Sigurd Leeder, quien

intervenciones, alguna vez en sus clases, mostraba o hacia dentro de la misma clase algunas diagonales, algunas pasadas con elementos de la danza afro, por ejemplo caminar una diagonal en punta de pie moviendo el pecho. Ese fue mi primer acercamiento a la danza afro y a ver que podía existir. Yo venía desde la técnica, porque estudié ballet desde los siete, ocho años. Entonces solo el movimiento, la vibración que era distinta a toda la técnica, provocaba en mí una sensación diferente en términos del movimiento. Y yo creo que eso fue fundamental como para cuando a uno le dicen: “¿Y qué vas a hacer con la danza?”, yo decía: “ Yo creo que esto de la danza afro o este estilo de danza es lo que me acomoda y me gusta, para mí”, de sensación, sin saber nada. Ese es como el primer acercamiento, desde la Malucha Solari. Ella trataba, desde su historia, de contar siempre que era hija de un aristócrata y de una bataclana, que era su madre, que venía de Haití; que se había relacionado con otras energías, con otra cultura y que pudo ver que ella era hija del agua, hija de Oxum; y que le gustaban las fiestas de los negros, las fiestas de los cimarrones. Hablaba y mezclaba todo para poder explicar la bonita sensación que podía ser contactarse con el movimiento desde otro lugar que no fuera la técnica... de sensación.

Y después cuando terminé –estoy hablando de eso del ‘89 al ‘94–, cuando terminé de estudiar en la universidad, pedagogía en danza, mi segundo acercamiento con la danza afro fue con la Verónica Varas. Ella, entremedio de la carrera, hacia también Leeder, improvisación y hacia afro como un electivo, siempre –nunca ha estado la danza afro como ramo, siempre como un electivo que dura un semestre, entonces siempre esos acercamientos eran muy acotados para poder indagar en un lenguaje. Y después de eso empecé a practicar mucha danza afro con la Verónica Varas, y llegué a ser ayudante de ella un par de años en el Espiral. Y ahí hay una separación en términos de... en esos tiempos se les pedía permiso a sus maestros, y uno le preguntaba: “Maestro, ¿Usted cree que yo estoy preparada para poder dar una clase de danza afro?” Y ella te dice: “¡Sí, dale!” De hecho, la pega se la habían dado a ella y ella me dio la pega a mí para poder ir a ese galpón que administraba la Carola Reyes, en Ñuñoa, el año ‘99. Y llegué así a la primera vez que hice clases de danza afro, en julio de 1999. Y mi primer grupo, que ahora cumpliría 20 años haciendo, fueron las alumnas que aún siguen en la danza o en carreras relacionados con el arte, como estábamos hablando recién: dirección teatral, actores, como tú, como la gente que además de otras carreras se ha hecho profesional de la danza. En esta formación durante 20 años he estado ligada a la formación, también a la creación, pero más que nada yo me considero profesora: una persona que enseña, que puede transmitir y que a la vez hace

---

junto a Kurt Jooss fue un importante exponente de la danza expresionista alemana e influyó profundamente la formación universitaria en danza que se imparte en Chile.

que otros se enamoren, así como yo, del lenguaje y de la forma de moverse en el Afro, entonces ese es como el hilo. Entre medio de esos 20 años he hecho coreografías. Trabajaba al principio dos años con el Raúl Espíndola, como mi acompañante, que también fue acompañante musical y es importante nombrarlo en la historia de la danza afro porque el Raúl, es un músico sin formación académica, pero es un músico percusionista que es como un músico kinético, es un músico que a través de los toques, de todos los instrumentos, logra hacer la danza. Entonces él acompañaba desde la Joan [Jara] a la Verónica Varas, a todos. Hasta que conocí a José Rojas, y con José el año 2002, el 2002 más o menos (...) me lo encontré en la calle y le dije: “¡José! ¿Por qué no trabajamos juntos?” Y así empezamos a trabajar juntos, de una forma diferente, entramos juntos en la investigación de las danzas afrobrasileñas, en el estudio de las danzas y eso requería: estudiar el toque, estudiar el canto, etc., Entonces ahí es donde yo hago la separación y empiezo una propia investigación y por eso voy a Bahía y vuelvo a ir a Bahía un par de años, después el José va a Bahía y hace su tesis en los toques de *Ogum* y aprendemos juntos como todo el concepto técnico, lo que hay en la fuente, como la historia ancestral, cómo en realidad la gente lo toca no para la academia, sino lo toca desde el ritmo, lo toca desde la veneración en este caso de las deidades, los *orixás*, y ahí empieza Logunedé sacando los toques de los *orixás* en una muestra, una composición coreográfica, que si bien era la música, era la danza, pero en una composición que iba un poco más allá, como lo hacen los ballet folklóricos.

*Ana: Claudia, justo respecto de eso, de tu ida a Brasil, tu ida también a Ghana, ¿podrías hablar un poco de si esas experiencias transformaron en algo tu manera de entender la danza afro o la danza en general? ¿Cómo te influyeron esas experiencias con las fuentes?*

Claudia: Primero, en Brasil esa conexión como con lo sagrado, los *orixás*, el respeto por el toque, el toque y la danza, creo que eso hace mi mirada. Y trato de [diferenciar] cuando la danza de los *orixás* la lleva el toque de la danza, tal cual –tres, cuatro pasos que se repiten–, y cuando hay una composición y hay una interpretación, voy un poco más allá y digo: “Esto es de mi cosecha y estoy representando, mostrando de diferentes formas lo que yo quiero decir con la simbología de la energía”, por ejemplo del agua, de la tierra, etc. Y eso es con las danzas religiosas del *candomblé*. Cuando voy a Ghana, la mirada desde el punto de vista de la danza festiva, profana, pagana, o sea, la danza social, la danza africana que se baila en la vida cotidiana para venerar a los muertos, todo distinto porque la danza es super simple y cotidiano, no hay parafernalia para representar nada...No hay formas, la danza es, natural, aquí, a diez kilómetros en la otra aldea, al frente de la otra calle, yo, mi primo, todos lo podemos bailar distinto. No es apropiación de nadie, ni de un grupo, ni de una religión, de nadie, entonces la danza es. Entonces una danza guerrera yo la puedo bailar, por

ejemplo *Agbekor* en Ghana, en una aldea y voy a otro lado y lo bailan distinto y yo no puedo decirle: “¡Oh! ¡Es que el *Agbekor* que yo vi no era ese!” No, es, todo es, todo es, porque la danza es viva. Y el cuerpo del africano y la cuerpa de la africana: si es joven, si es mayor, si es niño, se va a mover de distinta forma, por lo tanto, ese cuerpo, esa cuerpa mujer, joven, vieja, niño en Chile es distinto. Entonces ese filtro pasa por los cuerpos también, cómo ese cuerpo con su historia –ahora está el territorio– y todo lo que mi territorio y mi cuerpo quiere representar, entonces se va a mover distinto. Hay un origen africano en la forma de estilos de danza, pero siempre va a aparecer la propia forma de hacer la danza y esa es chilena, en Chile, con 9° de temperatura, con cuerpos que no tienen la cavidad pélvica, ni el volumen, nada que tenga relación con eso. Entonces es distinto. Es una danza de Ghana bailada en Chile, eso diría yo. Es una danza del *candomblé* expresada en una sala de clases.

*Ana: Siguiendo lo anterior, ¿cómo se transforma tu práctica pedagógica desde tu experiencia en Ghana? ¿Cómo se enseña allá? ¿Cómo lo recibiste? ¿Y eso también hace que algo cambie?*

*José Rojas: También considerando antes de tu viaje, considerando esos primeros momentos en el galpón de la Cachi con ese primer grupo que tú hiciste antes de que viajaras. Considerando ese momento primigenio, ¿cómo ves tú esa evolución?*

*Claudia: Yo creo que hasta Ghana era media academicista (risas). Si bien mi corazón, mi cabeza, todo era religiosidad, energía, representar, pero todavía ahí estaba puesta un poco la técnica, como que esto tenía que ser más o menos de una forma. Si bien siempre respetando en los bailarines de la compañía que eran cuerpos distintos. Porque en las compañías, en las dos compañías que he dirigido, son diversas corporalidades, no elegía un estándar de personas para que bailaran, ni las condiciones, no eran bailarines, muchos se formaron ahí y eran bailarines de la compañía, no eran bailarines de profesión, entonces lo que cambia... Claro, todavía en Logunedé creo que estaba en la forma, la forma que te pide también la industria cultural, coreográfica, el otro, lo que hacen las compañías, cómo se mueven las compañías de danza. Yo creo que después de Ghana eso cambia, porque en realidad no es importante (risas) en las danzas. En una danza pagana. Si yo quiero mostrar una danza religiosa tampoco es importante la forma, pero sí el sentir, cambia desde la forma como el intérprete –en este caso la gente que va a bailar en la compañía– tiene que *ser* la danza, o sea, no baila desde la forma, ya no baila si le sale el paso, baila porque *es* la danza. *Es* el agua, baila Oxum, porque ella es el agua; y baila Nana, porque esta persona baila o es capaz de representar la tierra. *Es* el fuego, porque es lo más parecido a la energía, este bailarín/intérprete puede sacar de sí el fuego que lleva. Y lo mismo en las danzas religiosas, parece ya, sí, es la fiesta, individualidad, pero todos tienen que estar en la fiesta, la danza de la guerra, la danza de la fiesta, entonces ahí desaparece esa forma*

academicista de poder mostrar. Entonces en ese contexto para mí es más complejo aún hacer compañías, coreografías, porque tengo que buscar ahora bailarines que también se escapen de la forma, donde yo pueda buscar gente que quiera bailar desde otro lugar. Entonces, ¿cómo enseño ahora? Desde el otro lugar. La gente llega a la danza o a la forma desde el acercamiento con su propia danza. Empiezo al revés ahora. De hecho, la gente en la danza africana contemporánea logra llegar a hacer cosas, corporalmente, muy complejas desde otro lugar. Esa es como la vuelta que en realidad he podido hacer.

*Ricardo Amigo: Y eso, ¿qué traducción tiene en prácticas pedagógicas, de manera concreta en la clase, o en la forma en la que tú llevas a los bailarines y bailarinas a bailar de esa forma, aproximarse desde ese otro lugar?*

Claudia: O sea, todo... Bueno, soy profesora de danza, entonces en cada práctica siempre hay un continuo, un principio y un final, un desglose de la clase. Para mí, cada clase es una experiencia, así lleve diez años haciendo lo mismo o es su primera clase. Entonces esa experiencia de tomar una clase va a ser única, donde la persona va a poder decir: empezó desde el principio no conectada con el cuerpo, después empezó a pensar en el cuerpo por partes articulares, después sintió que su columna podía tener flexibilidad, después de un rato empezó a conectar todo eso con la respiración, después se sintió que en realidad además necesitaba fuerza para poder después, en la segunda parte, tomar su cuerpo y hacer una danza, y ahí entró en la danza. Y esa persona puede experimentar esa danza como única vez, y puede ser en la danza africana tradicional o en una danza africana contemporánea, donde ya el cuerpo está pensando más en una cosa muy corporal, muy técnico, pero lo planteo siempre desde el otro lugar: todos pueden bailar, todo el mundo puede hacer cosas con su cuerpo, pero necesita esa conexión. Si la clase dura tres horas, yo estoy en esa experiencia durante tres horas, o durante una hora, o durante un día, o llevo diez años haciendo esto mismo, o 20, hay gente que lleva 20...

*Ana: Dentro de esa idea de que una clase sea una experiencia total, ya sea una hora, sean dos, o sean diez años, ¿cómo sucede esto cuando trabajas en la institución? Porque tú tienes una práctica pedagógica independiente y también en la universidad. ¿Cómo ha sido tu relación con esos espacios más institucionales de la danza en lo pedagógico, en lo personal, en todo?*

Claudia: Muy distinto. Porque cuando las personas quieren tomar un taller, bueno, hay un vínculo, yo elijo tomar un taller contigo, entonces yo estoy decidiendo ir a bailar: danza afro, danza africana contemporánea, danza de los *orixás*. Cuando yo estoy en la academia... Yo le hago clases a un quinto año de la Universidad de Chile, donde son intérpretes en danza, donde la técnica es lo primordial, entonces ahí tengo que evaluar cuerpos que hacen una cosa o no la hacen dependiendo de los objetivos.



La gente ahí no está eligiendo ir a mi clase, es obligatorio, entonces esa experiencia puede ser para algunos alumnos muy provechosa, pero para otros muy: “¿Para qué hago esto? ¿Para qué? Si yo nunca voy a bailar afro. ¿Para qué me hacen hacer afro ahora o afro contemporáneo si yo no me voy a parar de cabeza? No me interesa”. Entonces ahí.... tratando de meter estos mismos conceptos, de llegar o desde la técnica o desde la danza africana a poder encontrar su propia danza, eso creo que, aunque sea en un semestre, trato de trabajar con ellos. De que todo lo que hacen tiene que ir hacia ese lugar, de que en algún momento van a encontrar su propia forma de moverse y eso les va a hacer sentido, y ahí la técnica va a pasar a un segundo plano. Entonces van a hacer la danza en una clase de académico, porque yo puedo bailar una barra o puedo estar obligado a bailar una barra y eso se nota, yo puedo estar así [repetiendo formas] o puedo estar bailando de verdad, sintiendo, aprovechando cada segundo de esta posibilidad que tengo de estar en este espacio durante cinco años, obligados a la técnica.

*José: ¿Cómo definirías tú lo que entiendes por técnica? Cuando tú dices técnicas o técnicas, ¿a qué te referes con esa palabra? Hablemos un poquito de eso.*

*Claudia: ¿Técnica del afro o de la danza?*

*José: De las dos, o en general. ¿Cómo nos dirías tú eso? Pensando en que, por ejemplo, somos tus alumnos, ¿cómo nos definirías tú qué es la técnica afro o qué son las técnicas?*

Claudia: Bueno, a mis alumnos lo primero que les digo siempre es que el afro no es una técnica, sino es un lenguaje, pero que requiere ciertos elementos técnicos traídos de otras danzas que hacen de que esto pueda ser transmisible, que yo lo pueda enseñar desde el punto de vista metodológico de cómo yo entrego estos elementos técnicos a estas personas para poder mover su cuerpo y en las danzas africanas. Entonces elementos técnicos de otras danzas, de la danza moderna, por ejemplo. La danza afro se baila en paralelo. ¿Qué hacen las otras técnicas? Involucran la primera posición, la segunda posición y etc., va avanzando y compromete otros elementos forzados desde la anatomía. Entonces la danza académica te hace además girar desde el trocánter la articulación de la cadera, meter los glúteos y trabajar desde esa forma. Desde ese lugar la técnica académica hace esto y en cambio en la danza afro vamos a trabajar el uso de los soportes. ¿Qué es lo que me soporta? Es la paralela ¿Qué va a hacer técnicamente el uso de las paralelas? Me permite, anatómicamente, hacer el fuelle, que va a ser la vibración, igual que el corazón que va a hacer que las personas bailen en este sentido. ¿Qué haría en una técnica? Busca estructura, donde los soportes están rígidos y los cachetes, que sería la musculatura de los glúteos, apretados y todo compacto.

*José: Ahora quisiera llevarte más bien como hacia la situación de los espacios de esta práctica, espacios donde se ha dado la danza afro. A pesar de que estudiaste en la academia se te relaciona como una bailarina y profesora independiente. Entonces, en relación con esos espacios, ¿cómo ves tú esa situación? Esos espacios, esos ambientes, el espacio institucional en relación con el afro, tu relación con ese lugar. Un espacio independiente donde haces danza afro, un espacio académico donde te ha tocado hacer danza afro, en fin. ¿Cómo ha sido tu experiencia con eso?*

Claudia: [...] Es complejo porque los espacios del trabajo independiente son acotados y siempre hay una vinculación con este convenio de mutuo beneficio, entonces ¿en qué lugares tú puedes estar en un país como este que no se respeta a los artistas ni al trabajo que hace la gente independiente? Tienes que estar asociado, la asociatividad es muy importante, sin tener ningún compromiso económico, sino más bien una retribución desde el arte. Entonces así he estado en Balmaceda 1215, en Balmaceda Arte Joven, en la Universidad de Santiago, con este convenio de mutuo beneficio que consiste en usar el espacio, como lo hacen seguramente muchas compañías, y el canje es poder hacer la retribución con las compañías o con clases gratuitas para la gente en algún momento en el año o en lo que sea. Pero eso también agota, porque los espacios a los que uno puede acceder están lejos, siempre tienes que lidiar con la voluntad, porque todo esto es voluntad, de la gente que te pasa los espacios. Y estar en escena

siempre, porque tienes que estar captando alumnos, no puedes decir: “Voy a vivir de la danza afro si me voy a quedar en mi casa”. No, tienes que pensar en cuántos alumnos vas a tener, sobre todo los meses que hace frío, porque los espacios no están acondicionados para poder ni siquiera hacer clases de ¡nada! No solo de afro, sino de nada, porque no son salas de danza, son espacios que te pasan: un galpón, una sala con un piso de radier, entonces es muy complejo, muy compleja la situación. Las universidades no te albergan porque tampoco tienen los espacios como para decir: “Voy a dar este espacio para que la gente de danza de otros lados, independientes, pueda ocupar los espacios”. Entonces espacios no solo para mi actividad de danzas africanas, sino que para, yo creo, todas las compañías independientes. Es muy complejo.

*Ricardo: Tú decías antes que incluso en el ARCIS estaba solamente la asignatura de danza afro como un optativo.*

Claudia: No, en el Espiral, en la Humanismo Cristiano. La danza afro la da Verónica Varas, que ella fue mi segunda maestra, o sea, una maestra con la que yo me formé y la que me dio el pase para yo poder hacer clases de danza. Que yo lo digo, ah, hay gente que no lo dice ¡He formado en 20 años a muchas/os y nadie dice que ha estudiado conmigo! ¡No sé, estudiaron todos solos, solos en la vida! Es bueno decir de dónde uno aprende, para todos, sí. Sea bueno lo que aprendí o no... Yo puedo elegir, pero de algún lugar aprendí a hacer esto que uno hace, entonces es bueno siempre decir dónde uno adquirió eso. Como hicimos con el José, la reciprocidad, la vuelta del material y cómo fue ¡otro material! Porque si bien nosotros hicimos la recopilación de las danzas de Ghana, seguramente hay ghaneses que dicen: “¡No! Eso no es, tienen un chamullo por ahí”. Pero nosotros lo hicimos con el corazón abierto, con todo, con las herramientas que teníamos. Entonces para todo, todo, dónde yo aprendo es fundamental. [...]

*Ricardo: A lo que yo iba era también a preguntarte si tú ves que hay como algo respecto a la danza afro que provocó alguna resistencia en estas instituciones más académicas o en las instancias de educación formal para incluir estos contenidos.*

Claudia: Claro, en muchas academias hay un desconocimiento. Se relaciona, por algunos conceptos, que la gente ve el afro como folklore, entonces te dicen: “No, pero si ya hay folklore, hay folklore latinoamericano, hay folklore chileno ¿Para qué van a hacer afro?” Y tú tratas de explicar de que no... Menos afrobrasileño, afro africano de Ghana, menos. Entonces entré al afro contemporáneo por la academia también, porque es una necesidad de que los ramos más avanzados de la carrera de danza empiecen a ver diferentes técnicas, y una de estas era un lenguaje corporal que involucre otras prácticas, entonces la danza contemporánea con otra práctica. Entonces está la danza contemporánea con la práctica de la capoeira que la hace la Alena [Arce], que

es capoeira y danza contemporánea, 360<sup>16</sup>, está la danza africana, y la danza contemporánea, que es la mezcla que hago yo con la acrobacia y la danza contemporánea, que no es jazz contemporáneo, sino es danza contemporánea.

Esa es la única manera que está... Pero entró el afro por otro lado, no como danza afro. Entonces es diferente la práctica y es diferente mi práctica en ese sentido, es otro el nexo. Es importante ponerle nombre a la práctica. ¿Es afro? ¿Es afro africano? ¿Es afrobrasileño? ¿Es afromandingue? ¿Es afrotumbe? ¿Afroarriqueño? Es importante. ¿Cuál es el nombre!? Afrojazz. “Ah, no yo hago afro..”. Afro-Leeder, puede ser, en Bahía hay y aquí también. Nombre, muy importante.

*Ana: Y cuando tú dices, por ejemplo, afro-Leeder o afrocontemporáneo, ¿ahí dónde está lo que tú ves como técnicas o como lenguaje? ¿Dónde hay una diferenciación? ¿No la hay? ¿Hay una mezcla? ¿Cómo ves eso?*

Claudia: Es que en el afrocontemporáneo, sobre todo para bailarines, es muy técnico, es muy corporal. Pero cuando logramos desde, por ejemplo, un fraseo de afro contemporáneo, donde en mi lenguaje hay mucha acrobacia, entonces están: las paradas de manos, están las invertidas, las palancas, muchos giros, saltos, etc. ¿Cómo tomo yo eso para un bailarín que quiere experimentar otras cosas? Las energías de la naturaleza. Entonces cuando el bailarín está girando, por ejemplo, en una contorsión, toma el viento y en realidad es el viento el que lo lleva. “¡Pfa!” Y cae hacia un lado y después se transforma en tierra y cae compacto. Entonces yo empiezo a meter esos conceptos que tienen que ver con las energías, incorporados a través de este lenguaje de la danza africana contemporánea. Esa es como la práctica. Entonces yo puedo bailar al fuego y el bailarín es el fuego mostrando un lenguaje mucho más técnico, arriesgado, etc.

*Ricardo: Respecto a esta misma necesidad de nombrar, o la multiplicidad de “afros” que hay, también hemos estado conversando que a partir de ciertos momentos como que hay una explosión, como que empiezan a surgir mucha gente que empiezan a practicar distintos tipos de afro que antes, quizás, se habrían visto como algo un poquito más indistinto. Entonces te quería preguntar a partir de qué momento o dónde situarías como esa explosión más reciente del afro. ¿Y qué rol piensas que tuviste tú en todo eso? Si es que tuviste algún rol (Risas).*

Claudia: Cuando yo empecé, o sea, vamos a hablar... yo empecé antes, pero desde el '99, cuando hice mi primera clase y después formamos –el 2000– Logunedé, eran dos las agrupaciones que hacían danza afro. De hecho, más antiguo que Logunedé estaba

---

16 Movimiento 360° es el nombre de una propuesta dancística elaborada por Alena Arce y que se basa en los movimientos de la capoeira.



*Orixangó.* Orixango eran solo músicos, después involucraron la danza. Después, Logunedé, año 2000; después Mestizo. Yo creo que hay como una relación... De hecho, antes que yo hiciera clases la Rosa Jiménez, que es muy importante nombrarla, hacía clases ya de afro, y de hecho yo hice un dúo después con la Rosita, que fue la primera vez que bailé afro, con la Rosa Jiménez. Era tribal, tribal-afro, y con paños, ¡paños!, que trascendió. Eso de los paños podría llegar a ser un concepto estético de la historia de la danza, porque en algunos momentos el pañito se le salía a una persona y en otro momento se le salía a otra, ¡indistintamente! Pero las más profesionales seguíamos bailando hasta el final con la pechuga ahí... Bueno, es un concepto estético.... ¡Otro! De Logunedé salió el vestuario que hasta hoy se usa, cuando la gente empieza a armar un grupo de danza aparece de concepto estético: pantalón abierto al lado y paños, y muchos paños. Eso, yo creo que es un concepto que sale en las fotos que les mostré, está ahí plasmado en la historia.

Bueno, de ese grupo grande: la Rosita, que todavía hace clases, la Carola Reyes, que fue la que administraba este galpón y ella empezó a tomar clases, ahí conoció el afro conmigo, ahí en el galpón. Y ella empezó a bailar, bailamos en Logunedé hasta el

2005 y de ahí la Carola, al igual que yo –por eso alabo mucho rescatar de algunas profesoras que han ido haciendo su propia historia y la investigación, de investigar las danzas: afrocolombiana, las danzas afroperuanas, ir al lugar, buscar los recursos, las fuentes, recursos etnográficos de las danzas que hacen. Y después viene mucha gente que hace clases de danza, mucha, cada vez más, muchos, muchos alumnos haciendo clases de todo. Y hay migrantes ahora, eso es muy importante. Yo puedo hacer en Chile danzas de Senegal, danzas *sabar* con el grupo Djambar Senegal, Khadim, que no son maestros de danza, que son gente común y corriente: un africano que llega a Chile con un grupo de música, y es maestro de danza. Llega el Brian Montalvo que hace danzas afrocubanas. También él no es bailarín ni cantor, y aquí es cantor y bailarín, porque empieza a hacer de la danza un oficio. Entonces aprenden a hacer clases, a poder transmitir. De hecho, cuando la gente empieza a hacer clases empiezas tú a tener que estudiar de lo que no sabes, porque hay gente que está afuera, a veces sabe mucho más porque estudia el tema, entonces te pregunta cosas y los profesores se tienen que empezar a preparar.

¿Cuándo esto se expandió al máximo? Yo creo que después de Mestizo, todavía éramos un grupo acotado de compañías de danza. Bueno el Evens, que también es un bailarín haitiano, él hace afrojazz contemporáneo y hay otras camadas más jóvenes que hacen afrobrasileño, gente de Arica que se ha venido a Santiago a hacer... y en la periferia hay mucho más.

No sé si estamos nosotros desde la danza afro con mucha gente, pero de los lenguajes que salen desde las danzas africanas, por ejemplo, yo podría decir también en las danzas urbanas está pasando por lo mismo, porque son pocos profesores de formación y muchos alumnos que han tomado esto como: “¡Ah, bailo bien! ¡Oh, me sale el paso! Ah, voy a hacer clases”. Entonces se abren academias en todos los lugares y hay muchos profesores, muchos, muchos, muchos, muchos, muchos.

*José: Claro, como dices tú se ve, hartos se hacen profesores, se ven muchos profesores, mucha academia, pero ¿cómo ves tú eso? En el sentido de que, ¿cuál sería el problema con eso? ¿Cuál sería el beneficio con eso? ¿Cómo lo ves tú? A manera personal y bien clara, ¿qué es lo que tú crees que eso trae consigo?*

Claudia: Para la gente común y corriente, para todos los humanos, es muy bueno para la danza que todos conozcan diferentes lenguajes, que en alguno de esos lenguajes la gente, como dije al principio, se encuentre con una propia forma de moverse. Ahora, el tema está en que esos alumnos trabajan con un cuerpo que tienen que aprender a moverlo y esto se puede hacer ¡super bien!, o se puede hacer horrorosamente mal. Y eso puede traer consecuencias no solo físicas, sino mucha frustración, porque mucha gente empieza a indagar en estos lenguajes pensando en, por ejemplo, descubrirse como un futuro bailarín, un futuro intérprete, ya sea desde la música, desde la danza,

y está el fundamento –como llegar al fundamento– muy mal entregado. Entonces esa es como una consecuencia que puede ser para ese fin. Ahora si es un fin recreativo, como un fin social de la danza, ¡es bueno que todo el mundo baile!. Estoy hablando desde el otro lugar, de la gente que busca conocer estos lenguajes para ir un poco más allá. Para ese grupo es muy complejo que exista gente no preparada, no solo teóricamente, sino que su cuerpo –estamos hablando de lo corporal, la danza–, ¡su cuerpo no baila este lenguaje! Entonces el cuerpo no baila el lenguaje y ese cuerpo enseña a bailar a otros entonces eso es muy complejo, esa es mi única aprehensión.

¿Cómo lo dejo yo ahora? Esto está cada vez peor, entonces yo lo dejo abierto. Yo lo tiré, lo traspasé, esa voluntad de aprender. Porque también paso la pelota al que quiere aprender, a ellos. La gente tiene que elegir con quién quiere aprender y tiene que informarse con quién quiere aprender, informarse de lo que quiere hacer. Esa es mi aprehensión y la vuelta que le doy. En algunos momentos uno piensa: “¡Oh, tiene cuarenta alumnos, y yo tengo siete alumnos! ¿Lo estaré haciendo mal? ¿Estoy fuera del mercado que están eligiendo? No lo sé”. Por eso te digo, lo entregué, porque ya no es una cosa que tiene que ver... O sea, porque si yo cobro \$20.000 y otro cobra \$2.000 yo también tengo que ver con quién aprendo, cierto, o es gratis, igual voy a aprender con alguien, entonces yo solté eso y ahora es el que quiere aprender tiene que elegir con quién aprender.

*Ana: Entonces habría como dos partes de este fenómeno de proliferación de profes y de espacios: hay una parte que tiene que ver con el mercado. ¿Qué es más barato?, o ¿quién maneja mejor las herramientas para hacerse promoción por Instagram?, y todas esas cosas. Pero también hay otra parte, que a mí me llama mucho la atención, que tiene que ver con que cada vez más gente quiere o necesita aprender o ir a lugares a bailar. Con tus años de carrera, pero también de chilena, de persona que vive en este lugar, ¿por qué crees que está sucediendo eso ahora? ¿Qué te hace pensar?*

Claudia: Yo creo que no solo con el afro, yo creo que es con todas las danzas, lenguajes que tengan una conexión con algo que existe de verdad. O sea, me conecto con las danzas tribales porque en realidad yo siempre quise ser una musa, me conecto con la ancestralidad de las guerras africanas. Necesita la gente conexión, la gente necesita hacer algo porque eso “me mueve otra cosa”, no solo por bailar como un entrenamiento. Para eso, si lo quiero solo como un entrenamiento la gente va y hace zumba, bicicleta, hace cosas, trota, no sé. Pero si quiere, este grupo –llega mucha gente, algunos no saben cómo explicarlo y dicen: “Una conexión con algo”, con el universo, con los antepasados, con las danzas tribales, las danzas de la india, el flamenco, algo. Todas esas danzas, las danzas urbanas, cuando ellas quieren ser... “Y porque las danzas de la calle me tiran y ah..”. Todo tiene que ver porque busco más allá del movimiento, por eso la gente toma menos técnicas, aunque igual llegan a elementos técnicos, pero

quieren conexión, yo creo que eso hace que las danzas de la india, el flamenco, el afro, las danzas tribales estén así en boga.



*Ricardo: Relacionado a lo mismo, también introdujiste una distinción interesante entre la idea que es bueno que baile todo el mundo, pero que también hay otra situación de gente que quieren bailar para ser bailarines, para presentarse, etc. Entonces allí quizás podríamos llevar más la conversación al tema del afro, de los distintos estilos de danza afro como posibilidad de expresión y de llevar adelante un trabajo creativo. Así que te quería pedir si es que nos podías contar un poquito del trabajo creativo que tú igual dirigiste, bueno iniciándote en este primer dúo con la Rosita [Jiménez], después en Logunedé y Mestizo.*

Claudia: Mmhh, y Liberté<sup>17</sup>... Bueno, como decía al principio, la forma coreográfica de mostrar estas danzas simbólicas, como una representación, siempre dijimos que era una adaptación o una representación de la simbología de los *orixás* o de las danzas de los *orixás* que, aunque bailáramos la misma danza no lo era, porque era una puesta en escena. Una puesta en escena que tenía que ver también con una apuesta y

---

17 Dúo de Claudia Münzenmayer junto a Celeste Torres.

una dirección musical muy clara; con las danzas también, que eran danzas colectivas de los *orixás* que trataban de sumergir al espectador en un espectáculo dónde iba pasando las diferentes energías de la naturaleza con la música, con lo escénico, porque si bien no había escenografía se formaba una atmósfera escénica que llevaba al espectador a sumergirse en esta dualidad de energías que tratábamos de mostrar con Logunedé. Lo hicimos después de una forma más contemporánea con el Aroboboi, que ahí rompimos un poco la forma de crear porque era una creación inspirada en la improvisación de los intérpretes, donde se iba rescatando el material que iba a dar el fundamento para la obra y lo mismo fue en la música, donde con los conceptos el Aroboboi era oxumaré, el eterno movimiento, la serpiente. Entonces todo lo que ligaba los cuatro actos, que era la obra completa, se fue trabajando desde la improvisación y de eso se fue armando la obra coreográfica, que transitaba desde el inicio del mundo, la bajada de la vida a los diferentes actos. Lo digo así porque esto se fue entramando tal cual como lo nuestro aquí, cada uno de los intérpretes aportaron de la visión que tenían cada uno de lo que significaba ese retorno, el caos, el fuego en su vivencia, en sus cuerpos. Entonces cuando se arma esta obra afro contemporánea, era bien afro contemporánea, de hecho rompe con esta muestra inicial de Logunedé, con estas danzas frontales, folklóricas, quizás, a esta cosa más contemporánea desde lo visual, desde la música, desde la estética, porque se buscaba además un neutro de género donde todos los bailarines pudieran ser lo que sea, porque éramos una masa que se movía para poder representar lo que nosotros pretendíamos con esta obra del Aroboboi.

Y después, con Mestizo, el elenco de Balmaceda 1215 que después se transforma en una compañía independiente, tomo las danzas de los *orixás*, de nuevo, pero ya puestos en el rito, en esta obra de África a América. Ya había ido a Ghana... Ah, no Mestizo lo hicimos antes, pero después hicimos una segunda parte con las danzas africanas de Ghana. De África a América es un recorrido imaginario de la llegada de los esclavos a América que pasa desde el concepto de esclavo. ¿Qué traen consigo? La religiosidad, traen además su forma de venerar a sus antepasados. ¿Qué traen? Sus deidades. ¿Qué traen además? Sus antepasados, Cuba. ¿Qué traen? La fiesta, la ceremonia, y ahí nos metíamos en lo pagano... Y ahí la inclusión de las danzas tradicionales africanas de Ghana en este gran chorizo que era toda la obra completa de 1 hora 20m. ¡1 hora 20m.! De espectáculo, de poder transitar por este recorrido imaginario de las danzas desde la esclavitud hasta las danzas profanas. Y terminando con las danzas profanas de lo más cerca que teníamos, Uruguay, con el candombe, la fiesta, de sacar al espectador del teatro y terminar con la fiesta afuera del teatro, donde los figurines y todos podían terminar todos en una murga, que es como la expresión final de la obra.

Bueno, ahora estoy en la danza africana contemporánea con un trabajo coreográfico de un dúo donde ya no está ni lo folklórico ni lo representativo ni las danzas festivas ni profanas, sino está la emoción. La emoción de lo que yo quiero mostrar, en este caso un conflicto, Liberté –mucho de eso–, donde el cuerpo muestra la emoción y de ahí salieron los pasos y el movimiento. Y eso es una puesta reciente, llevo dos años... llevamos mostrando ese trabajo y es más o menos la línea que me gustaría seguir en un próximo.

*Ana: También en relación con la sobrevivencia desde este oficio, ¿cómo ves tú el tras-paso que has hecho? ¿Cómo ves la posibilidad de tener continuidad con esos elencos? ¿Cómo ha sido esa experiencia de formar elencos, de formar compañía? ¿Y cómo se ha sostenido en el tiempo? Me refiero a lo espiritual, a las relaciones interpersonales, pero también a lo económico, y cómo influye en esta continuidad.*

Claudia: Difícil armar compañías, sobre todo numerosas. Bueno, Logunedé llegamos a ser una compañía de 32 personas con los técnicos, bueno moverlo ya es... ¡Convivir! También es complejo. ¡Lidiar! Como jóvenes que éramos, con los egos, más complejo todavía. Bueno, lo bueno de eso de Logunedé, casi –sí, yo creo que casi toda– la gente está vinculada al arte, a la música, a todo, está totalmente vinculada. De hecho, aquí hay dos. Y la generación siguiente de Mestizo, también, aunque era muy distinta. Porque, podríamos decir, Logunedé va a ser la primera compañía, de hecho, hay un artículo –ahí tengo una revista–, (...) ahí aparecía como “La primera compañía de danza afro en Chile”, como compañía profesional. Profesional era porque teníamos lugar físico para ensayar, ensayábamos, teníamos obras, etc. Y esos serían los antiguos, que ese eres: tú [dirigiéndose a Ana], eres tú [dirigiéndose a José], yo, y muchos que figuran todavía. La Carola, la María Inés Galdames, la Macarena Varas –estoy nombrando a los que están en la escena–, la Daniela Conejeros, a la Anaki (...), el Jorge Ganem, Cristian Silva, [Cristian] Urrutia –todos vinculados a la escena–, la Susana Allende. Me aparecen todos los nombres que seríamos la primera generación de bailarines formados en una compañía de danza afro, que cada uno de ellos descubrió qué era lo que quería hacer en la vida, destino, distintos caminos, hacia las danzas afrocolombianas, hacia las danzas afromandingues, hacia las puestas en escena desde lo ancestral, el teatro, todos. Carlos Rosales. Y después viene una generación de más jóvenes, porque la apuesta del Balmaceda era hasta 23 años. Entonces eso hizo una renovación de esta compañía que también se hicieron, porque eran jóvenes que participaron en los talleres y después de eso hicimos esta compañía Mestizo, y de eso, mucho de este elenco también está vinculado a la danza: Jocelyn Muñoz, bueno, el Carlitos Rosales, la Tania, la Yaniver Patiño, muchos. Marcelo Fuenzalida, el Boris, muchos, muchos que están vinculados... Elías Basualto, Jorge Nieto, que hicieron del arte... También muchos estudiaron en las academias, y otros se hicieron a pulso,

siguieron estudiando sus carreras universitarias y aparte de ingenieros también son músicos, y también están vinculados. Esa es la generación más joven. Y después he tenido varios intentos de formar compañía nuevamente –lo voy a decir aquí–, no me ha resultado. No me ha resultado porque bueno, el principal que me podía apoyar... Porque esto, la danza y la música, no puedo hacer danza afro sin música, porque la danza afro es la danza y la música, entonces cuando a uno le falta la otra parte ¡no puedo hacerlo! Entonces no tengo cómo hacer compañía si no tengo música porque la danza se baila con la música (Risas). Tuve un intento en el cual audicionaron ochenta personas muy, muy, pero muy interesadas en formar esta nueva Mestizo que fue hace dos años, pero no resultó. O sea, hicimos un montaje, justo coincidió que José vino, pero claro... No sé, habrá Mestizo cuando vuelva José. (Risas)

*José: Tú acabas de decir que tienes 20 años de trayectoria haciendo clases, también nos diste un resumen más o menos de momentos creativos, momentos de creación de obra principalmente, y yo te tengo una pregunta justamente con lo que acabas de decir también con Mestizo y los intentos y esa especie de relación con la música independiente. Te quería preguntar, justamente en estos 20 años, ¿cómo ves tú la situación de la continuidad? Porque hay varios elementos, has nombrado que eres independientes, lo difícil que es hacer esta cuestión, me refiero a estas cosas de arte en el país que estamos, lo difícil que es trabajar con instituciones, lo difícil que es trabajar con gente... Bueno, muchas cosas difíciles. Entonces, ¿cómo ves tú, a modo de resumen, la situación de la continuidad? La continuidad de tu trabajo, ya sea haciendo clase, ya sea estudiando, dada las condiciones, ¿cómo lo podrías resumir?*

Claudia: O sea, de resumen yo creo que tengo la voluntad de continuar. Ahora esa voluntad individual se tendría que conjugar con otras voluntades colectivas que tengan que ver con personas, primero, que quieran aprender, que quieran entregar su tiempo y dedicación a poder armar una compañía, porque yo no concibo una compañía. Por eso creo que fue mi intento porque soy como de la vieja escuela, que cuando aprende algo tienen que dedicarle todo el tiempo que necesita porque cuando aprendo algo, quiero hacer algo y quiero que sea lo mejor de la vida. Entonces no puedo hacer una compañía con gente que quiera trabajar una vez a la semana un material que requiere a lo mejor, una entrega de tres veces a la semana, cuatro horas cada vez. Entonces en esa lógica, para poder sentir que puedo continuar como en esto, necesito conjugar esas voluntades con otras.

Creo que voy a intentar nuevamente, quizás hacer un trabajo en esa lógica de un colectivo más acotado, no pretendo volver en la vida a trabajar con treinta personas, es muy complejo. Y eso de la parte creativa. Sí, pretendo hacer una creación con menos cantidad de personas, con gente que quiera aunar todas esas voluntades, que son todo eso que digo, pero sobre todo que quiera aprender, la voluntad de los

demás, pero a corazón abierto, querer aprender como si no supiera nada, eso es lo principal. Y desde el punto de vista pedagógico me dan muchas ganas, estoy en esa lógica de cero, todos los días es cero, no pienso en el futuro, por ejemplo, es ahora. Ahora tengo tal cantidad de alumnos y ahora hago clases aquí y estas son la gente que están viniendo a querer aprender conmigo y si me dieran la posibilidad hacia otro espacio, como lo que hablábamos de fuera de cámara, me gustaría pensarlo de cero. Irme, no sé, a Chiloé, a Pichilemu, adonde sea, y tomar un grupo de cero y aprender desde cero y que la gente no sepa nada y sé que en siete años podría tener compañía, gente ya queriendo hasta enseñar, eso, por eso digo “cero”. Pero estoy en la época, en el momento que todos los días en nada, cero. Esto es lo que está en este momento, esto es lo que yo puedo entregar con estos 51 años, esto es lo que yo puedo entregar y me gusta que venga gente a mí que quiera aprender con la misma lógica, y eso es super bueno, tranquilidad.

O sea, hablamos en un principio –así como un cronograma–: ¿Cómo he aprendido? ¿Cómo me enamoré de la danza afro? Malucha Solari, primer referente, además trabajé con ella después en las poblaciones con sus proyectos que hacía sobre inclusión en la zona, ella decía, de riesgo social. “Danza para todos”, decía. Entonces tuve la posibilidad de trabajar con ella en varios proyectos. Después Verónica Varas. Y de ahí fui al rescate de las danzas del candomblé las danzas afrobrasileñas y el primer profesor que me enseñó las danzas del candomblé fue el King, King Raimundo Bispo dos Santos, que es el primer hombre que estudia danza en la Funceb en la Universidad Federal de Bahía, estudia la carrera de danza en el ‘73, por ahí. ¿Qué hace el King? ¿El aporte que deja a la danza afrobrasileña? Toma los elementos, la simbología de las danzas de los *orixás* y los vuelve en esta danza que él decía que era una danza moderna. ¿Por qué moderna? Porque a la simbología de la danza de los *orixás* él le ponía una pincelada de otra cosa. Y cuando no enseñaba esa pincelada más moderna, enseñaba la danza de los *orixás* con su filtro que era muy particular porque, además, él cantaba, sabía todos los toques, no habiéndose hecho hijo de santo, porque eligió siempre enseñar. Si se hacía hijo de santo debía dejar de enseñar. Entonces el primer referente sería el King. Eso fue el 2000, 2001, 2002, hasta el 2004 fui varias veces a Bahía, después volví hace un tiempo, después fue José (...). Y en Bahía pude tomar clases también con [Augusto] Omolú, que también es un referente de las danzas. El primer referente de toda esa camada de profesores, así como la Malucha Solari acá, sería el King en Salvador de Bahía, entonces de esos discípulos del King está el Augusto Omolú. ¿Por qué es importante el Omolú? Porque el Omolú es capoeirista, además aprendió esto del King de lo moderno, pero además él le pone elementos del teatro: la voz, el gesto, va un poco más allá. Yo diría que el Augusto Omolú sería como el primer afrocontemporáneo de Bahía, porque se sale del gesto temático de los *orixás* y lo lleva a otro espacio. [...]

Y después, los años siguientes que fui, mi maestro ha sido Nem Brito, que es hijo de santo, es hijo de Xangó y con él he aprendido las danzas de los *orixás* tal cual se hace en el candomblé. Y con él he ido varias veces a poder perfeccionarme en los diferentes caminos de las danzas de los *orixás* y el concepto de Nación, las danzas de los *orixás* para cada Nación. Entonces en el último viaje que hice, en el 2016, aprendí mucho yeyé, que no había hecho, y algo de Congo-Angola, y ahondar un poco más en las danzas de Keto de los *orixás* con los diferentes caminos de las entidades.



Y después tuve la posibilidad de ir a Ghana, estuve en Cape Coast haciendo una pasantía del Fondart, el Consejo de las Culturas y las Artes, un Fondart de 3 meses y un poquito más que estuve ahí aprendiendo las clases. Fue en una institución sin fines de lucro, Africa Footprint, “La huella internacional del África”. Es una organización en un pueblo muy pequeñito a 180 km de la capital de Cape Coast, de Acra. Es como un grupo, un grupo autóctono, ni siquiera llega a ser un grupo folklórico, porque es una asociación que a través de la música incorpora enfermos de sida, sordomudos a la huella africana que es el baile. Entonces yo llegué a ese grupo y pude conocer el repertorio que ellos tenían de las danzas de Ghana, además pude cada día aprender con un profesor que me enseñaba las danzas masculinas o una profesora las danzas femeninas y un músico que me enseñaba el toque de la danza. Por eso digo que fui

a aprender las danzas festivas, profanas y paganas, ahí no hice nada religioso porque las danzas religiosas las había hecho en Brasil. Entonces en Ghana me dediqué a hacer las danzas festivas profanas y paganas de los Ewe, Fon y Asante. De los que más aprendí fue de los ewes. Ahí fueron muchos profesores.

Después hice una pasantía en Estados Unidos, que no era vinculada a la danza, sino a toda la diáspora africana. Y ahí fue un recorrido por cinco estados donde la diáspora africana había dejado las huellas fundamentales en la música, en el jazz, en Nueva Orleans, en Virginia donde estaban los primeros asentamientos, donde encontraron las huellas de los esclavos. Eso es un recorrido interesante de poder ver como... si desde otro lado, nosotros rescatamos mucho el movimiento, en Estados Unidos nos queda desde la diáspora la voz, el jazz, el góspel, eso está ahí introducido. Entonces no podría decir: "En Estados Unidos hay una forma de moverse como africano". ¡No! Porque lo más importante ahí es la voz y el jazz, y lo que dejan la diáspora ahí.

Y los diferentes caminos los he ido encontrando en esta última etapa, en una búsqueda ya diversa, porque me he metido un poco en las prácticas chamánicas y desde ahí, más la danza, el candomblé y el chamanismo, no sé si se conjuga todo y he ido tratando de adquirir una nueva forma, por eso llego a esta propia danza donde ya no me importa nada, la técnica, ni lo demás. (Risas) [...]

*Ricardo: ¿Cómo fue el vínculo con el King? ¿Cómo llegaste allá? Porque me imagino que, bueno ya llegando allá conociste a los otros maestros con los que fuiste tomando clases, pero ese primer vínculo, me interesara cómo surgió. Lo mismo con Ghana. Y una segunda cosa es, especialmente con lo que contabas con Nem Brito y la danza más en el contexto ritual, ¿tuviste también acceso como a esos contextos directamente de la religión?*

Claudia: Sí. Bueno, primero con el King. Si alguien quería aprender clases del candomblé o ir a Bahía era el King, o sea no podía ser otra persona. Es como ir a un lugar y decir: "Tú tienes que tomar clases con él porque él es el maestro, él es el primero". Y que te hiciera clases particulares ya era también, en términos de tiempo y todo... Todo se confabuló y, al final me dijo que sí. Tomé diez días con él, sólo con él, con su hijo y un ayudante, y a veces llevaba a una persona que cantaba, además. Entonces era él, dos o tres personas. En los diez días iba pasando por cada una de las danzas. Yo lo traje en el 2016, el King hizo el último seminario en vida aquí en Chile. Eso es un dato muy importante porque, de hecho, me han mandado a pedir el registro de ese seminario, porque es el último seminario internacional que él hizo, y estaba todos los años invitado a Alemania, pero después de esto no pudo viajar nunca más porque su salud se fue a pique, y por eso está en los registros que la última actividad internacional y masiva que hizo fue en Chile, ese seminario donde todavía se movía

y todo. Bueno, y él no se acuerda que él me dejó grabar la última clase, él nunca dejaba grabar nada, estas eran diez clases y en la novena clase, me dice: “Mañana trae tu cámara, trae tu cámara porque vamos a grabar todo lo que hizo”. ¡Ah! Yo no lo podía creer, porque la transmisión es oral, la transmisión de todo eso es así, entonces que él me dejara que yo inmortalizara... De hecho, yo nunca lo he mostrado, creo que aparece en un segundo en un documental, bailando conmigo ahí “Oxalá”. Nunca lo he mostrado. [Hablándole a José:] ¿Tú lo rescataste en un CD, o no? Búscalo, búscalo es histórico, eso es histórico, porque de hecho el hijo decía: “¿Estás segura que te deja grabar?” Él lo dejó. Y bueno, y acá hizo su seminario, estuvimos acá en varias partes. Hubo mucha gente que estaba interesada en aprender con él porque era como un testimonio viviente de la danza de los *orixás*, no siendo... siendo de la academia, sí, porque eso es de la academia, porque si bien el King era un maestro y todo, estoy hablando de un primer bailarín que estudia danza y que además enseña las danzas de los *orixás*.

*Ana: ¿Y cómo él se acercó a las danzas de los orixás? ¿Él vivió desde niño eso?*

Claudia: Sí. Pero no se hizo hijo [de santo], menos después de enseñar y bailar, y todo. Decía que no se había hecho porque también nunca iba a ser tan devoto o tan estricto, porque decía que ser hijo [de santo] es un compromiso, entonces tienes que vivir para tu santo, es una forma de vida que no todo el mundo está dispuesto a hacer. Pero lo puedes tomar, hay una forma de ser “no hijo”, sino eres –como para decirlo muy coloquialmente– “amigo de los hijos de santo”, o eres como un “invitado”. Por ejemplo, las personas –alguien que venera a los *orixás*– pueden como darte el consentimiento de venerar a los *orixás* porque creen que esa persona, como el King, como la Vera [Passos], como otros maestros que hacen... En cambio, Omolú era devoto, era devoto de los *orixás*, era hijo de santo y –también que fue fundamental– él hacía un trabajo en Noruega, todo su trabajo lo hizo con la escuela de teatro, él no hacía la danza de los *orixás*, hacía el lenguaje, no la danza pura.

El que es hijo de santo no te enseña, por lo menos el *orixá* del cual es hijo. Con el Nem también vemos esas cosas de que él es hijo de Xangó, y nunca me enseña las danzas de Xangó porque él no puede bailar esas danzas. La gente que son maestros, maestros y se dedican a eso, a veces no es compatible las dos cosas, por eso es como una forma de venerar los *orixás* pero no es tan netamente en la religión. Por eso el King decía que no era devoto, no era del *candomblé* pero sí trabajaba con el *candomblé*.

*Ana: ¿Y cómo llegaste a Ghana?*

Claudia: ¿Cómo llegué a Ghana? Porque un alumno estaba haciendo un magister aquí en la Usach y mientras estuvo en su magister tomó clases conmigo, ¡de danza afro! Y llegó de vuelta, de Valencia, y me escribió un día y, me dice: “¡Claudia, conocí

un ghanés! ¡Y tú tienes que ir a Ghana!” Y el hizo y, me dijo: “Mira, esta es la institución, escríbeles y ellos te van a mandar..”. Yo les escribí, me mandaron la carta de invitación, postulé al Fondart y me dieron la pasantía. Ese fue el nexo de ir a Cape Coast a aprender.

*José: Te quería llevar de nuevo hacia esas primeras clases en el galpón de la Cachi. ¿Qué había en esas clases? ¿Qué hacías? ¿Cómo era tu cuerpo en ese momento? ¿Cómo eran tus movimientos? ¿Cómo ves ese momento desde ahora? ¿Qué materiales ocupabas?*

Claudia: ¿Cómo hacía clases hace 20 años? Mi referente era la Verónica Varas, porque la Verónica Varas era mi profesora y yo fui su ayudante, y la forma de hacer clases era la forma que yo conocía con ella. Entonces, obviamente los calentamientos, las danzas, todo era inspirado en el lenguaje de la Verónica Varas, que era la forma de entender la danza afrobrasileña. Y, ¡¿mi cuerpo?! Mis movimientos yo creo que eran bien rígidos (Risas), yo creo que intentaba moverme, porque igual hace 20 años... Si bien yo creo que siempre fui buena intérprete de danza, de todo, pero el afro necesitaba mucha soltura. Creo que era menos suelta, yo creo que ahora con 50 me siento que puedo reconocer mi cuerpo y hacer que mi cuerpo haga lo que yo pretendo, más o menos, pero ahí era bien “forma, forma, forma, Ogum, la guerra, ¡tah, tah!” Forma, forma. Después cuando ya empecé y caché que Ogum no era la forma de la guerra, sino que además uno podía ser el guerrero, no la guerra, así en abstracto, sino que uno podría buscar esa energía de la fuerza, esa energía en el movimiento, no en la forma, ahí me salí. [...]

*Ana: Yo te escucho y me pongo a pensar en eso que tú dices del punto cero. Como partir de cero respecto a un cuerpo, un cuerpo danzante, sea un bailarín de universidad o sea un bailarín de oficio, entonces me pregunto ¿qué crees tú, que has hecho tantas clases a tanta gente, que les sirve a las personas para poder conectar con ese lenguaje o para lograr que ese cuerpo sienta o crea estarse liberando? Porque hay una situación que tú decías, que el que va a tus clases, aunque no sea bailarín, vive una experiencia que es única en ese momento y una experiencia que los hace conectarse con algo. ¿Qué crees tú que es lo que puede llevar a un cuerpo a vivir esa experiencia?*

Claudia: O sea, primero, físico, físico, porque el cuerpo es el que va a empezar a respirar, que va a agilizar la respiración, que se va a conectar con sus motores, el cuerpo. Cuerpo, masita, estructura, que le digo, la tierra, me empiezo a conectar con mis elementos, sin decirle “¡Oh, me voy a conectar con la tierra!”, como un acto súper pachamámico. No, físico, físico. Yo caliento mi estructura cuando logro conectarme con ese calorcito de la estructura y puedo visualizar que estoy, como decíamos, en mis soportes que me soportan. Yo puedo empezar a manejar que en realidad estás en

los soportes y estás en la tierra. ¿Por qué? Porque la tierra es firme y cuando empiezo a sentir esa firmeza puedo empezar a poder guiar a este cuerpo, a poder vivenciar, primero: la tierra, el calorcito. Después: el movimiento, lo que se agilizó. Si le bailo a los ancestros, además tengo calorcito, estoy en la tierra y estoy pensando en mi abuelita, y ahí esa vivencia corporal se transformó en otra cosa, más que en movimiento. Así más o menos trato... pero siempre es físico, lo físico que es mi respiración, mi conexión con mi estructura, mi masita, mi tierra me lleva a esa otra conexión, yo soy solo el puente que hace que la persona logre transitar. Por eso, si quiero trabajar al agua primero me voy a la tierra, que es toda la estructura, siento el calor y digo después: “Ahora vamos a hacer agua”. Y esa estructura, después de haber estado, así, ¡súper caliente!, tiene que tomar la energía del agua que es suave, que se acomoda, que es dúctil. Entonces ahí vivencié, después de estar en esta cosa física del calor, “¡Ah puedo ser agua! ¡Oh qué entretenido!” Es distinto a empezar en frío con un cuerpo no físico a decir: “Bla, bla, bla vamos a ser agua ahora” ¿Cómo hago eso? ¿Pienso en el agua? ¿Siento el agua? No, soy. La idea de esto es que siempre eres elemento, pero es físico y después lo transportas... porque mi vehículo va a ser mi cuerpo y mi cuerpo es físico. Eso es primordial.

*Ana: ¿Tú experimentaste eso o algo similar cuando conociste a la Malucha? ¿Eso te hizo acercarte y seguir el camino?*

Claudia: Sí, eso. Por ejemplo, lo de la Malucha es muy importante, porque caminar –para los que son bailarines y están escuchando esto– en una diagonal en relevé en punta de pies, un pie al lado del otro: ¡Pi, pi, pi, pi, pi, pi! Los brazos aquí, y era solo mover el pecho: ¡Chiqui, ch, chiqui, ch! Esa disociación era: “¡Ohhh!” Y después en las barras, salir para allá, volver, un poco el Graham, esto de la conexión con la pelvis, y nos decía: “¡Tienen que mover la pelvis porque esto...!” Se levantaba el vestido y levantaba la pierna y decía: “¡Porque ustedes tienen muchas ataduras acá y esto puede hablar!” Y solo eso... Estabas metido en una estructura donde no se puede mover la pelvis y llega una señora aquí, bailarina, que te dice: “¡Mueve la pelvis, si la pelvis es liberación! Y ¡Mueve el pecho, mueve todo porque todo habla, todo te puede conectar!” Entonces eso, en realidad por eso digo como la vuelta –y ella desde la danza, porque era una clase de danza moderna, ni siquiera una clase de afro, una clase de danza moderna, que hizo hacer una diagonal con otro elemento, o sea, una diagonal en punta de pie moviendo el pecho. ¡Oh qué rico! ¡Qué rico, qué rico, se mueve el pecho! (Risas.)





**Una conversación  
con Marko Vicencio**

MARKO VICENCIO pertenece a una de las generaciones más jóvenes entre los/as profesores/as y cultores/as de las danzas afro en Chile. Estudió en la Escuela de Danza Espiral, perteneciente a la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, y además se formó con maestras como Rosa Vargas y Claudia Münzenmayer. Luego de participar en varias compañías, tales como la Compañía Mestizo, dirigida precisamente por Claudia Münzenmayer, y el colectivo En Rueda, que en 2015 estrenó la obra “La Cueca se puso Negra”, Marko ha encontrado en gran parte su vocación en el trabajo comparsero, y específicamente en relación con el tumbe afroarriqueño, una danza que ha sido recuperada por las organizaciones afrodescendientes de Arica en las últimas dos décadas. En 2017, Marko formó la Escuela comparsa Negra Libertá, la primera comparsa de tumbe en Santiago, a la que sigue estrechamente vinculado, aunque ahora en un modelo de gestión más horizontal. Con el apoyo y colaboración de la bailarina Rocío Pinto, con quien Marko comparte la dirección del cuerpo de baile, la Escuela comparsa Negra Libertá es una agrupación siempre presente en carnavales y actividades artísticas callejeras en Santiago.

Transcribimos a continuación un extracto de la conversación que sostuvimos con Marko en julio de 2019, la que también se encuentra parcialmente documentada en la cápsula audiovisual sobre su trabajo con la Escuela comparsa Negra Libertá que realizamos junto a Camilo Carrasco, de la productora Malas Juntas - Buenas Ideas, y que se encuentra disponible en la página web del proyecto Danza Afro en Chile ([www.danzafroenchile.kuriche.cl](http://www.danzafroenchile.kuriche.cl)).

*José Rojas: Primero que nada, gracias por la disposición, por el que estés ahí, el que hayas contestado los mensajes, que te hayas dado el tiempo y todo eso. Muchas gracias. Me toca a mí empezar con la primera pregunta: ¿Cómo fue tu llegada a la práctica de la danza afro? ¿O cómo llegó la danza afro a tu vida?*

Marko Vicencio: Bien. Bueno, primero agradecerles a todes por la invitación, por considerarme y por el trabajo que están haciendo, porque es muy necesario para los que trabajamos en esto y los que le estamos dando a las danzas afro. Bueno, también hay todo un mundo en la percusión, en la música. Muchas gracias.

La danza afro como tal aparece en mí antes de que yo entrara a estudiar danza formalmente. En un taller –tal como lo estoy haciendo ahora– en una junta de vecinos en Puente Alto. Danzas cubanas era lo que estaba haciendo la profe. Ahí yo me encontré con la danza afro, sin mucho saber realmente toda la historia o todo lo que tenía la danza afro, yo tenía 18 años más o menos. Ese fue como mi primer encuentro. Me llamó mucho la atención el lenguaje, muy diferente a la danza contemporánea, a

la danza moderna, a la danza como también en ese tiempo yo conocía, desde un lugar no tan... Un poco alejado, digamos, de la profesionalización de la danza, era más que nada... Yo tenía las ganas de bailar no más y tomé un taller de danza afro y me encontré con Karina, que hacía danza afrocubana en una sede social en Puente Alto. Luego comencé a estudiar formalmente en la Academia de Humanismo Cristiano, en la Escuela de Danza Espiral, y ahí me alejé un poco de la danza afro en verdad. Al principio, el primer año de danza, el segundo año de danza es fuerte, no hay mucho tiempo, apenas para trabajar y pagar la carrera. Ya en el tercer año de la escuela de danza me encontré con Claudia Münzenmayer, me encontré con Rosita Vargas, y empecé ahí a descubrir todo un mundo que, en cuanto al lenguaje danzado, yo me sentía mucho más cómodo o más cercano. Eso, principalmente, esos fueron mis dos acercamientos. Cuando entré con Claudia Münzenmayer y Rosita a tomar algunas clases sueltas –bueno, también tomé clases con otros maestros por otros lados–, empecé a descubrir todo un mundo de danzas afro y que la danza afro como tal en verdad tiene muchas ramitas, como la danza afrolatina, ya es diferente en cada país y también en África. Esos fueron mis primeros encuentros.

*José: Tú evolución va ahí, un poco como por la Karina que te entra en esto, la universidad, donde te reencuentras, y luego Claudia y Rosa Vargas. ¿Tú reconoces más personas como maestros de la danza afro que tú haces?*

Marko: Sí, Vero Varas, también en cuanto a... Bueno, la universidad tampoco refuerza mucho en lenguaje afro, así como formalmente... No, no lo hace, pero la danza no está en la academia tampoco, la danza no está solo en la academia. En la academia uno se encuentra con una comunidad que te ayuda a formarte y como a involucrarse en la técnica, en la coréutica, en la eukinética y un montón de cosas más. También el Espiral en sí es bien creativo, tiene un perfil bien creativo considero yo. Pero sí, reconozco otros maestros: Rosa Jiménez, Vero Varas, tomé un par de clases con Barbara Michaelson, sí, pero eso fue después. Bueno, también tomé clases con Álvaro Valdés –creo que es su apellido–, el “Pájaro”. En ese tiempo yo tengo muy bonitos recuerdos, porque yo cuidaba a mi hermana chica y tenía que llevarla, ella tomaba las clases también, como de 7-6 añitos tomaba las clases. Fue muy bonita esa experiencia. Esos maestros reconozco ahora, porque ahora, ya después de la universidad y saliendo, egresando de coreografía primero, me sumergí un poco más, viajé a Perú, he tomado clases con otros maestros.

*José: Y en ese sentido, ¿tú te encuentras conectado o te sientes conectado con otros cultores, con otros profesores de danza afro a nivel de colegas, por ejemplo? O a nivel de escena o movida, ¿te sientes ahí parte de algo o en conexión con algunos otros profesores?*

Marko: En cuanto al uso de metodologías puede ser, porque la metodología que ocupo y la forma en que hago las clases yo la reconstruyo a partir de muchas otras experiencias con otros profesores. Pero hay como un vacío en el sentido de colectivizar o de sindicalizarse un poco entre los profesores en cuanto a otras cosas, clases, como por ejemplo valores de clases que, en algún momento cuando yo estaba en En Rueda Colectivo, con Canela [Astudillo], Macarena Parraguez, Fran Hernández, Cristian Barria, bueno varios, un grupo bien grande, se habló de generar una instancia de poder congregarse, los profesores que hacemos clases de danza afro, para poder generar una especie de acuerdos en relación a valores de clase o metodologías, compartir ciertas experiencias... Eso nunca se logró la verdad, no sé por qué, yo siempre estuve dispuesto, pero no se logró la verdad. Entonces también como que siento una especie de desconexión en ese sentido, un poquito. En cuanto a metodología, sí, y a hacer trabajo como colectivo entre docentes, entre profesores de danza afro, también considero que falta todavía ahí una articulación firme. Eso pienso.

*Ana Allende: Ahora, desde que tú te encuentras de nuevo con esta práctica de la danza afro, ¿qué rol ha jugado esa práctica en tu experiencia danzaria? Pensando en que la conociste, después este paso por la universidad y luego un reencuentro. ¿Cómo sientes que la danza afro ha agrandado tu experiencia, tus herramientas como profesor, como intérprete?*

Marko: Sí, sin duda ha enriquecido mi experiencia como profesor, como intérprete y como coreógrafo también. ¡Wow! Como muchas cosas la verdad. Como intérprete, por ejemplo –partiendo por ahí, quizás–, ha enriquecido mi lenguaje corporal. Como que me pasa que yo venía muy suelto (Risas.) de cuerpo, como con la columna muy flexible, los brazos muy –cómo decirlo... Tenía mucho la onda en mi cuerpo, el lenguaje corporal de la onda, el flujo, y cuando entré a la escuela fue un choque con la técnica académica, por ejemplo. Ahí sufrí harto también, como armar el cuerpo, sostener una postura. Hubo dos añitos que yo casi no hice afro formándome, digamos, ya entrando a la Escuela y cuando me reencontré fue un momento como de volver a encontrarse con la columna desde otro lugar, porque ya sabía las partes de mi columna, ya sabía las posibilidades que tenía mi columna, por ejemplo, o la pelvis, el fuelle, la fuerza de las piernas. Todo este lenguaje afro, que es como con peso, con gravedad, entonces fue loco porque, de hecho, muchos profesores me decían: “¿¡Qué vamos a hacer con este niño que está todo suelto!” Como armarse de nuevo y después volver a desarmarse y estar armándose, desarmándose, armándose, desarmándose, eso creo que ha enriquecido mucho mi lenguaje corporal. De hecho, lo contemporáneo que hago también es muy vinculado al lenguaje afro, al uso de la pelvis, al flujo, al peso, a las posibilidades de la columna, a la disociación rítmica. Eso como intérprete.



Como pedagogo, bueno, Claudia Münzenmayer es un gran referente para mí la verdad, siento que ella logra entrenar el cuerpo para el afro. De repente, hay profes que te enseñan la frase del movimiento no más, o moverse solamente y a partir del movimiento uno va encontrando, ¿no es cierto? pero Claudia tiene una metodología más focalizada en las partes del cuerpo que uno utiliza para luego hacer danza afro, entonces para mí es un gran referente metodológico. Entonces ahí como que se me abrió una puertita más como docente. Ahora, también ocupo mucho la técnica Leader<sup>18</sup>, ocupo mucho el análisis del movimiento, ocupo cosas de danza contemporánea para poder llegar a la danza afro cuando la enseño. Trato de no encasillarme todo el tiempo, tal como yo fui así como soltando y armando también trato de que las personas que toman mis clases puedan pasar por eso también.

Y como coreógrafo, bueno, todavía no he armado nada, mi rol de coreógrafo ha sido más en relación a la comparsa. Bueno también el tumbe que conocí ahora. Bueno, el tumbe lo conocí en Mestizo, yo era parte de Mestizo un periodo. Y ahí en Mestizo, por Nicole Ortiz, conocí el tumbe, el tumbe de comparsa, porque el tumbe original-

---

18 Ver p. 46, nota al pie 15.

mente es de rueda, es improvisación libre en relación al *repiqueteo*<sup>19</sup>, cierto, al repique. Y ahí conocí el tumbe como comparsa. Entonces como coreógrafo me he desarrollado más en relación a poder generar mudanzas de comparsa, a poder generar juegos coreográficos en la comparsa, a poder abrir la comparsa coreográficamente para que la gente se involucre. Porque tú sabes que las comparsas son más cercanas a la gente, es diferente al teatro.

*Ricardo Amigo: Ya que abriste el tema de la comparsa, ¿qué fue lo que te motivo o qué fue lo que te impulsó a llevar adelante el proyecto de la comparsa de tumbe?*

Marko: Bueno, primero fue porque siempre he querido encontrar un lugar en el que yo me sienta identificado. Con las danzas afro, la danza contemporánea, yo creo que todos siempre buscamos identificarnos, y yo quise, primero, conocer en Arica el tumbe. Mi principal motivación fue la búsqueda de ese origen afro cercano en Chile, o sea, darme cuenta que existía una danza afro chilena fue para mí espectacular, yo quise ir a conocerlo allá. Esa fue mi motivación, como indagar e involucrarme, entrar ahí a investigar en relación a la danza afro chilena que es el tumbe. Bueno, la cultura del tumbe, finalmente me di cuenta de que es toda una cultura y que ha sido invisibilizada y que también tiene todo un ejercicio de investigación en relación a retomarla, reconstruirla, representarla. Mi gran motivación fue buscar eso, desde mi origen como chileno, dónde estaba también... Porque finalmente toda Latinoamérica tuvo presencia afro, cimarrones o en situación de esclavitud, digamos.

*Ricardo: ¿Con quién estudiaste allá? ¿Con quién te comunicaste?*

Marko: Yo primero me comuniqué con Adrián Soto, por el bloque de hombres allá en la escuela comparsa Tumba Carnaval. Nicole Ortiz, hizo una pequeña clase en Mestizo hace, ¡buh!, hartos años y a través de Nicole Ortiz yo llegué Adrián Soto. Adrián Soto es el que dirige el cuerpo de varones, porque allá se divide, en la escuela comparsa tumbe Carnaval hay un bloque de varones, un bloque de damas, un bloque de señoras y percusión. Entonces yo llegué contactándome con Adrián Soto. Luego, bueno, tomé clases con Adrián Soto y con varios chicos de la comparsa, me acerqué a la Sandra Castilla, que ella es afroperuana pero también tiene sus raíces en Arica y es una de las precursoras del tumbe, tomé clases con Carolina Letelier, que es una de las que a través de relatos orales logró reconstruir la danza del tumbe. Bueno, he viajado varias veces a Arica la verdad, a bailar. Primero fui a bailar al carnaval y luego fui a hacer entrevistas, a conocer las tradicionales que ellos tienen, las Cruces de mayo... También he tomado clases con Sabor Moreno, he tomado clases de danza, porque el hombre y la mujer bailan diferente, entonces he tomado clases con mujeres cono-

---

19 Frases rítmico-melódicas que se hacen en el tambor agudo usado en el tumbe, llamado repique.

ciendo el manejo de la falda, que es toda una técnica también, y con varones, con varones y con machete también, que también tiene otra cualidad, tiene otra forma. Eso, esos son los personajes.

Bueno, después está la ONG Oro Negro, que se trabajan temas más políticos, de reconocimiento. También ahí hicimos un trabajo con la comparsa –bueno, esto previo a que la comparsa fuera la comparsa–, un trabajo de investigación, entrevistas que tenemos ahí, que hemos revisado, hemos bajado algunas cositas que también lo bajamos a la comparsa. Eso, principalmente con ellos.

*Ricardo: Y ahora la comparsa, en concreto, ¿cómo funciona en comparación, por ejemplo, con otras comparsas de danzas afro o músicas afro que hay acá en Santiago? ¿Cómo se inserta esta comparsa acá en Santiago?*

Marko: Bueno yo... antes de comenzar con la comparsa, yo pedí los permisos pertinentes, digamos (Risas.). Porque también... A ver, yo entiendo que el tumbé como es una danza que se está reconstruyendo hay un proceso que, en Arica –yo entiendo eso– la gente necesita un periodo de tiempo para poder reconstruir esta danza, difundirla y empezar a permitir que se dinamice en el territorio, Arica. Entonces era muy respetuoso con eso, antes de que se fuera para afuera... Yo tenía ahí como una aprehensión –yo, personalmente– de que eso se dinamizara y se difundiera ahí, pero siempre tuve ganas de bailar lo acá también porque yo no vivo en Arica, vivo en Santiago. Entonces yo llamé, pedí los permisos a Vanessa, Edgar, Carolina, a ciertas personas como avisándoles de que yo quería levantar una comparsa acá junto con un conjunto de personas, un equipo, porque tú sabes que una comparsa son mucha gente. A mí me gusta el trabajo colectivo de la comparsa, ojalá dos profes de danza, ojalá dos músicos de cabeza, un grupo de investigación, que haya toda una articulación de grupos de comisiones en relación a la comparsa y a las temáticas que son transversales en la comparsa. De alguna manera yo pedí los permisos, se me dijo que sí, que podía hacerlo. Bueno, yo siempre diciéndoles que hiciéramos el vínculo, que ellos vinieran para acá. [La Colectiva de Mujeres Afrodescendientes] *Luanda* también [fue] otro grupo que también se sumó a nosotros y nos convocó a la Universidad de Chile. Y partimos, partimos.... Bueno, eso fue después de 3 años que yo llevaba haciendo un vínculo, porque la comparsa lleva 2 años, y antes de eso habrán sido, sí, yo creo que unos 2 años y medio, más menos. Yo empecé a viajar a Arica el 2014 y así como meterme en el tumbé, 2015, 2016.

*Ricardo: En comparación con las otras comparsas que hay acá en Santiago, ¿hay alguna particularidad de la forma cómo funciona?*

Marko: La verdad desconozco cómo funcionan, así como tal, las otras comparsas. Lo que conozco es por mi colega Fran Hernández, que es *Lambayeque* y sí, son dife-

rentes. En general... Bueno, de que las comparsas empiecen a cobrar también es un tema porque yo trabajé mucho tiempo.... Mi primer acercamiento a las comparsas fue la Chinchintirapié, durante la universidad. Duré repoco porque por tiempo no pude, estuve como 3 años, por ahí... 2 años y algo, participé en algunos carnavales... Es poquito igual, porque hay gente que lleva ¡10 años! Y después armé una comparsa que era de fusión y un poco jugando como a la creación: La Triquiñuela, que era una comparsa de Puente Alto, todos eran de Puente Alto en verdad, la mayoría de los integrantes. Nos organizábamos en una plaza, era como muy así... Bueno, La Triquiñuela para mí fue una gran instancia de práctica como profe, ahí yo no cobraba, no había un cobro, yo estaba todavía en la universidad, pero era ¡harto trabajo! Mucho trabajo. Y la gente, de alguna manera yo sentía que no valoraba un poco el espacio. No por no pagar... O quizás, no lo sé, tal vez por no pagar la gente se tome las cosas un poco más *al lote*, como el horario, los espacios de aprendizajes... Bueno, el consumo de cuestiones que entorpecían totalmente, entonces finalmente yo me di cuenta que quería algo mucho más serio, un poquito más escuela, sí, con metodología, con trabajo, con un equipo serio y que fuera significativo para las personas que fueran, no un espacio de solamente dispersión o carrete o vacile, qué sé yo (Risas.).

Entonces la diferencia creo que es porque, de partida, la Escuela comparsa Negra Libertá este año comenzó a trabajar con otra metodología diferente. El año pasado era un poco más vertical, como que nosotros –y digo porque había un equipo– decidíamos sobre todo, desde el valor de las clases hasta lo que se bailaba y lo que no se bailaba, desde quienes viajaban a Arica o quienes... Todo, todo, todo, todo, todo lo organizábamos nosotros, y nos dimos cuenta que, de alguna manera, se nos escapaba de las manos por la cantidad de cosas que hay que articular. Entonces este año yo propuse que trabajáramos como comisiones, o sea las chicas que van a bailar no solamente van a bailar, sino que participan activamente de la comparsa. Teniendo presente que no todos pueden por tiempo hacerlo definimos dos tipos de participación: participación pasiva y participación activa. La participación pasiva es estar dentro de las comisiones, pero no tomar decisiones o no... Porque, de alguna manera no pueden estar todo el tiempo en las reuniones que se hacen o qué sé yo.

Entonces este año la comparsa comenzó con cinco comisiones: Comisión Investigación, donde hay varias personitas ahí de la comparsa, que bailan y además están en la comisión investigación. Comisión Finanzas; que es como para autogestionarse, ahí en ese sentido ahí todos, todos, todos, todos, hasta los profesores, los que guían percusión, los que guían danza, los que guían teatro, pagamos \$10.000 pesos mensuales. Entonces pagando esos \$10.000 pesos mensuales hay un valor, que se acordó en asamblea, por cada profesor, un valor por su trabajo, y queda un fondo para cosas como tambores, vestuarios. Aparte de instancias de autogestión, que tiene que ver

con desde salir a la feria, a las ferias de las poblaciones y *manguear*<sup>20</sup>, como se dice, hasta trabajos que de repente nos salen que hay colegios o lugares que nos pagan por ir a bailar y eso se va al fondo directamente. Comisión Artes y Estética, que es un grupo de personas que decide o tira propuestas en relación al vestuario de los músicos y de los bailarines... Bueno, cada vestuario también tiene que ver con una temática donde nos presentamos. La comparsa también tiene eso. Bueno, y ahí me salto a la otra comisión que es Vinculación Territorial: [En] cada intervención que nosotros hacemos en un carnaval, tratamos de vincularnos con el territorio, y ahí la comisión estética juega un poco con la estética, valga la redundancia para contextualizarse en cada territorio. Hasta ahora, por ejemplo, en el carnaval de San Juan o la noche de *We tripantu* o *Wünol tripantu*, que se celebra en Los Copihues<sup>21</sup>, nosotros decidimos hacer siempre una clase o tres sesiones, en verdad: una clase sobre cultura mapuche, sobre los *purrún* que existen, principalmente el *Choique purrún*, *Ulkantun* y un poco acercando a la gente de la comparsa también a la cultura mapuche. Ahí nosotros hemos pedido la ayuda de Lorenza Aillapán<sup>22</sup>, ella fue a apañarnos y ella tiene todo un trabajo teatral mapuche muy interesante, ella nos ayudó. Ahora, si bien nosotros no hacemos *purrún* en la presentación, sí hacemos siempre en el *We Tripantu*, al inicio, una especie de rogativa, una especie de limpieza, una especie de pedir permiso, saludar a las direcciones y bueno la rogativa que es verbal, en *mapuzungun* y en español. Bueno, esta vez fue solo en *mapuzungun*.

Entonces eso podría ser una diferencia de las otras comparsas, que trabaja desde la práctica la horizontalidad y la proactividad en sus integrantes, y eso ha sido rebueno porque en la comisión de investigación, por ejemplo, hemos logrado saber qué se hace, por qué se hace, para qué se hace. O por lo menos discutir esas preguntas. Cuando la danza se mete en la historia, la danza toma mucha más fuerza, sobre todo este tipo de danzas, porque de repente uno tiende a separar la cabeza y el cuerpo y se preocupa mucho de la técnica, la forma, pero de repente en estas danzas, creo que específicamente –sería interesante verlo en las danzas contemporáneas–, pero en las danzas afro cuando uno indaga, investiga y se mete en la historia y en todo el cruce histórico que hay sobre esas danzas, la danza toma mucha más fuerza. Eso siento yo. Eso podría ser una de las diferencias, la forma en que funciona la comparsa.

---

20 Acto de poner la mano o un recipiente para recolectar dinero generalmente en la vía o en espacios públicos después de un espectáculo o actividad de asistencia gratuita.

21 Población de la comuna de La Florida en Santiago (suroriente de la ciudad) que convoca todos los años a un carnaval popular para la “noche de San Juan” en el mes de junio en donde se reúnen gran parte de las comparsas y agrupaciones carnavaleras de la ciudad.

22 Destacada danzante y activista mapuche de origen Lafkenche.



*Ana: Podrías explicar, más o menos, las personas que participan, el territorio donde se desarrollan, ese tipo de particularidades de la comparsa Negra Libertá.*

Marko: Las personas que participan, la verdad, la mayoría son gente universitaria. Al principio de la comparsa había más gente como menores de edad: tercero medio, cuarto medio, hasta algunos por ahí octavo [básico], primero medio. Después empezó a llegar más gente universitaria o de esas edades y es gente, la mayoría de las personas que van... Bueno, es interesante lo que está pasando. Siento que Chile está bailando un poquito más que antes, igual creo que Chile no bailaba mucho por cuestiones históricas, no sé, no me atrevería a decir, pero quizás la dictadura, quizás otros procesos históricos que han coartado la libertad del cuerpo probablemente influyeron en que Chile no es un país muy de bailadores como lo son otros países. Pero la mayoría de las personas son de perfil universitario, diría yo, o quizás no son universitarios, pero tienen esas edades entre mayores de edad hasta 37-35. Muchas niñas se consideran feministas también y están como imbricadas todas en estos roles del feminismo, algunas niñas que han tomado clases por otros lados y que vienen a conocer esta danza afrochilena.

Ana: *¿Ustedes hicieron una convocatoria al principio o la gente ha ido llegando sola?  
¿O hacen convocatorias cada cierto tiempo?*

Marko: No, hacemos convocatorias cada cierto tiempo. En el caso de la danza, porque en el caso del teatro es diferente, comenzó este año no más. En el caso de la danza, nosotros tenemos tres niveles: en el nivel básico, se hace una convocatoria cada cierto tiempo que generalmente se hace en invierno para egresar o salir en primavera, de hecho el grupo se llama Grupo Primavera, entonces en primavera ellos salen a bailar a la comparsa como tal. El primer nivel es ciclo básico, donde llegan la gente de la comparsa, empezamos de cero, hay gente incluso que no ha bailado, recibimos todo tipo de cuerpos, como que no hay ningún requisito, solamente las ganas. Bueno, la puntualidad y el interés y la proactividad, también. El otro nivel es la comparsa como tal, que siguen en formación y en creación. Y el último nivel, que es como más de escenario –que no lo hemos logrado hacer salir todavía tan así puntualmente, como un par de veces, pero se está dando ese tercer nivel–, que es gente que ya maneja otro lenguaje afro, que ya es rápida que, si necesitamos sacar alguna coreografía y la armamos, ¡pah, pah, pah, pah, pah!, rapidito, no hay que enseñar; como una especie de elenco que también es abierto, digamos, a las personas que también quieran participar a partir también de una evaluación reflexiva y colaborativa entre las partes. Porque hay gente que también, tú sabes, tienen poco desarrollo de la conciencia corporal y cree que realmente está al nivel, pero le falta todavía y es porque, de alguna manera, no está tan consciente. De repente hay gente que no está tan consciente de lo que hace en la danza, de repente, como que hace no más y falta ahí que esa persona reflexione y pueda mirarse y entrar un poquito más, porque todavía el paso le sale para el otro lado, sí, hay cosas técnicas que de repente ensucian la presentación. Esos son los tres niveles.

Bueno, ahora también entender que la danza, bueno, en realidad la comparsa completa, tiene dos líneas súper claras: una línea es el tumbe Tradicional, que eso es como todo lo que se ha hecho en Arica, nosotros lo repetimos, lo repetimos, lo enseñamos, profundizamos, que son de La Tumba Carnaval, de Arica Negro, de Oro Negro, de Sabor Moreno, esos grupos. Y la otra línea que es fusión, entonces nosotros fusionamos con otros lenguajes. Bueno, yo trabajo con una compañera, somos dos profes de danza, Rocío [Pinto] y yo, trabajamos juntos. Rocío y yo también hemos tomado clases de *orixás*, entonces también hemos metido un poquito eso, como el lenguaje, hemos también jugado como a reconocer danzas de Ghana, danzas de Guinea, Burkina Faso, como para entender de dónde vienen también esos lenguajes. Entonces hay una línea que también es fusión y en esa línea de fusión va a vincularse con cada presentación, en el caso de presentar el carnaval de Cartagena nosotros hacemos pasos que ya no son de tumba, pero que simulan las olas del mar, principalmente (Ri-

sas), también pasitos que son de *Yemayá*, como que nos vinculamos un poquito con la territorialidad en ese sentido, en el ámbito de la fusión, en la línea de la fusión. En la línea tradicional Arica Negro como que hace un *link* con *Yemayá* o la costa, porque Arica Negro se considera como tumbe de la chimba, de la costa, no como la Tumba Carnaval que agarra de Azapa<sup>23</sup>. Esas dos líneas, principalmente.

Bueno y también hay una cosa que hemos tratado de profundizar, que tiene que ver con que en la línea de fusión nosotros intentamos de alguna manera escribir, danzar, cantar, nuestra historia, contemporáneamente hablando, los asesinatos a manos de empresarios, como Macarena Valdés o mujeres que han sido víctimas de violencia de género o los asesinados por carabineros, como Manuel Gutiérrez. Entonces creamos cantos, pregones que tienen que ver con esas cosas principalmente, como esas cosas puntualmente. O danzas que tienen que ver con otros movimientos corporales que dicen otra cosa que tiene que ver con la contextualización de esa salida, de ese carnaval.

*Ana: Y en ese sentido, ¿ocupan sólo el lenguaje de la danza afro y la fusión con otras danzas de origen ancestral, como purrun o tinku?*

Marko: *Purrun*, sí, también

*Ana: No la danza andina...*

Marko: No, danza andina no, solo *purrun*. El cruce con lo andino es porque el tumbe, de alguna manera, se cruza con lo andino como el *Ño Carnavalón*, como tradiciones que son andinas que se cruzan con el tumbe.

*Ana: ¿Y están impulsando desde este año repertorio a partir desde lo teatral? De la teatralidad...*

Marko: Sí, desde la teatralidad. Claro, haciendo figurines y también todo el cuerpo, porque hay elementos del teatro que ayudan. Por ejemplo a la atención, a la concentración, a poder estar en un grupo grande y poder estar pendiente de 360° de todo lo que está sucediendo y también aquí. Entonces hay cosas que hemos trabajado desde la teatralidad en todo el cuerpo, pero también específicamente en los figurines.

*Ana: Robinson San Martín<sup>24</sup>, ¿no?*

Marko: Sí, sí. Bueno él dejó un trabajito ahí que lo hemos profundizado y también Dante. Dante, es el profesor que está ahí con el grupo de teatro, pero que también

---

23 El Valle de Azapa, cerca de Arica, es uno de los valles del Norte Grande chileno que ha concentrado históricamente la mayor presencia rural de afrodescendientes.

24 Actor y músico, encargado de figurines en la comparsa Chinchintirapié en sus primeros años, y músico de la Banda Conmoción.

busca ayuda con otros profesores que vienen a visitarnos y darnos como conocimiento y nosotros trabajarlo, como Lorenza en el *purrún*, en el caso del *purrún*. Y bueno, también el trabajo como del gesto, desde la danza afro también aparece el gesto como de protesta, el gesto de descontento, vamos ahí fusionando eso.

*José: Dentro de lo que has hablado, ¿Cómo ves tú, como parte de lo que has hecho, el tema de la creación, el tema de lo creativo en la comparsa, tu trabajo en la comparsa?*

Marko: Sí, bueno, nosotros en la comparsa hemos tenido breves procesos de talleres coreográficos. Es importante saber que el *tumbe* son gestos que están relacionados a los trabajos que desarrollaban la gente afro en el territorio de Arica, esa es la reconstrucción que se hace. Primero fue la palabra del *tumbarse*, de *tumbar pelvis* con *pelvis* –esa es la tradición–, los pasos de la recolección de aceitunas, de hilar el algodón, de lavar ropa de las lavanderas, etc. Y en el caso de la creación, nosotros hemos trabajado desde los pasos tradicionales, o sea poder desarrollar mudanzas nuevas en relación a los pasos que ya existen. Ese trabajo ha sido a partir desde premisas o desde la improvisación guiada. Y la danza contemporánea aparece un poco como por generar, abrir el trabajo de flujo, cuestiones como el punto de inicio del movimiento, a veces como *training*, a veces también como una especie de acercamiento al contacto, a trabajar desde otro lugar con los compañeros o compañeras, compañeres de danza. Y otro tipo de taller coreográfico u otro tipo de profundización en procesos creativos es agarrarse de una temática, por ejemplo, Manuel Gutiérrez que el 25 de agosto [del 2011] fue asesinado por los Carabineros de Chile, entonces nosotros agarramos esta temática, profundizamos y reflexionamos en torno a ella. Vimos el documental, hacemos una especie de conversatorio entre nosotros para poder profundizar en relación a eso, primero desde acá, como desde lo que pensamos, sabemos o no sabemos, y luego generamos a partir de un trabajo más de improvisación guiada y también de llegar, montar, como que nosotros, los profesores de danza, escogimos ciertas cositas que tienen relación a esa temática y lo montamos.

*José: ¿Cómo ves tu lugar dentro de esto? Me imagino que tú eres como bien convocante desde el principio de la comparsa. ¿Cómo ves tu lugar en la comparsa desde el punto de vista de la gestión, o desde el punto de vista organización? ¿Tú eres el director de la comparsa? ¿Cómo te defines a ti, tu lugar ahí?*

Marko: Mira, al principio de la comparsa me consideraba una especie de director. Al principio, porque en verdad era mi idea que el *tumbe* llegara acá, de hacer una comparsa, moví todas las piezas para poder hacerlo, del lugar. Pero sí o sí siempre... bueno mi ejemplo como Chinchintirapié, siempre vi que la comparsa funciona, sí o sí, no centrado en dos personitas, funciona sí o sí porque tiene que ver con la educación comunitaria, la educación carnavalera, de alguna manera. Tiene que ver con

una cuestión comunitaria, tiene que ver con una cuestión de trabajo más horizontal. Si bien, siempre va a haber –y no hay que negarlo–, van a haber por a, b, c motivo verticalidades en esas organizaciones, la cosa horizontal ayuda a que se democratice un poco la información. Al principio, yo me consideraba director, pero, digamos, como un poco obligado, porque yo, desde mi humanidad, yo nunca me consideré director, pero en el fondo yo dirigía toda la cuestión al principio. Después, ahora, actualmente yo me siento como uno más, no me siento como en un lugar más arriba de nadie, solamente soy uno de los que dirige mi parte, que es la danza y que coordina, junto con otras personas, la comparsa en general. Somos varios los que estamos ahí dirigiendo. Yo siento que... O sea, siendo honesto es importante el rol que yo cumplo, por distintas razones, pero también es muy importante el rol de las otras personas que vienen aprendiendo, que vienen aprendiendo a dirigir, aprendiendo a guiar, aprendiendo a investigar, entonces yo ahora siento que soy parte de un equipo directivo, como una cosa así, como un equipo directivo más que el director. Sobre todo, porque también –bueno, eso es como un tema mío– me pasa que de repente siendo la danza un arte más practicado por mujeres, no sé por qué se centra tanto en los hombres, como en coreógrafos famosos, como que hay pocas coreógrafas que son reconocidas y que son muy buenas también. Yo ahí me situó... Como que me bajo un poquito, me gusta ser parte de un equipo.



*Ricardo: Volviendo un poquito a lo anterior que te preguntaba José, al trabajo creativo y todo eso, y tomando lo que tú mismo decías, que existe toda una línea del tumbé que vendría siendo tradicional, una tradición relativamente joven, como tal, pero que está ahí y hay gente que la defiende y todo lo demás, entonces ¿desde dónde te paras tú o desde dónde se paran ustedes, como agrupación, para decir que está bien lo que están haciendo ustedes? No para justificar, pero como para tener un lugar, no de enunciación en este caso, sino de práctica, de creación.*

Marko: ¡Ah! tú hablas por la otra línea, por fusión.

*Ricardo: Sí, pero hablo de la relación de la línea de fusión con la línea de tradición. ¿Cómo le explicas tú a la gente de Arica que tú también estás haciendo tumbé, fusionado, y está bien que tú lo hagas?*

Marko: Claro. Bueno, ha sido difícil, ha sido un temón la verdad... A ver, hemos tenido esa dificultad de poder hacernos entender que nosotras como comparsa tenemos contextos muy diferentes en relación a Arica. De partida cosas como generar cantos que sean feministas o cantos que sean anti yuta... Eso les ha atacado mucho. A ver, el rollo de allá era como que nosotros estábamos politizando el tumbé... Ahora, esto un grupo super segregado de personas, estos comentarios venían de personas que ni siquiera eran de las organizaciones, porque Luanda siempre nos apoyó en todo, en que nosotros hiciéramos esto o lo otro, por ejemplo, u otras organizaciones, pero el rollo era la politización del tumbé. Y nosotros tratábamos de explicarles que, de alguna manera, nosotros estábamos bailando y creando a partir de nuestra historia contemporánea, o sea, lo que pasa con los Carabineros de Chile allá en Arica es diferente a lo que pasa acá en Santiago, la represión es diferente, entonces los contextos son diferentes. Hemos logrado, de alguna manera, ser un poco más aceptados, de partida de las organizaciones: Oro Negro, que es lo que más nos importa, tanto la ONG como la comparsa Oro Negro, Luanda y Arica Negro y Tumba Carnaval. La verdad es que no hemos tenido un acercamiento más que yo solamente, de toda la comparsa. He ido a bailar a la Tumba Carnaval, el resto de las personas no. Bueno, les hemos explicado también que existen dos líneas, que nosotros vamos a respetar siempre la tradición, pero que, claro, nosotros también queremos decir, a partir de la danza en carnaval, lo que a nosotros nos pasa en nuestros territorios, en nuestras poblaciones con el tumbé.

*Ana: Nosotros entendemos que tú haces un trabajo también en una escuela, tú eres profesor de colegio. ¿Cómo has podido ahí insertar, o si es que lo has hecho, también, la práctica de la danza afro con estudiantes de colegio? ¿O cómo llegaste también a esa manera de hacer la pedagogía?*

Marko: Sí, soy profesor de liceo, de colegio. Siempre me gustó la pedagogía, yo entré pensando en la pedagogía. Cuando uno entra a hacer clases en algún colegio, de repente como que el colegio te pide hacer “Danza” y hay como ¡varias danzas! Entonces uno empieza a armarse un poco a partir de lo que el Mineduc te pide en cuanto a contenidos, como a armarse un bosquejo de lo que quisiera. En el caso mío, porque tengo conocimiento de danza afrolatina, alguna, y también de contemporáneo, moderno, entonces yo ocupo trabajo de columna, trabajo de flujo, trabajo de danza contemporánea, pero el tumbé, por ejemplo, el tumbé, específicamente, es muy chistoso porque en el momento en que tiene que aparecer el tumbé no es como en todo el plan común a lo largo de la asignatura durante todo el año. Yo he ocupado las Fiestas Patrias para meter el tumbé [Risas], porque es un momento en que yo puedo decir: “Bien, la cueca qué sé yo, pero ¡Oye, existe el tumbé!” Y como bajando los documentales y mandando información tanto a directora de colegio, UTP, inspectora y bueno, los profesores de educación física que son los que, por Mineduc, por Ministerio hacen el trabajo de las danzas folklóricas para la fiesta de la *shilenidad*. Y claro, los profesores de educación física, tú entenderás como que no tienen las herramientas pertinentes –¡perdón!, pero es lo que creo–, como para poder desarrollar las danzas desde un lugar sólido, y no me refiero a sólido como a hacer la coreografía bien, me refiero como a entender de dónde viene la danza, partir también por la base. Bueno, también ¡el espacio que le da UTP a estas danzas! Menos mal en el colegio que estoy porque ¡desde principio de año que entré! Les dije: “No pueden hacer folklore ¡cuatro semanitas antes! Tiene que venir de antes, un trabajo un poquito más profundo, por lo menos dos meses antes”. Entonces, bueno, yo he metido el tumbé por ahí. La primera vez que lo hice fue en el colegio Sol del Illimani que, bueno yo venía con todo lo del carnaval con la Fuerza del Sol entonces propuse junto a mi colega de danza en ese momento, y mis colegas de teatro, que éramos cuatro profesores, dos de teatro y dos de danzas, aparte de los Inti Illimani que están ahí haciendo clases y todo, que hiciéramos el carnaval, como el colegio se llama Sol de Illimani, “El carnaval del Sol del Illimani”. Y ahí era dar información sobre el carnaval con la Fuerza del Sol y meter el tumbé y todas las danzas del carnaval del norte y ahí yo partí mostrando documentales sobre el tumbé a un 7° básico, lo hice con un 7° básico, y bueno, claro, primero la dificultad que uno se encuentra es con que es una danza muy suelta, hay movimiento de pelvis que es como tabú mover la pelvis.

*José: Y sobre todo en 7° básico.*

Marko: Sí, sobre todo en 7° básico y sobre todo en la escuela y ¡en Chile! Como que el movimiento de pelvis está como un poquito... Cae como en la objetivación del cuerpo, la sensualidad y toda la cuestión, en otros países no pasa, es como normal, es como parte.

Entonces fue difícil pero resultó, y en el momento en que tú muestras videos a los niños y que los niños empiezan a ver que otras personas lo hacen, que existe una organización, que empiezan a ver a otros niños bailar, ¡wow!, cambia. No partir al tiro con la danza como ¡ya!, como de repente. Liberar prejuicios, pensar, reflexionar, comentar, conversar, por eso se necesita tiempo. Y meterse en la danza desde un lugar más... desde el pensamiento, desde la reflexión, y luego danza. Entonces ahí logré hacer tumbe con 7° básico y les encantó, estuvo muy bien, al final bailaron todos y ¡gritaban, cantaban con fuerza! Fue muy bonito... Y bueno, también Tinku y todas las otras danzas. Pero ahí como que uno, desde el colegio, apoya al profesor de educación física, es muy loco, pero, en fin. Igual los profesores de educación física están ahí: “¡Por favor, ayúdame! ¡Por favor, esto, lo otro.” Y yo, dispuesto. [...]

Y ahora en el Liceo en que estoy, que es en Puente Alto, Juan Mackenna, lo vamos a hacer... Logré convencerlos porque “¿qué es el tumba?”, y la cuestión. Tuve que exponerles ¡a todos los profesores de qué se trataba, de dónde venía! Aproveché que estaba próxima la fecha, o sea que ya fue el reconocimiento de la Ley, o sea a través de la Ley el reconocimiento de los pueblos afrodescendientes, o más que los pueblos, en verdad, de las organizaciones afrodescendientes. Y ahí, bueno ahí estoy po, ¡ah! Logramos ver el documental, el profesor de educación física ¡mucho apañé! ¡Bacán! Es un bacán, está súper abierto a todo y a que podamos dialogar entre los dos, bueno él me dice textualmente que necesita ayuda. Entonces yo, feliz. Y eso me pasa un poco que ojalá fuera durante todo el año yo poder hacer otras danzas afro, pero es puntual: para la feria de la interculturalidad, para las Fiestas Patrias, como que ahí he podido meter. Pero en verdad lo que a mí se me pide en cuanto a danzas es como Danza, yo podría hacer solo folklore, pero siento que la danza contemporánea da más herramientas, toda una amplitud, más entretenida, la danza contemporánea permite también la investigación del cuerpo, desarrollar la conciencia corporal, desde otro lugar. La danza afro es muy... es un lenguaje, en general, la danza afro tiene un puro lenguaje y a mí me gusta, siento, no encerrarme en una pura cosa en el colegio, los chiquillos... si bien siento que tengo que pasar, siento que tengo que pasar por las danzas afro, en este caso tumba...

También tuve que hacer un cuadrado de Festejo, un *Landó*. Ahora, en colegio, porque también trabajo en una fundación que se llama *Raipillán*, que ahí ya vamos a hacer todo un cuadro afrolatino y que es otra la disposición, porque es una compañía bien famosa, *Raipillán*, que de hecho hicieron la apertura de Olmué. Son bastante buenos y súper motivados, ahí en La Legua. Entonces ahí vamos a hacer un cuadro de afrolatino y estamos trabajando en ello. Y tuvimos clases... ocurrió una coincidencia muy bonita, que Rosita Vargas, llegó por la embajada de Perú a hacernos clases y como ellos sabían que yo hacía afrolatino lo metieron en el elenco que yo estoy –porque son

varios elencos, son como diez elencos de distintas edades– y fue como: “¡Oh, Rosita!” –“¡Oh, Marko!” y bacán. Estamos trabajando juntos para eso, claro que la Rosita va a estar cuatro o cinco clases no más y después me quedo solo con los chiquillos trabajando, vamos a hacer un Toro Mata, bueno, el Alcatraz famoso y un Festejo tradicional.

Pero en los colegios es diferente, en los colegios es diferente. Yo ocupo las Fiestas Patrias para poder meter, en el caso del afro, el tumbe.

*Ana: Tú nombraste que para ti el afro es un lenguaje, y que también las otras danzas u otras técnicas que aprendiste te ayudan a diversificar un poco las herramientas que te puedan entregar les niños o las personas que estudian contigo. ¿Qué particularidad de ese lenguaje hace que cuando tú te encuentras con él te sientas cómodo? Porque tú al principio dijiste que como que, primero conociste el afro y te hizo sentir comodidad en tu cuerpo. ¿Cómo podrías traducir esa sensación de comodidad a lo que le pasa a tu cuerpo con el afro y lo que también, desde ahí, quieres entregarles a las personas con quienes trabajas pedagógicamente?*

Marko: Estoy en eso, todavía estoy en eso. Pero el primer quiebre o el primer corte para poder sentir que yo... más que comodidad sentí que había un lugar como propio, como de identificarme con ese lugar, es porque mi cuerpo es muy diferente a un cuerpo europeo. En el caso de la escuela que yo entré estaba mucho la línea y que no verse corto, no verse chico, verse lago y lo trabajé, te lo juro, ¡ah! ¡Mucho! Y lo logré, creo. Pero en el afro sentía que yo bailaba con mi cuerpo. A veces, de repente, en la danza moderna, sobre todo en algunas coreografías que tuve que bailar como antiguas, como que réplicas a lo de Europa o algunas coreografías antiguas de coreógrafos de acá de Chile, sentía que tenía que hacer un triple esfuerzo para poder sentirme largo, largo principalmente, y soy bajito, tengo mis buenas piernas, como que tengo otro cuerpo, tengo un cuerpo mucho más latino. Por ahí siento que, por un lado, me siento más identificado con las danzas afro, por la soltura también, como que me siento mucho mejor con los movimientos más ondulantes. Sí, es una cosa personal. Y, por otro lado, porque muchas de las danzas afrolatinas, específicamente, son muy alegres, siento que tienen mucha, mucha, mucha, mucha alegría, son danzas que son resilientes igual, entonces conectarse con el cuerpo desde la alegría, desde el goce, como mover el cuerpo y gozarlo. A parte que, sí o sí, a mí me pasa que de repente yo estoy muy triste y voy a hacer clases. ¡Después de bailar se me olvidó todo! Y mi cuerpo se siente diferente, me siento más... Bueno, hay una cosa biológica, ¿no?, hay una cosa en el sistema endocrino [Risas] que es así y es irrefutable.

Principalmente esas son las cosas que me han hecho sentirme más cómodo en las danzas afrolatinas y lo que quisiera traspasar es que se sientan bien con su cuerpo y que identifiquen su territorio latinoamericano y sus danzas, que son parte. Una



vez un niño me dijo: “Pero si nosotros no somos americanos, nosotros no somos latinos”, como... Te estoy hablando igual de chiquitos, pero también pasa porque no sé qué les enseñarán o les des-enseñarán. Me pasa que siento que, en el caso de los colegios, siento que es necesario que ellos se identifiquen como latinoamericanos y que también se identifiquen en un territorio a través de las danzas y también liberar el cuerpo un poquito como de los tabús, para mover la pelvis no es necesario solo el reggaetón... Que el reggaetón también tiene una raíz afro, hay que decirlo, de alguna manera. ¡Yo no lo sé! Pero he escuchado de que el movimiento de la pelvis viene de allá. Bueno, el movimiento de la pelvis viene de allá.

*José: Solo una pequeña cosa, como que de pronto apareció la palabra “folklore” ¿Cómo lo has abordado tú esas palabras? Folklore, tradición a raíz de los mismos elementos que tú ocupas, que tú mismo has nombrado o que ocupas con la comparsa o en las clases como que eso se ha cruzado para el Dieciocho: folklore, tumbé. ¿Cómo más o menos has usado esas palabras?*

Marko: Sí, mira, para el Dieciocho, la verdad, no es que yo quiera que el tumbé se vuelva como la cueca, es una estrategia como para poder yo hacerlo, es el espacio que se puede dar como para poder hacerlo.

Respecto al trabajo conceptual de folklore, la verdad es que no he profundizado mucho en relación con la palabra. He leído un poco en la universidad, yo tuve un ramo de folklore, pero voy a hablar desde la experiencia y desde la sinceridad. De alguna manera como que a mí se me enseña folklore y cuando se me enseña folklore, en la universidad, son danzas que están como hechas, uno solamente repite, digamos. Y que tiene que ver con una tradición, al parecer. Entonces como que nosotros en la comparsa no utilizamos mucho la palabra “folklore” a pesar de que no sabemos, no hemos profundizado en el concepto, teóricamente hablando cuestionamos igual el concepto [Risas] por ser desde un lugar como académico o desde otro lugar... Hay gente que habla incluso que en vez de folklore decir “folcló” como popular... Nada, yo siento que no es algo en lo que he profundizado. Como el concepto, la teoría. Más tiene que ver con prácticas populares en las que yo me he metido a trabajar, a estudiar, en relación al afro.

Y bueno lo de la tradición... En el fondo, algo que se vuelva tradición es algo que se repite en el tiempo, al parecer, como que se reitera en el tiempo y se mantiene a partir de diferentes grupos. Entonces hemos trabajado el concepto de la tradición como un espacio de poder, de alguna manera, de resguardar eso que se está reconstruyendo en Arica, resguardar en ese sentido, como que se hizo esto, estas agrupaciones que son de Arica que se reconocen algunas como afrodescendientes. Nosotros mantenemos esa línea.

La tradición en el fondo, para nosotros, lo estamos tomando como la línea tradicional, es como el resguardo de esas cosas que se han creado allá en Arica y nosotros poder como repetir las tal cual, respetarlas como son. [...]

*Ana: Como tú has nombrado, en la comparsa y en tu trabajo creativo también se relacionan mucho con temáticas políticas que tiene que ver con visibilizar cosas que obviamente en los medios masivos no están. Y también hablaste de que había mucha gente vinculada al feminismo ¿Cómo puedes vincular tú la idea de que lo afro, que está inserto en el trabajo de la comparsa, que tú lo ves como un lugar de liberación del cuerpo, con estas temáticas de corte político reivindicativo? ¿Cómo se vinculan esas dos cosas en estas personas que participan en la comparsa y que de alguna manera no son bailarines, sino que ahí empiezan a reconocer su cuerpo y sus posibilidades, pero al mismo tiempo están trabajando con poder decir, poner temas en la calle? ¿Es un proceso de descolonización? ¿Tú lo ves así, lo ves como parte de esa tarea?*

Marko: Sí, sí, de todas maneras, de todas maneras, creo que sí. Y como lo había dicho antes no solo es la práctica de la danza también es como la reflexión, juntas. Sobre el feminismo.... Lo que sucede es que estamos en un momento histórico bien fuerte en Latinoamérica en general, entonces nosotros podríamos seguir la línea de la tradición y hacernos los lesos con todas estas cosas que nos están pasando. Nosotros no

queremos, de alguna manera, nosotros queremos decirlo. Insisto, el ejercicio de la danza... Si hacemos el trabajo, por ejemplo, cruz de pelvis, para reconocer las posibilidades de la pelvis, también abordamos el tabú de la pelvis, como también hablarlo, decirlo, verbalizarlo y también ejercicios de verbalización luego de la práctica.

Yo siento que se vinculan esas dos cosas a través de la práctica de la danza, de la reflexión, de la verbalización de experiencia y de abrir la posibilidad, de expresar la necesidad de decir cosas en relación a esas temáticas políticas. Porque no es que nosotros queramos ser un grupo político, sino que de verdad sentimos que necesitamos expresar, a partir del tumbe, de la danza, de los pregones, situaciones que, de alguna manera, nos afectan, a mi familia, a mi vecino, a mis otros compañeros chilenos, a mis otros compañeros latinoamericanos. [...]

*Ana: ¿En la comparsa trabajan más que nada gente de La Florida?*

Marko: Sí, solo en La Florida.

*Ana: Pero viene gente de todos lados.*

Marko: Sí, pero mayormente de la zona sur de Santiago, porque nosotros igual nos hemos cuestionado eso porque nosotros somos de la zona sur y en verdad es casi que porque vivimos por ahí queremos hacer allá. Pero en la zona norte ahí hay antecedentes históricos en relación a que hubo negros efectivamente, gente afro, entonces como que también era como “Mmh... ir para allá”, pero nos quedamos allá y la mayoría es de la zona sur.

*Ricardo: Sí, en la zona norte está Tumbe Chimbero...*

Marko: Exactamente, en la zona norte está Tumbe Chimbero bueno y ahora está la filial de Tumba Carnaval que es en Santiago Centro.

*José: ¿Buena onda los grupos chimberos?*

La verdad es que ahora sí, pero en un momento no, en un momento no, no, no, no y de hecho por cuestiones políticas. Bueno hay un paso de la comparsa, un paso tradicional, emblemático que es el machete, que es un paso que hace el gesto del machete, el doble... Con las cabras, con las chiquillas –y, bueno, los chiquillos también– vivimos dos situaciones de acoso bailando en una feria en la población de Villa O´ Higgins, acoso leve, digamos, verbal, o no sé si leve pero verbal, Donde un personaje que estaba ahí, un caballero con otros caballeros –no sé si decirles caballeros en verdad [Risas]... Dos hombres, tres hombres, más menos, les gritaron a las bailarinas, que para la próxima vinieran en colaless a bailar –nosotros estábamos magueando– y que mostraran algo. Y entre eso más bromas entre medio, y esto se lo dijo más encima una chica que tenía 19 años, que recién está bailando hacia afuera, mostrándose, entonces hay un montón de cosas que el desconoció, ignoró –no es

que yo lo esté justificando, pero de alguna manera él ignoró un montón de cosas que están pasando en ese cuerpo al bailar– y dice esto. Entonces decidimos, nosotros, a partir de esa experiencia, en el paso del machete decir: “Machete para los machotes. Machete, machete, machete para los machotes. Machete, machete, machete para los machotes”. En el fondo, a través de ese paso y de ese canto nosotros irnos en contra de esa persona, porque yo creo que de repente en las circunstancias ir a hablar y decirle: “Oiga caballero, usted dijo algo que no corresponde, la niña se está sintiendo...” como que no da. Entonces es un paso que da fuerza para hacerlo entender de una que lo que hizo no está bien, que tiene que ver con una especie de violencia, de agresión igual. Entonces fue un tema, como haber cantado “Machete para los machotes” con un paso tradicional. Pero como nosotros tenemos dos líneas decidimos hacer el paso de las dos formas; sin gritar “Machete para los machotes”, y gritando “Machete para los machotes”, incluso con un canto más largo, feminista, que tiene que ver con un grupo que se llama Las Tortas Golosas –un grupo feminista incluso separatista–, que las chiquillas lo trajeron a la comparsa y nosotros lo cantamos.

# Apuntes para una historia de la danza afro en Chile II: nuevos estilos, nuevas/os danzantes

Como mencionábamos en la introducción a este libro, la danza afro hoy parece estar en todas partes. No solo está presente en casi todos los rincones de la geografía nacional, sino que también dejó de ser una práctica afincada principalmente en la academia y en las escuelas de danza, como ocurrió durante las primeras décadas de su presencia en el país, relatadas en un capítulo anterior –sin obviar que aún dentro de estas instituciones la danza afro siempre ha ocupado una posición marginal. Hoy por hoy, la danza afro se enseña y se baila también en plazas y parques, en estudios de danza y centros culturales autogestionados, e incluso en la calle. Por otro lado, si bien sabemos que las primeras maestras que introdujeron la danza afro en Chile lo hicieron principalmente a partir de sus experiencias de aprendizaje en Brasil, hoy encontramos una inmensa pluralidad de estilos, desde las danzas afrolatinoamericanas como el afrocolombiano, el afroperuano, el afrocubano, el afrobrasileño o el timbe afrochileno hasta danzas africanas como la llamada danza afromandingue y las danzas de Ghana, del Congo, de Angola o de Senegal. Todo esto sin mencionar las danzas urbanas de raíz africana y afrodescendiente, en las que no podemos profundizar aquí, pero que también han tenido un importante desarrollo en los últimos años.

En suma, creemos que es posible hablar de un verdadero *boom* de las danzas afro en Chile durante las últimas dos décadas, y en el presente capítulo queremos explorar algunas de las raíces de ese *boom*, así como algunos de los cambios que ha experimentado el campo de la danza afro en este contexto. Entre estos cambios se encuentran, precisamente, la creciente diversificación de estilos presentes en Chile, la ampliación de los espacios en los que se practica la danza afro en el país y el enorme crecimiento del número de danzantes. En el camino que recorreremos para rastrear estos procesos, daremos algunas luces sobre las trayectorias de varias/os de las/os principales profesoras/es y cultoras/es de la danza afro en Chile en las últimas tres décadas, a cuya incesante actividad debemos el motivo que hoy convoca la escritura de este libro. Sin embargo, cabe advertir que en ningún caso es nuestra intención ser

exhaustivos/as o escribir la historia definitiva de la danza afro en Chile en los últimos tiempos, y, por lo demás, hacerlo está lejos de nuestro alcance. Por lo tanto, desde ya nos disculpamos con todas/os las/os referentes que por lo sintético del texto o por desconocimiento nuestro hayan quedado sin nombrar en las páginas que siguen –o cuyas trayectorias no hayan recibido toda la atención que sin duda merecen–, e invitamos a leer este capítulo como una serie de apuntes abiertos a ser complementados, criticados y debatidos. Sobre todo, esperamos que sea un aliciente para ir construyendo, entre todos/as, la memoria de la danza afro en Chile en las últimas tres décadas.

### Verónica Varas y la pedagogía de la danza afro

Para comenzar, y retomando el hilo respecto a la historia de la danza afro en Chile desde mediados del siglo XX que comenzamos a rastrear arriba, debemos reconocer la relevancia en la masificación de la danza afro en Chile, en primer lugar, de la profesora Verónica Varas. Alumna de Gloria Legisos y luego de Malucha Solari, a inicios de 1984 Verónica viajó a Salvador de Bahía gracias a una beca para estudiar un postgrado en danza en la Universidad Federal de Bahía (UFBA), que junto a la Universidad de Chile a la fecha eran las únicas universidades en América Latina en las que se dictaba la carrera de danza. Aparte de sus estudios en la UFBA, en Salvador Verónica comenzó a formarse por fuera de la universidad con distintos maestros afrobrasileños que dictaban clases abiertas en el principal teatro de la ciudad, el Teatro Castro Alves. Dos de estos maestros fueron Augusto Omolú y Armando Pequeno, quienes buscaban crear una danza afrocontemporánea brasileña a partir de la conjunción de las danzas tradicionales de los *orixás* con las técnicas de danza clásica y moderna (de Souza, 2015). En las clases del Teatro Castro Alves, Verónica también conocería al maestro de maestros de la danza afro de Salvador, Raimundo Bispo dos Santos (1942-2018), más conocido como Mestre King. Con King, ella no solo aprendió las danzas de los *orixás*, las danzas de rueda o el maculelé directamente desde la fuente, sino que por intermediación de este maestro también pasó casi un año viviendo en una aldea al interior de Bahía, para aprender las danzas y toques en el contexto de la vida cotidiana de una comunidad afrodescendiente.

De vuelta en Chile, Verónica Varas comenzó una fructífera labor como profesora, coreógrafa e intérprete, dando clases por ejemplo en el Café del Cerro, mítico lugar de reunión de la escena cultural opositora a la dictadura militar en la década de los '80. Luego de albergar al naciente Centro de Danza Espiral, hacia fines de esa misma década el Café del Cerro fungía como local de ensayo de la Compañía "Andanzas", junto a quienes Verónica realizó un montaje basado en sus experiencias en la aldea



*Verónica Varas dando una clase abierta de danzas afrobrasileñas en la Plaza Ñuñoa, 2006. (Fuente: Archivo personal de Verónica Varas).*

bahiana. Por otro lado, también se desempeñó como profesora en la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS, formada por la propia Malucha Solari en 1985, y en el recién nombrado Centro de Danza Espiral, formado por Patricio Bunster y Joan Jara también en 1985, el que actualmente forma parte de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y tiene como sede una casona frente a la plaza Brasil en Santiago Centro. A la fecha –luego de varios años de desempeñarse en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile–, Verónica es profesora titular en el Centro de Danza Espiral. A través de su docencia en las universidades nombradas, así como también en espacios extrauniversitarios, la actividad pedagógica de Verónica ha influenciado –directa o indirectamente– a gran parte de las/os bailarinas/es chilenas/os que actualmente se dedican a la danza afro, muchas/os de quienes tuvieron en las clases dictadas por ella el primer contacto con estas danzas y descubrieron así que esta forma de movimiento era la que les acomodaba y apasionaba.

Cabe mencionar que hacia mediados de la década de los ‘90 también hubo otras profesoras de danza afro activas en Santiago, tales como Anabela Roldán, una bailarina chilena que estuvo exiliada en Mozambique y allí aprendió las danzas de ese país. Aparte de las clases dictadas por ella misma, Anabela Roldán fue instrumental en posibilitar la visita a Chile, a inicios de la década del 2000, de Augusto Cuvilas (1971-2007), un bailarín y coreógrafo mozambicano que fue uno de los primeros maestros de danza africanos en venir a Chile y cuya presencia ayudó a muchas/os integrantes

de las primeras generaciones de bailarinas/es y profesoras/es de danza afro en el país a reafirmar su vocación por esta danza y a legitimarse en su quehacer. No obstante, creemos que fue la actividad pedagógica de Verónica Varas la que sentó de una manera más sistemática las bases para la posterior masificación de la danza afro en Chile. Así, entre las primeras generaciones de sus alumnas sobresalen Rosa Jiménez y Claudia Münzenmayer, quienes de distinta manera contribuyeron a que la danza afro en nuestro país adquiriese su fisonomía actual como un campo amplio y diverso.

### Rosa Jiménez y el trabajo comparsero

Rosa Jiménez, por un lado, comenzó a tomar clases de danza afro con Verónica Varas en el Centro de Danza Espiral a comienzos de la década de los '90, en paralelo a su carrera de trabajo social. Como cuenta la propia Rosa (entrevista personal, 18 de mayo de 2018), su aprendizaje de las danzas de *orixás* afrobrasileñas con Verónica “era la primera vez que me empezaba a dar cuenta en esta comprensión de las raíces mestizas de América Latina”. Tanto fue su entusiasmo por la danza afro, y la danza en general, que luego de terminar sus estudios de trabajo social ingresó de lleno a estudiar la carrera de danza en la institución mencionada. De ahí fue solo un paso para que comenzara, a fines de los años '90, a traspasar sus conocimientos mediante sus propias clases y talleres, luego de que Verónica Varas le diera su venia para hacerlo. Un hito en este sentido fueron las clases abiertas y masivas que Rosa comenzó a dar para la FECH (Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile) en 1998, y que duraron hasta el año 2004, aproximadamente. Sin embargo, aunque tiene alumnas que la han seguido por mucho tiempo e incluso creó con ellas un colectivo de danzas afrobrasileñas que existió por varios años, llamado “Orumsiré”, la influencia de Rosa en la escena contemporánea de la danza afro en Chile también tiene que ver con su decisiva participación de una nueva forma de llevar la danza a la calle que se gestó a comienzos de los 2000.

En este contexto, hay que recordar que la época en la que Rosa Jiménez comenzó a dar clases de danza afro es también la época en la que surgió en Chile el fenómeno de las batucadas de inspiración brasileña. A partir de los talleres musicales dictados por precursores como Joe Vasconcelos y Caruso Moraga, hacia mediados y fines de los '90 las batucadas comenzaban a masificarse y a generar primeros desfiles festivos en formatos similares al de las escuelas de samba del carnaval carioca y a los blocos afro del carnaval de Salvador de Bahía (Rojas, 2015). Aparte de haber participado de una de estas primeras batucadas, en su rol de trabajadora social Rosa estaba vinculada con la población La Pincoya, y de esta forma entró en contacto también con la batucada local, formada en 1996 y que se encuentra entre las más antiguas batucadas

santiaguinas aún vigentes. Junto a las alumnas que había formado en la propia población, Rosa creó varias coreografías para bailar junto a la Batería de La Pincoya, e igualmente invitaba a sus alumnas/os de los talleres de la FECH a acompañar a la Batería en el “Carnaval<sup>25</sup> de los Mil Tambores” en Valparaíso, improvisando a partir del material danzario afrobrasileño que ella les había enseñado.

Inspirada por estas y otras experiencias de danza callejera, así como por viajes de estudio a Arica, Salvador de Bahía y La Tirana, en el año 2004 Rosa convoca a la formación de una primera comparsa, llamada precisamente “La Comparsa”, con el propósito de experimentar con la conjunción del repertorio de danzas afrobrasileñas que ella dominaba y de otras danzas como la cueca y el huayno, instrumentadas con las percusiones que hubiera a mano: djembés, shekeres, zurdos y timbas. Esta experimentación llevó a Rosa a formular el concepto de un “carnaval mestizo” (Jiménez, 2018) y fue la base para la posterior formación, en 2006, de la célebre y aún vigente “Escuela carnalera Chinchintirapié”, que se caracteriza por un formato de presentación que en lo musical incluye tanto instrumentos de bronce como el chinchín en tanto tambor genuinamente criollo, y en lo dancístico abarca un repertorio que va de la cueca y la cumbia hasta la ranchera.

2006 viene el proyecto Chinchintirapié. Que tiene que ver con la reflexión de los tambores, y ya sintetizar también como una necesidad de reflejar en la danza callejera una memoria para mí más cercana, más real: la cumbia, la cueca. La cumbia chilena. Yo hablo de la cumbia chilena al bailar porque acá se mezclan todos los pasos caribeños que puedan existir. Y por un lado pienso que por ahí yo entiendo mi mestizaje afro (R. Jiménez).

Es decir que lo afro aparece aquí como parte explícita de una expresión híbrida, mestiza, que no reniega de las distintas raíces que conforman nuestra abigarrada identidad, y que además se expresa alegremente en una puesta en escena callejera y con elementos teatrales que favorece la identificación del público con la intervención artística. De esta forma, las comparsas formadas por Rosa abrieron un nuevo espacio de expresión para la danza afro, antes reclusa principalmente a las salas de clases y los escenarios, y además lo hacían de una forma basada en la autoformación y

---

25 Cabe recordar que en la zona central de Chile no existe una tradición carnalera ligada a las fechas que esta festividad posee en el calendario católico, como existe en muchos países de América Latina. Sin embargo, a partir de finales de los años '90 comienzan a surgir desfiles festivos en distintas fechas y con distinto propósito en distintos barrios y poblaciones de Santiago, así como en otras ciudades. Estos desfiles son los llamados “carnavales”, y agrupan a varios tipos de agrupaciones callejeras: batucadas, comparsas andinas (caporales, tinkus, tobas, etc.), comparsas de ritmos afrolatinoamericanos y otras que mezclan distintos repertorios. Para un panorama general de los carnavales que actualmente existen en Santiago, recomendamos el sitio web [www.cuerpocarnaval.cl](http://www.cuerpocarnaval.cl).

reflexión, por parte de los/as integrantes de la comparsa, respecto a la identidad mestiza de nuestro país. En este sentido, es de destacar también que el nombre de la comparsa haga hincapié en la naturaleza de la agrupación en tanto “Escuela”, enfatizando así la importancia de la formación en los oficios y saberes carnavaleros. Aunque las comparsas contemporáneas que adscriben a la danza afroperuana, afrocolombiana o afrochilena de cierta forma se especializan en el repertorio nacional elegido, frecuentemente reconocen a Rosa Jiménez y su comparsa Chinchintirapié como uno de los principales referentes para una forma de hacer comparsa distinta a aquella de las batucadas y las comparsas andinas, que hasta entonces dominaban el panorama carnavalero local. Para Rosa, “[s]er bailarín carnavalero es reconocer la danza como un mecanismo de transformación cultural y puente para promover mayor tejido social, implica empoderarse del propio cuerpo desde el colectivo, despertando memorias ancestrales, mestizas y contemporáneas” (Jiménez, 2018, p. 329).

### Claudia Münzenmayer y la primera compañía profesional de danza afro en Chile

La segunda de las alumnas de Verónica Varas cuya trayectoria pensamos que presenta una clave para comprender la proliferación de la danza afro en los últimos años es Claudia Münzenmayer, quien estudió la carrera de danza en lo que después sería la Universidad ARCIS durante la primera mitad de la década de los ‘90. Allí tuvo clases directamente con Malucha Solari, y –tal y como relata en el extracto de entrevista que transcribimos arriba– gracias a algunos ejercicios derivados de la danza afro que Solari incluía en sus clases conoció una forma de moverse que le produjo sensaciones corporales distintas a las de su anterior práctica danzaria y con las que su cuerpo se sentía cómodo. Después de egresar de la carrera de danza, Claudia estudió con Verónica Varas, llegando a ser ayudante en sus clases, y fue también con la venia de Verónica que Claudia comenzó a dar clases de danza afro, en julio de 1999. Generaciones de alumnas/os han pasado por las clases que Claudia ha dictado en los ámbitos de las danzas de *orixás*, en las que se ha perfeccionado junto a grandes maestros en múltiples viajes a Brasil, de las danzas festivas que Claudia aprendió durante una estadía en Ghana, en 2006, y, más recientemente, de lo que ella denomina afrocontemporáneo, una mezcla de algunos aspectos de la técnica de danza afro con elementos de la acrobacia. Sin embargo, aparte de la formación mediante clases, Claudia también ha influenciado decisivamente la escena de la danza afro en Chile mediante los conjuntos que ha formado, los que se han transformado en verdaderos semilleros de nuevas/os profesoras/es y bailarinas/es.

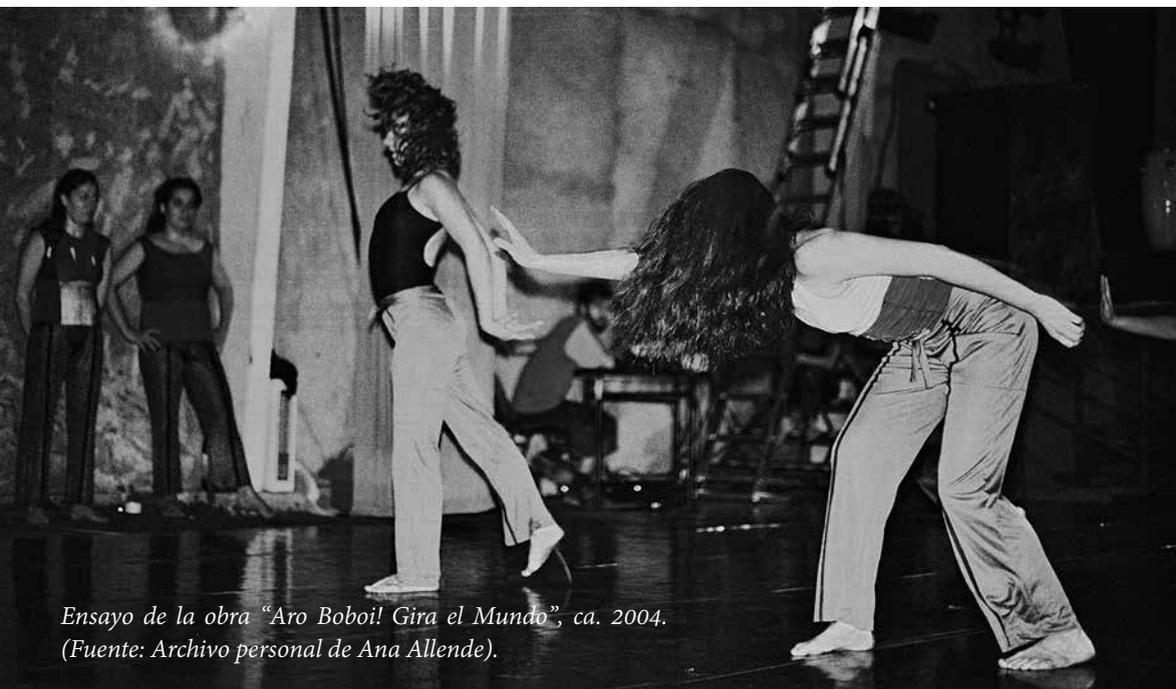
Luego de una primera incursión performática en dúo con Rosa Jiménez –junto a quien había compartido las clases de Verónica Varas–, en el año 2000 Claudia forma la “Compañía de Danza y Música Afro Logunedé”, la que sería la primera compañía profesional dedicada a la danza afro en Chile, y así lo destaca una breve nota de la desaparecida revista *Impulsos*, que menciona además el hecho que Logunedé realizaba “espectáculos callejeros y también sobre escenarios poco usuales, como salsotecas y discotecas, intentando difundir y consolidar la práctica del afro en nuestro país” (“Logunedé, pionera chilena”, 2002). Durante sus años de actividad, entre los años 2000 y 2006, Logunedé se conformaría en una importante escuela para toda una generación de futuras/os profesoras/es y cultoras/es de danza afro en el país –o, al menos, en Santiago–, por la que pasaron referentes y posteriores profesoras de danza afro como la propia Rosa Jiménez, Ana y Susana Allende, Carola Reyes, María Inés Galdames y Macarena Varas. La compañía llegaría a agrupar a cerca de 30 personas y a disponer incluso de un espacio de ensayo propio, un galpón de la calle Libertad acondicionado a pulso por sus integrantes.

Logunedé se nutría principalmente del lenguaje dancístico afrobrasileño, y de esta forma su primer montaje fue una muestra de las danzas de los *orixás* en la tradición del *candomblé* de Keto. Sin embargo, el principal hito en la existencia de la compañía fue sin duda la obra “Aro Boboi! Gira el Mundo”, estrenada en el extinto Galpón Víctor Jara en enero 2005 y financiada mediante un fondo concursable. Esta obra constaba de música de percusión en vivo –dirigida por José Rojas–, cantos onomatopéyicos y movimientos que correspondían a un lenguaje dancístico afro –en términos de lo que podría describirse, según desarrollamos arriba, como un “cuerpo danzante africanista”–, pero mayormente sin representar una danza en particular. La obra se inspiraba en el *orixá* Oxumaré, deidad yoruba asociada al flujo de la vida y a quien se saluda precisamente con la frase “aro boboi”, que en idioma yoruba significa “gira el mundo”. El programa de sala de Aro Boboi, cuya portada reproducimos en la separata de imágenes de este libro, permite apreciar la reflexión conceptual detrás de la fusión de elementos de la danza afro y otros de la danza contemporánea que proponía esta obra, que sin duda marca un hito respecto a la reinterpretación local del lenguaje dancístico afro<sup>26</sup>.

Alrededor del año 2006, Claudia Münzenmayer formó una segunda compañía, que en este caso nació de los talleres de danza afro que ella imparte desde el año 2002 en el centro cultural para jóvenes Balmaceda 1215, hoy Balmaceda Arte Joven,

---

26 En el siguiente link de YouTube es posible ver un extracto de Aro Boboi!, puesto a disposición de los/as cibernautas por José Rojas: <https://www.youtube.com/watch?v=IK2rwP2S0c4>



*Ensayo de la obra “Aro Boboi! Gira el Mundo”, ca. 2004.  
(Fuente: Archivo personal de Ana Allende).*

y que luego sería por algunos años el elenco estable de danza y música afro de esa institución. Se trata de la Compañía “Mestizo”. A diferencia del proyecto artístico de Logonedé, el montaje de Mestizo, titulado “De África a América” y financiado en su origen por un fondo concursable, consta de una recopilación de distintas danzas y músicas investigadas por Claudia y José Rojas, director musical de la compañía, desde las danzas de Ghana hasta aquellas de Brasil, Cuba, Colombia, Perú y Uruguay. Para representar adecuadamente cada una de estas danzas –salvo las que Claudia pudo aprender directamente en Brasil y en Ghana–, fueron convocadas/os cultoras/es provenientes de los países respectivos que residían en Chile. De esta manera, por ejemplo, para preparar a la compañía en relación con el candombe afrouuguayo Claudia buscó apoyo en comparsas locales como “Barrio Sur”, de Concepción, y ocasionalmente también en “Catanga”, de Santiago. En el caso de las danzas afrocubanas, la profesora convocada fue la actriz y bailarina chileno-cubana Mayra Arango.

De igual manera, Claudia convocó para dar clases en “Mestizo” a la maestra afroperuana Rosa Vargas, residente en Chile desde mediados de la década de los ‘90. Rosa Vargas proviene de una familia afroperuana de larga tradición musical y danzaria e íntimamente involucrada en el renacimiento afroperuano mencionado arriba

(ver pág. 20). Además de ser alumna de la afamada poeta y coreógrafa afroperuana Victoria Santa Cruz (1922-2014) y formarse junto a grandes exponentes del folklore afroperuano como Teresa Palomino y Abelardo Vásquez (1929-2001), Rosa fue asistente de la igualmente afamada cantante y compositora Susana Baca (ver Cayupi, 2017). Sin embargo, y aunque desde su llegada a Chile formaba parte de algunos conjuntos de música criolla y afroperuana, hasta comienzos de la década de los 2000 la actividad pedagógica de Rosa se había restringido a dar clases de hip-hop en colegios, pues el repertorio afroperuano aún era en gran parte desconocido en Chile. Fue solo después de una presentación en la salsoteca Maestra Vida junto a un grupo de música y danza afroperuana en el que ella participaba que Rosa Vargas conoció a Claudia Münzenmayer y Carola Reyes, una integrante de Logunedé de quien hablaremos en mayor profundidad en el siguiente apartado, y empezó a formarlas en las danzas afroperuanas. De ahí en más, Rosa ha formado a generaciones de danzantes de festejo, zamacueca y landó. Rosa Vargas continúa activa artísticamente, tanto como una reconocida maestra de danzas afroperuanas como también como cantante de la agrupación Ébano y Marfil, que ella misma dirige, y de la que participa también Aldo Fayffer, otro importante cultor de las danzas afroperuanas que reside hace muchos años en Chile.

## La rama afrolatinoamericana

Como adelantábamos arriba, varias de las bailarinas que integraron Logunedé, primero, y/o Mestizo, después, serían posteriormente importantes referentes en el campo de la danza afro en Chile por mérito propio. Entre ellas destaca Carola “Cachi” Reyes, quien, al igual que Claudia Münzenmayer, estudió en la Escuela de Danza de la Universidad ARCIS y allí tuvo un primer contacto con la danza afro, en este caso mediante las clases que daba Verónica Varas en esa institución. Luego de egresar, Carola abrió un estudio de danza en Ñuñoa, y fue justamente allí donde Claudia Münzenmayer dio sus primeras clases de danza afro. Junto a Claudia, Carola se siguió formando en la técnica afrobrasileña y luego pasó a formar parte de la Compañía Logunedé, participando de sus dos montajes. Al desintegrarse esa compañía, Carola emprendería un camino de investigación y creación en torno a las danzas afro de distintos países latinoamericanos que la llevaría a proponer la idea de lo “afrolatinoamericano” como un paraguas que diera cuenta de la pertenencia de las distintas expresiones afro nacionales a un tronco común, enraizado en una corporalidad y una historia compartidas.

...en teoría yo soy la que le pone afrolatinoamericano a este movimiento, ¿ya? Porque todos le llamaban afro [...], [pero] qué es afro, afro como qué, como que lo

afro era demasiado. Y en realidad lo que pasa era que el afro yo lo quería trabajar a través de mi corporalidad latina. [...] ¿Por qué imitar en el fondo una africanía si nosotros teníamos una raíz que investigar? (C. Reyes)



*Bailarinas de Cumbiamé (con Carola Reyes al centro) junto al cantante y compositor colombiano Magín Díaz (1922-2017, de pie, cuarto de izq. a der.) y su conjunto en Gamero, Colombia. (Fuente: Archivo personal de Carola Reyes).*

En consecuencia, Carola se siguió formando en Chile con maestras como Rosa Vargas, quien eventualmente le otorgó su consentimiento para que pudiera transmitir lo que había aprendido. Por otro lado, también emprendió una serie de viajes de investigación a Perú y Colombia, principalmente. Durante largas estadias, Carola no solo pudo tomar clases con maestros/as locales, sino también experimentar la

vida cotidiana en comunidades rurales afrodescendientes, por ejemplo en la zona de Palenque de San Basilio, en la región atlántica colombiana. Además, es de destacar también el trabajo de registro de géneros musicales y danzarios afrocolombianos tradicionales que Carola realizó junto a la productora Etnomedia, del antropólogo Mauricio Pineda, en distintos lugares rurales y festivales de la región caribe colombiana, tales como Morroa, María La Baja y Puerto Escondido<sup>27</sup>. Aparte de las clases que daría en su escuela de danza “CasaKalle”, toda esta investigación de Carola se plasmó en el conjunto “Cumbiamé”, formado por ella alrededor del año 2006. En un contexto en el que también tomaba fuerza el movimiento de la nueva cumbia chilena, Cumbiamé se presentaba como telonero de bandas como Chico Trujillo en el Galpón Víctor Jara y otros escenarios que le dieron una plataforma a este movimiento musical, dándole de esta forma a la danza afro una mayor connotación festiva y “de carrete” que la que hasta entonces había tenido.

A su vez, por las distintas generaciones de integrantes que tuvo Cumbiamé pasaron desde Rosa Jiménez, que participó del conjunto durante el año 2007, hasta varias de las profesoras más jóvenes que hoy son referentes en el ámbito de las danzas afrolatinoamericanas. Es el caso de Canela Astudillo, quien también estudió en la escuela de danza de la Universidad ARCIS y tuvo allí su primer contacto con la danza afro mediante las clases de Verónica Varas. Canela se perfeccionó luego en danzas afroperuanas y afrocolombianas, las que enseña en los talleres de danzas afrolatinoamericanas que ofrece hace más de 5 años, además de contribuir como cantante a distintas agrupaciones musicales de ritmos afrocolombianos y de dirigir, junto al también bailarín y percusionista Diego Olivares, la “Escuela-comparsa La Rebuscona”, enfocada en los ritmos afrocolombianos. Otra de las profesoras jóvenes de danzas afrolatinoamericanas que pasaron por Cumbiamé, por no nombrar más que estas dos, es Francisca Hernández, quien ha enfocado su estudio principalmente en las danzas afroperuanas. Aparte de dirigir una comparsa callejera de ritmos afroperuanos, la comparsa “Lambayeque”, Francisca ha contribuido fuertemente a popularizar el festejo afroperuano en Santiago, pues hace varios años que dicta talleres en un espacio público, la plaza Yungay<sup>28</sup>, y a precios reducidos. Una bailarina de la misma generación de Francisca que también ha optado por los espacios públicos y la autogestión dentro

---

27 Estos registros se encuentran disponibles en el canal de YouTube de Etnomedia: [https://www.youtube.com/user/etnomedia/playlists?view=50&sort=dd&shelf\\_id=6](https://www.youtube.com/user/etnomedia/playlists?view=50&sort=dd&shelf_id=6)

28 Con anterioridad a los talleres abiertos ofrecidos por Francisca Hernández, en la plaza Yungay ya existía la agrupación “Cajones de Yungay”, liderada por Caruso Moraga. Considerando que en el mismo barrio, específicamente en la calle Libertad, también se ubicaba el local de ensayo de la compañía Logunedé, podemos afirmar que el barrio Yungay es un verdadero epicentro de la práctica de la danza afro en Chile.

de su actividad docente es Ignacia Moraga, quien ha profundizado especialmente el estudio de las danzas de bloco afro de Salvador de Bahía.

Cabe destacar que luego de la formación de Cumbiamé existieron múltiples agrupaciones que integraron danzas y música afrolatinoamericana de una forma parecida a como lo hizo esa agrupación, que quizás no fue la primera, pero sin duda hasta hoy es reconocida como un referente importante en este campo. Por otro lado, también es posible notar el creciente interés por explorar las raíces afro de las culturas latinoamericanas en una serie de puestas en escena desarrolladas en los últimos cinco años que recurren a las danzas afro. Es el caso de montajes como “La Cueca se puso Negra”, de “En Rueda Colectivo”, en el que participaron varias ex integrantes de Cumbiamé, además de otros/as referentes como Marko Vicencio –a quien entrevistamos en este libro y volveremos a mencionar más abajo en este mismo capítulo–, y que se presentó en dos temporadas en los años 2015 y 2016<sup>29</sup>. Esta obra presentaba un recorrido dancístico que comenzaba por ritmos tradicionales afroperuanos como la zamacueca, antecedente de la cueca, y culminaba en la cueca chora, variante urbana y contemporánea de nuestro “baile nacional”. Otra puesta en escena que merece similar destaque es la obra de danza-teatro “Corre Cimarrón”, del “Colectivo Ronda Negra” –compuesto por actrices y bailarinas como Renata Puelma y Consuelo Cerda, entre otras/os–, estrenada en 2015 y que se presentó, entre otros espacios, en el centro cultural Matucana 100 durante la edición 2017 del festival Santiago Off. Esta obra reúne diversos ritmos y danzas afrolatinoamericanas, desde el maculelé afrobrasileño hasta el landó afroperuano, al servicio de un guion que tematiza la resistencia de los/as esclavizados/as a la institución esclavista, así como la liberación posible mediante prácticas como el cimarronaje<sup>30</sup>.

## La rama fromandingue

Volviendo un paso atrás, y en paralelo a la especialización en el subcampo de la danza afrolatinoamericana que se comenzó a desarrollar al alero de precursoras como Carola Reyes, cabe mencionar también un segundo campo de profundización en una variante estilística de las danzas afro. Se trata de la danza “fromandingue”, o al menos este es el nombre con el que se la conoce tanto en Chile como también en otros países de América Latina. Este concepto se refiere a las danzas de la cultu-

---

29 Un trailer de “La Cueca se puso Negra” se encuentra disponible en el siguiente link de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=joRbRhBRUPA>

30 Un trailer de “Corre Cimarrón” se encuentra disponible en el siguiente link de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aHgSoBQS2IM>

ra mandinga –también llamada malinké, mandé o mandeng– de África Occidental, descendiente del antiguo Imperio de Mali y hoy presente en las repúblicas de Guinea, Mali y Gambia, entre otras. Sin embargo, denominar a estas danzas como “afromandingue” resulta, en cierta medida, tautológico, porque en estricto rigor con el prefijo “afro-” se estaría indicando la raíz africana de danzas que ya de por sí pertenecen al continente africano –y según hemos sabido a varios/as de los/as maestros/as de danza afromandingue que han visitado nuestro país les ha llamado la atención este nombre, que para ellos/as no es correcto. Sin embargo, creemos que es interesante notar la existencia de este concepto –“afromandingue”–, pues, al igual como ocurre con la utilización local del concepto de “afrolatinoamericano”, nos da una pista sobre cómo se fueron clasificando las danzas en cuestión desde una perspectiva local y cuáles son las relaciones que se establecieron entre ellas. Y en este sentido, tenemos la impresión que la denominación como “afromandingue” subraya la pertenencia a un tronco común del que se fueron desprendiendo distintas ramas, como hemos ido mostrando. Sin duda, en un sentido general el tronco común es África y su diáspora. No obstante, en una dimensión más cercana tampoco puede ser soslayada una genealogía local de la danza afro, que como hemos venido mostrando comienza con el trabajo pionero de referentes como Malucha Solari y prosigue luego con maestras como Verónica Varas. Aunque no existan vínculos directos entre todas/os las/os profesoras/es de danza afro con estas precursoras, pensamos que ellas sentaron las bases para todo un campo de práctica dancística en Chile. Este es el campo de la danza afro en un sentido genérico, y los distintos nombres –afrolatinoamericano, afromandingue, etc.– expresan un posicionamiento y un vínculo con este campo.

Para el caso chileno y latinoamericano, el principal referente territorial de la danza afromandingue es, sin duda, Guinea, y no es de soslayar el papel que en ello juega el legado de artistas como Fodeba Keita, a quien mencionamos en un capítulo anterior (ver p. 20). Gracias al trabajo que realizó junto a “Les Ballets Africains”, Keita sentó las bases para la creación de una verdadera política cultural de estado en la joven República de Guinea bajo el liderazgo de su primer presidente, Sekou Touré. Esta política estaba basada en la promoción de la danza tradicional como una forma de construir una identidad nacional y, además, de representar esa identidad frente al mundo (ver Cohen, 2012). De allí que actualmente existan en Guinea varios ballets de alto nivel dedicados a estas danzas, tales como los propios Ballets Africains, el Ballet “Merveilles de Guinée”, el Ballet “Djoliba” y el Ballet “Wassasso”, cuyos/as maestros/as además han llegado a distintas partes del mundo a enseñar las danzas tradicionales de Guinea, en muchos casos pasadas por el tamiz de la folklorización y el espectáculo.

La primera referente de la danza afromandingue en Chile de la que tenemos referencia es la bailarina chilena Raga Kaur. En primera instancia, en una búsqueda por prácticas corporales que permitieran una relación con el cuerpo distinta a aquella promovida por el ballet y la danza contemporánea, Raga descubrió la práctica del yoga. Fue así que a fines de la década de los '90 Raga viajó a Santa Fe, Estados Unidos, para profundizar sus conocimientos de esta práctica, y fue allí que tendría un primer contacto con las danzas africanas. En medio de la extenuante rutina física del yoga, los talleres que realizaba en Santa Fe una profesora estadounidense y blanca, acompañada de un potente grupo de percusionistas africanos, le permitieron a Raga complementar de cierta manera la meditación más mental y contenida que caracteriza a la práctica del yoga, conectándose de otra forma con su cuerpo. Luego de asistir cuantas veces pudo a este taller en Santa Fe, Raga continuó su aprendizaje con mayor regularidad y profundizando especialmente en las danzas guineanas después de mudarse a las cercanías de Boston, donde existía un centro de formación en danza en el que dictaban clases profesores/as provenientes de Nigeria, Senegal y Guinea, entre otros países africanos. Igualmente, aprovechando la cercanía geográfica, Raga viajaba frecuentemente a Nueva York para tomar clases con maestros/as en visita desde África.

De vuelta en Chile, alrededor del año 2000, Raga Kaur –conocida en esos años como Guru Raga– comenzó a dar clases a un entusiasta y creciente grupo de jóvenes en lugares como el Centro Cultural de Ñuñoa y la ex Fábrica, en Patronato, junto al músico y antropólogo Rodrigo Riffo, trágicamente fallecido el año 2015 en Colombia. Para ella era especialmente importante poder transmitir a sus alumnas/os la sensación de encuentro y comunidad que experimentó en las clases a las que asistió en Estados Unidos, donde Raga era por lo general una de las únicas alumnas fenotípicamente “blancas” entre participantes mayoritariamente afroestadounidenses e hijos/as de inmigrantes africanos/as. Por otro lado, en su propuesta pedagógica también se fusionaban las distintas prácticas corporales en las que había podido profundizar durante su estadía en Estados Unidos.

...dábamos ese espacio para que la gente se conociera, intercambiara momentos, conversaciones, y la dinámica era super fluida... Igual llegó ene gente, desde la primera clase (...) Y cada vez más tambores, más tambores, más tambores; muchos músicos, mucha gente respondiendo, que para mí fue bacán porque yo venía como de un retiro espiritual casi, entonces fue como un momento de sacar para mí todo esto que me había hecho super bien a mí, traerlo tan lejos, para acá... (...) ...para mí era súper importante el calentamiento, full yoga y respiraciones, entonces como que yo trataba de hacer a la gente conectarse con su verdadero ser, que es más allá de lo que se ve afuera, en el fondo como que todo lo que somos por dentro. (...) ...yo siempre digo que el tambor es como el corazón, como que te empieza a latir cada

vez más fuerte y tu corazón late más fuerte y es como que después te vuelves uno con ese latido y ese era mi objetivo, y se lograba. (R. Kaur)

En suma, Raga Kaur imprimió a estos primeros talleres de danza afromandingue en Chile el carácter polifacético de su propia trayectoria corporal, que aparte de la danza afro abarca sobre todo el yoga<sup>31</sup>, aunque durante su estadía en Estados Unidos también buscó aprender las danzas de la India. Para Raga, “la investigación es más a través del cuerpo y a través de la sensación que me dan las danzas –más que por una parte estética, por una parte más que nada energética” (entrevista personal, 30 de noviembre de 2019). Hoy en día, luego de residir por ocho años en la India, Raga Kaur se dedica principalmente al yoga y a las danzas de ese país, y solo ocasionalmente ha vuelto a dar clases de danza afromandingue.

Muchas/os de las/os referentes actuales de la danza afromandingue en Chile recuerdan a Guru Raga como una influencia fundamental en sus trayectorias dancísticas en un momento en el que esta danza era prácticamente inexistente en el país, aunque no ocurría lo mismo con la música. No tenemos espacio aquí para profundizar en este aspecto, pero cabe mencionar que ya desde mediados y fines de la década de los '90 existían en Chile varios grupos de música dedicados a la exploración musical de ritmos africanos con instrumentos como la kora y el djembé, añadiendo a ellos instrumentos de otras músicas ancestrales, tales como el didgeridoo australiano, además de guitarras eléctricas. Ya mencionamos que Raga Kaur contó para acompañar sus clases con Rodrigo Riffó, quien lideraba la agrupación Yamana. Junto a sus primeras alumnas, Raga realizó algunas presentaciones junto a esta agrupación, y luego ocurrió lo mismo con Orixangó, una agrupación de danza y música afromandingue y fusión por la que pasaron varias posteriores profesoras de danza afromandingue.

Una segunda referente de la danza afromandingue en Chile que es imprescindible mencionar a la par de Raga Kaur es Edel Deleris, una bailarina uruguaya formada en las danzas de Guinea que llegó al país alrededor del año 2004, luego de conocer a las/os integrantes de Logunedé durante una estadía de esa compañía en Uruguay, el país natal de Edel, en noviembre de 2003. Logunedé había sido invitada a Montevideo con motivo de un congreso sobre la influencia africana en las danzas y músicas de América convocado por el Centro Internacional de Danza, una organización patrocinada por la UNESCO. Aparte de mostrar su montaje de Danzas de *Orixás*, en Uruguay las/os integrantes de Logunedé tuvieron la oportunidad de tomar clases y encontrarse

---

31 Una de las alumnas de Raga Kaur, Carolina Salamanca, ha continuado en la línea de esta intersección entre danza afro y yoga y ha ofrecido clases masivas de AfroYoga tanto en Chile como en México. Más información en: <https://www.caroafroyoga.com/>

con cultoras/es de distintos estilos de danza afro, ampliando el horizonte danzario afro que les era familiar. Entre estas/os cultoras/es se encontraba precisamente Edel Deleris, y según sabemos fue gracias a este contacto con la agrupación chilena que Edel decide radicarse en Chile, algunos meses después. Edel se había formado con una amiga en Suecia y posteriormente viajaría directamente a Guinea, y desde su llegada a Chile comenzó a enseñar lo que había aprendido tanto a las/os integrantes de Logunedé como también a muchas/os alumnas/os que anteriormente habían pasado por los talleres de Raga Kaur. También formó algunas agrupaciones en las que bailaron bailarinas/es formadas por ella. Se trató, primero, de la agrupación “Fabe Guinée”, y luego, junto al percusionista Gonzalo “Chalo” Camus, de la agrupación “AfricAndina”, que proponía una fusión musical entre los ritmos guineanos y la música andina. Por ambas agrupaciones pasaron varias/os bailarinas/es que luego serían ellas/os mismas/os profesoras/es de danza afromandingue.

Entre las profesoras influenciadas por Raga Kaur, primero, y Edel Deleris, después, se encuentran nombres como María Paz Oyarce y Florencia Valdés. María Paz, por un lado, comenzó su camino de aprendizaje de la danza afromandingue luego de formarse desde temprana edad en la práctica de la capoeira y de integrarse a un naciente Orixangó como vocalista, antes de que esta agrupación incorporara la danza como parte de sus presentaciones. Después de aprender con Raga y Edel, ella misma dio clases de afromandingue en el centro cultural La Barraca, en La Florida, por varios años, aunque hoy está dedicada principalmente a difundir la capoeira en Zapallar, su lugar de residencia. Florencia Valdés, por otro lado, comenzó de adolescente a tomar clases de danza afro con Verónica Varas y luego, mientras se formaba junto a Raga y Edel, perteneció en distintos momentos a Logunedé, AfricAndina y Orixangó. Florencia siguió por la senda de la danza afromandingue y hace algunos años incluso realizó una estadía de varios meses en Guinea para profundizar allí su formación. Desde 2011 que dirige su propia compañía, la “Tropa Afroflúor”, que combina las danzas tradicionales guineanas con el recurso escénico de las pinturas fluorescentes y las luces ultravioleta.

Distinto es el caso de María Inés “Mane” Galdames, otra de las profesoras de danza afromandingue más reconocidas en la escena actual. María Inés estudió danza junto a Verónica Varas en el Centro de Danza Espiral y posteriormente integró Logunedé, participando de los montajes de esta compañía. En el viaje a Uruguay mencionado anteriormente, María Inés conoció la danza afromandingue gracias a Edel Deleris, con quien luego siguió formándose en Santiago, además de crear, junto a ella, los conjuntos Fabe Guinée y AfricAndina. Incluso, María Inés participó en la gira de esta última agrupación a Venezuela en 2007. Posteriormente, se siguió formando autónomamente con distintos maestros africanos. En una época en la que en Chile

aún no había profesores/as de danza afromandingue que provinieran directamente de África, esto le implicaba frecuentes viajes a Argentina para poder tomar clases en la capital trasandina. En 2008 María Inés formó su propia agrupación, el Colectivo “Alquimia”, y además a la fecha desarrolla una importante labor docente, sobre todo en el espacio de la Aldea del Encuentro, en La Reina, donde gestiona la Escuela de Danza Afro Alquimia. Otra referente actual de la danza afromandingue en Chile que se formó con Edel Deleris, aunque con posterioridad a María Inés, es Celeste Torres, también conocida como Celeste Solís, quien es reconocida como una destacada profesora e intérprete de danzas africanas, entre otras.

La danza afromandingue es hoy una de las ramas del campo de la danza afro en Chile de más rápida expansión, y posee una historia que valdría la pena reconstruir en mayor detalle, pues revela mucho acerca del entusiasmo por aprender en circunstancias en que era muy poca la información disponible y apenas resultaba imaginable la posibilidad de viajar a África a conocer las danzas de primera mano, o que vinieran a Chile maestros/as africanos/as a transmitir sus conocimientos. Esta tarea deberá quedar para una futura investigación. Sin embargo, no podemos dejar sin mencionar también toda una generación de profesoras/es más jóvenes, tales como Bárbara Michaelson –también conocida como Bárbara Mandeng–, Daniela Durán, Francis Guerrero y Nicole Giese, algunas de las cuales se han formado durante extendidas estadías en Guinea. Algunas de ellas también han creado compañías y agrupaciones propias, tales como “África Mandingue”, formada por Bárbara Michaelson, “Ensamble Estación”, liderada por Francis Guerrero junto al percusionista Daniel Romo, y “Namuñi Fare”, una agrupación con formato de ballet africano formada recién en 2018 y dirigida por Nicole Giese en conjunto con el bailarín guineano Bangaly Sylla. A ellas se añade la existencia de instancias de formación en danza afromandingue tanto en Santiago como también en ciudades como Arica, Copiapó, La Serena, Talca y Concepción. Todo ello da cuenta sin duda del creciente atractivo de una danza físicamente muy exigente y que muchos/as de quienes la bailan describen como un “fuego” en su interior.

## La rama afrochilena: el tumba afroriqueño<sup>32</sup>

Al hablar de la danza afro en Chile, y aunque sea con las limitaciones que hemos reconocido para el caso de este libro, es ineludible mencionar también una danza que desde su origen en el extremo norte del país se ha expandido por casi todo el territorio nacional. Se trata del tumba o tumba carnaval, una danza que ha sido recuperada en el contexto del proceso de reemergencia de la identidad afrodescendiente en la ciudad de Arica y el cercano valle de Azapa. Como es sabido, con anterioridad a la Guerra del Pacífico tanto la actual región de Arica y Parinacota como también la actual región de Tarapacá pertenecían a Perú, y cuando pasaron a ser territorio conquistado por Chile se inició un violento proceso de “chilenización” que pretendía expurgar todo aquello que fuera concebido como peruano. Este proceso afectó gravemente a la población afrodescendiente, presente en Arica y en Tarapacá desde la época colonial. Ante el temor por sus vidas, muchos/as afrodescendientes huyeron hacia el Perú, y aquellos/as que se quedaron en Chile paulatinamente fueron abandonando sus prácticas culturales para no ser catalogados/as como peruanos/as, como ocurrió especialmente en Arica (ver Báez, 2010 y Alarcón et al., [2017]).

Recién en el año 2000 comienza a surgir un movimiento que reivindicará la existencia de una población afrodescendiente en el territorio nacional y comenzará a luchar por sus derechos. La primera organización de este incipiente movimiento fue la ONG Oro Negro, a cuyo alero se desarrolló un proyecto de recopilación de testimonios orales y la posterior reconstrucción de una danza antiguamente practicada por los/as afroriqueños/as y que solo subsistía en la memoria de los/as más ancianos/as: el tumba, una danza en rueda cuyo principal elemento coreográfico era el tumbarse mediante golpes de cadera (ver Salgado, 2010). Con los resultados de esa investigación, adaptando el relato oral a un formato de presentación callejero y creando pasos nuevos para ello, se montó una primera comparsa que debutó en las calles de Arica para el Día de Reyes, también conocido popularmente como Pascua de los Negros, del año 2003 (León, 2017). De ahí en más, el tumba se transformó en una importante herramienta de visibilización del movimiento afroriqueño, así como en una expresión festiva que es practicada por varias comparsas con cientos de integrantes que participan anualmente en el “Carnaval con la Fuerza del Sol” de la ciudad de Arica, entre las que se encuentran “Tumba Carnaval”, “Arica Negro” y “Oro Negro”.

---

32 También podríamos considerar dentro de las danzas afrochilenas al cachimbo tarapaqueño (Daponte, 2019) y a otras danzas de marcada influencia afrodescendiente existentes en el norte y centro-sur del país (Loyola & Cádiz, 2013). Sin embargo, no las incluimos aquí por su carácter más bien local y porque, a diferencia de las demás danzas afro que tratamos en este libro, no reconocemos en ellas una conciencia explícita de pertenencia a la diáspora africana.

Además, también existen agrupaciones con un formato de presentación en escenario, tales como “Sabor Moreno”, “Mixtura Negra”, “Aluna Tambó” y “Alza Raza”. En conjunto, estas comparsas y agrupaciones, además de influyentes bailarinas/es dentro y fuera de las distintas comparsas, han ido definiendo esta danza como un género propio que cuenta con distintas variantes estilísticas, entre las que se encuentra, por ejemplo, el tumbé contemporáneo desarrollado por el bailarín Edgar Vargas.



*Comparsa “Arica Negro” en el Carnaval con la Fuerza del Sol 2017.  
(Fuente: Archivo personal de Ricardo Amigo).*

En los años que siguieron a la creación de las primeras organizaciones afroarriqueñas y de la reconstrucción del tumbé, varias/os de las/os principales referentes de la danza afro nombradas/os en este capítulo tomaron contacto con sus pares ariqueñas/os, interesadas/os en esta expresión afrodescendiente presente en el propio país, y solidarizándose además con la causa por el reconocimiento de los/as afrodescendientes chilenos/as. Sin embargo, aunque hubo intercambios y algunas/os de estas/os referentes tomaron clases de tumbé, hasta donde sabemos ello no se tradujo en que incorporaran mayormente esta danza en su propia práctica pedagógica y creativa.

Recién en los últimos años, con una nueva generación de danzantes ariqueños –y de danzantes del resto del país que viajan a Arica en búsqueda de la cultura afrodescendiente chilena–, el tumbe ha comenzado a expandirse a lo largo de todo Chile. De esta forma, existen ahora agrupaciones de tumbe en casi todas las grandes ciudades del Norte Grande y Norte Chico, además de Valparaíso, donde existen las comparsas “Tumbahía” y “Tumberos del Puerto”, Talca, sede de la agrupación “Newentumba”, y Concepción, donde al alero del Centro Cultural AfricAmérica ha surgido la agrupación “Tumbala Comparsa”.

En Santiago, la agrupación precursora de una escena tumbera local es “Tumbe Chimbero”, que existe desde el año 2015 y ha creado todo un repertorio de canciones y coreografías propias, en las que trata tanto de reflejar las raíces afroariqueñas del tumbe como también de hacerse cargo de problemáticas contemporáneas y locales. En 2017 es fundada la “Escuela comparsa Negra Libertá”, formada por Marko Vicencio, quien, luego de conocer distintos lenguajes dancísticos afro antes y durante sus estudios universitarios de danza en el Centro de Danza Espiral, tuvo un primer contacto con el tumbe mientras participaba de la Compañía Mestizo, dirigida por Claudia Münzenmayer. Como relata en la entrevista que transcribimos arriba, Marko tuvo la inquietud de interiorizarse en la práctica del tumbe directamente en Arica y de incluir esta danza en su práctica profesional como profesor de danza en la educación escolar. De manera similar a Tumbe Chimbero, la Escuela comparsa Negra Libertá mantiene dos líneas de interpretación o creación: una ligada al tumbe tradicional, y otra que relaciona el legado afro con las luchas sociales contemporáneas que se viven en la ciudad de Santiago, fusionando para ello el tumbe con elementos de otras danzas afro. Finalmente, a fines de 2018 nace en Santiago la “Escuela comparsa Tumba Carnaval Santiago” –filial de la comparsa Tumba Carnaval de Arica–, liderada por la bailarina ariqueña Isa “Guayabita” y el percusionista Aníbal “Nino” Cataldo.

## La danza afro en la actualidad: nuevos espacios de formación, nuevas/os profesoras/as y nuevos sentidos de la danza

Como adelantamos en la introducción a este capítulo, en el transcurso de las últimas dos décadas la práctica de la danza afro en Chile –y creemos que en este caso se justifica plenamente aludir al país en su conjunto– ha experimentado un verdadero *boom*. A lo largo de las últimas páginas hemos mostrado cómo se ha ido ampliando el espectro de los estilos practicados localmente, y también hemos dado algunas pistas acerca de los nuevos espacios a los que ha ido accediendo la danza afro, los que redundan también en un sinnúmero de nuevas/os danzantes. Así, mencionamos la iniciativa por parte de algunas/os profesoras/es más jóvenes por llevar las clases

de danza afro a espacios públicos como parques y plazas y, de esta forma, de abrir esta práctica a nuevos grupos de danzantes, distintas/os de quienes estudian danza en una universidad o tienen el dinero suficiente para pagar una mensualidad en un espacio de enseñanza en danza más formal. Cabe destacar aquí también iniciativas como la de los “Talleres populares América Morena”, organizados por Camila Yáñez, a quien entrevistamos en el marco del proyecto que dio origen a este libro (ver pág. 117). Decidida a posibilitar la experiencia transformadora que ella misma tuvo con la danza afro a muchas más personas, Camila viene organizando este ciclo de talleres dictados por profesoras/es migrantes residentes en Chile desde el año 2016, primero en la plaza Bogotá, en el barrio Matta Sur, y desde 2018 en el centro cultural Epi-Centro, a pasos de la Plaza de Armas. Como afirma Camila, lo que destaca respecto a estos talleres, que cuentan con la participación de maestras/os de la talla de Rosa Vargas, es, sobre todo, la posibilidad de aprender las distintas danzas afro directamente de quienes son sus portadoras/es tradicionales. Es decir que, por un lado, los Talleres populares organizados por Camila le brindan la oportunidad a las/os danzantes locales de acercarse a la danza afro desde la raíz. Por otro lado, este formato de talleres también les permite a las/os participantes establecer nuevas relaciones con las culturas y personas migrantes cuya presencia en Chile se ha hecho cada vez más notoria en los últimos años, y que frecuentemente se han visto confrontadas/os aquí con el racismo –a ratos latente y a ratos explícito– que es parte de nuestra construcción como nación.

Aparte de instancias de formación callejeras y políticamente comprometidas como los Talleres populares liderados por Camila Yáñez, los que se suman a decenas de talleres en todo tipo de espacios –desde estudios de danza como “Danza Ébano”, que lleva alrededor de una década de funcionamiento, hasta centros culturales autogestionados como el “Espacio Arte Nimiku”, fundado en 2007–, queremos mencionar también otros espacios formativos que se han expandido en el último lustro, y que contribuyen a la amplia difusión de la danza afro, así como a las posibilidades de profundización en los distintos estilos presentes en el país. Se trata, por un lado, de la formación que entregan las comparsas especializadas en distintos estilos dancístico-musicales afro y que, siguiendo el modelo pionero de la comparsa Chinchintirapié, se denominan frecuentemente como “Escuelas comparsa”. Es el caso de las ya mencionadas comparsas “La Rebuscona”, que cultiva ritmos afrocolombianos como la cumbia y el bullerengue, y “Negra Libertá”, dedicada al tumbé afrochileno, cuyas/os integrantes pagan un aporte mensual para retribuir la formación entregada. Otros casos incluyen a la comparsa de ritmos afroperuanos Lambayeque, la “Conga Comparsa La Kalle”, de Valparaíso, o la naciente “Conga Comparsa Abrecaminos”, en Santiago, que cultiva ritmos afrocubanos, entre varias otras. Aparte de formar a sus

integrantes, las comparsas también contribuyen a la difusión de las danzas y músicas afrolatinoamericanas mediante su participación en el circuito de carnavales poblacionales al que aludíamos arriba.

Entre los nuevos espacios de formación se encuentran también varios festivales surgidos en los últimos años, cuyo atractivo se encuentra en que concentran en un período de tiempo limitado –una semana o incluso solo un fin de semana– una gran cantidad de clases con renombrados/as maestros/as, que frecuentemente visitan el país solo con motivo de estos festivales. Estas instancias incluyen, además, presentaciones, ferias de artesanía y fiestas. En este contexto, es indispensable nombrar el Festival “África en América”, organizado por el Centro Cultural AfricAmérica de Concepción hace más de una década, y que anualmente congrega en la Región del Bío Bío a importantes maestras/os y agrupaciones de danza y música afro de Chile y Latinoamérica, principalmente. Otro ejemplo es el festival “África Mande”, que todos los años gestiona la visita a Chile de connotados/as bailarines/as y profesores/as de Guinea, Senegal y otros países africanos. También debemos mencionar los seminarios en Chile que realizan y han realizado connotados/as profesores/as de danza afro durante breves estadías en el país. Es el caso de maestros/as como Oumar N’Diaye y Fanta Konate, en el caso de la danza afromandingue, de Vera Passos, en la danza afrobrasileña, de Eshu Roblejo, en la danza afrocubana, o de distintos/as integrantes de la renombrada familia Ballumbrosio, en la danza afroperuana. Incluso, en 2015 visitó Chile, a pesar de su entonces avanzada edad, Mestre King, maestro de maestros/as de la danza afrobrasileña.

No obstante, aparte de las ocasionales visitas de maestras/os extranjeras/os que han dado seminarios en Chile en los últimos años, también registramos la creciente presencia de profesores/as extranjeros/as que residen en el país –ya sea de forma permanente o por un período de tiempo prolongado– en el contexto del proceso migratorio que el país ha experimentado en la última década. Así, han llegado a Chile varios/as profesores/as migrantes que han contribuido a ampliar aún más el espectro de las danzas afro practicadas en el país, algunas de cuyas historias están reflejadas en el documental “K’Ndela. Cuerpos sin fronteras”, realizado por las/os compañeras/os del colectivo AfricArte y Alpaca Producciones (Araya, Salazar & Mardones, 2018). Es el caso de Evens Clercema y Brian “Asere” Montalvo. Evens es un bailarín y coreógrafo haitiano quien, aparte de estudiar sociología y pasar por un breve período de estrellato gracias a su participación en un matinal televisivo, ha enseñado en Chile las danzas tradicionales de Haití. Además, Evens ha formado una compañía de danza afrocontemporánea inspirada en las danzas tradicionales de Haití, la compañía “JAFECO America”, recientemente invitada al prestigioso festival Santiago a Mil con su montaje “Trance: Cuerpo y Ancestralidad”. “Asere”, por otra parte, se ha destacado

por dar talleres en el ámbito de las danzas afrocubanas –rumba y danzas de orishas, principalmente– y de la salsa, además de formar la agrupación “Rumba Aserekó”. A ellos se suman maestras como Aimet Campos, profesora de danza afroperuana, y Aminata Camara, profesora de danza afromandingue, así como varios maestros africanos, tales como Djanko Camara, profesor guineano que luego de varios años en Chile ahora reside en Brasil, Bangally Sylla y Tawel Camara, ambos de Guinea y afincados en Santiago y Concepción, respectivamente, y Khadim Thiam, perteneciente al conjunto “Djambar Senegal” y residente en Santiago hace aproximadamente dos años.

Queremos finalizar el presente capítulo destacando un proceso que ha marcado la escena local de la danza afro en los últimos años, y que no está exento de polémica desde el punto de vista de las/os profesoras/es que llevan más tiempo en este oficio. Nos referimos al surgimiento de toda una nueva generación de profesoras/es de danza afro que han tenido recorridos formativos alternativos, sin pasar necesariamente por las instituciones de educación formal que ofrecen una formación en danza, y que no obedecen necesariamente a las lógicas de discipulado tradicionales en el ámbito de la danza. Por supuesto que no podemos perder de vista que la danza afro solo tiene y ha tenido una presencia intersticial o marginal en las instituciones formales de formación en danza, lo que ha motivado la búsqueda de otras modalidades formativas también por parte de las/os propias/os bailarinas/es y profesoras/es “académicas/os”. Por otro lado, cabe recordar que también en el caso de algunas precursoras del actual *boom* de la danza afro en Chile, tales como Raga Kaur en el caso de la danza afromandingue, se trató de profesoras autoformadas en un estilo en particular. Sin embargo, creemos que la existencia de profesoras/es que, sin haber pasado por las instancias formales de formación en danza, descubren la práctica de la danza afro y hacen de ella un oficio, dedicando gran parte de su tiempo a formarse en ella y luego a transmitirla, apunta especialmente a la relevancia contemporánea que esta práctica tiene en Chile como un fenómeno social que excede el ámbito de la danza y el arte. Y es que observamos que esta ampliación en el espectro no solo de quienes danzan, sino que también de quienes enseñan, que se ha desarrollado sobre todo en los últimos 5 años, aproximadamente, da cuenta de los nuevos significados sociales que la danza afro ha ido adquiriendo en nuestro país, algunos de los cuales exploraremos en el penúltimo capítulo de este libro, “¿De qué se libera un cuerpo al bailar danza afro, en Chile, hoy?”.

Entre quienes han recorrido un camino mayormente marcado por la autoformación se encuentran danzantes y talleristas como Karla Zapata y Camila Yáñez, por nombrar solo dos con quienes nos hemos encontrado en nuestro recorrido investigativo. Karla Zapata, por un lado, inició su formación participando en un conjunto de

danzas folklóricas en la comuna de Quilicura, y luego se siguió formando con maestras como Rosa Vargas y Celeste Torres. También tuvo un paso por el extinto Curso de Formación Superior en Danza Afro, que se dictó por algunos años en la Escuela Superior de Jazz y del que Celeste fue docente. En 2014, aproximadamente, Karla fundó la agrupación Rayün Aworé, la que posee personalidad jurídica como Asociación Cultural y Social y agrupa a jóvenes de la comuna de Quilicura, con quienes ensaya y presenta montajes dedicados a las danzas afroperuanas y afrocolombianas, principalmente. Junto a esta agrupación, Karla cultiva la danza afro no solo con un fin estético o de entretenimiento, sino que también con un sentido social. Es así que para Karla es muy relevante que tanto en Rayün Aworé como en los talleres que tiene a su cargo no existan barreras de pago, para así favorecer un vínculo con la danza que pasa, sobre todo, por lo comunitario.

...yo por ejemplo nunca pagué por aprender a bailar. Porque aprendí a bailar desde la comunidad, cachai, entonces nunca tuve que pagar por eso. Y como vengo además de esta realidad periférica, también pienso que la gente debe tener acceso a esas cosas más fácilmente po... (...) ...nuestra visión de la danza, o de la música, es como algo que nosotros lo vivimos en lo cotidiano, cachai, o sea nosotros no nos juntamos solo un día sábado a ensayar y a tocar. (...) Entonces ahí uno también va viendo como cuál es tu postura abordando la danza afro, cachai, como: "Ya, yo bailo danza afro, ¿pero por qué?" Y yo, si me preguntas por qué: porque yo me siento muy parte de la historia de sufrimiento de la gente afro... (K. Zapata)

En una línea similar se ubica la postura de Camila Yáñez, quien estudió historia en la Universidad de Chile y recién en el transcurso de esta carrera descubrió su interés por la danza afro. Camila luego emprendió un camino de autoformación que la llevó, sobre todo, a vincularse con varias/os profesoras/es migrantes que viven en Chile, a quienes luego convocaría a dar los Talleres populares mencionados arriba, así como a viajar a países como Perú y Colombia con el objetivo de aproximarse a las raíces de las danzas afro en sus contextos originarios. Como queda expresado en la entrevista que transcribimos en el siguiente capítulo, Camila también destaca la relevancia de la danza en comunidad, así como la importancia de visibilizar la historia de los/as afrodescendientes para contrarrestar lo que para ella es un proceso de mercantilización y una reducción de la danza afro a su dimensión estética. Para ella, por el contrario, la danza afro es una potente herramienta pedagógica que, entre otras cosas, permite cuestionar las construcciones identitarias dominantes y sus correlatos racistas y, de esta forma, descolonizar tanto el cuerpo como también las relaciones entre personas.

Las posiciones de Karla Zapata y Camila Yáñez apuntan a las maneras en las que una nueva generación de profesoras/es se hace cargo de la carga política que posee la práctica de la danza afro en Chile. Pensamos aquí en dimensiones como las des-

igualdades socioeconómicas y las luchas afrodescendientes que aparecen en el relato de Karla, o la discusión en torno a la mercantilización y la apropiación cultural, así como la descolonización del cuerpo, a las que alude Camila. De igual manera, observamos que muchas de las comparsas carnavaleras mencionadas anteriormente emplean y reconfiguran los materiales dancísticos y musicales que les entregan las distintas expresiones culturales afro que cada una de ellas cultiva para expresar a través de ello mensajes políticos, tal como señala Marko Vicencio respecto a las acciones feministas de la comparsa Negra Libertá en la entrevista que transcribimos arriba. En este sentido, parece ser un rasgo definitorio de la práctica actual de la danza afro en Chile que exista una preocupación por darle a esta práctica un contexto y un significado que trasciende el ámbito de lo artístico y cultural –aunque este ámbito también sea, en sí mismo, político– y que remite fuertemente a la relevancia que estas danzas tienen en las propias comunidades afrodescendientes en tanto prácticas de cohesión grupal y de expresión de sus demandas y existencia frente a sociedades nacionales que frecuentemente hacen oídos sordos frente a los legados sociales, económicos y políticos que persisten como herencia de la institución esclavista. En el contexto local, a ello se agregan, específicamente, las demandas feministas mencionadas por Marko, cuya expresión a través de la danza afro por lo demás no es casual, considerando que –como ha quedado reflejado también en el transcurso de este capítulo– la gran mayoría de quienes bailan y enseñan estas danzas son mujeres.

De esta manera concluimos nuestro recorrido por algunos de los principales procesos que han dado cuerpo y sentido a la práctica de la danza afro en Chile en las últimas tres décadas, así como por algunas de las trayectorias de profesoras/es y bailarinas/es que, a su vez, han moldeado y reflejado estos procesos. La mayoría de las/os profesoras/es pertenecientes a las distintas generaciones que hemos mencionado en este capítulo siguen activas/os, dando clases, preparando montajes e interpretando ellas/os mismas/os los materiales danzarios afro que han ido incorporando a su acervo corporal a lo largo de su carrera. De esta forma, el campo de la danza afro en Chile hoy representa una suerte de palimpsesto en el que se encuentran, en un mismo plano, distintas temporalidades, distintas influencias y distintos intereses. Estos revelan que, lejos de envejecer o anquilosarse, la danza existe, allí donde se la baila, siempre como un hecho contemporáneo, efímero y lleno de vitalidad. Sobre todo, ello nos habla de una práctica que posee una memoria viva en la que se entrecruzan las trayectorias –individuales y colectivas– locales, los caminos de circulación de la herencia cultural africana y afrodescendiente a nivel regional y global y la historia de la diáspora africana en un sentido más amplio, que es el trasfondo ineludible para comprender tanto la historia de la danza afro como sus reinterpretaciones contemporáneas.





**Una conversación con Camila Yáñez**

Camila Yáñez es de profesión historiadora, pero desde que conoció la danza afro hace ya algunos años ha dedicado gran parte de su tiempo y energía a la autoformación en esta práctica. Aparte de formarse, principalmente, con la maestra afroperuana Rosa Vargas, Camila ha tomado también clases con otras/os importantes maestras/os ligadas/os directamente a las tradiciones afrodescendientes, tanto en Chile como también en países como Perú y Colombia. Desde hace algunos años, Camila organiza talleres en los que profesoras/es migrantes afincadas/os en Santiago enseñan sus danzas en espacios de fácil acceso y por un precio popular, los “Talleres populares América Morena” que ya hemos comentado en el capítulo anterior. Por otro lado, Camila también ha sabido conjugar su formación profesional y sus inquietudes intelectuales y políticas con su pasión por la danza, ofreciendo talleres que buscan aportar a la descolonización del cuerpo mediante la práctica de danzas afrolatinoamericanas. Finalmente, también la conocemos como una activa investigadora e impulsora de acciones en torno a la denuncia del racismo y la visibilización de las raíces afrodescendientes en Chile. Todo ello nos motivó a incluir su testimonio en este libro, pues la particular trayectoria y posicionamientos de Camila abren nuestra mirada hacia otros caminos y otros destinos al interior de la práctica de la danza afro, los que nos parecen necesarios y urgentes.

Transcribimos a continuación la conversación que sostuvimos con Camila en julio de 2019, la que se encuentra parcialmente documentada en una cápsula audiovisual que refleja también su participación en una comparsa de ritmos afrocubanos de reciente creación, la “Conga Comparsa Abrecaminos”, dirigida por Yarami Pérez en danza y por Rodney Martínez en percusiones. Esta cápsula audiovisual la realizamos junto a Camilo Carrasco, de la productora Malas Juntas - Buenas Ideas, y se encuentra disponible en la página web del proyecto Danza Afro en Chile ([www.danzafroenchile.kuriche.cl](http://www.danzafroenchile.kuriche.cl)).

*José Rojas: La primera pregunta, si te puedes explayar o comentar un poquito, es cómo fue tu llegada a la danza afro. ¿Cómo fue tu llegada a esa práctica, a la práctica de la danza?*

Camila Yáñez: Bueno, mi llegada fue como un poco casual, por así decirlo, porque yo estaba, en ese tiempo, en la U. Y estaba haciendo como varias cosas, lo típico. Yo siempre hice deporte en mi vida, hice natación antes de empezar a bailar, hice gimnasia olímpica cuando chica, y tenía esa inquietud como del cuerpo, siempre, como trabajar siempre las dos cosas. Y tenía esa necesidad yo creo como del movimiento, que la tiene quien ya ha experimentado el movimiento. Cuando uno baila se vuelve

una necesidad, cuando uno hace un deporte también se vuelve una necesidad. Y estaba en la U y sentía que estaba como muy enfocada solamente a lo intelectual y mi cuerpo se estaba yendo para otra parte. Yo dije como que sentía que necesitaba algo que me aportara en ese sentido. Y tomé un taller de verano una vez, por una oferta. Yo dije: “Ya, muevo el trasero, tengo que hacer algo” [riendo], y “ya, qué voy a hacer”. Había pensado desde yoga, desde volver a nadar, desde lo que fuera y vi un taller de verano, y como que lo vi, me gustó, me metí, y cuando me metí a la cuestión dije así como: “Wow, esto es un poco más de lo que yo esperaba”. Como que sentía que me pasaban cosas igual, en mi cuerpo, obviamente, como que algo me resonó –e igual el oficio. Yo estaba estudiando historia en ese tiempo. Veía ciertas cosas de la danza, porque empecé a bailar con una persona que hacía danza folklórica. Igual ella había estudiado en academia y hacía un poco de proyección, un poco más estilizado, pero igual tenía como esa raíz, ese fondo con el que uno hace conexión cuando baila danzas tradicionales. Entonces fue como que cuando me pasó por el cuerpo la cosa, sentí una conexión súper especial y dije: “Oy, esto... tengo que seguir, algo me pasa a mí, a mi cuerpo, con esto..”. –sentía una necesidad de continuarlo. Y al principio sin ninguna pretensión de nada, así, realmente era así como: “Necesito hacer ejercicio, prácticamente, necesito hacer algo”. Y después de entrar a la danza fue como que se abrió un mundo igual, que yo no tenía considerado. Siempre me gustó la música, en mi casa siempre se escuchó música, mucho folklore, de la nueva canción chilena, mis viejos eran como de esa onda *hippie*, y siempre escuchaban. Estaban muy ligados también a la militancia política, que tenía que ver también con una música, con una consciencia colectiva de un entorno musical, específico, como Víctor Jara, Violeta Parra. Yo venía como de esa onda. Claro, y Víctor hacía muchas conexiones entre canciones latinoamericanas y ese era como mi acercamiento más próximo al sabor más latino, por así decirlo. Y bueno, a mí, cuando era chica, igual me gustaba el merengue y las cosas que salían hasta en Sábado Gigante y todo [ríe], pero nunca en mi vida hubiese imaginado llegar a eso. Uno, nosotros, los chicos de los ‘90, teníamos como tal vez hasta un poco de reparos con ese tipo de cosas. Pero claro, cuando lo empecé a bailar fue totalmente otra onda, y ahí después de ese curso de verano empecé a buscar otros cursos, empecé a buscar maestros, y ahí ya fue un camino que no ha parado hasta el día de hoy. Que se ha ido diversificando, así, infinitamente, y creo que me falta mucho todavía [ríe], porque me gusta como todo. Como que veo la conexión entre todas las raíces que se expresan ahí, con todo.

*Ana Allende: ¿Quién fue esa primera profesora?*

Camila: La primera profesora que yo tomé fue la Carola Reyes. La Carola Reyes, que hacía clases en Danza Ébano, en ese tiempo. Y Danza Ébano como que puso un anuncio, creo que en internet, algo así. Si llegué así muy como al lote a esa instancia,

y después, cuando empecé a buscar, la segunda profesora con la que tuve fue la Rosita [Vargas]. Y con ella ya hice un camino...

*José: ¿En qué año habrá sido eso?*

Camila: 2012, puede ser. 2011, tal vez. 2011, 2012, porque me acuerdo que estábamos en movilización en ese tiempo. Como estábamos en movilizaciones ahí yo aproveché [riendo] un tiempo de tomar unos cursos. (...) Y ahí, ese mismo año igual, empecé con la Rosita. Eso fue verano, y después durante el año con la otra maestra.

*José: Nombras por ejemplo a la Carola y a la Rosita como tus primeras maestras. Ahora, ¿cómo llegas al tema de tener otras profesoras, u otras maestras, migrantes?*

Camila: Yo lo busqué un poco. En ese ambiente, como de la danza afro, con las chicas chilenas, no se vendía eso. Como que yo sentía que se vendía otra cosa aparte de la danza afro y que sucedían otras cosas aparte de la danza afro que a mí no me gustaban mucho. Que eran el pertenecer, el carrete, lo estético –lo estético-cultural, por así decirlo– y yo obviamente estaba buscando otra cosa. Entonces, ahí en esa búsqueda de otra cosa, quise buscar un poco más hacia la raíz. Y al buscar hacia la raíz obviamente me empecé a interesar por profesores que venían de la raíz, que eran portadores de cultura, y no que habían aprendido algo y que después intentaban traspasar eso ya aprendido con sus otras cosas, porque obviamente todos tenemos una historia corporal, todos tenemos una historia también social, y nosotros cargamos con todo eso. Y yo creo que cuando uno se quiere acercar a una raíz, o comprenderla realmente cómo es, uno debe –la deformación profesional, yo creo [ríe]– ir un poco a la fuente. Y claro, me resultó muy diferente lo que había visto con Carola con lo que vi después con los profesores con los que empecé a trabajar y con los maestros que empecé a trabajar, que sí eran portadores de cultura, que sí eran de tradición, y era lo que yo realmente estaba buscando, como que sentí que eso era lo que yo quería. No solamente quería esto como de la estética de lo cultural, sino también la cultura. Y los portadores de cultura, y cómo vive esa gente, cómo están acá, cómo desarrollan su vida, cómo transmiten también su conocimiento, que es otra forma, ¿no? Y que no es un conocimiento que pasó por la academia. Entonces hay otras pedagogías que están ligadas a ese enseñar, a ese traspasar, a ese moverse y a ese bailar, ¿no? Que no las encontraba en la gente que estaba saliendo con estas prácticas folklóricas, pero ya habiendo pasado, siento, de una cultura a otra, y habiendo, después de eso, pasado por una academia, que te formaba en otros saberes de la danza, otros saberes del cuerpo, y después de eso aproximarte a una danza folklórica. Es como un camino inverso, creo yo, porque cuando uno se acerca al portador de cultura, él te traspasa lo que fue su vida, ¿me entiendes? Porque no fueron a aprender a otra parte, sino que desde que eran chicos escuchaban tambores, desde que eran chicos escuchaban a las tías cantar,

a los abuelos cantar, veían toques, sucedían cosas en su entorno, y eso es realmente lo que es la cultura, ¿no? No tanto ir a tomar un conocimiento que me entrega otra persona, sino que vivir la cultura. Y de ahí después de eso la comparto y cuando la comparto sucede de otra forma también. Y con la gente que se compartía en esos grupos sucedían también las cosas de otra forma. Yo me he fijado mucho en eso y eso era también una de las cosas que más me gustaba, porque no era... De repente yo veía chicas como: “Sí, yo quiero bailar, y quiero salir ahí, para poder salir en la foto, y [ríe] no sé qué, o poder presentarme, presentar”. Pero los otros grupos, como eran de gente migrante, bueno, en Santiago –exclusivo y excluyente, ¿cierto?– la gente migrante en ese tiempo se juntaba solamente con gente migrante, porque estamos hablando de 2011, 2012, 2013. Todavía no era la gran gran explosión migratoria, y los peruanos, sobre todo, que eran una comunidad un poco racializada, un poco mirada en menos, un poco mirada con una mirada clasista desde los chilenos, que no permitía que se generara ese compartir, por ejemplo, en una clase que te cobraban 30 lucas en Ñuñoa, ¿cachai? Llegando a la plaza Egaña, ¿me entiendes?, donde estaba Danza Ébano. No iba a suceder eso ahí, ¿me entiendes? Porque es otra gente, son otros espacios, culturalmente, políticamente, todo, ¿cachai? Entonces se comparte de una forma súper diferente, o sea tu llegabas al grupo y: “¡Hola!”, y te abrazaban, y “Qué bueno que viniste” y “¿Cómo has estado? ¡Qué rico que vamos a hacer esto, qué rico que vamos a ensayar!”, cachai, como otra perspectiva de la danza y otra perspectiva de la cultura y otra perspectiva del compartir la cultura, sobre todo.

*José: ¿Quiénes fueron esas personas que te compartieron su conocimiento desde el lado de la danza? ¿Quiénes son esas maestras, quiénes son esas profesoras, que tú te acuerdas? ¿Quiénes fueron las primeras, digamos, que te iniciaron en eso?*

Camila: Bueno, la primera primera, como desde esa perspectiva: la Rosita Vargas. Que es una señora afroperuana, una tremenda maestra que lleva veinte años en Chile, haciendo clases. Ella viene de una familia del Callejón de la Victoria. El Callejón de la Victoria es un barrio tradicional donde sucedía siempre la música afroperuana dentro de Lima, así, es como el epicentro de la música y la cultura arolimeña, ¿no? Y aparte ella estuvo formada también con la Victoria Santa Cruz, participó en sus agrupaciones, tuvo otros maestros, estuvo en Perú Negro, tuvo una pasada por ahí. Entonces como que la formación de la Rosita yo creo que fue súper decisiva en cuanto a la técnica tradicional, de entender el movimiento desde lo tradicional, el expresar, el querer expresar, del sentir, de exteriorizar el sentir a través de un movimiento. Que era en lo que más nos ponía énfasis, lo que más ponía la Victoria Santa Cruz también cuando ella hablaba de sus danzas, el sentir sacarlo para afuera a través del movimiento, hablar con el cuerpo, ¿no? Bueno, en esos años estuve hartito con la Rosita, y después empecé a tomar con otros maestros también. Estuvo Evens, con el

que tomé danzas de Haití. De danzas de Brasil también he tomado con personas que han venido a Chile. Mestre King, por ejemplo, Vera Passos. Que la Vera también ha sido una de las maestras decisivas para mí, en mi experiencia personal de autoformación en cuanto a las danzas de Brasil, también de comprender el acto espiritual, que es como bailar y el compartir la danza y reflejar ciertas ideas espirituales a través de tu danza, y bajarlas acá, compartirlas, y hacerlo realmente, traerlo a la realidad, ¿no? Darle ese sentido de realidad que le dan –de nuevo– los portadores de cultura, quienes realmente estuvieron allá, y cuando te lo comparten tú lo entiendes. Lo entiendes haciendo y viviéndolo. Como que no es tanto por una veta racional, por así decirlo, sino que es la veta del sentir.

*José: Y ahora que has pasado por tantos maestros, tantos profesores migrantes, o desde esa raíz, digamos, ¿a partir de eso has vuelto a tener otra relación con esos otros maestros chilenos? ¿Te mantienes en esa relación o en esa escena?*

Camila: O sea yo comparto con profesores chilenos, y con danzantes chilenos, en todas las partes donde yo participo: en los talleres, en las agrupaciones en las que participo también. Pero para mí, solamente para mí, y desde mi perspectiva personal, siento que lo que yo necesito comprender, y lo que necesito vivir a través de la danza, necesito verlo con gente que esté más ligada a la tradición. Por un tema de que yo



no soy nacida en esas culturas, no tengo un conocimiento –si bien he viajado a Perú, he viajado a Colombia, he podido verlas, participar fuera de mi territorio, pero es distinto el acostumbrarse a las corporalidades. Las corporalidades te enseñan mucho. Entonces para mí [ríe] me llena estar más con los profes a los que yo he elegido, y con los que yo he elegido desarrollar la danza. Con los profes chilenos yo no me involucro tanto tampoco, porque también trabajo, tengo otras actividades. Me encantaría también participar de más, pero no puedo participar de más que de lo que ya participo. Por eso yo creo que tampoco comparto tanto con ellos, porque ya con mis talleres me basta y me sobra [ríe], y las agrupaciones que participo me basta y me sobra, y me falta tiempo para mi trabajo, y sustentar la olla, ¿cierto? [riendo] Pero, nada, todo bien con ellos, pero también soy un poco crítica con lo que ha estado pasando un poco con este *boom* de lo afro también, y la mercantilización de la cultura que viene con ello. Porque yo creo que es un poco peligroso también, porque se está viendo solo como algo positivo, buena onda –¡que lo es!, ¿cachai? Sí lo es. Pero también yo creo que uno no debe perder la perspectiva que es una cultura de resistencia de unas personas que desarrollaron ciertas luchas, y que esa es la cara de lo que se está peleando también –tiene otras caras bastante diferentes también–, y siento que al solo como, de nuevo, enfocarse en lo estético, ¿no?, estético-cultural, estético carnavalesco, incluso, se pierde un poco ese foco, de lo histórico, de lo político, también, y triunfa la moda. ¿Pero qué pasa con las modas? Es que pasan las modas, pero no pasan las opresiones. Entonces los grupos que van a estar detrás van a pasar a segundo plano, porque quienes están en primer plano son los que están moviendo la cosa, y después de que pase la moda ellos se van a ir, pero la gente que está en segundo plano va a seguir ahí tan discriminada, tan racializada como siempre, ¿no? Un profe argentino lo decía como el peligroso encanto de la visibilización simbólica. Que pasa en todas partes del continente, o sea lo que yo estoy diciendo lo están hablando en Colombia, en Venezuela, en República Dominicana, porque está sucediendo mucho eso, o sea el capitalismo se reinventa a sí mismo infinitamente y esto lo persiguió en un tiempo, incluso con muerte, desaparición, etc. –las prácticas culturales y ligadas a la espiritualidad de los pueblos afro e indígenas –, y ahora, claro, se está poniendo en la palestra, salen en la tele, uno levanta una piedra y hay diez grupos que están haciendo lo mismo [riendo], ¿cachai?. ¿Pero qué pasa realmente con la población racializada, que son los creadores de esta cultura, que son los portadores de esta cultura? Siguen ahí, ¿cachai?, o sea el panorama político no es sustancialmente diferente. Pero claro, hoy día el capitalismo buena onda lo acepta y les gusta, y hay clases por todos lados, y es topísimo, y en YouTube uno ve [ríe] cinco mil videos. ¿Me entiendes? Como que se caen un poco, siento yo, en el vaciar de contenido una práctica que es profundamente ¡llena de contenido! O sea, ¡tiene un contenido total! Una práctica de una danza que implica todo esto. ¡Tiene un contenido total! Político, social, simbólico, espiritual,

¡todo! Pero al hacerlo una mercancía, al vaciarlo de contenido, caemos en eso. Y como digo lo peligroso es que esta moda va a pasar, como han pasado todas las modas que han habido. Pero no va a pasar la discriminación, no va a pasar el racismo, no va a pasar la racialización, no van a pasar las diferencias que hay en los grupos, van a seguir tan empobrecidos como siempre, ¡o están empobreciéndose incluso más! O sea, lo que está pasando en Colombia ahora que están matando a todos los dirigentes sociales, a todos los activistas, pero: “¡Uy, la música colombiana!”; y vamos a la Maestra y se llena. ¿Cierto? Entonces yo siento que tengo todavía esa visión crítica con lo que pasa con esto, ¿no? Creo que puede darse para una utilización y mercantilización cultural, y desviarnos de lo que realmente es, del foco. De qué está pasando, de cuál es el mensaje de estas danzas, cuál es el mensaje de este folklore, de esta propuesta política que hay detrás de esto, y quiénes son los que están siendo representados en esto, si no están ellos acá, ¿cachai? Es como lo que dice una amiga de un colectivo que se llama Negrocéntricas: quieren la cultura del negro, pero no quieren al negro. ¿Cierto? Es lo que está pasando ahora con los haitianos. Se pone en la tele mucho de los haitianos, pero la gente los mira por la calle con desprecio todavía, ¿no? Entonces yo creo que es peligroso. Es un poco peligroso eso de la mercantilización cultural.

*Ricardo Amigo: Yo te quería preguntar cómo en este camino de formación –y, básicamente, de autoformación– se ha ido entretrejiendo la práctica de la danza, o sea tu camino por ese lado, con el recorrido más bien académico, con el aprendizaje de la historia.*

Camila: Para mí era como un poco imposible no cruzarlos, ¿no? O sea, desde mi punto de vista desde el primer momento empecé a hacerlo. La primera vez que empecé a bailar y que entendí, que dije: “Uh, ¿qué es esto? Y me gusta mucho, ¿de dónde viene? Y ¿de dónde nació? ¿Y por qué en Chile se escucha tanta cumbia?”, ¿cachai? Por qué nosotros en todas las fiestas ponemos cumbia, y empezar a hacer las conexiones que están ahí. Que yo creo que igual eso es el mensaje un poco del folklore también. A pesar de esta tergiversación que se puede hacer, el mensaje también es que hay un lenguaje común. En Latinoamérica, sobre todo. Un lenguaje común para todo, y que cualquiera de nosotros puede aprender ese lenguaje porque está en todos nosotros, o sea todos nosotros tenemos alguna raíz que tiene que ver con eso, por ejemplo de la cumbia colombiana, que por eso pega tanto. La cumbia es un género que se tomó Latinoamérica. Su majestad la cumbia, como le dice la directora de mi grupo de Colombia, que es colombiana de Cali, de Raíces de Colombia, la Yesenia, y dice: “Vamos a bailar ahora su majestad [pronuncia como colombiana] la cumbia”, porque la cumbia lo es todo. Tiene la raíz del negro, tiene la raíz del indígena, tiene la raíz del blanco también, entonces es un *beat* que lo tiene todo el mundo. Y eso analizarlo desde una perspectiva histórica es súper interesante. Porque vas viendo algo

que en Chile está súper invisibilizado y que en realidad nunca se ha tomado realmente como con seriedad: realmente analicemos este tema de la racialización del pueblo chileno. Porque yo creo que acá en Chile todos hemos sido racializados, pero todos nos hemos hecho los lesos un poco con el tema, porque miramos para el lado, porque “Ay, sí, pero no”, y claro, cuando nosotros salimos, o, bueno, lidiamos con alguna persona del barrio alto, se nos hace más evidente. “Pero no, no debe ser por eso”, ¿cachai? “Tengo cara de flaute, no es que me estén diciendo que soy moreno. Es que en realidad si po, vengo de estratos más bajos” ¿Pero qué significa ese “cara de flaute”, ese ver al otro como alguien que puede ser venido de un barrio marginal, con el simple hecho de verlo? Es por el simple hecho de que somos una sociedad de castas todavía y que nos leemos, cada vez que nos vemos los unos a los otros. Pero ese razonamiento, invisible e inmediato cuando nosotros interactuamos con otras personas, está invisibilizado en lo que es... ¿Cómo decirlo? En lo que es lo obvio. Como lo que nosotros vemos es lo obvio, está invisibilizado en lo que nosotros hablamos, en nuestra práctica, pero está, está súper presente. Entonces cuando yo dije “Esto me hace tanto sentido, ¿por qué?” ¿Por qué?, si yo se supone que, no sé, no tenía nada de eso. Yo, por ejemplo, cuando estuve en Inglaterra –tengo unos tíos exiliados en Suecia, y cuando terminé el colegio ellos junto con mis papás quisieron que yo viera el primer mundo, ¿no? [ríe] Y llegué a Inglaterra y dije “Ya, voy a conocer a los ingleses”. La primera cosa fue que la persona que me fue a buscar al aeropuerto cuando recién llegué era un africano. Un negro [ríe], que hablaba, yo no entendía nada, y después fui dándome cuenta que era muy obvio que todas las personas me trataban diferente. O sea, también, no sé, un gringo, un típico rubio, de cejas rubias con pestañas rubias y súper rubio, me vio en la calle y se empezó a masturbar delante mío y me dijo “Hey, latina”, no sé qué. Y yo hasta donde yo sabía yo no era latina, ¿me entendís? Yo me leía a mí misma como blanca. ¿No? Y es súper fuerte hacer ese proceso de consciencia, que también para mí me lo puso más evidente el empezar a investigar estas cosas. Entender que nosotros somos mestizos. Que tenemos raíces diversas y que no somos blancos [riendo], porque nosotros salimos [riendo] y todos nos dan un trato súper distinto. Incluso cuando fui a bailar, a una discoteca, un negro vino y me agarró por detrás, y empezó a bailar, y yo, así como “Oye, ¿qué?” Y yo estaba con puras amigas italianas, una portuguesa, todas blancas, rubias, y claro, el gallo me vio, y fue a la única que se animó a agarrarla porque yo era la cara de latina que estaba ahí, y a las latinas les gusta bailar. Y los negros tienen esa forma también de socializar entre negros, y entre negros y latinos, ¿no?, que es como un encuentro, pero yo ¡era blanca! Entonces dije: “¿Por qué a mí? ¿Por qué me agarran y a mis amigas no? Y ¿qué está pasando aquí?” Y bueno, en el bailar evidentemente yo tenía una corporalidad distinta que mis compañeras, etc., etc. Entonces esas han sido una serie de cosas que te van evidenciando cierta perspectiva, ¿no? Y ciertos hechos históricos que están ahí

en la práctica y que siento que están como invisibles a plena vista, ¿no? Están invisibles a plena luz, y yo por suerte, no sé, tuve la desviación de formación que los pude empezar a leer y al principio decía: “No, ¿será así o no?” Pero como al empezar a investigarlo también desde la historia, ya con más seriedad, no, de decir:” Ya, ¿qué pasa con esto? Ya. ¿De dónde viene esto? ¿Cómo llegó a Chile? ¿Realmente en Chile no hay, o qué pasó acá?” Y, pucha, te vas encontrando con una serie de cosas que te cambian toda la perspectiva de lo que –demás está decirlo– nos enseñan en el colegio, que es una historia totalmente ficticia en cuanto a lo mestizo, a lo racial. Y también en la universidad, o sea yo estudié historia en la universidad y no me hablaron ni una sola palabra de lo que pasó con el pueblo afro en Chile. O sea, inexistente. La primera vez que fui a preguntar al jefe de mi carrera porque quería investigar a los afrodescendientes en Chile, se rio de mí, abiertamente se rio de mí [riendo]. Me dijo: “No, si fueron como tres mil y se murieron todos en la guerra, ¿pa’ qué los quiere investigar?” Y yo así: [breve pausa] “¿Ya? Eran tres mil, ¿y las mujeres, las mujeres iban a pelear en la guerra?” Y él se descolocó: “Ah, no, pero es que la historia social también puede encontrar [riendo] infinitas, no sé... Nudos de investigación, esa no es tarea del historiador”, y ahí se fue en el descarte como se dice popularmente [ríe]. Perdón que use estas palabras [riendo], pero es lo más cómodo para mí [ríe]. Y fue como súper chocante igual. Ese día yo entendí que ese era también el rol de la academia. O sea, no es casual. No es casual que eso haya sucedido así de esa forma, y que no solo a mí, sino ¿cuántas generaciones hacia atrás? ¿Qué es lo que se viene trabajando también desde el conocimiento de la élite académica, universitaria, para construir un discurso de sociedad que no es tal? Y no pasa solamente en Chile, o sea yo dije: Esto, ¿por qué pasa en Chile?, pero fui a un encuentro de mujeres afrodescendientes en Argentina, y en Argentina pasaba exactamente lo mismo. Y no había gente afrodescendiente en Argentina, y resulta que cuando llego yo, me bajo de un bus y me ven así: “Ah, ¡mirá la nena, a quién se parece!” Y llega una chica que era igual a mí [ríe], y que yo nunca la había visto en mi vida y era así como: “Qué raro”. Porque cómo somos tan parecidos si no nos conocemos: porque somos mezclas súper cercanas, o sea tenemos casi una misma cuota de negro e indígena y de blanco, y esa mezcla nos da a nosotros. Nuestros cuerpos son el registro de esta historia. Y se visibiliza. Sale a la luz, pero sin embargo nos encontramos que no aparece ningún relato oficial, ¿no? Y que los relatos oficiales lo niegan, entonces cuando uno se encuentra con la música es algo que te dice: “Sí, esto es así”. Y va como por una intuición, y a través de esa intuición uno tiene que bajarla a lo más tangible, a lo más concreto, y ahí te vas dando cuenta que la cosa es así. Ese proceso ha sido súper lindo, pero súper intenso también, como de cuestionarse a uno mismo, de reconocerse a uno mismo, de aprender a mirarse a uno mismo. Que yo creo que en Chile eso es súper fuerte, de que nosotros no nos sabemos mirar a nosotros mismos. O sea, no sabemos valorar, yo

creo, las herencias que tenemos, porque todas las familias recuerdan a su ancestro español, vasco, no sé qué, y todos: “Ay, que no sé, que soy descendiente..”. Sí, ¿pero y la mamá? ¿Y la abuela? La abuela que se casó con ese vasco, la abuela que se casó con ese catalán, la abuela que se casó con ese francés. ¿Dónde está? Pero solamente los enfocamos porque también es parte como de la construcción de la historia patriarcal, o sea solo fijarse en el ancestro varón, que nos dejó el apellido –si es que nos reconoció, porque somos una sociedad de hijos no reconocidos, ¿no? De los hijos huachos, como dice Gabriel Salazar, que son mezcla, y que como decía: “Ay, pero mírame, yo tengo el pelo del rubio, no sé qué..”. Sí, pero no eres solo eso. ¿Dónde está lo otro? Y yo creo que la música en ese sentido nos da como un norte, ¿no? También a ti te pasa esto, ¿por qué? Porque también tú lo tienes. También está ahí.



La primera, primera clase a la que fui me di cuenta de algo súper fuerte, que encontré. Que era evidente que había una desconexión entre lo racional y lo corporal. Y que no solamente lo tenía yo, sino la tenían la mayoría de las niñas que estaban ahí en el taller en ese momento. Porque como era un taller de verano ese que tomé no eran clases regulares, sino como las típicas chicas que vieron también la oferta por ahí [ríe], se entusiasmaron por la oferta, pero era súper evidente que había algo a trabajar. Porque no era posible para mí, desde mi perspectiva de persona que había trabajado mayormente lo intelectual, que si yo de acá [señalando cabeza] daba una orden

a mi cadera, que hiciera un círculo, mi cadera no lo hiciera [ríe]. ¿Me entiendes? Una cosa tan simple como eso. “¿Por qué, qué está pasando? Pero si yo soy una persona inteligente”, me decía a mí misma, “se supone que esto no debería estar sucediendo”. Y ahí empecé a cuestionarme. Y claro, pasado, no sé, tres clases, ya lo estaba haciendo y ya estaba llegando como a un nivel de concentración que yo tenía por ejemplo cuando nadaba. Cuando uno hace sus piques largos de natación uno llega también a un estado alterado de consciencia a través de la respiración y el movimiento, y ya lo estaba sintiendo con el baile. Y fue súper rico sentir ese momento donde ya no te estás preocupando de que si tu cadera se está moviendo, de que si la música, si el tiempo, y estás en la conexión con el baile y la música, ¿no? No eres tiempo, eres la música. Que hay varios filósofos, después he visto, que entienden esa idea que a mí me pareció en ese momento como tan reveladora [ríe], ¿no? Realmente olvidarse de lo material y estar solamente en lo vibracional, e independiente de cómo estés bailando, estás ahí. Y yo creo que eso es lo principal también que trabajan las personas que trabajan a través de lo tradicional. Puede ser como una técnica. De repente las chicas lo encuentran un poco aburrida, porque es repetitiva y toda la cuestión, pero es para que cuando tú lo hagas no estés pendiente de que si el número, si cuanto... Si no que realmente puedas llegar a ese momento en que uno se olvida del compás, se olvida de la música, se olvida del paso, y fluye. Y baila. Y eso es realmente el baile. El baile real, el baile tradicional. Eso es, que ocurra la danza, es algo como que ocurre por sí mismo. Casi tú eres un transporte de algo, así como una cosa que ayuda a que baje aquí, a este plano, pero que sucede, ¿no? Y las danzas tradicionales siempre llegan a eso. O sea, siempre eso es como el mensaje que se busca entregar, por eso es tan conmovedor verlo y mueve tanto participar y estar ahí en una de esas instancias, porque brega con lo espiritual. No solo con lo dancístico, no solo con lo musical, sino que, como decía denantes, es una experiencia completa. Que tiene un sentido completo, total.

*Anita: Y en ese sentido, yo escucho que hay una cierta traducción de conceptos que quizás en ti ya estaban, por tu educación de la historia, que quizás ya eran una búsqueda política, también, por tu formación familiar, hacia la danza. ¿Cómo se empieza a expresar eso a través del movimiento? Porque también tú nombras que en el lugar donde estudias, sientes que eso no está. Y en este otro lugar, con los migrantes, sientes que sí está. ¿Qué cosas como a nivel de movimiento, de maneras de bailar, de usar el espacio, por ejemplo, son las que a ti te van haciendo esa traducción?*

Camila: Yo creo que más que en algo concreto es en el sentir. Como la emocionalidad de la danza también. Que la danza también es emoción, y la danza tradicional es eso, transmitir una emoción sobre algo. Más que un movimiento concreto, o una técnica específica, es como la emoción a través de la danza, y la emoción a través del compartir ese conocimiento. Que no está para nada en el mundo intelectual, ra-

cional, universitario, sino todo lo contrario casi. Que tú tienes que desligarte de lo emocional, porque eres poco objetivo, tienes que desligarte de lo emocional porque estás prácticamente ensuciando una investigación, o tergiversando algo que estás diciendo, pero acá es todo lo contrario. Y eso es lo que uno encuentra también cuando baila con gente que no es que quieran hacer una técnica perfecta, ni nada de eso, sino que son migrantes, están fuera de su territorio, están lejos de su cultura, están lejos de los portadores de la cultura, de sus prácticas tradicionales, y cuando lo hacen es “Qué rico. Qué rico, me siento en casa”. ¿Me entiendes? Y eso no está en otras partes sino con esas personas.

*Anita: Y en ese sentido también te quería preguntar acerca de la relación con el cuerpo. Tú en un momento relatabas esa desconexión de lo intelectual con tu cadera. En la práctica de la danza afro hay partes del cuerpo que se utilizan más, o son más preponderantes que en otras danzas también folklóricas, de otras partes, o académicas, ¿cierto? Quizás son lugares poco conocidos, poco explorados en nuestra cotidianidad, que hacen también que uno vaya reconociéndose en todas esas cosas que tú decías respecto de la raza, también. Como que: “Sí po, yo soy así, tengo esto acá, tengo esto allá..”. Que de pronto uno no se lo ve hasta que lo empieza a mover. Entonces, ¿puedes hablar un poco de ese reconocimiento también?*

Camila: Claro, o sea, yo igual siempre tuve un cuerpo fuerte, porque siempre estuve ligada al deporte. Pero evidentemente con las danzas tradicionales afro trabajas otras cosas, que de repente hasta con los mismos deportes puedes endurecer por tanto trabajo intensivo muscular. Esto no se trata de eso, sino que se trata de pasar el movimiento a través de tu cuerpo. Y, por ejemplo, lo que más yo rescato es el trabajo de la columna, ya a nivel corporal tangible. Los trabajos de los plexos, de los dos plexos que son súper importantes en danzas que son fuertes, por ejemplo como las danzas de Haití, el Ibo, hay mucho. Y si tú te vas ya a la conexión espiritual y todo lo que se ha estudiado a través del cuerpo, ¿qué es lo que está acá? Acá está mi centro de energía. Donde se mueve todo, todo lo que me sostiene, el cor, ¿cierto?, que sostiene mi postura, que sostiene mi caminar, y eso no solamente es algo concreto de cómo tú te paras, sino también cómo uno se para ante el mundo y cómo se relaciona. Y tiene que ver con esa cultura de resistencia, de decir “Tú no puedes bajar la cabeza, puedes estar esclavizado, tu cuerpo puede estar esclavizado, o sea tu fuerza puede estar esclavizada, pero tu cuerpo tiene que estar ahí, tienes que mantenerte fuerte, ¿no? Tienes que trabajar esa energía porque eso es lo único que te mantiene libre”. (...) Por ejemplo el mapalé de palenque. Que palenque es el primer pueblo libre de América. ¡Una danza súper fuerte! Y que tiene mucho movimiento de los plexos, ¿no? ¡Acá, todo el rato, y pah, y fuerte!, ¿cachai? Y eso, ese movimiento, levanta tu energía. O sea realmente levanta tu energía. Si tú estás deprimido, si tú estás constre-

ñido por alguna preocupación, algo, eso: hacia afuera. Bueno, los cubanos le llaman descargar, ¿no? Uno se descarga realmente. Porque los pensamientos también pasan por el cuerpo. Y el cuerpo pasa también por los pensamientos. Y al moverlo, al sacar esa energía, botar hacia afuera, expresar tu máxima capacidad, uno saca, saca hacia afuera. Entonces ahí tú entiendes también por qué estuvieron ligados a las prácticas de resistencia, como el capoeira en Brasil, todas las danzas que sabemos a través de Latinoamérica, que tiene mucho que ver con eso: con una forma de entrenar mi cuerpo, y no solamente mi cuerpo, sino de sacarme la tristeza también, la opresión, y poder continuar con mi vida de la mejor forma.

*Ricardo: Pasando al tercer eje que teníamos pensado, y que tiene que ver con toda tu actividad organizando talleres y dando talleres, ¿quisiéramos preguntarte ¿qué te motivó o cómo fue que empezaste a organizar estos talleres populares?*

Camila: De partida fue porque, como les dije, la primera vez que yo empecé bailando fue por una oferta que yo tomé de una sala de danza, pero cuando quise seguir con esas danzas me fue muy difícil porque eran muy caros los precios. Valía treinta lucas, imagínate en ese tiempo, 2012, eso vuelve como la práctica muy exclusiva y excluyente, de nuevo. Igual como se comporta Santiago, por algo estaba también en el sector oriente de Santiago, para un público específico. Porque acá igual, esta generación de danza afro, que fue la que llevó las cosas al boom, empezó así, o sea empezó en el barrio alto, empezó con clases a muy altos precios, con chicas que habían viajado a África, que tenían la oportunidad de pagar un pasaje de avión, que no lo tenemos el común de los mortales que vivimos acá en Chile [ríe], ¿cierto? Y que daban sus clases obviamente buscando una retribución dentro de los parámetros que ellas consideraban aceptables, algo que era muy caro para la gente común y corriente, ¿no? Y yo ya había hecho un camino también, con mis maestros, y mis maestras tenían otro enfoque también, del compartir, que el compartir no significa cobrar tremendo palo porque yo soy bacán, sino primero está compartir y después vemos lo de la plata, y a veces siempre andan como al tres y al cuatro con la cosa por lo mismo. Lo monetario no está en primer lugar. De hecho, nosotros, cuando yo participé en Raíces de Colombia más fue lo que gasté [ríe] que, como grupo, lo que nosotros ganamos, pero el foco está en otra parte, ¿me entiendes? No está en el generar recursos a través de la danza, que yo comprendo que alguna persona que se haya dedicado a la danza, que lo haya estudiado, sí lo quiera hacer. Pero qué pasa con las personas que no tenían esos recursos y querían, tenían la inquietud, como yo sentía que tenía mi inquietud, de explorar ese tema, y de explorarse a sí mismos. ¿No? Y cómo iba a ser posible que alguien que quisiera, que tuviera voluntad de investigar e investigarse y bailar y aprender no lo pudiera hacer por lucas. Entonces ese fue mi primer empuje, decir: “Ya, tenemos que hacer algo diferente, tenemos que poner esto, que a mí me parece

tan importante, para todos –sea afrodescendiente, sea indígena, sea lo que fuera– alcance de cualquiera”. Porque es obvio, o sea es algo yo creo que deberíamos, cualquier persona que quisiera, tener acceso, ¿no? Y también en ese tiempo estaba trabajando, no podía ser tan regular en los grupos, y quería mantener un espacio donde yo pudiera también ir a bailar y a aprender y seguir con mi proceso, pero que tampoco la cosa tuviera una exigencia para mí de estar todo el tiempo ahí. Yo quería que la cosa funcionara, estuviera yo o no. Entonces se me ocurrió con mi profe –la Rosita, que fue mi primera maestra con la que empecé los talleres, también– sacar un taller popular. Y empezamos a buscar lugar. Yo busqué unos lugares, por ahí se me cayeron, unos me decían la típica: “Sí”, pero cuando llegas “No”, y dije “Ya, ¿qué vamos a hacer? Nos vamos a ir a una plaza. Vamos a tomarnos un espacio público, no le voy a preguntar a nadie, porque hay que hacerlo”, o sea nosotros igual como personas que habitamos la ciudad, ¡hay que tomarse los espacios públicos! Si no tenemos espacios, no puede ser que una plaza tenga un lugar así, que es apto para el baile, y que nadie lo use y que tenga que estar haciendo mil cosas para pedir permiso. “No”, dije, “ya, ¡chao! Me voy no más con mi taller”, y nos instalamos. Así que ahí llegamos a la Plaza Bogotá. Y empezamos a hacer clases en una pérgola que está en una plaza que está ubicada en un sector con harta presencia de migrantes peruanos, dominicanos, haitianos, colombianos, está lleno ahí el barrio, y resultó también que fue un aporte para la comunidad que habita el espacio, ¿no? Los talleres se volvieron así como un encuentro familiar, casi. Cuando había taller la gente iba a mirar, iban los niños, iban a darse una vuelta, como que fluyó muy bien. Hasta que en invierno ya hacía mucho frío, y yo empecé a moverme por ahí, y llegamos con una amiga que trabajaba en la Coordinadora de Migrantes. Me llegó un comentario, ahí, que iban a abrir un centro cultural en Plaza de Armas, y yo fui a conversar. Y bueno, les encantó la idea, porque también poner en valor la cultura de la migración, de mirarlo de una forma positiva, que es distinta a como se mira [ríe] tradicionalmente y todos los días, lo que pasa en las noticias, lo que comenta la gente en la calle. Y hacer un espacio donde tuviera cabida esto, y también que fuera una plataforma para mostrar otra cara de la migración, ¿no? Y ponerle una forma de reconocimiento positivo también de los migrantes que circulan por ahí, que es prácticamente pura población migrante la que uno ve en esas partes de la Plaza de Armas, ¿cierto? Uno camina, y podría perfectamente estar en otro país [ríe]. Y eso, como compartirlo también. Es un espacio abierto, igual que la plaza, cualquier persona que vaya pasando puede quedarse mirando –y es lo que sucede también–, y se da como un compartir súper interesante también culturalmente, en ese espacio, como también pasaba en la plaza.

*Ricardo: Aparte de los talleres que tú organizaste o iniciaste –los Talleres Populares en la Plaza Bogotá, ahora Talleres Populares América Morena–, también tú misma has dado o estás dando talleres. Entonces, ¿podrías describir un poco la propuesta de esos*

*talleres y también explicar cómo traes tu experiencia, digamos, aprendiendo con profes migrantes, no académicas o que tienen otra forma de enseñar, a tu propia práctica pedagógica enseñando danzas afro?*

Camila: Es interesante ver lo de la práctica pedagógica, porque yo igual soy educadora popular. Antes de ser cualquier cosa yo me considero educadora popular, y considero el traspaso de conocimiento también como una práctica política. Y en ese sentido yo igual sentí que tenía algo específico que entregar, aparte de los talleres que son específicos de cada cultura y de cada persona del país que lo da, que tenía que ser algo para la población de este territorio. En el que yo habito, y en el que yo crecí y del que yo también soy portadora de cultura. De esta cultura, ¿no? Y que tiene varios problemas, por así decir. No sé si problemas [riendo], pero varias cosas que suceden en nuestros cuerpos, ¿no?, que uno puede apreciar a simple vista. Ya los chicos, las generaciones más jóvenes, están rompiendo con eso, porque están criándose en una cultura más diversa, pero los que crecimos en los '90, por ejemplo, era una cultura muy “paca” con el cuerpo. Como demasiado de control, de la vergüenza, del “el que baila es maricón”, de “la que baila está haciendo el ridículo”, o que quiere provocar a no sé quién, y no del bailar por bailar, y el bailar por encontrarse a sí mismo y encontrar su cuerpo. Eso que me pasó a mí en la primera clase, de conectar aquí con la cadera, no lo olvidé más tampoco. Y de ahí nació mi propuesta de decir: “Ya, si a mí me pasó eso” –y yo de cierta forma también lo pude resolver, pude salvar esa desconexión que yo tuve en un momento, de lo racional con lo corporal y también lo emocional que pasaba por ahí, por entremedio– ¿por qué no compartirlo? Y desde esa perspectiva nació mi inquietud de empezar a compartir esa experiencia, y por eso no quise hacer un taller de danzas afroperuanas, o un taller de danzas afrocolombianas, sino centrarme en esa problemática que yo veía, no solamente en mi cuerpo, sino también en los cuerpos que compartían conmigo. Y enfoqué mi taller en la descolonización del cuerpo. Así se llama el taller, “Corporalidad y Descolonización del Cuerpo”, porque siento que esa desconexión viene también de una formación, ¿no? Y de una mentalidad que nos han impuesto, y nosotros para cuestionarla tenemos que hacer un proceso de desaprender y de descolonizar. Últimamente está súper en boga el tema de descolonizar la teoría, descolonizar el conocimiento, descolonizar cómo aprendemos, pero también ahí está el conocimiento del cuerpo, que también tenemos que descolonizarlo, porque si estamos colonizados de acá, estamos colonizados de acá. ¿Cierto? Eso no se puede separar. Entonces el taller se enfoca más en eso, en hacer consciencia de nuestro cuerpo, hacer consciencia de lo que está pasando con nuestro cuerpo. Y a través de las danzas afrolatinas. Yo ocupo los ritmos afrolatinos que he ido aprendiendo, desde Perú, desde el tumbé chileno, desde lo colombiano, desde lo haitiano, desde lo brasileño, desde lo cubano también, de todo lo que he aprendido,

ocupando ritmos, pero para trabajar ciertas habilidades corporales, no solamente para trabajar el ritmo. No ocupo el afroperuano para trabajar el ritmo del afroperuano y que salgan aprendiendo afroperuano, sino para trabajar algo que yo veo cuando los hago moverse y que, si no tienen esa conexión, o no logran alguna suavidad de movimiento, ya, vamos a trabajar con esto, para trabajar esto en nuestro cuerpo. Para trabajar esto que está sucediendo en nuestro cuerpo, y siempre súper conversado, también. No es un taller como de ir a bailar por bailar. Sino es un taller de ir a hacer movimiento, de entender el movimiento, y de racionalizarlo y de conversarlo y de compartir qué te pasó a ti, qué te pasa con esto, si te tocas aquí, te masajeeas aquí, qué te pasa. Ha sido una experiencia súper rica, me ha dado mucho conocimiento, yo creo, en ese sentido. De ver cosas que tenía en teoría, o que tenía ciertas intuiciones, verlas realmente en la práctica. Y también cuando hice talleres con hombres, para hombres, ver cómo también las restricciones corporales de las mujeres son distintas a las de los hombres. Y cómo los hombres también, chilenos, que no bailan, que no sé qué, a menos que esté con una piscola, ahí, en la mano, y súper huasqueado, no se mueve, porque tiene mucha vergüenza. Tiene mucha vergüenza, de su cuerpo. Tiene muy duro su cuerpo, y así tiene duras sus emociones. Cómo ver eso en lo concreto, realmente verlo, así, ya, estoy bailando con él. “Loco, así, mueve aquí”. “No, ¡no puedo, me da miedo!” ¿Cachai?, así, como [riendo] de quedarse demasiado hacia dentro, ese miedo de equivocarse, pero feroz. Es súper lindo verlo, realmente, porque cuando uno lo ve, y lo hace consciente, lo puede trabajar también. Entonces ha sido súper bonito eso de poder mostrar: “Mira, esto, ¿te provoca algo? Pero no te tienes que quedar en eso, lo puedes trabajar”. Y cuando se mueve: “Oh, sí, se mueve, ¡oh!” [riendo] Así como que: “¡Lo puedo hacer! [riendo] No nací así, siendo un tronco, no”. Puedes hacer una cosa diferente. Y ha sido un proceso igual súper lindo, súper diverso también. He trabajado en el Colegio Paulo Freire, después he hecho varios talleres por ahí. Bueno, el primer taller de Descolonización del Cuerpo lo hice como el 2014, en una casa recuperada del Movimiento de Pobladores en Lucha. Estaba ahí en Santa Rosa. Hicimos un taller con niños, y ese también fue un volón súper rico, trabajando con niños y la corporalidad. Y fue súper lindo ver cómo los niños, cómo sus cuerpos todavía tampoco tienen estas restricciones, y después trabajar con adultos, mujeres, ver esas restricciones, ver también adultos hombres, otras restricciones, otras realidades, y ver cómo entre todos nos vamos componiendo y cómo a todos se nos van evidenciando ciertas cosas, y ciertas otras, ¿no?

*Ricardo: Has hecho varias menciones, cuando hablabas de las maestras, al hecho de acercarse a la raíz, o estar más cerca de la fuente, etc., o en general de valorar la tradición. Entonces te quería preguntar, como última pregunta de mi parte, ¿cómo ves tú la relación entre tradición y lo que uno pueda hacer a partir de esa tradición, ya sea fusión, creación de cosas nuevas, etc.?*

Camila: O sea, igual soy abierta en ese sentido. Yo creo que para que una tradición esté viva la condición sí o sí es que debe cambiar, ¿no? La tradición no es algo que está estático en el tiempo. Igual hay un entender un poco, no sé, no tan cierto para mí, en ese sentido, de ciertos científicos sociales, sobre todo, que ven la tradición como lo igual al museo, lo que tiene que ser así. Y es verdad, hay ciertos parámetros, pero la tradición siempre está cambiando. Y está cambiando constantemente con las nuevas generaciones, y uno lo puede ver. O sea, no es lo mismo el folklore que baila mi maestra que lo que bailan las niñas ahora en Perú. Porque siempre hay un mensaje nuevo de cada generación y eso no es que sea inevitable, sino que es lo bonito también de la tradición, de la generación, del mensaje de cada generación que ocupa ese conocimiento y lo entrega. Ahora bien, habiendo dicho eso [ríe], yo creo que cuando uno habla de danzas tradicionales igual se debe ser súper cuidadoso. Para –como decía entonces– no vaciar de contenido y que no sea simplemente una estética de, sino realmente algo que esté sucediendo con un contenido total, hay ciertas cosas que hay que respetar, ¿no? A veces ni siquiera ciertos pasos, sino que ciertos mensajes que se dan con el cuerpo, ciertas cadencias. Ahí uno debe innovar mucho, pero hay ciertas líneas que yo creo que no se pueden dejar de tocar –si es que uno quiere hablar de danza tradicional. Ahora, si uno quiere hablar de fusión, la fusión es la fusión. Uno puede hacer lo que sea, ¿cierto? Pero con la danza tradicional hay ciertas cosas que yo creo que se deben respetar, porque son el saber que te compartieron los que bailaban también esas danzas, y así es, y obviamente tú no lo vas a hacer igual porque tu cuerpo no es el mismo, pero hay ciertos parámetros. Parámetros que yo creo que uno debe seguir, si es que uno quiere hablar de lo tradicional. Ahora, cuando uno habla de la fusión, como dije, puede ser lo que sea, y a mí la fusión me parece maravillosa. Me encantan las mezclas de ritmos y de vertientes. Por ejemplo, ahora con la conga cubana estamos trabajando con un chinchinero. Como bombo. Eso en las danzas cubanas no existe [riendo], es algo meramente chileno, pero ahí ya estamos haciendo una fusión, porque tampoco buscamos hacerlo tal cual lo hacen en Cuba, sino a nuestra realidad, ¿no? Lo que pasa acá en Chile, y tomando esto de Cuba. También participan cubanos, participamos chilenos, y cada uno con su herencia cultural, nos encontramos y estamos generando esto, y ya estamos haciendo algo que es diferente. No es una conga cubana tradicional, es una conga cubana otra, ¿no? Es una conga cubana situada en su territorio, y no solamente en el territorio concreto, sino también en el territorio cultural. En el territorio musical de acá. Y con todo lo que pasa acá.

*Anita: Tú hablaste en un momento de la mezcla mestiza, champurria, de nosotros, de lo indio, lo blanco y lo negro, ¿no? Si tú tuvieras que definir en tu propia corporalidad actual, digamos, con todo el camino que has hecho, ¿qué es la negritud en tu cuerpo? Obviamente no estoy hablando de la forma, sino del movimiento y la expresión.*

Camila: Para mí, mi conexión con la negritud es eso, el momento de esa conexión. Valga la redundancia, el momento en que realmente hago contacto con el mensaje de la música, y la danza y la música suceden. Para mí eso es lo más importante en cuanto a la negritud, que fue lo primero que me pasó también cuando dije: “Oy..”. Y eso ha sido una constante. Cada vez que me he acercado a un ritmo, también, he tenido como una cierta facilidad para entenderlo corporalmente. Entonces para mí –bueno, que también soy como más cercana a la danza–, para mí es eso. Ese momento en que no existe lo material [ríe], no existe este plano, y hay una conexión. Y ahí está la herencia, ¿no? La herencia que se hace presente. Ahora, también después con el tiempo me he ido dando cuenta que tengo ciertas *negritudes* de las que no era muy consciente antes. Por ejemplo, cuando fui a Colombia todo el mundo me decía si era barranquillera. Nadie me creía que yo era de Chile, me preguntaban si era de Barranquilla, y por qué: porque en Barranquilla está la mezcla del negro con el blanco, el negro más blanqueado, y que es una mezcla muy parecida a la que sucede acá en Chile con los afrodescendientes, que es un afro más clarito. Como yo, como la chica de Argentina, como Tatiana, una amiga de Venezuela que también cada vez que nos ven juntas nos dicen que si somos hermanas. Y claro, eso era algo que yo no veía antes, pero al relacionarme, y al empezar este camino del conocimiento, y al empezar a encontrarnos



con otras corporalidades, encontrarnos con otras realidades, fui diciendo: “Sí po. [ríe] Esto era así”. Pero en realidad nunca había pensado en eso. Cuando la conexión que a mí me hizo quedarme ahí y seguir fue eso, el sentir la música, el sentir como que uno desaparece dentro de lo que está sucediendo en el arte, ¿no?

*José: Cuando describes tanto tus clases como también la gente con la que estás trabajando hablabas harto de migrantes, hablabas también un poco de esa situación de nuestros cuerpos racializados, o de nuestra autoimagen racializada como chilenos. También hablas de esos chilenos y chilenas, cómo nos movemos, cómo tenemos nuestras trancas. En ese sentido, te quería pedir si puedes ahondar un poco más en cómo has visto esa idea de cuerpo negro. En el caso de los migrantes, de nuestra ausencia –o presencia– de cuerpo negro, de quiénes somos nosotros, como cuerpo chileno, si es que se puede decir que hay cuerpo chileno... ¿Cómo has podido ver esa idea de cuerpo negro?*

Camila: Igual es difícil. Yo cuando he compartido, por ejemplo, con gente de varios lados, a mí me dicen que bailo como negra. Incluso alguna gente negra que no me reconoce como afrodescendiente, a pesar de que tengo familiares portugueses morenos, y que hay todo un tema en mi familia, porque los más morenos son los más racistas, y hay mucha práctica de racismo dentro de mi propia familia, como yo creo que la hay en muchas familias chilenas. A mí me ha llamado un poco la atención de eso: “Tú bailas como negra. Tú tienes un cuerpo como de negra”. ¿Qué es eso? [ríe] Igual es parte de una caricaturización también, porque los negros también son diversos. Entonces el cuerpo afro igual ha sido también caricaturizado en ese sentido, porque hay todo un fetiche también. El racismo hace, construye, esta idea de estos cuerpos abundantes, como siempre demasiado, ¿no? Por eso mismo las chicas de la clase alta, eso es lo que más rehúyen, ¿cierto? Verse demasiado pechugonas, demasiado culonas. Si tú de repente tienes muchas curvas entras también a ser racializada por ese clasismo que está indisolublemente ligado al racismo, que estos cuerpos como demasiado voluptuosos también, que nos hablan de unas clases menos acomodadas, y que vienen de otras mezclas con las que ellos no se quieren juntar, ¿no? Y que no se quieren parecer, por eso mismo lo que pasó ahora con esta chica de la Paloma Mami, que es parte de la clase alta, pero tiene unos rasgos de mujer indígena muy marcados, tiene mucha pechuga [ríe], y no calza dentro de los estándares de belleza de la clase alta de acá. Y en ese sentido de lo negro como que yo siento que se ve eso, también una caricatura. Porque no todos los negros bailan bueno, no todas las negras tienen tremendas pechugas, tremendo trasero, ¿no? Hay una diversidad grande [ríe] –bueno, nosotros [ríe] de repente por ahí en algo aportamos, pero [ríe] hay una diversidad también. Hay una diversidad y que yo creo que un poco se esconde. Y la corporalidad de la danza igual apunta un poquito a eso. La danza afro,



sobre todo. Como decía un maestro de Limón, afrolimoneño, el fuego le da forma al oro, y la danza le da forma al cuerpo. Igual hay ciertas cosas que pasan con tu cuerpo cuando tú bailas este tipo de danza, porque obviamente –lo que hablábamos denantes –te fortalece ciertas cosas. Y te va moldeando de cierta forma. Eso igual se puede trabajar, pero hay otra cosa más en la danza. Tú puedes tener un cuerpo muy trabajado por la danza, pero no necesariamente estar haciendo conexión con la raíz de lo afro, ¿no? Puedes ser muy correcto en todos tus movimientos, y en tu técnica, pero no necesariamente estar dando cuenta de lo que dan las danzas afro. Yo creo, siento que ahí hay un poco un fetichismo también con las corporalidades que no están, ¿no? O sea, hay una diversidad dentro de un mismo pueblo, tú ves de todo, de toda la diversidad del pueblo, o sea de cuerpos que nosotros vemos también acá, no es muy diferente. Claramente que el acercamiento a la danza da ciertos moldeos a ciertas personas que participan, pero tampoco es así, nosotros no bailamos para que nuestro cuerpo parezca afro, sino que nuestro cuerpo adquiere ciertas cosas porque bailamos, y ciertas fortalezas que se traducen en musculatura, y qué sé yo. Pero siento yo también que hay como un fetiche con eso, y no solamente de los no negros, también de los negros, como decía denantes: cuando me ven bailar a mí y bailo muy bien algo, no sé, o les gusta: “Ay, es que tú bailas como negra”. Yo no bailo como negra, bailo como mestiza, con todas mis raíces también encima. También con mi raíz afro, que tengo, pero también yo siento que priman, a primera vista, otras cosas. Y eso es

parte de ser diverso, y de tener esa conexión. No solamente de ir hacia lo negro, sino bailar con todo lo que tú tienes encima.

*Anita: En ese mismo sentido, tú en algún momento dijiste que cualquiera, cualquier persona, puede hacer esta conexión, bailar afro y lograr esa conexión. Entonces otra vez ligo lo que dices a ese concepto de lo champurria. Desde ahí, tú, hoy en día, ¿te sientes portadora de una fuente, una fuente de tradición? Cuando haces tus clases, cuando llegan personas a lo mejor que nunca han tomado clases, ¿sientes que puedes decir “también soy portadora de la tradición”?*

Camila: Yo creo que soy portadora de lo que he aprendido. No sé si de la tradición, porque yo no vengo de la tradición, yo no me formé en la tradición. Mi cultura, por ejemplo, es la música popular chilena. Mi cultura es Violeta Parra, mi cultura es Víctor Jara, mi cultura es Los Jaivas, ¿me entiendes? Cuando era joven –¡ah!, cuando era joven [ríe]– no sé, bailaba Axé. Eso también hace parte de mi cultura, porque también fue parte de mi realidad y me influyó a mí también como persona. También cuando yo participaba del mundo del rap, a través de mis amigos, también el rap es parte de mi cultura. También nosotros bailamos dancehall, cuando recién estaba saliendo y cuando recién empezó a mutar en reggaetón. Yo bailaba eso, no bailaba salsa, porque era lo que se bailaba en ese mundo. Y eso también es parte más de mi cultura que tal vez bailar otra cosa que he aprendido ahí, porque es lo que yo compartí, es lo que entró en mi cuerpo, con varios años pasando en ese mundo, y lo que hizo, yo creo, una formación decisiva en cómo yo también después me aproximaba a otras danzas. Ahora, igual llevo un tiempo ya, casi siete años, por ahí, haciendo estas danzas, y sobre todo casi siete años con mi maestra, pero yo siento que todavía me falta [ríe]. No sé, siento que todavía me falta como para yo decir que de esa danza yo soy portadora de cultura, o de esa tradición cultural, que se expresa en esta danza, yo soy portadora de esa cultura, porque todavía me siento como aprendiz de mi maestra, todavía me siento muy aprendiz de esas personas, yo siento que todavía estoy aprendiendo. No me daría la perso, por así decirlo, de decir: “Yo soy portadora de esta cultura que me enseñó mi maestra”. Tal vez en un par de años más. O sea, mi maestra igual me ha dado permiso para que yo haga clases. Que no le da permiso a todo el mundo tampoco, no le reconoce a todo el mundo, ¡me lo ha dado a mí! Pero tampoco es que yo me sienta como que, ¡ya! [aplaude], estoy lista. Porque creo que todavía me queda carrete. Decirse parte de una cultura, portadora de una cultura es realmente estar mucho tiempo ahí, con tu cuerpo en eso. Y ahí ya cuando se interiorice, pase, a través de acá, a través de acá, a través de acá, y ya hay todo un recorrido, yo creo que ahí uno puede decir. No sé, es lo que pienso yo, tal vez otras personas lo ven de otra forma, pero así es como yo lo veo, al menos. [...]

Anita: *A mí me queda una última preguntita, ¿ah? ¿Te acuerdas cuando estabas hablando de ese preconcepto o prejuicio que tenemos generalmente en Chile de que el cuerpo negro es un cuerpo voluptuoso, y como que todo súper grande? En oposición, digamos, al prejuicio también que tenemos de la clase alta, como si los que son de clase alta fueran todos flacos, y todos rubios. En ese juego de oposiciones, ¿qué rol cumple el placer? Es que todo esto de lo afro tiene mucho que ver también con que, claro, cuando yo conecto mi mente con mi cadera y logro hacer un círculo, pienso muchas cosas, la energía, no sé qué, pero principalmente siento placer, experimento placer. Si bailo salsa toco otro cuerpo, y eso me hace sentir placer. Entonces cómo relacionas tú esas dos oposiciones, como de la clase alta, racializada desde lo europeo, los otros que están racializados desde otro lugar, y el placer entremedio.*

Camila: Sí, interesante, ¿ah? [ríe] Igual la danza yo creo que es placer en sí mismo. Siempre el movimiento, cada vez que uno trabaja el cuerpo, el cuerpo siempre te recompensa, entonces siempre se trata del placer cuando se habla de danza o cuando se habla de movimiento, cuando se habla de deporte, o de lo que sea que esté implicado el cuerpo. Pero claro, la danza va un poquito más allá, y en esas racializaciones nosotros también tenemos como ciertas coyunturas políticas que inciden también en esas racializaciones y en ese ver la danza, por otro lado, y se genera esta polarización entre lo que hacen los racializados de la clase alta desde Europa y lo que hacen los racializados desde el pueblo. Porque también hay una concepción de lo placentero como lo culposo, ¿no?, que es muy herencia del pensamiento europeo, católico, que tiene que ver con esa concepción de que todo lo que es material, todo lo que es este reino, que no es el reino de dios, se pudre, se degenera, entonces cae en lo malo, lo pecaminoso, lo sucio, ¿no? Que todo eso se asoció con el cuerpo, y yo creo que el pueblo, no sé si de forma tan consciente, pero ha tenido otras vertientes de conocimiento, que ha sabido superar esa idea. O sea, de partida el Estado de Chile persiguió a las chinganas hasta que no pudo más –que no pudo con ellas–, y después las institucionalizó porque la gente no dejaba de juntarse a bailar, no dejaba de juntarse a tocar cueca, y era algo que se era parte del sentir popular, ¿no? Y esta idea también de lo indígena, que el cuerpo no es algo sucio. ¿No? El cuerpo es algo que es parte de la naturaleza y que también es sagrado. Que también yo puedo a través de mi cuerpo hacer conexión con lo espiritual. Que también a través de mi cuerpo puedo comunicarme con mi entorno, con los ancestros, con la tierra, con lo tangible y lo no tangible. Yo creo que eso igual ha primado dentro de las prácticas culturales del bajo pueblo. No así tanto en las élites, ¿no? Y en los racializados que eran mayormente descendientes de colonos, reconocidos o no reconocidos, pero bien acomodados económicamente, que compartían una cultura. Y que era muy distinta a la cultura de las clases bajas. O sea, en el siglo XIX lo único que hacían era imitar a Europa, y hacer estos típicos viajes, y se vestían a la usanza de Europa, y escuchaban lo que escuchaba Europa. ¿Pero quién

estaba creando realmente cultura, desde todas sus vertientes hereditarias, culturales? Era el pueblo, el pueblo es el que estaba haciendo chinganas, el que estaba haciendo ramadas, el que estaba en la esquina, celebrando los carnavales, y siendo perseguido por celebrar, por tocar, pero haciéndolo igual. Entonces como que esa culpabilidad con el cuerpo yo siento que estuvo menos presente en el pueblo –por eso hay una visión distinta, ¿no?, de este placer y de este cuerpo. Y yo siento que la clase alta también, o la gente que ha sido culturalmente partícipe de eso, de esa concepción de las clases más acomodadas, ha tenido esa visión, ¿no? El caricaturizar al otro cuando lo ve, porque no es parte de lo que se concibe desde esta vertiente de pensamiento. O no es parte de lo correcto, o no es parte de lo que debe ser. ¿No? Y por eso cuando se ve, y cuando se encuentra, hay violencia a veces, ¿no?, hay ridiculización, hay decir, ver solamente lo sexual, ¿no? Como lo típico cuando tú bailas, y sobre todo si bailas afro: “Ah, querís mover el culo. Te gusta mover el culo”, etc., como solamente quedarse en eso, porque es lo único que ven cuando ven a una persona bailando. Pero no es porque sea lo único que se ve, sino que es lo único que ven a través de este filtro del pensamiento colonizado, y el pensamiento judeocristiano de que la materialidad es lo corrupto, ¿no? Lo corrompible. El placer me lleva a la culpa, el placer me lleva al pecado, ¿no? Acá el placer, toda esta sensación placentera que da el unirme con la comunidad, el compartir con la comunidad, me lleva a la conexión espiritual, como que es muy diferente. Desde la concepción mapuche, por ejemplo, lo aymara, para qué decir los afrodescendientes. La conexión con mi comunidad, la conexión con el baile, con la música, ¡me lleva a lo espiritual! Y acá me lleva al pecado, me lleva a degradarme como persona, entonces me tengo que sentir culpable por eso. Entonces eso igual pasa bastante en Chile y es como bastante decidor de lo que pasa en la cultura chilena, estas dos vertientes que siempre están. Incluso no solamente en la clase alta, sino que en todas las clases, pero nosotros tenemos un poco también de eso por haber sido influidos por la cultura oficial. La cultura oficial solamente comparte ese discurso, instala ese discurso, y trata de imponer también ese discurso por todos los dispositivos de poder que tiene, como la escuela, no sé, los medios de comunicación. El conocimiento de la elite del conocimiento, ¿no? Siempre se ha visto así, siempre se ha tratado así. Los mismos humanistas que construyeron las bases legales, y que intentaron hablar de la cultura chilena, lo primero que hacían era desvirtuar esto que pasaba, esto es lo ordinario, ¿cierto? Donde está el cuerpo, donde está la música, siempre está lo, no sé, rasca, picante, ordinario, todo eso, esa mirada como despectiva, ¿no? De la caricaturización de esto. Y es porque simplemente es algo que no entienden y que no pueden compartir desde su culpabilidad de ver el cuerpo, desde su culpabilidad de ver el placer también. Que está atravesado por todo esto y que no se comprende de una buena forma desde la culpa, sino que se comprende de una buena forma desde el dejarse ir, de la conexión.

## ¿De qué se libera un cuerpo al bailar afro, en Chile, hoy?<sup>33</sup>

Aproximándonos al final provisorio del camino que hemos comenzado a transitar en este libro, recorreremos ahora algunos lugares de la experiencia de formación de las/os tres referentes actuales de la práctica de la danza afro en Chile que entrevistamos en anteriores capítulos: Claudia Münzenmayer, Camila Yañez y Marko Vicencio. Itinerario que no solo está compuesto por viajes en el territorio nacional e internacional en torno a la investigación de las danzas afro, sino también por viajes reflexivos en la propia experiencia respecto de la configuración de sus cuerpos danzantes, en la composición de un “lenguaje” afro propio, un modo de habitar el cuerpo en movimiento, que devela la trama cultural compleja e híbrida que sostiene sus prácticas danzarias y pedagógicas, donde conviven elementos de repertorios culturales diversos, contrapuestos, mezclados, pero que dialogan en las herramientas de expresión que estos referentes hoy reconocen como sus propios lenguajes. El hallazgo primordial que encontramos en sus recorridos es la comprensión de que es el cuerpo el territorio por el que se viaja, es quien se abre a experimentar el movimiento desde otros códigos de comunicación, que transforman su mirada acerca de si mismas/os y sus prácticas.

La pregunta que nos guía ha surgido desde la escucha de estas experiencias, en la que se aprecia un acontecimiento común, que se da en un primer encuentro con la danza afro, ya sea en clases de talleres independientes o en clases enmarcadas en el currículo formal de la carrera de danza. Ese encuentro aparece como una experiencia de ruptura en la habitualidad de la comprensión de sus corporalidades. Es esta experiencia la que nos interesa aquí explorar, ya que abre vías de análisis acerca de la visión de “cuerpo” e “identidad” que opera en nuestra cultura habitual, como chilenas/os, inmersas/os en las estructuras de pensamiento que sostienen una idea de nación que, de algún u otro modo, es el relato iniciático en el que nos desenvolvemos, participando de una supuesta identidad unívoca, que, demás está decir, se encuentra

---

33 Para ilustrar el presente capítulo hemos seleccionado algunas fotografías de escena de la obra “Aro Boboi! Gira el Mundo”, estrenada en enero de 2005 por la compañía Logunedé (ver pág. 97). (Fotografía: Soledad Billeke).

desbordada desde sus inicios, pero que sigue operando como marco regulador del presente.

Resulta innegable que en la construcción de este dispositivo unitario de identidad hay un trabajo empecinado de silenciamiento de la otredad, que hasta hoy imposibilita un real reconocimiento y comprensión de nuestra configuración afroamerindia, invisibilizada desde la fabricación de “lo mestizo nacional” como una entidad que dotaría de sentido de pertenencia a quienes habitamos este territorio, proponiendo y desarrollando una narrativa fundacional esencialista, logocentrada y eurocéntrica. Esta narrativa se sostiene en el simulacro de una simbiosis conciliadora, casi natural, entre los elementos europeos, indios y negros, que originaría la nueva “raza Chilena”, con predominio de lo europeo/blanco por sobre lo indígena, y más aún por sobre lo negro, relegándoles a una paulatina disolución en la superficie del lenguaje y cultura “oficial”, donde ingresamos desde el entramado estatal de control de los cuerpos y de sus instituciones educacionales que hacen eco del macro relato de la “Historia” nacional. Este trabajo de disolución opera a través de un permanente ejercicio de blanqueamiento por parte de las élites políticas e intelectuales que han delineado e impuesto, a su conveniencia, esta matriz identitaria universal de alienación colonial.

La idea de *alienación colonial* definida por Fanon (1953) como una imposibilidad de la persona de constituirse en cuanto sujeto es fundamental para entender la relación valoración/desvalorización de los saberes derivados de las culturas negras [e indígenas] y las consecuentes ficciones y estigmas construidos respecto de ellas. (...) ...las lógicas binarias impuestas por la supremacía eurocéntrica alienan hasta a los mismos sujetos negros [e indígenas], que absorben la dualidad razón/emoción, naturaleza/cultura, fortaleciendo la mirada esencializadora a partir de la cual las *negritudes* [e indianidades] son percibidas como alteridades extremas. (da Silva, 2017, p. 47 [trad. propia])

Ahora bien, ¿dónde se inscriben estas categorizaciones identitarias cerradas, cómo les es posible operar y proliferar como dispositivo de realidad? Sostenemos que son nuestros cuerpos los depositarios de tales fabricaciones, cuerpos modelados a conveniencia de un estado nación que necesita convertirnos en una masa homogénea subsidiaria de su funcionamiento y que se sirve de esa versión sesgada del mestizaje blanqueado. Desde esta matriz de pensamiento (dualista/cartesiana/occidentalista) el cuerpo ha quedado escindido, relegado a ser un objeto, utensilio, la cosa extensa que recibe pasivamente las elucubraciones de la razón. Esta es la operación fundamental del colonialismo, domesticar al cuerpo y sus impulsos haciéndole creer que no es un lugar apto para que surja la verdad, entendida como categoría universal. Quedamos, entonces, atrapados/as en el macro relato de los binarismos, y como sabemos, el simulacro lleva siglos y se ha inscrito en nuestros cuerpos por la razón y por la fuerza.



En las versiones corporales socialmente dominantes, ya como máquina de rendimiento o como espectáculo, el cuerpo es atemporal y se presenta en términos de superficie y volumen. En adelante este será el topos de inscripción de las manipulaciones que buscan regularizarlo para hacerlo funcional o para embellecerlo. Desde una mirada corporal como ésta, el cuerpo parece ser un no lugar, una entidad ahistórica. (Sánchez, 2005, p. 79)

Es ese aparataje conceptual, base de los procesos de colonización, el que entra en crisis cuando emerge la mesticidad “real” que habita en nuestros cuerpos, cuando nos auto percibimos diversos desde estas corporalidades abigarradas que se mueven, caminan, hablan, escuchan, bailan en múltiples formas, reconociéndonos *Champurria*, contaminados por esos elementos étnico-culturales negados, y abrazando esta mezcla incesante y sin jerarquías como una fuerza creadora para construir una narrativa personal de identidades transitorias que se encuentran y friccionan en un mismo cuerpo, como propone la poeta y filósofa mapuche Daniela Catrileo:

...una recuperación y resignificación de la palabra [champurria], antes con tono peyorativo pero que ahora podría devenir en un potencial liberador en común, un devenir de las bestias. Al contrario de la despolitización del mestizaje y su ocultamiento de la diferencia por medio de la matriz universal de “integración”. (...) Emerger como mezcla y como fuerza, una potencia champurria que arrastre todo consigo para volver a ser cuerpos en movimiento, en lucha. Sin un sentido propio de pureza, sino al contrario contener aquella hibridez, el nudo que nos otorgó la diáspora. (Catrileo, 2019)

Comprendemos que el mestizaje ha sido y es una realidad a lo largo de nuestra historia como nación, pero sobre todo en nuestras trayectorias personales, subjetivas, en el proceso continuo de construcción y deconstrucción de nuestras identidades, nuestros oficios, de las maneras de habitar el tiempo y el espacio desde esta realidad encarnada que somos, que está en permanente diálogo con otras/os, con el mundo social y la naturaleza.

Así se abre otra mirada acerca de ese proceso, en el micro relato experiencial que cada quien dibuja en el itinerario de su vida, un mestizaje que no está predeterminado por un sistema de cuotas de etnicidad marcadas ni en la sangre ni en la piel, sino un desenvolverse, caminar en un campo abierto a la multiplicidad. La idea de lo Champurria, o de lo “Ch’ixi”, como lo denomina Silvia Rivera Cusicanqui, nos acerca a la visión de un mestizaje insubordinado frente a una idea de origen primordial, pureza racial o simbiosis absoluta del mestizaje blanqueado, y nos ofrece herramientas de lectura para el cuerpo lleno de cruzamientos que somos.

...me considero *ch’ixi* y considero a ésta la traducción más adecuada de la mezcla abigarrada que somos las y los llamados mestizas y mestizos. La palabra *ch’ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch’ixi* (...) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch’ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. (Rivera Cusicanqui, 2010, p.69)

Proponemos que es esta segunda perspectiva de la mesticidad la que emerge desde los relatos de Claudia, Camila y Marko y que nos permite comprender ese reconocimiento de un cierto estado de “liberación” que experimentan al contactarse con la danza afro, como una posibilidad de estar en comodidad/armonía con el propio cuerpo, habitando el movimiento como un lenguaje que se siente familiar, comprensible y expandible desde sí. Un habla del cuerpo que les permite e impulsa a dialogar con su propia manera de estar y explorar el campo de las danzas, así como también les impulsa a desarrollar sus prácticas pedagógicas y coreográficas, en diversos contextos sociales, como una manera de compartir y alimentar el permanente proceso de construcción de sus lenguajes en torno a la danza afro. Se trata de caminos de aprendizajes que se nutren desde variadas fuentes y que tanto en sus procesos personales como colectivos van fisurando el macro relato de las categorías identitarias, abriendo así, desde la práctica danzante, el territorio de cruzamientos que es nuestro cuerpo.

Entonces, la pregunta que guía este capítulo multiplica las posibilidades de acercamiento a respuestas. Lejos de intentar dar una solución absoluta buscamos aquí abrir el diálogo a través de extractos/citas de las entrevistas realizadas, entretejiéndolos con extractos/citas de fuentes textuales que han sido sustento de esta reflexión.

## Primeros encuentros con la danza Afro

“...yo creo que el primer acercamiento fue con la maestra Malucha Solari (...) sus clases mostraba o hacia dentro de la misma clase algunas diagonales, algunas pasadas con elementos de la danza afro, por ejemplo, caminar una diagonal en punta de pie moviendo el pecho. Ese fue mi primer acercamiento a la danza afro y ver que podía existir, yo venía desde la técnica porque estudié ballet desde los 7-8 años, entonces cómo esa... solo el movimiento, la vibración que era distinta a toda la técnica, provocaba en mí una sensación diferente en términos del movimiento (...) creo que eso fue fundamental como para cuando a uno le dicen: “¿Y qué vas a hacer con la danza?”, decía: “yo creo que esto de la danza afro o este estilo de danza es lo que me acomoda y me gusta, para mí”, de sensación sin saber nada.(...) desde la Malucha Solari, que durante el tiempo que estuvo ella trataba desde su historia contar siempre que ella era hija de un aristócrata y de una bataclana, que era su madre, que venía de Haití; que se había relacionado con otras energías, con otra cultura y que pudo ver que ella era hija del agua, hija de Oxum; y que le gustaban las fiestas de los negros, las fiestas de los cimarrones. Hablaba y mezclaba todo para poder explicar la bonita sensación que podía ser contactarse con el movimiento desde otro lugar que no fuera la técnica... de sensación.

Mi segundo acercamiento con la danza afro fue con la Verónica Varas, que ella, entre medio de la carrera hacia también Leeder, improvisación y hacía afro como un electivo siempre –nunca ha estado la danza afro como ramo, siempre como un electivo que dura un semestre– entonces siempre esos acercamientos eran muy acotados para poder indagar en un lenguaje. Y después de eso empecé a practicar mucha danza afro con la Verónica Varas, y llegué a ser ayudante de ella un par de años en el Espiral...” (C. Münzenmayer)

“La primera, primera clase a la que fui me di cuenta de algo súper fuerte, que encontré (...) era evidente que había una desconexión entre lo racional y lo corporal. Y que no solamente lo tenía yo, sino lo tenían la mayoría de las niñas que estaban ahí en el taller (...) era súper evidente que había algo a trabajar. Porque no era posible, para mí, desde mi perspectiva de persona que había trabajado mayormente lo intelectual, que si yo de acá [señalando cabeza] daba una orden a mi cadera, que hiciera un círculo, mi cadera no lo hiciera [ríe]. ¿Me entiendes?, una cosa tan simple como eso. Era “¿Por qué, qué está pasando? Pero si yo soy una persona inteligente”, me decía a mí misma, “se supone que esto no debería estar sucediendo”, y ahí empecé a cuestionarme.

Y claro, pasado, no sé, tres clases, ya lo estaba haciendo y ya estaba llegando como a un nivel de concentración que yo tenía por ejemplo cuando nadaba (...) Y fue súper rico sentir ese momento donde ya no te estás preocupando de que si tu cadera se está moviendo, de que si la música, si el tiempo, y estás en la conexión con el baile y la música, ¿no? No eres tiempo, eres como la música (...) Como... realmente olvidarse de lo material y estar solamente en lo vibracional, e independiente de cómo estés bailando, estás ahí. Y yo creo que eso es lo principal que trabajan las personas a través de lo tradicional, (...) siempre eso es como el mensaje que se busca entregar, por eso es tan conmovedor verlo y mueve tanto a participar en una de esas instancias, porque enlaza con lo espiritual, no solo con lo dancístico, no solo con lo musical, sino que es una experiencia completa.

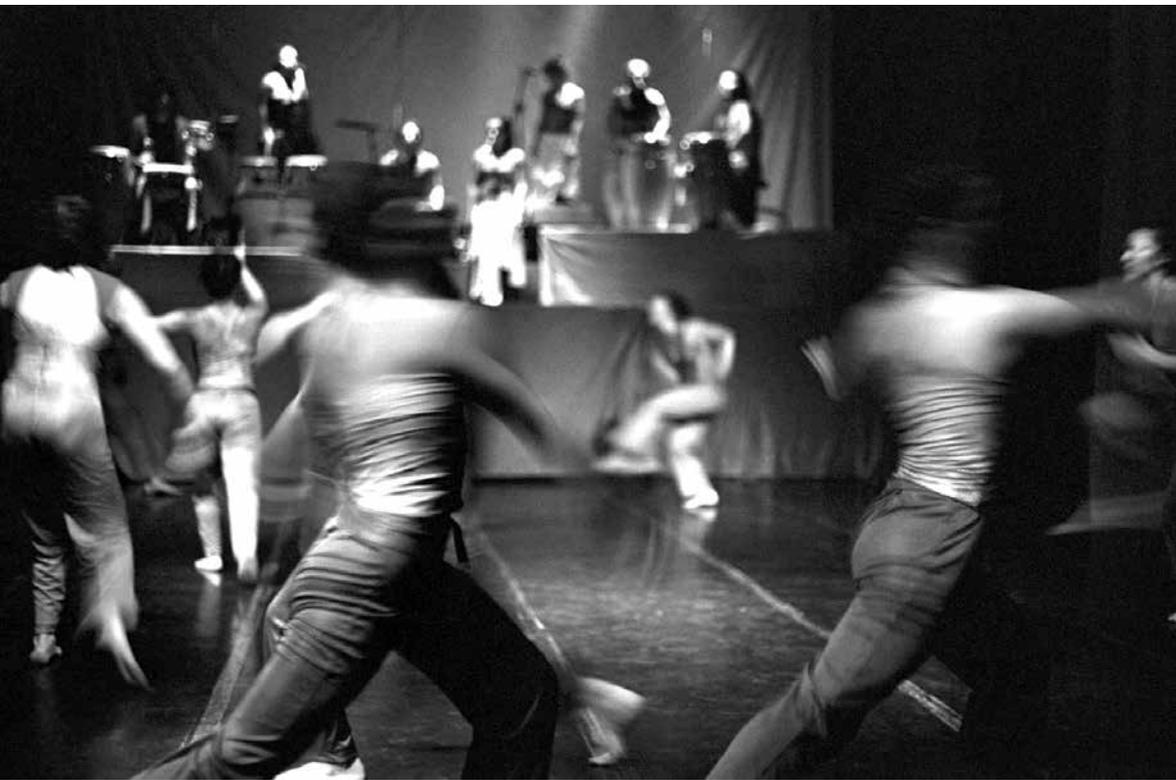
Para mí, mi conexión con la negritud es eso, el momento de esa conexión, el momento en que realmente hago contacto con el mensaje de la música... y la danza y la música suceden". (C. Yáñez)

"La danza afro aparece en mí antes de que yo entrara a estudiar danza formalmente. En un taller de una junta de vecinos en Puente Alto. Danzas cubanas era lo que estaba haciendo la profe (...) me llamó mucho la atención el lenguaje, muy diferente a la danza contemporánea, a la danza moderna, a la danza como también en ese tiempo yo conocía, desde un lugar no tan... un poco alejado de la profesionalización de la danza...

Luego comencé a estudiar formalmente en la Academia de Humanismo Cristiano, en la Escuela de Danza Espiral, y ahí me alejé un poco de la danza afro en verdad, al principio: primer año de danza, segundo año de danza es fuerte, no hay mucho tiempo, apenas para trabajar y pagar la carrera. Ya en el tercer año de la escuela de danza me encontré con Claudia Münzenmayer, me encontré con Rosita Vargas, y empecé ahí a descubrir todo un mundo que, en cuanto al lenguaje danzado, yo me sentía mucho más cómodo o más cercano.

Más que comodidad sentí que había un lugar como propio, como de identificarme con ese lugar, es porque mi cuerpo es muy diferente a un cuerpo europeo. En el caso de la escuela que yo entré estaba mucho la línea y que no verse corto, no verse chico, verse lago y lo trabajé, te lo juro ¡Ah! ¡Mucho! Y lo logré, creo. Pero en el afro sentía que yo bailaba con mi cuerpo, a veces, en la danza moderna sobre todo en algunas coreografías que tuve que bailar como antiguas, como que réplicas a lo de Europa (...) sentía que tenía que hacer un triple esfuerzo para poder sentirme largo, largo principalmente y soy bajito, tengo mis buenas piernas, como que tengo otro cuerpo, tengo un cuerpo mucho más latino, por ahí siento que, por un lado, me siento más identificado con las danzas afro.

Sí, es una cosa personal. Y, por otro lado, porque muchas de las danzas afrolatinas, específicamente, son muy alegres, siento que tienen mucha, mucha, mucha, mucha alegría, son danzas que son resilientes igual, entonces conectarse con el cuerpo desde la alegría, desde el goce, como mover el cuerpo y gozarlo". (M. Vicencio)



Estos relatos coinciden al menos en dos aristas. Por una parte, en la experiencia de crisis con cierto modo de disciplinamiento corporal desde la institucionalidad formal de enseñanza de la danza, encuadrada mayoritariamente desde parámetros europeizantes, donde la forma prima por sobre las sensaciones y se percibe cierto nivel de reproducción de estereotipos estéticos/corporales que provienen de esta matriz cultural occidentalizadora. Y, por otro lado, en la patente “desconexión” entre el cuerpo y el pensamiento de la que habla Camila, al evidenciar que su cuerpo “no le obedece”. En ambos casos se comienza a comprender que quizás la problemática que se abre no reside en que el cuerpo deba hacerse dócil a las exigencias de la técnica y la razón, sino en la necesidad de que se abra un flujo de comunicación entre las diversas fuerzas que le ponen en movimiento. Más allá de las singularidades de cada contexto, nos parece una experiencia reveladora, que permite apreciar de manera situada la resonancia que esos elementos de lo afro ejercen en y desde los cuerpos, como una fuerza/vibración poderosa que desborda el repertorio de acciones ya conocidas y pone en crisis la desmaterialización del conocimiento/pensamiento.

En aquellas clases, las/os danzantes experimentaron la corporalidad como una totalidad, es decir que emociones, percepciones, vibraciones y la materialidad entraron en diálogo a través de la experimentación con el movimiento, el ritmo, la música, todos elementos que colaboran en un estado de goce personal y colectivo. Hitos que llevan a comprender la corporalidad como una condición común que nos pone en contacto permanente con el complejo entramado de fuerzas que nos habitan, pero también a entender que nuestro cuerpo no es solo una condición, sino que es acontecimiento, acciones ligadas a un tiempo y un espacio físico, social y cultural singular. Situarnos desde esta perspectiva de la corporalidad permite detectar el potencial liberador que la práctica danzaria logra activar sobre el modelo hegemónico de construcción de identidad y sobre el modelo dualista que propone al cuerpo como instrumento de la razón. Así, vamos alejándonos de la idea de TENER un cuerpo y comenzamos a SER un cuerpo, una totalidad en movimiento capaz de resistir y de construir la descorporización de nuestros saberes.

En nuestra condición de vivientes somos constituidos por los efectos de las fuerzas del flujo vital y sus relaciones diversas y mutables que agitan las formas del mundo. Tales fuerzas alcanzan simultáneamente a todos los cuerpos que lo componen – humanos y no humanos–, haciendo de ellos un solo cuerpo, en variación continua, téngase o no conciencia de esto. (...) al entrar en nuestro cuerpo, las fuerzas del mundo se integran con las fuerzas que lo animan y, en ese encuentro, lo fecundan. Se generan así embriones de otros mundos en estado virtual, los cuales nos producen una sensación de extrañamiento. Esta es la esfera micropolítica de la existencia humana; habitarla es esencial para situarnos en relación con la vida y hacer elecciones que la protejan y la potencien. (Rolnik, 2019, pp. 100-101)

Relevamos el hecho de que estas experiencias han sido guiadas por el deseo de “saber del cuerpo”, concepto que nos brinda Suely Rolnik en el texto antes citado, una emoción vital que moviliza a la búsqueda de esas otredades invisibilizadas, intuyendo que en su repertorio corporal hay ausencias, sonidos que faltan para componer un lenguaje danzario capaz de estar en relación viva con su presente. Reconocer esta “voluntad de saber del cuerpo” es valorar los movimientos de una danza, sus ritmos, cantos, gestos como flujos de pensamientos encarnados, las danzas como lugar de producción de conocimiento, un espacio donde memorias antiguas han podido sobrevivir y actualizarse desde prácticas corporales diaspóricas, es decir, en permanente construcción y movimiento. Al interior de estas prácticas, los elementos culturales subalternizados emergen para impulsar y apoyar el ejercicio de autoconstrucción de una subjetividad activada desde el propio deseo de encontrarse con los pequeños relatos, la memoria colectiva, el discurso de cada pueblo expresado en sus mitos, fiestas, danzas y teatralidades que son fruto de la fuerza creadora del “cuerpo” social de cada comunidad, cuerpo que está vivo, y por tanto, en transformación.

La noción de corporalidad como el estar-en-el-mundo supone siempre el cuerpo escenificado, es decir, como sujeto de experiencia y expresión. Aquí reside la importancia de la música y la danza y otras formas de expresión que, en tanto formas de cultura expresiva, comprometen siempre al cuerpo (...) y nos llaman la atención además sobre el aspecto sensorial, sensual y carnal de la identidad (...) constituyen espacios en los cuales grupos subordinados pueden contestar las imágenes que los grupos dominantes tratan de imponerles. (Cánepa Koch, 2001, pp. 20-23)



### Abriendo caminos

Las/os danzantes que entrevistamos han delineado sus propios caminos de afirmación, como un trabajo de autocartografía que indaga en las capas culturales e históricas que su cuerpo carga, pero sobre todo que genera una búsqueda en las posibilidades de identificación que sus cuerpos quieren/eligen cobijar desde campos culturales diversos. Esto constituye el despliegue de una política del deseo, siempre que se asuma que ya no se aprehenden y reproducen materiales de repertorios danzarios, sino

que se los habita como espacios de autoformación, investigando en sus principios de motricidad y referenciales simbólicos, para incentivar nuevas percepciones de una/o misma/o. En este camino se van transformando también las relaciones interpersonales: los procesos de valorización/desvalorización de los saberes, las maneras de compartir los aprendizajes, las maneras de tramar el tejido social.

Las experiencias que venimos comentando son resonantes con otras biografías disidentes respecto al condicionamiento corporal/social dominante en este territorio. Nos referimos a las historias de vida de personas que también desarrollaron prácticas transfronterizas de autoformación, tales como Malucha Solari y Verónica Varas, quienes pusieron en circulación sus aprendizajes al interior de los circuitos de la academia, o más bien en sus bordes. Desde allí, estas prácticas se fueron expandiendo y diversificando en una red de contagios-contaminaciones sostenidas por la voluntad de todos estos cuerpos a abrirse a experiencias en torno a elementos negados en nuestra cultura, reapropiarlos y reinventarlos en el territorio nacional, donde han proliferado. Estos gestos, entonces, constituyen prácticas de emancipación, “liberadoras” no solo por la amplificación de la experiencia cultural que conlleva el compartirlas, sino que sobre todo porque logran ir construyendo comunidades de afinidad, personas que van articulándose alrededor de estos fragmentos de memoria que traen consigo las danzas y que ofrecen un lugar de enraizamiento, sentido de pertenencia en el territorio que son sus cuerpos.

“Desde el Año 2002 empiezo una propia investigación desde la fuente, como la historia ancestral, cómo en realidad la gente toca no para la academia, sino toca desde el ritmo, toca desde la veneración en este caso de las deidades, y voy a Bahía y vuelvo a ir a Bahía un par de años...La fuente, primero en Brasil esa conexión con lo sagrado, los *orixás*, el respeto por el toque, el toque y la danza, creo que eso hace mi mirada(...) Yo digo (diferencia) cuando la danza de los *orixás* la lleva el toque, tal cual: tres, cuatro pasos que se repiten y cuando hay una composición y hay una interpretación, voy un poco más allá y digo: “Es esto es de mi cosecha y estoy representando, mostrando de diferentes formas lo que yo quiero decir con la simbología de la energía”, por ejemplo: del agua, de la tierra, etc., y eso es con las danzas religiosas del candomblé. Cuando voy a Ghana, la mirada desde el punto de vista de la danza festiva, profana, pagana, o sea, la danza social, la danza africana que se baila en la vida cotidiana para venerar a los muertos, es todo distinto, porque la danza es super simple y cotidiana, no hay parafernalia para representar nada... no hay formas, la danza es, natural aquí, a diez kilómetros en la otra aldea, al frente de la otra calle, yo, mi primo, todos lo podemos bailar distinto...

No es apropiación de nadie, ni de un grupo, ni de una religión, de nadie, entonces la danza es... todo es, porque la danza es viva entonces...y el cuerpo del africano y la cuerpa de la africana: si es joven, si es mayor, si es niño, se va a mover de distinta

forma, por lo tanto, ese cuerpo, esa cuerpo mujer, joven, vieja, niño en Chile también es distinta...

Entonces ese filtro pasa por los cuerpos también, cómo ese cuerpo con su historia –ahora está el territorio– y todo lo que mi territorio y mi cuerpo quiere representar entonces se va a mover distinto (...) Es una danza de Ghana bailada en Chile, eso diría yo. Es una danza del candomblé expresada en una sala de clases”. (C. Mützenmayer)

“Siempre he querido encontrar un lugar en el que yo me sienta identificado con las danzas afro, la danza contemporánea, yo creo que todos siempre buscamos identificarnos y yo quise, primero conocer en Arica el Tumbe. Mi principal motivación fue la búsqueda de ese origen afro cercano en Chile, o sea, darme cuenta que existía una danza afro chilena fue para mí espectacular, yo quise ir a conocerlo allá. Esa fue mi motivación, indagar e involucrarme, entrar ahí a investigar en relación a la danza afro chilena que es el Tumbe...

Me di cuenta de que es toda una cultura y que ha sido invisibilizada y que también tiene todo un ejercicio en relación a retomarla, reconstruirla, representarla. Mi gran motivación fue buscar eso, como mi origen como chileno, dónde estaba también... porque finalmente toda Latinoamérica tuvo presencia afro, cimarrones o en situación de esclavitud”. (M. Vicencio)

Eso es lo que uno encuentra también cuando baila con gente que no es que quieran hacer una técnica perfecta, ni nada de eso, sino que son migrantes, están fuera de su territorio, están lejos de su cultura, están lejos de los portadores de la cultura, de sus prácticas tradicionales, y cuando lo hacen es “Qué rico. Qué rico, me siento en casa”.

Eso que me pasó a mí en la primera clase, no lo olvidé más...Y de ahí nació mi propuesta de decir: “Ya, si a mí me pasó eso”, y yo de cierta forma también lo pude resolver, ¿no? Pude salvar esa desconexión que yo tuve en un momento, de lo racional con lo corporal y también lo emocional ¿por qué, cómo no compartirlo?Y desde esa perspectiva fue que nació mi inquietud de empezar a compartir esa experiencia, y por eso no quise hacer un taller de danzas afroperuanas, o un taller de danzas afrocolombianas, sino centrarme en esa problemática que yo veía, no solamente en mi cuerpo, sino también en los cuerpos que compartían conmigo, y enfoqué mi taller en la descolonización del cuerpo. Así se llama el taller, “corporalidad y descolonización del cuerpo”, porque siento que esa desconexión viene también de una formación, ¿no? Y de una... mentalidad que nos han impuesto, y nosotros para cuestionarla tenemos que hacer un proceso de desaprender.

Yo no bailo como negra, bailo como mestiza, con todas mis raíces... También con mi raíz afro, que tengo, pero también yo siento que priman, a primera vista, otras cosas. Y eso es parte de ser diverso, y de tener esa conexión. No solamente de ir hacia lo negro, sino bailar con todo lo que tú tienes encima”. (C. Yáñez)

Distintos caminos que confluyen en prácticas descolonizadoras, en cuanto proponen enfoques entremezclados/champurrias de investigación y enseñanza desde la danza, donde coexisten elementos formales de la academia con elementos provenientes de las culturas subalternizadas, componiendo dispositivos heterogéneos para el estudio y comprensión de la corporeidad como un complejo sociocultural que conecta y des-jerarquiza los diversos saberes encontrados en los viajes de cada una/o. Prácticas que fundamentalmente restituyen la posibilidad de experimentar la corporalidad en plenitud. Entonces, bailar es poner en movimiento una comunidad de sentidos que activan memorias ancestrales en la percepción del presente, “aquí y ahora”, en cada danzante, quienes se comunican en el pulso común del movimiento conformando así, una comunidad efímera.

Tomamos la experiencia diaspórica en cuanto continuidad profunda y multidimensional de elementos tales como la ancestralidad, la relación vital con los elementos de la naturaleza, la noción de territorio, el principio de circularidad, el cuerpo en tanto mediador de la espiritualidad y productor de saberes, la tradición oral, la noción de universo integrado, la noción de tiempo ancestral y de familia extensa. (da Silva, 2017, p. 66)



La práctica danzante afro posibilita esta construcción de “comunidades efímeras”, noción que nos sirve para explicar la afirmación del sentido de pertenencia identitaria en que las/os danzantes se autovalidan, y que como antes decíamos, es un ejercicio que no está basado sobre cuestiones de raza, género, o nacionalidad, sino que justamente pone en cuestión dichas categorizaciones esencialistas para comprender desde aquí que autoconstruirse como danzante afro es una labor de desmontaje del aparato conceptual colonizante, y para ello se hace necesario escudriñar en los contenidos históricos, simbólicos y filosóficos que sostienen cada danza encontrada en el camino. Como expresa Claudia, se trata de elementos dinámicos, que se transforman en cada comunidad, es decir que no se “deben” tomar como posesiones adquiridas y dispuestas a ser replicadas, folklorizadas, ya que son “experiencia”, han sido fruto de encuentros y desencuentros, fricciones en la propia subjetividad de las/os investigadores, que además se proponen como material detonador para nuevas experiencias al ser compartidas en clases, composiciones escénicas, comparsas, donde se llenarán de significaciones resituadas.

“Entonces la experiencia de tomar una clase va a ser única, donde la persona va a poder decir... Empezó: desde el principio no conectada con el cuerpo, después empezó a pensar en el cuerpo por partes articulares (...) todos pueden bailar, todo el mundo puede hacer cosas con su cuerpo, pero necesita esa conexión. Si la clase dura 3 horas, yo estoy en esa experiencia durante 3 horas, o durante 1 hora, o durante un día, o si llevo diez años haciendo esto mismo...

Es físico porque el cuerpo es el que va a agilizar la respiración, que se va a conectar con sus motores, el cuerpo. Cuerpo, masita, estructura, que le digo, la tierra, me empiezo a conectar con mis elementos sin decirle: “¡Oh, me voy a conectar con la tierra!” Como un acto como super pachamámico, no, físico, yo caliento mi estructura, cuando logro conectarme con ese calorcito de la estructura y puedo visualizar que estoy, como decíamos, en mis soportes que me sostienen, yo puedo empezar a manejar que en realidad estás en los soportes, estas en la tierra ¿Por qué? Porque la tierra es firme y cuando empiezo a sentir esa firmeza puedo empezar a guiar a este cuerpo, a poder vivenciar, primero: la tierra, el calorcito; después el movimiento, lo que se agilizó; si le bailo a los ancestros, además: tengo calorcito, estoy en la tierra y estoy pensando en mi abuelita, y ahí esa vivencia corporal se transformó en otra cosa, más que en movimiento... siempre es físico, lo físico que es mi respiración, mi conexión con mi estructura, mi tierra me lleva a esa otra conexión...

Por eso, si quiero trabajar el agua, primero me voy a la tierra, que es toda la estructura, y digo después: “Ahora vamos a ser agua” y esa estructura, tiene que tomar la energía del agua que es suave, que se acomoda, que es dúctil, entonces ahí vivencié, después de estar en esta cosa física del calor ¡Ah puedo ser agua!... La idea de esto es que siempre eres elemento, pero es físico y después lo transportas... porque mi vehículo va a ser mi cuerpo. Eso es primordial”. (C. Münzenmayer)

Las imágenes son encarnadas/incorporadas, las/os danzantes habitan sus cuerpos, experimentando la posibilidad de transformarse desde los movimientos, SER la tierra, el agua, el fuego, lo femenino, lo masculino, la guerra, la fiesta... Por tanto, también es un trabajo de auto-desmontaje de la subjetividad construida desde una matriz colonizadora, que clausura al sujeto en determinados y unívocos roles sociales, desarrollando por el contrario una artesanía de saberes que mezcla diversas tramas para construir lo real desde una mirada múltiple. Esto implica la extrañeza de habitar una concepción de sí misma/o como un ser inacabado, en constante abertura, asumiendo la autoconstrucción de la subjetividad desde la afirmación y el deseo de transitar por un camino de mestizajes incesantes.

Comienza un tiempo en el cual tenemos que afirmarnos y quizás incluso tenemos que revertir el lamento y transformarlo en gesto de celebración de lo que somos, de lo que hemos llegado a ser y de los saberes que nos han ayudado a sobrevivir. Celebración que no es narcisista, sino un agradecimiento humilde a la pacha [cosmos/espacio-tiempo que habitamos] que también sobrevive junto a nosotrxs. Y ese nosotrxs se está ensanchando e interconectando de múltiples maneras para alimentar nuestra vida. (Rivera Cusicanqui, 2019, pp. 81-82)

# La danza afro en Chile: una conversación abierta<sup>34</sup>

A comienzos de octubre de 2019, invitamos a las/os referentes de la danza afro que entrevistamos específicamente para el presente libro –Claudia Münzenmayer, Camila Yáñez y Marko Vicencio–, así como al público interesado, a una Rueda de Lanzamiento de nuestro proyecto, que se realizó en la sala Andrés Pérez de la sede metropolitana de Balmaceda Arte Joven<sup>35</sup>. El objetivo de esta Rueda de Lanzamiento fue, por un lado, mostrar las cápsulas audiovisuales realizadas con cada una/o de nuestras/os entrevistadas/os. Por otro lado, nos interesaba especialmente generar un espacio abierto a la discusión y al intercambio en torno a las trayectorias –pasadas y futuras– de la danza afro en Chile, y poner en discusión también algunas de las reflexiones e inquietudes de parte nuestra que fueron surgiendo a lo largo del proceso de investigación. Luego de escuchar las voces de las/os asistentes, a quienes agradecemos profundamente haber aportado con sus opiniones y experiencias, dejamos hablar a la música y a los cuerpos danzantes, para lo cual tuvimos el inestimable apoyo de Simón Cáceres, Jorge Ganem y Rodrigo Ugarte, excelentes músicos que hace mucho tiempo que están íntimamente vinculados a la danza afro.

En vez de terminar el presente libro con algún tipo de conclusiones o reflexiones finales, a manera de capítulo final transcribimos a continuación parte de la conversación que sostuvimos durante la Rueda de Lanzamiento del proyecto Danza Afro en Chile. De esta forma, queremos dejar también abierta a todas/as las/os lectoras/es la conversación en torno a esta danza, su historia en los distintos territorios dentro de nuestro país y su significado para cada una/o de quienes la

---

34 La autoría de las imágenes que acompañan este capítulo corresponde a Camilo Carrasco, de Malas Juntas - Buenas Ideas.

35 En la transcripción que sigue, individualizamos los aportes a la discusión de nuestros/as entrevistados/as, además de aquel de Rocío Pinto, quien junto a Marko Vicencio dirige el cuerpo de baile de la comparsa Negra Libertá. A las/os demás hablantes las/os anonimizamos por respeto a su privacidad.

bailan y la bailamos. Esperamos así que a las nuestras se unan otras voces, otras perspectivas y otros cuerpos, que logren dar cuenta de las múltiples facetas de una práctica cuya fascinación se encuentra, creemos, en la inefabilidad del movimiento que porta una sabiduría ancestral.



*Ana Allende: Bueno, a partir de estos tres videos quisiera contarles un poquito acerca de pequeños hallazgos que hemos ido encontrando a través del camino de la investigación. Que como decía al comienzo José, tiene que ver con buscar registrar un poco las rutas que diferentes personas han hecho para que sea posible que la danza afro sea una práctica que hoy en día está en una gran proliferación. Como podemos ver en los videos hay diferentes contextos, diferentes maneras de entregar la danza, diferentes objetivos también de por qué las personas se acercan a este repertorio cultural, a esta manera de expresarse con el cuerpo. Pero, también, dentro de esa gran diversidad que podemos ver, hemos nosotros entendido –estamos entendiendo– que hay un factor*

*común en estas prácticas y que tiene que ver –y aquí me voy a tomar una palabra de Claudia– con la idea del lenguaje. La idea de que el cuerpo ejerce, practica, el lenguaje. ¿Cierto? Y cuando hablamos de lenguaje, hablamos de palabras, de sonidos, de imágenes. Y a partir de lo que escuchamos en su entrevista nos dábamos cuenta de que todas las personas, vinieran de la academia o vinieran de otros espacios de estudios, o vinieran de ningún espacio de estudio, todas estas personas al encontrarse con la danza afro sienten que algo hay en su cuerpo, algo hay en su manera de poder estar parado dentro de su cuerpo en el mundo que cambia. De alguna manera encuentran que hay ahí algo que les hace entender que carecían de algo, que algo faltaba. Era como una palabra del lenguaje, del idioma, que nos estaba faltando. Entonces ahí aparecen muchas reflexiones que tienen que ver, por supuesto, con nuestra cultura eurocéntrica, logocéntrica, y todas esas palabras difíciles. Pero, también, lo podemos ver de una manera súper simple en que nuestras relaciones corporales cotidianas están –quizás– un poco quietas. Entonces, a partir de esa reflexión nos gustaría partir esta conversación con la pregunta: ¿De qué se liberan los cuerpos, nuestros cuerpos, al encontrarse con la danza afro? Y entendiendo esa palabra liberación no como catarsis sino como –quizás– esa presencia de lo que carece. Lograr darse cuenta de que hay algo que falta. ¿Qué es eso que nos falta? ¿Qué es lo que empieza a estar en circulación cuando nos contactamos con la danza afro? Sea de cualquier raíz, de lo que pudimos ver en los videos, o de otras muchas más que también se practican hoy en día.*

Participante 1: Yo creo que hay una palabra clave en todo este cuento que la mencionó el Marko, que tiene que ver con el mestizaje. No sé si es algo que se libera. Yo he sentido más bien como algo que se acepta. Algo que está dentro de uno y que encuentra su lugar en ese cuerpo. A mí me pasó. Yo empecé, también, desde el camino de la autoformación, por circunstancias de la vida. Y también, como encontrar ese lenguaje en ese cuerpo, un cuerpo muchas veces expuesto en una sociedad que mira esos cuerpos con el derecho de opinar de esos cuerpos, de hacer comentarios al respecto, o cuestionarte esos espacios en el mundo. Donde no se nos enseña tampoco, desde chicos, a pararnos en el mundo. En toda esa longitud de la columna vertebral, ¿cierto? Que se mueve, justamente, con el ritmo del mestizaje. A mí me pasó mucho como la conexión con los tambores. O sea, yo, familia de barrio, ningún pariente que proviniera de ningún lugar, pero sin embargo me miro al espejo y tengo el pelo crespo y tengo las caderas anchas. Entonces, hay algo que uno empieza a aceptar en uno también, entonces. Desde ahí la danza afro en Chile, yo creo que es algo que ha sido un espacio de liberación mestiza. Y también, como lo mencionaba, hay un lenguaje de resistencia que empieza a salir. Una organización que se empieza a entrelazar, porque acá uno ve caras y ve danza, ve música, ve investigación, ve un montón de aristas que tienen que ver precisamente con ese mestizaje, creo yo.

Participante 2: Hola a todos, mi nombre es Daniela. Estoy acá justamente de viaje. Desarrollo estas prácticas danzarias en la ciudad de Valdivia hace un par de años, y respecto a la pregunta, de qué me he liberado: yo creo que me he liberado de miedo, principalmente. En la danza de raíz africana pude encontrar mucha seguridad, mucha determinación. Que es algo que, en esta cultura, como dice acá la compañera, nos hace ser de repente como de capa caída. Entonces, fui ahí encontrando mucha fortaleza. Y también a raíz de que me liberó de ese miedo, me entregó seguridad y ritualidad. Pero más que una ritualidad de lo afro, porque igual evidentemente y culturalmente no es literal tampoco el territorio de donde yo vivo por ejemplo. Pero sí también me hizo buscar en distintas raíces. Creo que también se presenta muy fuerte el tema de la mesticidad, como dice la amiga. Pero eso, principalmente liberación del miedo y la inseguridad.

Camila Yáñez: Estoy de acuerdo completamente con lo que dijeron las dos compañeras. Tengo un poquito de las palabras de cada una en mi experiencia propia, que también fue desde el camino de la autoformación. Y como lo decían en el video, cuando empecé a bailar dije: oh, qué pasa. Aquí pasa algo. Porque no sabía lo que pasaba, pero lo que estaba claro es que algo pasaba. Y claro, tiene que ver mucho con nuestra historia negada como latinoamericanos en general. Y los chilenos también somos latinoamericanos, aunque nos creamos que somos una península que está en Europa, desde la cultura oficial por lo menos. Acá tenemos sangre mestiza, y es cosa de empezar a mirar las caras en la calle. Y empezar a mirarnos acá. Nuestros rasgos. Y la danza lo que me aportó a mí sobre todo fue una forma de autoreconocimiento positivo. Que no se había dado en este país, que es tan racista y tan clasista, para mí por lo menos, en otros ámbitos. Porque yo veía rasgos en mí, siempre, no sabía que eran de afrodescendiente. O sea, lo veía en mi familia: hay mucha gente morena, mucha gente crespita, hay otros de ojos azules, hay otros rubios, pero yo no era esos otros, y no tenía cómo reconocerme en eso. Y solamente los abuelos europeos que nombraban en mi familia y nombran hasta el día de hoy, porque los otros no dejaban papeles: los indígenas y los negros. Entonces, no figuran ni en las historias oficiales ni en las historias de nosotros los mestizos, que somos los sin historia. Que estamos recién empezando a reconstruir nuestra historia desde nuestras prácticas culturales, y para mí la danza afro fue eso. Una forma de un autoreconocimiento positivo. No solamente en el ritmo, sino también en mi cuerpo. Yo hice natación de alto rendimiento cuando era chica y tenía un cuerpo muy musculoso y muy formado. Y eso en la sociedad chilena llamaba demasiado la atención de una forma muy negativa, ¿no? Y siempre tendí a esconderme. A esconder que no se me viera el trasero tan grande, que no se me vieran las piernas tan abundantes. Usar ropa ancha. Y ahí empecé con la danza este camino de que no es malo tener las piernas... tener buenos trutos, ¿no?

No pasa nada. Y hay algo también trascendente en eso. Algo con lo que uno conecta profundamente que es nuestra historia, al final. Nuestra memoria corporal que despierta con cierto chispazo de ciertas cosas y va empezando a mostrarse y a visibilizarse. Así que totalmente de acuerdo con las dos chiquillas que hablaron. También en nuestra ritualidad, que aparecen estas cosas... Como dice Victoria Santa Cruz, uno puede tener sangre negra o no pero cada pueblo tiene su propio ritmo y el ritmo es universal y es uno solo. O sea, nosotros llegamos a ese ritmo desde distintas aristas, desde distintas raíces, desde distintos frentes, pero el ritmo es uno solo. Y nosotros estamos haciendo investigación en uno de todos esos, que nos hace más sentido a nosotros, pero todos conectamos con eso.



Participante 3: Para mí el tema de la danza, que ha sido un vínculo itinerante un poco por cómo aprendí, tomando talleres, se podría decir, y compareando, creo que me ha liberado profundamente de una identidad chilena que me agotaba y me agobiaba y con la que estaba profundamente peleada todos los 80', con las clases de historia, con la identidad pacata, canción nacional con estrofa militar, ¿cachai? Y rigideces, como toda una identidad impuesta pero que era muy efectiva, y que eso era Chile. Entonces como la incomodidad de no encontrarse y no encontrar un relato, y que desde el cuerpo aparece esa posibilidad de decirse de otra forma. De decirse, por ejemplo, latinoamericano o mestizo, como dicen las cabras. Y de encontrar otros

lenguajes que son otros conocimientos –porque finalmente es un acceso a una forma de conocimiento que reside en el movimiento, no en el pensamiento –, que son de un nivel de profundidad insospechada, que la razón no alcanza a verbalizar. Entonces creo que lo más bonito en mi caso fue eso, como tener la posibilidad de darse un relato distinto de lo que es uno y de lo que podemos construir como colectividad. Y de manera especial creo que una cosa muy bacán que pasó, y que ha pasado acá en Santiago históricamente, es esta llegada de profes migrantes que de primera fuente te están entregando conocimiento gratuito, porque extrañan tanto su forma y sus expresiones que terminan regalando espacios de aprendizajes en un país neoliberal donde todo es tan caro. Entonces liberarse de que la única forma de relacionarse es esa forma, una forma mercantil y de intercambio con intereses, y ver que también pueden haber formas de reciprocidad en medio del capitalismo más salvaje, también fueron espacios de liberación y de regalo y de re pensarse creo yo. Que es como el agradecimiento que uno le tiene también a esas prácticas.

Rocío Pinto: Yo quisiera decir, un poco para poner una contraparte, que no siempre la danza por danza es liberadora y que todes quienes nos hemos formado de alguna forma en la danza afro lo hemos hecho autónomamente, porque en ninguna universidad, más allá de que haya un electivo, la cosita de una vez por semana, hay danza afro. Y la danza academicista también es super europeizante, intenta como homogeneizar los cuerpos. Entonces qué pasa, o sea, desde mi historia personal, ¿qué encontré en la danza afro, en las danzas de raíz afro que no había encontrado de toda una vida danzando? No sé todavía esa respuesta, pero sí puedo decir que me enamoró la circularidad, mirarnos a los ojos, reírnos, gozar el placer de moverse, que a veces ese movimiento no fuese dominado por un “lo que tengo que ser”, sino lo que quiero ser, lo que siento que soy. Y de ahí también eso te lleva siempre a relacionarte con esta identidad mestiza, que a mí me desde hace un tiempo tal vez no me hace tanto sentido decir mestizo, porque ¿qué es mestizaje? ¿Solamente dominación? O tal vez hay otros conceptos que me hacen más sentido. Esto Ch’ixi que está hablando la boliviana Rivera Cusicanqui, que son todas esas cosas una al lado de la otra. No me siento mestiza porque decirme mestiza, tal vez, a veces, significa borrar una historia de sangre, como ponerle una palabra linda, sincretismo, mestizaje. Y es tan doloroso ver cómo esa historia está llena de sufrimiento y sometimiento.

Claudia Münzenmayer: Bueno, también me enamoró. Conocí la danza afro como el año ‘89. Estudiaba danza en el ARCIS, bailaba ballet desde los 7 años, o sea llevo cuarenta y algo ya. Y conocí la danza afro, justamente, con la impulsora que trajo a Chile la danza africana, la Malucha Solarí, premio nacional de Arte. [...]. Ella era bailarina de ballet y enseñaban Leeder, era directora de la escuela de danza de la ARCIS y en una clase ella hizo una diagonal en punta de pies, y solo moviendo el tronco. Yo era

bailarina de ballet y experimenté caminar en punta de pies solo movimiento el tronco un poquito, así. “¡Uy!” dije, “¡qué rico!” Qué rico hacer todo lo que ustedes dijeron, porque para mi cuerpo, desde la técnica, era un primer momento en que sentí que eso era natural. Que podía respirar y moverme, que podía sentir. Como ella decía, era agüita. “¡Oh, puedo ser agüita!” No sólo pensar en la pierna, en la línea, la estructura, sino que puedo pensar además que me muevo, y tiene sentido. Entonces sentí que eso era rico y esa fue mi primera experiencia. Y después la Verónica Varas, que es la segunda persona. [...] ...de la cual yo aprendí y fui su ayudante en el Espiral, de danzas afrobrasileñas. Empezar a sentir la danza afro, bien técnica. Uno le puede poner afro y algo, afro Leeder, afro afro, afro house, afro urbano, afro tribal, afro electrónico, ahí podría seguir toda la noche, depende. Mi afro, tu afro, el afro de los cuerpos, el afro del candomblé, y ahí tendríamos que entrar a una cosa bien como teórica. Hago candomblé de los Congos de Angola, o candomblé de los Yorubas, o de los Congos, o de Keto. Entonces tengo que ir al espacio territorial de dónde vienen esos africanos que llegaron, que los trajeron esclavizados a nuestra Latinoamérica. Entonces eso es más largo, pero encontrar que cuando uno baila y tiene sentido, con la Verónica Varas, aprender la danza de los *Orixás*, de la forma en que ella las trajo. Y después yo hice la diferenciación de poder ir al territorio, donde dicen algunos compañeros en el video, de que uno empieza a buscar, de cómo podría ser en el lugar de origen, cómo exploran, cómo viven la danza? Porque les pertenece, ¿sí? Entonces pude ir a Brasil, también fui a África y ahí me di cuenta que todo lo que había aprendido no era, ah! (Risas.) En Brasil, primero, el candomblé es afrobrasileño de los Yorubas que llegaron de África, de Nigeria, que si llegaron Yeyé eran de Benín, si venían del Congo... Y todo eso era súper distinto. Entonces yo había aprendido un nombre largo, Danza de los *Orixás*, y ahí caché que tenían apellidos y que tenía que ver de dónde venían. Segundo, que no sabía nada y que tenía que vivirlo. Y lo mismo me pasó en África, no sabía nada, porque tenía que vivirlo, y todo era verdad. O sea, la danza de él, porque es un sublenguaje, y la danza de Melipilla, y de Nigeria de antes que llegaron –que trajeron– las danzas del Candomblé al Brasil son súper diferentes a lo que están hoy día. Ahora allá en Nigeria, nada de lo que trajeron los esclavos en el 1800 y tanto es ahora, porque la cultura es viva. Las danzas que yo aprendí en Ghana pueden estar registradas, y hoy día son distintas. Son distintas aquí, allá, todo, porque la gente vive las danzas. La danza no se enseña. Por eso cada experiencia que tienen las personas con las danzas es única. Entonces por eso es un lenguaje, yo no puedo ir a aprender... Voy a ir a aprender las danzas a Nigeria y seguramente si voy ahora en noviembre van a ser las danzas de ese contexto histórico, de la persona que aprendí, de lo que estaba viviendo en ese lugar. Y nada es cerrado. Y un brasileño en este momento podría decir: “Las danzas del Candomblé son así”. Y el de Nigeria le dice: “No, sabes que esa danza ya no la bailamos acá. Antes la bailaban solo mujeres, ahora la bailan

hombres y mujeres. Esta danza antes se hacía en círculo, ahora bailan en bloque”. Es distinto, porque la danza es lo que acontece en el lugar. Entonces cuando uno baila, así como mis alumnas o la gente que experimenta bailar las danzas afro, con todo eso que he ido y venido de que sé y no sé, y que experimentó de lo que sé y no sé, poder hacerle la vuelta a la gente que quiere aprender. Es decir, que esa diagonal que pude hacer en punta de pies tiene todo el sentido, porque ,en realidad, si yo puedo hacer que la persona se conecte, como dije ahí, en tres pasos, sin saber que está haciendo algo técnico, con la energía del fuego, con el amor, con los vientos, y que el viento además haga experimentar y me limpia de lo que tengo, esa danza se transforma en algo único, que va más allá del movimiento. Y por eso agradezco la diagonal, porque, en realidad, así como yo pude descubrir desde lo técnico y yo podía salir de eso, todas las personas pueden encontrar su danza. Y cuando uno encuentra la danza puede hacer todo, y todo es y nada es y hay que ser terrible de engrupido para hacer eso.

Marko Vicencio: Hola. Primero agradecerle a Anita, Ricardo y a José por visibilizar las prácticas, qué lindo que sea en Santiago y que luego se vaya a Valdivia, a Arica y al resto de Chile, ojalá suceda, ¿sí? Toda la fuerza para eso. Bueno, quería también decir que, si bien yo empecé con la comparsa Negra Libertad solito, hoy trabajo con Rocío, que es mi compañera, la que acaba de hablar. Entonces trabajamos juntos, si, juntas, somos un equipo. Respecto a la pregunta de qué se liberan nuestros cuerpos cuando practican danza afro: Antes de entrar yo a la escuela –yo tengo formación académica en el Espiral, saqué coreografía y pedagogía– yo hice, sin saber, danzas afrocubanas con una profesora que se llamaba Karina, y súper hippie la cosa. Yo era chico, muy chico, y escuché los tambores en la sede al tomar la micro en Puente Alto, en una sede vecinal común y corriente. Escuché los tambores y dije: “¿Qué es eso?” Y yo cuidaba a mi hermanita chica en ese tiempo, entonces fui con mi hermanita chica a ver qué pasaba y cachamos que había clases de danza y era la Ilse, y tomamos las clases –ella también–, y ponían velas. Ella nos hablaba de los orishas, pero en ese momento yo no sabía nada, solamente experimenté la danza, me entregué al movimiento de la columna, al fuelle y al trance un poco, ¿no? A los tambores y toda la cosa. Ahí sentí que algo en mí se liberaba, pero no sé qué, en ese momento no lo sabía. Sentí que me liberaba, sudaba y me conectaba con mi cuerpo de una manera que podía sentirme libre, ¿sí?. Luego entré al Espiral, y ahí empezó un proceso en mi cuerpo de rigidizar un poco la cosa corporal. Recuerdo siempre que mi maestra de ballet, la primera vez que entré a su clase, la primera semana, estaba atacada con mis movimientos, porque yo no podía sostener, era todo así circular y tenía muy pegado el lenguaje, entonces me costaba rigidizar. Bueno, lo logré y me fue bien en ballet, la cosa es que empecé otro proceso, dejé esas danzas afros y empecé con un proceso de rigidización de mi cuerpo por la técnica del ballet y un poco del moderno, ¿sí? Luego descubrí Mestizo,

Claudia [Münzenmayer], Rosita Vargas y empecé a ver por ahí también que existían otras danzas afro y empecé a re-encontrarme, lentamente. Luego de que salí de la escuela ya logré entrar un poco más. Y ahora como que siento –bueno, me agarro un poco de lo que dice cada una– que de alguna manera lo que me hizo liberar, un poco sentirme identificado... Bueno, yo empecé a buscar atrás en mis raíces si yo tenía alguna raíz negra, y por parte de papá, la verdad es que hay como Italia y otras partes raras, y por parte de mamá encontré un caballero negro crespito y que era boliviano, afroboliviano, ¿sí? Luego se empezó como a dividir un poco la cosa fenotípica y todos eran crespitos para abajo, pero más blanquitos. Y buscando por todos lados como poder sentirme un poquito validado dentro del mundo afro y para buscar así como las raíces en mi familia. Pero sentí, yo siento, que un poco de alguna manera yo me liberé, que anatómicamente mi cuerpo se sentía mucho mejor, más cómodo podría ser, en el flujo del afro, en el fuelle. Mis piernas son más –como decían ahí, no me acuerdo quién–, mi cuerpo anatómicamente no es largo, aunque puedo practicar y puedo alargarme claramente, pero no es un cuerpo europeo digamos, ¿sí? Que es un prototipo y un estereotipo que se juega hartito en las escuelas de danza en general, en el momento que yo estaba estudiando. Entonces al reencontrarme con la danza afro me liberé un poco de ese estereotipo y descubrí nuevamente ese flujo que estaba en mí. Siento que de alguna manera nuestras danzas en Chile, hablando un poco del folklore, son muy rígidas. Y de alguna manera la danza del tumbé logra identificarnos con eso sabroso que está como invisibilizado en nuestra cultura. Yo he enseñado tumbé en diferentes liceos, porque soy profesor de escuela, y es muy loco lo que pasa con los alumnos. Con un séptimo básico, específicamente, y con un tercero medio, y también lo hice con un tercero básico, pero en mi nivel como de reflexión en séptimo básico y tercero medio fue impresionante, ¿sí? Ellos lograron identificarse. Claro, no trabajé solo la danza, evidentemente, tengo toda una metodología de trabajo que es, digamos, diversificando un poco la planificación y trabajando un poco la inclusión de cómo el estudiante aprende desde distintos focos, ¿no? Como desde lo visual, desde lo kinético, el ejemplo de que yo bailé en Arica, mostrándoles desde todos los lados, tratar de que ellos se identificaran con esto. Y ahí yo siento que ocurre una liberación también en el cuerpo de estas generaciones nuevas que vienen atrasito, que sueltan esa cosa de como “el 18”. [...] Y en los liceos quise hacerlo, y ahí siento que ocurre la liberación de los cuerpos de ellos, de esta estructura rígida del cuerpo, del folklore. Y también creo que es como una especie de liberación de la identidad como decía ahí bien una compañera, nuestra identidad chilena es como un poco muy rígida, nuestros cuerpos rigidizan mucho, hay mucho control en Chile, ¿sí? Nuestras cuerpas, nuestros cuerpos, hay mucho control en Chile y en muchos sentidos, y en nuestros liceos, imagínense. Entonces, empezar a mover la pelvis –y no es reggae-ton– es como que los chicos se conectan desde otro lugar con esta cadencia.



*Ricardo Amigo: Me agarro de lo que decía Marko y de lo que se decía antes también respecto a que acá en Chile hay toda una construcción identitaria que tiende hacia lo rígido, hacia el control, hacia la no liberación del cuerpo, y como hemos visto existen liberaciones en distintos sentidos. Tiene que ver con liberarse de una identidad chilena, tiene que ver con liberarse también de una práctica corporal académica que es muy rígida, donde mover el torso ya aparece como algo que a uno lo conecta y lo transporta a otra parte. Pero saliendo un poquito de esa cuestión del cuerpo individual, quería llevar la discusión hacia el plano de lo colectivo o de lo intersubjetivo, como quiera llamárselo. O sea, ¿cómo es que la danza afro puede llevar a transformar la relación no solamente con nuestro propio cuerpo, sino que también la relación entre nosotros? No sé si alguien quiere opinar al respecto.*

Participante 4: Afirmándome del último comentario respecto a la comunicación, (...) voy a nombrar como ciertas danzas afro que en este caso he participado. Una de ellas es el candombe, donde me di cuenta que se conectaban de regiones, trayendo del Uruguay esta danza y música, me di cuenta de cómo se conectaba con Valparaíso, Concepción y acá en Santiago. O sea, no era la misma comparsa, pero sí tocaban el mismo ritmo. Y eso me gustó, porque finalmente una vez que se juntaban –ya sea en Concepción o acá en Santiago o Valparaíso– era como una gran familia, finalmente,

que convocaba esta gran danza y música. Y encontré familia, realmente, y también no tan familia (risas). Diferentes opiniones, diferentes formas de ver, de cierto modo, la danza y cómo se sigue por así llamarla la tradición, que también la nombraron. Y en lo cual uno busca, más que mostrar –por lo menos en mi caso–, poder rescatar una cultura, una forma de vida y de cómo habían llegado realmente. Y bueno, ahora, en la actualidad, hablando como un poco del año pasado que fue mi última participación de la comparsa de acá de candombe uruguayo en Santiago de Chile, que dirigí parte de la formación de Danza junto a una compañera que es uruguayaya, yo estaba en coordinación de danza y estética y de organización. Encima me he movido por varios colectivos de danza y me he dado cuenta que he conocido muchas mujeres, hombres, con los cuales me he sentido muy acogida y también han sido danzas de liberación y comunicación, a través de lo que fue el pasado 8M, 8 de Marzo, en donde también me sentí súper acogida. Puede haber sido una situación personal, pero también me di cuenta desde ahí que lo que compartía el tumbe, que fue una organización improvisada la cual dijeron “queremos bailar Tumba en el 8M”. Y justo en esa situación dentro de mi familia hay un caso muy importante, pero me sentí como si tuviera muchas hermanas, muchas mamás, muchas tías. Y ese día, presentando por la Alameda, ¡wow!, una energía muy linda, y mirar hacia al lado y frente y sentir el apoyo de la gente e in situ como el compañerismo que se generó solo por querer bailar y mostrar una danza en una fecha conmemorativa, en una fecha en la cual conmemoraban en sí la mujer y todo lo que conlleva la actualidad... Principalmente, siento que la danza afro me ha abierto puertas, me ha abierto una visión y más desde mi trabajo, que trabajo desde la práctica del Yoga. Finalmente, no tenemos solo este plano frontal, sino que es como tridimensional y nos conecta desde el presente hacia nuestro pasado. Y me ha emocionado. Las últimas clases que tomé han sido así como de soltar emoción y sin querer pensarlo, simplemente el emocionarse y así encontrarme con gente muy linda, mujeres, hombres... Bueno también encontrarse con que no todo es tan armónico y que muchas veces la gente ve que la cultura –ya sea de Uruguay, ya sea de Colombia, a las que más me he acercado desde mis inicios– se respeta, se respeta desde la visión que tiene una tradición. Siempre me pongo como desde ese lugar, desde la vereda del otro y de decir: “¿Qué pasaría si es que me voy, por ejemplo, a India y veo a un indio enseñando cueca?” ¿Entonces qué pasaría? Me asombraría, no me asombraría, es una experiencia de la cual me voy a acercar y desde ahí es la cultura. Yo creo que lo que nos conmueve es la raíz afro que lo que más me gusta es ese sonido de tambor que me conecta, y me hace acá este calorcito.

Participante 5: Pensando en lo que han hablado y lo que yo he podido vivenciar dentro de las danzas afro, que fue lo que partí conociendo y me ha llevado como a conocer las danzas afros más actuales, para mí son danzas sociales. Ese es como el

principal título que le doy a las danzas afro, no tiene mucho sentido para mí practicarlas sola, por ejemplo. Siento que tiene que haber otra persona, ya sea tocando o compartiendo, y lo más bonito de todo esto es que creo que es un momento donde todos somos muy horizontales, somos muy iguales. He tenido la oportunidad de conocer gente quizás de distintas clases sociales o de distinto pensamiento político, pero en ese instante como que todas esas cosas se borran y están los cuerpos ahí y las energías compartiendo. Creo que eso es lo que más me gusta de las danzas afro, y que son de calle, eso me gusta mucho. Yo las conocí en la calle, no se dan en una academia, me gusta el compartir, porque siento que son del pueblo. Es como algo que sin que haya sido de mi cultura, de mis ancestros, yo la siento muy mía, porque me siento en esa realidad también, a veces, como de las minorías. También el conocer lo afro me ha llevado a ver otro tipo de conocimiento y de traspaso de saberes como la tradición oral, por ejemplo. Lo que conoces es siempre muy europeo, escrito, que si no está escrito no existe. Me abrió otro universo paralelo donde no todo tiene que ser tan rígido, tan formal y existe esto que es tan lindo como escuchar y sentarse a escuchar a alguien mayor, por ejemplo. Y tomarle el peso y saber que ellos tienen y son fuentes vivas de conocimiento. Creo que eso es lo que tengo que decir.

Participante 3: Yo quería decir que, a propósito de esa pregunta, algo poderoso que pasa con la danza afro –en general con la danza, pero en particular con la danza afro– tiene que ver con la presencia. La presencia corporal, o sea, hay una cosa que es insustituible, no se puede digitalizar, como que tiene que estar presente el cuerpo y esa presencia genera una complicidad que es muy única. Con o sin presencia de tambores, ese juego, ¿no? porque a veces tenemos la suerte de tener unas clases en las que uno se eleva, en las que están los tambores sonando, pero muchas veces no, muchas veces está el audio, de hecho, la mayoría de las veces está el audio grabado. Pero esa presencia corporal va dibujando otras formas y como que también de alguna manera diluye lo individual. Yo creo que tal vez es una de las sensaciones, desde mi experiencia por lo menos, más poderosas, que no lo puedo reemplazar y cuando dejo de bailar es porque no puedo ir, ¿cachai? Puedo escucharlo, puedo recordarlo, puedo ver un video, hasta puedo cocinar jugando con el cuerpo, pero esa sensación de estar completamente puesto en una situación como de danza y de entregarse y de disolverse un poco ahí, tiene que ver con esa presencia completa. Y yo creo que ahí hay como una fuerza, no sé si logro expresarlo con las palabras, pero que es muy única en esas danzas. Tal vez por la relación entre ritmo y tambor, corazón, pulso, hay algo ahí que es único.

Camila Yáñez: En relación a lo que decía la Lore, yo creo –bueno, por lo menos acá en Latinoamérica, no manejo tanto lo de África– que las danzas acá son eminentemente colectivas y son eminentemente del colectivo. Y no solamente que son del colectivo,

sino que tienen una función social para unir el colectivo, para generar algo colectivo, una expresión, ¿no? Y por eso yo hacía un poco hincapié en que también hay que hacer la lectura desde lo político, porque acá las danzas afro en Latinoamérica tienen un sentido profundamente político. Se han utilizado para expresar el sentir de un pueblo, llamar la atención respecto de ciertas temáticas, ha tenido mucha conexión con la resistencia al sistema de opresión, a la colonización, al poder resistir en colectivo desde la cultura y desde ese desvanecerse en lo colectivo que somos una sola fuerza y que está como presionando hacia algo. Siento yo que la danza afro apunta precisamente a eso, no como a una sola persona, sino que a una colectividad, a un encontrarse en el ritmo y que tiene todo este trasfondo detrás, que puede de repente dejarse un poquito de lado. Pero ese es el mensaje también, no solamente el bailar por sentirse bien, sino que hay un mensaje ahí histórico, político, social que tiene que ver con la colectividad, no se puede dejar de lado. Porque es como vaciarle un poquito de contenido. Sí, está bien que nosotros aprendamos, pero ¿de dónde viene, qué es lo que implica esta cultura, qué es lo que implica esta danza, cuál es el mensaje, cuál es en su contexto, cómo se vive? Cuando yo la quiero realizar después hay que hacer esa lectura. Y esa lectura siempre nos va a llevar también a lo colectivo, al compartir de una comunidad, al expresar de una comunidad, al sentir de un pueblo que se expresa a través de una danza que dice de su contexto histórico, político y social, etc. Yo creo, bueno, la historia que he tenido como más personal y la experiencia en torno a lo afro y toda la organización que hay en torno a ese espacio ha sido que además de liberar nuestras cuerpos, nuestros cuerpos, nos ha permitido decir otras cosas también. Nos ha permitido empoderarnos de otras opresiones que son parte de nuestro territorio, de nuestro acontecer actual social, como mujeres, como afros, como gente pobre y toda esa interseccionalidad que hay detrás, que se manifiesta y que podemos materializar a través de estas danzas, entendiendo que siempre es como un proceso que –al menos en los espacios en los que yo me he relacionado– se termina politizando y nos ha permitido decir otras cosas, no solamente en nuestros cuerpos, son muchas opresiones, hay mucho control como dicen. Y siempre desde lo colectivo. Yo creo que, desde mi experiencia, nos ha permitido decir otras cosas, empoderarnos de los espacios que ocupamos para decir eso, decir que nuestros cuerpos siempre han estado quizás oprimidos, pero de tantas maneras, desde lo corporal, desde los movimientos, como desde lo fenotípico, de muchas cosas. De nuestra historia. Yo creo que obviamente siempre es desde lo colectivo y bueno, yo igual practico conociendo a las comparsas, el Marko, después comparsas ya afrodescendientes, y ahí siempre buscando politizarlo todo desde la danza y que no salga de ahí, y que mientras más politizado mejor, mientras el mensaje sea más explícito mejor. Yo creo que esa es una de las cosas que más valoro, porque obviamente nos ha permitido decir otras cosas.

Claudia Münzenmayer: Siempre es político, el mensaje, la opción, cuando yo hago esa opción de caminar en la diagonal y sentir es una acción política, que después la concretizo eligiendo estudiar eso y no otra cosa. Cuando bailo danza afro y siento, primero siento yo individualmente, siento mi cuerpo y veo para qué quiero hacer eso, de una opción política y después con otros cuerpos danzamos en sintonía con eso, pero no es al revés, no es colectivo, para llegar es individual. De lo individual yo conozco mi cuerpo, reconozco moverse en el afro, me hace además decir cosas que quiero contar a otros, que además en el sentir con otros puedo hacer que los otros, como en una comparsa, estar afuera e interesarse y decir yo también quiero decir esas cosas que ustedes están diciendo. Pero primero es personal, y después yo lo comparto. Y de ese compartir lo puedo hacer como profesora, como aprendiz, como oyente, como vividor. No siempre tengo que estar relacionada con el movimiento, con bailarlo. Desde la música, desde la filosofía, puedo estar experimentando saberes y no experimentándolo en el movimiento. Entonces siempre es individual, para llegar a un colectivo. Por eso enseñar danza afro también es una opción. A través de la danza afro puedo hacer que otras personas, como mis alumnas que hay varias aquí, la Anita más de 20 años, muchos... Poder hacer que la gente se interese por conocerse, después decir “Yo solo me quiero conocer y vibrar con esto en el colectivo”, después hay otra que dice “No, yo quiero bailar”, bailar significa voy a bailar para otros, entonces el mensaje es distinto. Yo no bailo para mí, para disfrutarlo en el disfrute, sino que además tengo que aprender a aprender a pararme al otro lado donde están los que miran y los que hacen. Y ahí es otra decisión, porque tengo que preparar más mi cuerpo. No puedo bailar solo afro si quiero bailar, tengo que aprender otras técnicas, porque el afro es un lenguaje y para poder yo bailar para que otros me vean tengo que aprender de otros caminos para meterme en mi pre-historia, como esa diagonal, hasta llegar a sentir. Y cómo siento, siendo la danza. Si alguien –20 años bailando– me dice: “Yo quiero hacer Oxum”... “Ay pero es que no te sale Oxum, tienes que ser el agua”. “Ah, es que yo quiero”. “Pero no puedes, porque tu cuerpo no puede, no porque seas mal interprete”, sino porque en ese caso el cuerpo no puede transmitir la energía del agua. Que es diferente, porque estoy en el plano de poder mostrar esa energía para que otros lo vean y digan: “Oh, ella es como el agua”. Si todos somos agua, y en el colectivo nos expresamos para que otros sean el agua. Todos estamos en colectivo y otros dicen: “Ay, se movieron como agua”. Ahora, si yo elijo mostrar eso desde el otro lado, desde el escenario, donde hay otros que me vean, hay una opción desde la persona que lo va a mostrar, desde el coreógrafo, director que va a decir: “Ay, estás súper preparada para ser el agua, de hecho tú eres el agua”. Y la persona va y hace el agua, y otros lo ven y dicen: “Oh, ella sí parecía el agua”, es distinto. Sí, para llegar a eso hay que hacer un camino largo y también esa es la opción: ¿yo quiero hacer esta danza afro para disfrutar con otros? ¿Yo quiero hacer la danza afro para aprender y



bailar muchos afros de todas las etnias, de todos los continentes africanos, de todas las partes del afro? No, yo quiero solo experimentar y ser feliz. No, yo quiero bailar y tocar, quiero aprender todo. No, yo quiero mirar. No, yo quiero estudiar. ¿Qué quiero hacer con esto del afro? Entonces ahí es todo distinto. ¿Y por qué digo esto? Porque hay muchas personas –bueno, en todas las ramas–, ahora está muy de moda. Nosotros iniciamos el año ‘99, fue la primera vez que yo hice –justamente ahora– la primera clase de afro. Ya era bailarina, había aprendido ballet como les conté, hace muchos años. Después estudié danza, donde como dijo el Marko me pusieron rígida, y después descubrí que de todo eso que había aprendido más, imagínate muchos años aprendiendo Graham, técnicas de piso, Ballet, Moderno encontré que moverse lo más naturalmente era lo más enchachado... Y después estudiar en los lugares, como uno dice “Quiero aprender la danza del candomblé”, voy al candomblé, “Quiero aprender las danzas africanas”, voy a África, quiero aprender y voy al lugar. Después

de eso me tengo que reconstruir y decir: de todo eso yo hago una danza afro que tiene un estilo que es cómo yo, desde este otro lado, como Claudia Münzenmayer, quiero transmitir ese lenguaje. Y ahí está todo eso que decían, está el que quiere tocar, está el que quiere hacer, el que quiere disfrutar, está el que quiere enseñar, está el que quiere aprender, y eso es distinto para todos.

Marko: Sobre la comunicación yo no quería quedarme con lo que quiero decir. Bueno, nosotros en la Escuela comparsa Negra Libertá trabajamos tres conceptos importantes: comparsa, escuela y carnaval. Y como escuela ustedes saben que hay procesos educativos y eso sí o sí –nosotros intentamos sistematizarlos– es un hecho comunicativo. La comunicación ocurre en diferentes niveles, en sí el espacio de aprendizaje, y aquí me agarro de lo que dice la Claudia. Desde nuestras herramientas –Universidad de Chile, Danza Espiral, ambos–, nosotros agarramos estas herramientas técnicas para trabajar este lenguaje, ¿sí? El lenguaje afro, lo utilizamos para poder llegar, porque los cuerpos de Chile son diferentes, entonces hay que trabajar la columna. No voy a alargarle en eso, pero en fin... Y otro hecho de comunicación dentro de la comparsa es la organización. Acá nosotros nos organizamos horizontalmente, no hay una estructura jerárquica, o sea al principio sí ocurría, naturalmente, porque había que empezar, pero luego se fue permeando y hoy en día somos un montón de gente que trabaja proactivamente. De hecho, ahora nos invitaron a Arica e invitaron a dos bailarines para que fueran a Arica a un encuentro del tambor y fue como: “Que vayan los profes, Rocío y Marko”. Y nosotros decidimos finalmente que no, nosotros queremos que vayan otras personas a participar, porque no puede estar todo centrado en los profesores. La experiencia de cada participante es importante, entonces van a ir otras dos personas. Y bueno, también una de las comisiones dentro de la organización que es muy importante es la de investigación, y ahí hemos investigado desde donde viene, digamos los afrochilenos, la familia, en qué parte de Santiago, Talcahuano y la migración afro. Bueno, dentro de ese trabajo creamos una canción, que no la voy a cantar ahora porque es muy larga, pero que es interesante, y con esto voy al siguiente punto, que es generar un discurso que nos pertenece. En ese sentido, como comparsa, bueno todos yo creo que conocen “Mamá, mamá juanita que se va para el Guayabo, que se va”, ¿sí? Mamá juanita existió, estaba ahí, vive. Entonces las canciones afrolatinas, en general, se refieren a hechos que existieron, a acontecimientos y a personas que son. En ese sentido, con la Negra Libertad nosotros nos hacemos nuestra trinchera, por eso hemos creado canciones respecto a dónde vivían los afros antiguamente acá en Chile, en Santiago, o el feminismo, o sobre diferentes luchas. Y ahí nos cruzamos con esta cosa de la politización, que es un tema bastante interesante también, pero como dice Claudia también, todo acto es político.

## Lista de entrevistas

Camila Yáñez, 3 de julio de 2019

Carlos Delgado Lizama, 22 de noviembre de 2017\*<sup>36</sup>

Carola Reyes, 20 de mayo de 2018\*\*<sup>37</sup>

Claudia Münzenmayer, 5 de junio de 2019

Gloria Legisos, 2 de junio de 2017\*

Hiranio Chávez Rojas, 30 de noviembre de 2017\*

Karla Zapata, 7 de diciembre de 2018\*\*

Malucha Pinto Solari, 23 de mayo de 2017\*

Marko Vicencio, 17 de julio de 2019

Raga Kaur, 30 de noviembre de 2019

Rosa Jiménez, 8 de mayo de 2018\*\*

Verónica Varas, 28 de diciembre de 2017\*

---

36 Entrevistas realizadas de manera independiente por José Rojas.

37 Entrevistas realizadas por Ricardo Amigo en el contexto de su proyecto de investigación doctoral "Performance, raza y nación en la práctica de la danza 'afro' en Chile contemporáneo" (Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Chile).

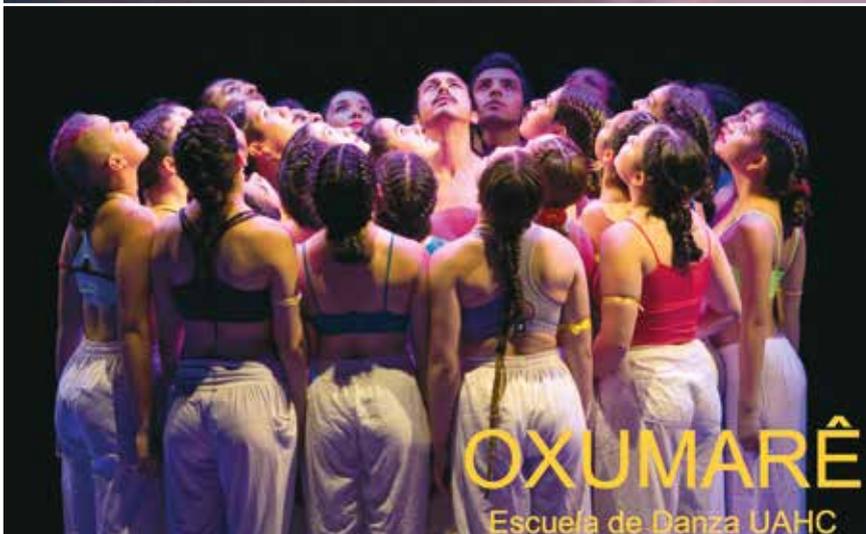
## Bibliografía

- Alarcón, Javiera; Araya, Isabel & Nicole Chávez ([2017]). *Identidad negra en tiempos de chilenización: memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el valle de Azapa*. Santiago de Chile: CNCA.
- Alcaino, Gladys & Lorena Hurtado (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile, 1970-2000*. Santiago: Ocho Libros.
- Amigo, Ricardo (2017). Bailes “negros” en la ciudad “blanca”: reflexiones en torno a una performance de africanidad en Santiago de Chile. *ACENO - Revista de Antropología do Centro-Oeste* 4(7), pp. 141-152. Recuperado de <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/5175/pdf>
- Amigo, Ricardo (2019). Cuerpos “blancos”, bailes “negros”: nación, género y danzas “afro” en el Chile contemporáneo. En A. Vera, I. Aguilera & R. Fernández (eds.). *Nación, Otredad, Deseo: Producción de la Diferencia en Tiempos Multiculturales* (pp. 183-209). Santiago: Ediciones UAHC.
- Andrews, George Reid (1997). Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano. En *Estudos Avançados* 11(30), pp. 95-115.
- Araya, Isabel; Salazar, Lissien & Pablo Mardones (directoras/es) (2018). *K'Ndela. Cuerpos sin fronteras* [Documental, 61 minutos]. AfricArte & Alpaca Producciones. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zmYJbH0Ltqw&t=105s>
- Báez, Cristian (2012). *Lumbanga. Memorias orales de la cultura afrochilena*. Coquimbo: Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones.
- Cánepa Koch, Gisela (2001). Formas de cultura expresiva y la etnografía de “lo local”. En Cánepa Koch, G. (ed.). *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 11-35). Lima: PUCP.
- Catrileo, Daniela (2019). *Merodeos en torno a la potencia champurria*. Recuperado de <http://mediorural.cl/merodeos-en-torno-a-la-potencia-champurria/>
- Cayupi, Malen (2017). *Construcción de la “peruanidad” en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile*. Tesis de Grado en Sociología, Universidad de Chile.
- Cerbino, Beatriz & Leonel Brum (2013). *Movimentos da Dança Carioca, Companhias e grupos de 1936 a 2013*. Río de Janeiro: Jauá Editora.
- Cifuentes, María José (2007). *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Santiago: LOM.
- Cohen, Joshua (2012). Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. En *Journal of Black Studies*, 43(1), pp. 11-48.
- “Dança moderna chega ao Museu” (10 de mayo de 1963). *Visão*, p. 54.
- Da Silva, Luciane (2017). *Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tesis de Doctorado en Artes Escénicas, Universidad Estadual de Campinas.

- Daponte, Franco (2019). *Aunque no suena tan negro es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile*. Tesis de Doctorado en Musicología, Universidad de Valladolid.
- Das, Joanna Dee (2017). *Katherine Dunham: dance and the African diaspora*. New York & Oxford: Oxford Univ. Press.
- De Carvalho, J. J. (2002). *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable*. Série Antropología 311, Brasília.
- De Souza, Julianna Rosa (2013). A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú. En *Urdimento*, 1(24), pp. 237-246. Recuperado de <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015237/4731>
- Feldman, Heidi (2009). *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IDE-PUCP; IEP.
- Ferreira, Luis (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En G. Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro* (pp. 225-250). Córdoba; Buenos Aires: CEA; CLACSO.
- Fontanarrosa, Pleniberto [José Rojas] (2018). Danza afro en Chile: aproximaciones, pionerías y especulaciones. En *El Libro de la Danza en Chile* (pp. 153-163). Santiago de Chile: s.e.
- García Moral, Eric (2016). *Breve historia del África subsahariana*. Madrid: Nowtilus.
- Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Hall, Stuart (2010). ¿Qué es lo «negro» en la cultura popular negra? En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 287-297). Popayán: Envión Editores.
- Jiménez, Rosa (2018). Bailando en carnavales en Santiago. Vivencias, memorias y presente, 1997 a 2017. En *El Libro de la Danza Chilena* (pp. 320-329). Santiago de Chile: s.e.
- Juárez Huet, Nahayeilli & Christian Rinaudo (2017). Expresiones “afro”: circulaciones y relocalizaciones. En *Desacatos* 53, pp. 8-19.
- León, Mariana (2017). “Los nietos de los abuelos negros...” A (re)criação da primeira comparsa de tumba carnaval. *Performance, experiência e memória afrodescendente em Arica (Chile)*. Tesis de Maestría en Antropología, Universidad Federal Fluminense.
- “Logunedé, pionera chilena” (marzo-abril de 2002). *Impulsos*, p. 27.
- Loyola, Margot & Osvaldo Cádiz (2013). *Me niegan pero existo*. Santiago: CNCA.
- Mintz, Sidney & Richard Price (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México, D.F.: CIESAS; Univ. Autónoma Metropolitana; Univ. Iberoamericana.
- Moya, Katherinne (2016). Ritmos africanos en Concepción: prácticas locales como reflejos de globalización. Etnografía a la agrupación de danza y percusión Foli Afroman-

- dingue. En *Kuriche* 2, pp. 17-27. Recuperado de <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2016/12/KuricheII.pdf>
- Ortiz, Fernando (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Soto, Carlos (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: LOM.
- Quintero Rivera, Ángel (2013). Las prácticas descentradas afro-caribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad. En A. Grimson & K. Bidaseca (Eds.), *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia* (pp. 223-243). Buenos Aires: CLACSO.
- Ramos, Ignacio (2012). *Políticas del folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia política y cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*. Tesis de Magister en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2019). *Un mundo ch'ixi ese posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rojas, José (2015). Batuque chilensis. Consideraciones entre la historia y proyecciones de las primeras escuelas de samba y batucadas en Santiago de Chile. En *Kuriche* 1, pp. 32-67. Recuperado de <http://www.kuriche.cl/wp-content/uploads/2015/06/Kuriche-Mayo2-1.pdf>
- Salgado, Marta (2013). *Afrochilenos. Una historia oculta*. Coquimbo: Centro Mohammed VI para el Diálogo de Civilizaciones.
- Sánchez, Cecilia (2005). *Escenas del cuerpo escindido: ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Univ. Arcis; Ed. Cuarto Propio.
- Sansone, Livio (2004). *Negritude sem etnicidade. O local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil*. Salvador; Rio de Janeiro: EDUFBA; Pallas.
- Santiago, Lilian Solá & Marianna Monteiro (directoras) (2005). *Balé de Pé no Chão - a dança afro de Mercedes Baptista* [Documental, 52 minutos]. Terra Firme Digital. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU>
- Segato, Rita (2007). Raza es signo. En *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad* (pp. 131-150). Buenos Aires: Prometeo.
- Siqueira, Ana Flávia (2015). *Arena Conta Zumbi: a luta negra num marco do teatro brasileiro*. Recuperado de <https://www.pstu.org.br/arena-conta-zumbi-a-luta-negra-num-marco-do-teatro-brasileiro/>

## Miradas para una memoria visual de la danza afro en Chile



Verónica Varas bailando en “Golpe Tierra”, Galpón de la Escuela de Danza de la Univ. Academia de Humanismo Cristiano, 2015. (Fotógrafo: Mauricio Sepúlveda. Fuente: Archivo personal de Verónica Varas.)

“Oxumarê”, coreografía de Verónica Varas presentada por la Escuela de Danza de la Univ. Academia de Humanismo Cristiano, 2016. (Fotógrafa: Josefina Pérez. Fuente: Archivo personal de Verónica Varas).



*Imagen superior: Encuentro de talleres de Danza Afro de la U. de Chile, 2002. Imagen del medio: Presentación de taller de Danza Afro FECH, 2002. Imagen inferior: Agrupación "Orumsiré", 2006. (Fuente: Archivo personal de Rosa Jiménez).*



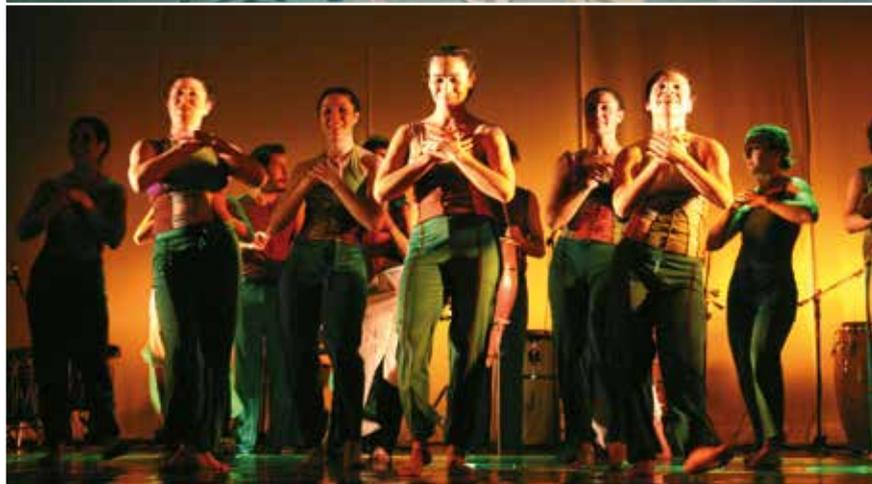
*Rosa Jiménez participando de Logunedé (en la foto superior junto a Claudia Münzenmayer), 2002. (Fuente: Archivo personal de Rosa Jiménez).*



Imágenes superiores: “La Comparsa” en el Carnaval de los Mil Tambores, Valparaíso, 2004. Imagen inferior: 20° aniversario del Carnaval de La Pincoya, 2017. (Fuente: Archivo personal de Rosa Jiménez).



Afiches de “Quilombos” organizados en el Espacio Arte Nimiku entre los años 2007 y 2009. (Fuente: Archivo personal de Rosa Jiménez).



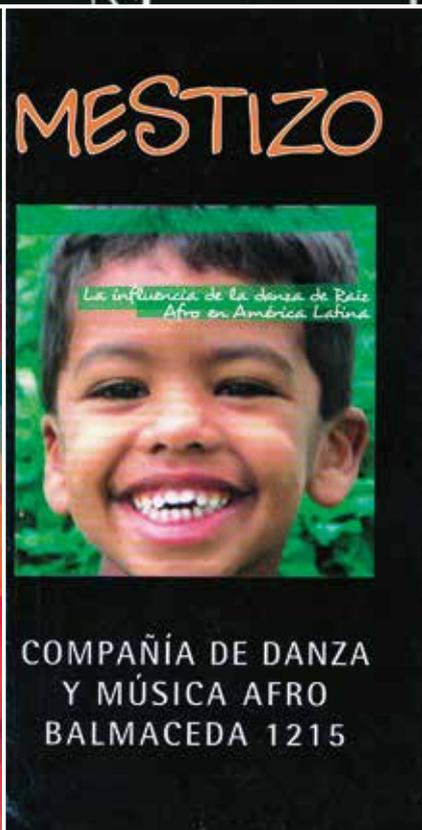
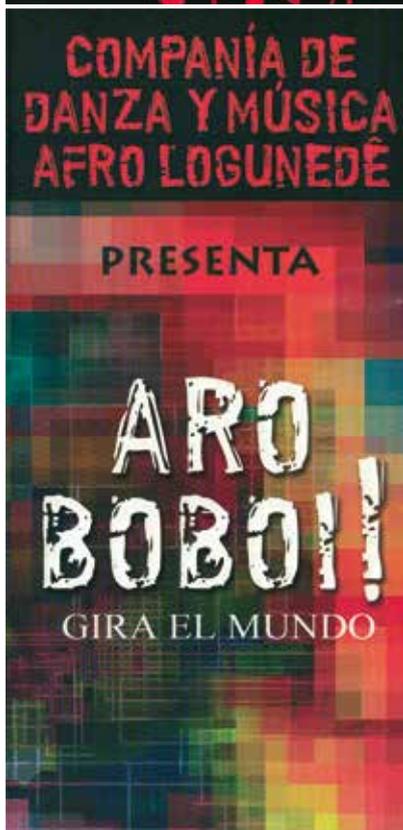
*Imagen superior: Clase de Claudia Münzenmayer en Balmaceda 1215, 2000, aprox. (Fuente: Archivo personal de Claudia Münzenmayer). Imagen del medio: Ensayo en el galpón de Logunedé, 2003, aprox. Imagen inferior: Foto de escena de Aro Boboi, 2005. (Fuente: Archivo personal de Ana Allende).*



*Fotos de escena del montaje “Danza de Orixás”, de la compañía Logunedé. (Fuente: Archivo personal de Claudia Münzenmayer).*



*Imagen superior: presentación de la compañía Logunedé en el Parque Metropolitano, 2002. Imagen inferior: Viaje de Logunedé a Uruguay, 2003. (Fuente: Archivo personal de Ana Allende).*



*Programas de los montajes “Danza de Orixás” (2003) y “Aro Boboi! Gira el Mundo” (2005), ambos de la compañía Logunedé, y folleto de la compañía Mestizo (aprox. 2006). Los programas completos se encuentran disponibles en la página web [www.danzaafroen Chile.kuriche.cl](http://www.danzaafroen Chile.kuriche.cl). (Fuente: Archivo personal de Claudia Münzenmayer).*



*Imagen superior: Presentación de “Cumbiamé” en el evento “Rockódromo” en Valparaíso, 2015. Imagen inferior: Compañía “Cumbiamé” en el año 2013. (Fuente: Archivo personal de Carola Reyes).*



Imágenes superiores: Carola Reyes junto a Sixto Silgado, Paíto, gaitero colombiano, 2011, así como con bailarinas de “Cumbiamé” junto al cajonero peruano Juan “Cotito” Medrano, 2016. Imágenes inferiores: Logos de la escuela “CasaKalle”, fundada por Carola Reyes, y de la compañía “Cumbiamé”. (Fuente: Archivo personal de Carola Reyes).



*Comparsa Negra Libertá en la población El Cortijo, 2017 (imagen superior) y en una actividad de la academia Raizana en el parque Quinta Normal, 2018 (imagen inferior). (Fuente: Archivo personal de Marko Vicencio).*



*Comparsa Negra Libertá en un carnaval de San Miguel, 2018 (imagen superior) y en la celebración de Wiñol Tripantu en la población Los Copihues, también 2018 (imagen inferior). (Fuente: Archivo personal de Marko Vicencio).*



*Imágenes superiores: Camila Yáñez bailando zamacueca en la compañía Ébano y Marfil, dirigida por Rosa Vargas, junto a Marko Vicencio, 2015, y La Berraquera - Compañía Carnavallera, 2019. Imagen inferior: Evento Raíces de Colombia en la Plaza Bogotá, Santiago, 2015. (Fuente: Archivo personal de Camila Yáñez).*



*Imagen superior: Tumbé afroariqueño en la celebración del Día de la Consciencia Negra en la Plaza Bogotá, Santiago, 2016. Imagen inferior: Camila Yáñez bailando, 2019. (Fuente: Archivo personal de Camila Yáñez).*



*Lanzamiento del proyecto “Danza Afro en Chile” en Balmaceda Arte Joven, octubre de 2019. (Fotógrafo: Camilo Carrasco).*



Lanzamiento del proyecto “Danza Afro en Chile” en Balmaceda Arte Joven, octubre de 2019.  
(Fotógrafo: Camilo Carrasco).

**E**l presente libro busca, por un lado, abrir un camino de reflexión en torno a la(s) historia(s) de la danza afro en Chile, desde la década de los '60 hasta la actualidad. Por otro lado, sus autores/a también se preguntan acerca de lo que significa practicar danza afro en Chile, pues piensan que la danza afro, como una práctica encarnada, puede desafiar los discursos identitarios dominantes y contribuir a un re-conocimiento del cuerpo mestizo como base experiencial de la práctica de estas danzas en nuestro país. En conjunto con las cápsulas audiovisuales realizadas en el transcurso del proyecto que da origen a este libro (disponibles en [danzafroenchile.kuriche.cl/](http://danzafroenchile.kuriche.cl/)), se proponen varias entradas para el análisis y se proporcionan también algunas fuentes primarias que invitan a las/os lectoras/es a profundizar en sus propios caminos investigativos. En este sentido, este libro pretende ser el puntapié inicial de lo que sus autores/a comprenden como un proyecto mayor, y –a pesar de algunas ausencias y limitaciones importantes– ciertamente servirá para abrir un diálogo sobre la práctica de la danza afro en Chile, tal y como la propia danza afro ha abierto caminos hacia nuevas experiencias corporales y, eventualmente, nuevas construcciones identitarias para quienes la practican.

