

REPRESENTANDO “LO AFRO”: CONSUMO CULTURAL DE DANZAS AFRICANAS POR PARTE DE PRACTICANTES BOGOTANOS¹

Aidaluz Sánchez Arismendi²

aidaluzsanchez@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta la caracterización de los asistentes a algunos espacios de formación de danzas del occidente de África, en Bogotá, principalmente del grupo étnico Malinké. Se describen las representaciones que soportan el consumo cultural de las danzas en mención, e igualmente se identifica que priman intereses de enriquecimiento personal, disfrute y relajación, los cuales obedecen, en parte, a miradas esencialistas sobre lo que representa África, sus danzas y la *racialización* de los cuerpos. Dichas construcciones resultan ser fundamentales para la circulación y el consumo de prácticas artísticas afro, principalmente por personas que se reconocen como mestizas y blancas. El estudio se realizó a partir de la aplicación de encuestas y de entrevistas semiestructuradas a participantes de proyectos culturales en Bogotá, como *Arte sin Pausa*, *Zajana Danza*, *Nimba* y *Zarabanda*.

Palabras claves: África, Bogotá, consumo cultural, cuerpo, danza afro, representaciones.

REPRESENTING WHAT IT IS CALLED “AFRO”: CULTURAL CONSUMPTION OF AFRICAN DANCING PERFORMED BY PEOPLE FROM BOGOTA PRACTITIONERS

Abstract

This article presents the characterization of those who attended to some occidental African dancing formation settings, in Bogota, mainly the ethnical group Malinké. The

¹ El presente artículo es el resultado de la investigación “Perspectivas y consumo cultural de danzas afro contemporáneas en el contexto bogotano”, financiada por la Universidad EAN.

² Docente de la Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia; magíster en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Colombia; socióloga por la Universidad Santo Tomás. Perteneciente a los grupos de investigación: “Conflicto, género y territorios” (USTA) y “Cultura y Gestión” (EAN). Coordinadora del semillero Sociedad y Consumo (USTA). Experiencia investigativa en propuestas y análisis de prácticas culturales, gestión cultural y comprensión de consumos contemporáneos. Correo electrónico: aidaluzsanchez@gmail.com/aidaluzsanchez@usantotomas.edu.co

representations that support the cultural consumption of the referenced African dancing are presented, on the other hand it is identified that personal growing, enjoyment and relaxation interests prevail, which obey to essentialist views of what Africa represents: traditional dancing and rationalization of the human body. These two constructions are a key result to the circulation and consumption of Afro artistic practices, mainly by those who recognize themselves as mestizo or white people. Participants at cultural projects such as *Arte sin Pausa*, *Zajana Danza*, *Nimba* y *Zarabanda*, in Bogota were surveyed and an interviewed to gather the necessary information to carry out this project.

Keywords

Africa, Bogota, cultural consumption, body, Afro dancing, representatioins.

Introducción

(...) Ahora lo africano está muy fuerte, ya que la práctica de estas danzas no te obliga a aprender una técnica de danza (estilo danza clásica o contemporánea) para practicar, se basa mucho en el gasto de energía y en la liberación de las emociones. La gente en este momento quiere eso, sentir que forma parte de algo que permite de forma muy libre esa catarsis (René Arriaga, bailarín y director de Zarabanda Danza Afro).

En la ciudad de Bogotá, como en varias ciudades de Latinoamérica, vienen emergiendo algunas escuelas de formación en danzas tradicionales africanas³, principalmente a las practicadas por el grupo étnico mandingue asentadas en el occidente del África en países como Ghana, Nigeria y Senegal.

El acceso a esta oferta dancística se entiende como un consumo cultural, en el que se reconoce en la práctica misma una carga simbólica sobre la que se indagó, identificando cómo, a partir de la danza, vista como una oferta cultural, pueden recrearse ideas (representaciones) que motivan o llevan a su consumo. En esa medida, cobra relevancia saber de qué manera se efectúa este consumo cultural y cómo se entiende la danza, el cuerpo y las “culturas afro”.

³ Danza Kuku, Kassa, Soli, Lamban, Dundun Dance, entre otras.

Vale la pena mencionar que si bien el uso de la palabra *afro* puede remitir a un sinnúmero de interpretaciones y representaciones, en esta investigación se utilizó el concepto refiriéndolo tanto a las *personas y culturas propias* de las comunidades asentadas al occidente del continente africano pertenecientes a diversos complejos culturales como los Malinké, Ashanti, Bantú, Yoruba, Akan, entre otros, así como a sus diásporas.

El uso genérico de dicha categoría es impreciso a la hora de evidenciar las diferencias entre experiencias dancísticas, personas y comunidades, tanto en el continente africano como en su diáspora; sin embargo, se utilizó este concepto dado que el propósito de la investigación era identificar cómo se entiende y cómo está cargado de sentido la referencia a las “danzas y culturas afro” por parte de quienes las practican.

Según José Carvalho (2002) se ha acrecentado la visibilidad y apropiación de la cultura afro (tanto africana como diaspórica en América) en los centros urbanos occidentales. Han emergido diferentes prácticas de danza, música y religión, ofrecidas como experiencias para los jóvenes en los que en su mayoría hay una separación “(...) entre la circulación de los símbolos de africanidad y el destino contingente, histórico, de las comunidades afroamericanas” (2002, p. 18). Asimismo, Arocha (2005) manifiesta la existencia de un *etnoboomb* de los patrimonios intangibles de indígenas y afrocolombianos en el que, paradójicamente, a la vez que existen procesos de despojo y “erosión del patrimonio étnico-territorial” de estas comunidades, se promulga el reconocimiento de la diversidad, convirtiéndose “(...) en objetos exóticos para la canibalización globalizada” (2005, p. 26). Pareciera que la identificación con las personas y culturas afro y su representación, en estos procesos de globalización de símbolos e identidades, quedara simplificada y no respondiera a la comprensión de los contextos de donde provienen y sus dinámicas específicas. ¿Cómo se presenta la apropiación de las prácticas culturales por quienes ejecutan danzas tradicionales del occidente de África? ¿Qué fundamenta el consumo cultural de dicha manifestación y a qué representaciones se asocia?

Para el estudio se tuvieron en cuenta las iniciativas del colectivo “Arte sin Pausa”, liderado por Jairo Cuero; la compañía Zarabana Danza Afro, coordinada por Rodolfo René Arriaga⁴; el centro Nimba, dirigido por Milo Cabieles, y la fundación Zajana Danza, dirigida por Xiomara Navarro, quien imparte clases de afro jazz; proyectos en los que la mayoría de sus asistentes no se autoidentifican ni física ni culturalmente como afrodescendientes.

Las propuestas de formación en danza son diversas; varían en sus objetivos, aun cuando aparentemente se basan en un mismo referente (danzas tradicionales africanas). *Arte sin Pausa* busca espacios de regocijo a través de la danza, *Zarabanda* aboga por la importancia de la formación en una técnica en danza, *Nimba* por la comprensión de la cultura africana desde la música y la danza, y *Zajana* por el desarrollo humano desde espacios de bienestar. Es importante tener en cuenta dichas precisiones, pues si bien en la investigación no se caracterizaron los consumidores de acuerdo con cada proyecto cultural, sí se evidencian algunas semejanzas y tensiones respecto a estos intereses demostrados por las escuelas. Para el desarrollo de la investigación, en principio, se identificó quiénes son los consumidores de las ofertas de las escuelas mencionadas y se indagó por sus intereses y opiniones sobre la danza afro y los espacios de formación a los que asisten, relacionando esto con el concepto de *consumo cultural*.

El consumo permite generar intercambios no solo materiales sino simbólicos y es a través de él que se evidencian, de manera tangible, los valores que se privilegian en una sociedad o grupo social y sus dinámicas de identificación, de generación de gustos, de distinción y de exclusión (Baudrillard, 1979 y 2009; Bourdieu, 1999 y 2003; García Canclini, 1991-1992, 1993, 1999a; Douglas e Isherwood, 1979; Marín-Barbero, 1987; Mato, 2007; Peterson y Kern, 1996).

Vale la pena relacionar que dichos gustos responden tanto a la pertenencia a una clase social, como al estatus (Chan, 2007 y 2010). Weber realiza una diferenciación entre

⁴ Arriaga también es maestro de danza afro en “Zajana Danza”.

clases sociales y estamentos: las primeras “(...) se organizan según las relaciones de producción y de adquisición de bienes; los ‘estamentos’ según los principios de su consumo de bienes en las diversas formas específicas de su ‘manera de vivir’” (2002, p. 692). Esto explicaría la existencia de pequeños grupos que, aun cuando pertenezcan a una misma clase social, se rigen por modos de vida específicos. Desde esta perspectiva, se reconoce que un estilo de vida o un modo de vivir puede generar estatus y reconocimiento dentro de un grupo, aunque este no necesariamente sea socialmente privilegiado como resultado, por ejemplo, de un mayor acceso a recursos económicos. Entonces: ¿La práctica de danza afro se relaciona con un estilo de vida, estatus y prestigio asociados con la identificación con un círculo social y sus valores?

El consumo como práctica social permite la diferenciación y la distinción simbólica entre grupos y clases sociales, y posibilita la integración y la comunicación como proceso ritual de objetivación de deseos. La comprensión del consumo cultural considera el nivel de implicación de los asistentes y la diferenciación de consumos a partir de actitudes opiniones, interés hacia las artes y beneficios buscados (Cuadrado, 1998; Cuadrado y Mollá, 2000).

Ahora bien, la consideración de los “beneficios buscados”, como lo expresa Hirschman (1983), responde a conceptos más abstractos, siendo necesario comprender las ideas en que se apoyan. Por ello, se apeló al concepto de *representaciones sociales*, como modos de compartir unos códigos interpretativos para dar sentido y significación a nuestros entornos. En esa medida, no existe una construcción social dada; se va elaborando. Según Hall (2010):

Los sentidos son siempre cambiantes y se deslizan, los códigos operan más como convenciones sociales que como leyes fijas o reglas inquebrantables. A medida que los sentidos se corren o deslizan, los códigos de una cultura cambian imperceptiblemente. La gran ventaja de los conceptos y clasificaciones de una cultura que portamos en la cabeza es que nos permiten pensar sobre las cosas, estén allí presentes o no (p. 478).

Así, la pregunta por responder es ¿Cuáles son las representaciones asociadas a la danza afro que soportan su consumo cultural por parte de sus practicantes en los espacios de formación escogidos?

Metodología

Según el referente teórico seleccionado, se consideró pertinente establecer una aproximación tanto cuantitativa como cualitativa, con un alcance descriptivo. La estrategia abordada responde a dos momentos:

Primero, la caracterización demográfica de los asistentes, intereses y opiniones sobre la danza afro, beneficios buscados y niveles de implicación y formación. Las variables seleccionadas respondieron a la identificación tanto de criterios relevantes en estudios sobre consumo cultural en general, como a la caracterización del consumidor cultural, específicamente de los talleres de formación.

La población estuvo constituida por los usuarios (estudiantes o bailarines intérpretes) de los espacios de formación en danza afro de *Zajana Danza*⁵, *Nimba*, *Zarabanda* y *Arte sin pausa*. Se aplicó un muestreo voluntario en cada una de las escuelas, encuestando a la mayor población posible indistintamente de su tiempo de vinculación. Se aplicaron setenta y cinco encuestas en total, la mayoría asistentes de *Arte sin Pausa*, por ser el espacio con mayor afluencia (entre treinta y cuarenta personas por clase; los otros espacios no superan los quince).

En segundo lugar, después de un análisis descriptivo de los datos obtenidos en las encuestas, se identificaron temas relevantes incluidos en las entrevistas semiestructuradas, aplicadas a diez personas, hombres y mujeres de diferentes escuelas y con distintas experiencias, indagando sobre conocimientos y representaciones de las danzas afro, África y el cuerpo en la práctica de la danza.

⁵ Teniendo en cuenta que *Zajana danza* ofrece otros cursos de formación, se aplicó la encuesta a las personas asistentes a las clases de danzas afro, sin excluir a aquellas que practicaran otros géneros.

Resultados

Los hallazgos de la investigación se dividirán en los siguientes aspectos: (a) perfil de los asistentes, (b) intereses en la vinculación a las danzas afro, y (c) representaciones asociadas a la danza, su práctica, los cuerpos y el referente a África.

Perfil de los asistentes

La mayoría de los asistentes a las escuelas de danza seleccionadas son mujeres, con un 79,5 %; los hombres representan el 20,5 %. El 68 % de la población nació en Bogotá, el 18% procede de otras partes del país y el 14 % son extranjeros. La mayoría (99 %) reside en la capital del país.

El 63,9 % de la población se autoidentifica, de acuerdo con su cultura y rasgos físicos, como mestizos; el 20,8 % como blancos y el 5,6 % como afrocolombianos; el porcentaje restante no se identificó con ninguno o no respondió.

La importancia de estos resultados reside en que la mayoría de los asistentes no cuentan con una aproximación a la cultura afro colombiana ni a sus diásporas por no sentirse parte de ellas, y más de la mitad reconoce la “mezcla” cultural, que responde al imaginario de lo mestizo, en el que prima un “blanqueamiento cultural” (Wade, 2003), tal como se corrobora con las entrevistas, en el que se expresa el legado en Colombia del mito triétnico (español, afro e indígena) culturalmente hablando, y donde prevalece una distinción entre “nosotros” (mestizo blanqueado) y “otros”, referido a lo afro e indígena (puro). Estos aspectos tendrán relevancia en el análisis de las opiniones sobre la danza afro y las motivaciones para practicarla.

Por otra parte, en concordancia con estudios distritales como la Encuesta Bienal de Cultura (2009, 2011, 2013, 2015), las prácticas artísticas se concentran en los estratos altos y medios. En este caso los encuestados pertenecen principalmente a los estratos 3 (36,6 %) y 4 (40,8 %) ubicados en zonas cercanas a los espacios de formación, mayoritariamente en

localidades como Teusaquillo (22,9 %) y Chapinero (21,4 %); con un capital económico y cultural (oficial) que les facilita acceder a dicha oferta. Ellos mismos, en su mayoría, costean el pago de los talleres, pues más de la mitad de la población trabaja (69,2 %), característica que se relaciona con el rango de edad promedio de los encuestados, 25 a 33 años (aunque el rango poblacional de la muestra se encuentra entre los 16 y 59 años). Frente a este punto, existen diferencias en comparación a los resultados de la Encuesta Bienal de Cultura en las versiones de 2009, 2011 y 2013, según las cuales la edad promedio de quienes realizan algún tipo de danza se encuentra entre los 13 y 17 años; y para el caso en mención, sus practicantes se encuentran por encima del promedio. La muestra corresponde a una población que en su mayoría ha tenido acceso a la educación superior: el 47,2 % tiene una formación en pregrado; 13,9 % especialización, el 25 % cuenta con formación en maestría y el 4,2 % de doctorado. El 9,7 % restante tiene formación entre técnico y secundaria. Las carreras que priman son Contaduría, Administración y afines, con el 20,6 %, seguidas de Artes y Ciencias Sociales, cada una con el 19 %. Este rango profesional indica que si bien existe una población que tradicionalmente se asocia a la apreciación o práctica de expresiones culturales (egresados de Artes y Ciencias Sociales), no necesariamente es la carrera la que determina el interés por la danza y su ejecución, sino, para el caso analizado, el hecho de encontrarse en un ambiente universitario en el que existen ofertas dancísticas diversas que permiten acceder a ellas, como se expresaron en algunas entrevistas y la influencia de un amigo, motivo por el cual el 56,9 % de los encuestados se enteraron de los espacios de práctica de danza analizados.

Hasta aquí, se identifica que los asistentes forman parte de una clase media que, de acuerdo con Bourdieu (1999), respondería a un “gusto de buena voluntad” frente a sus consumos culturales. Sin embargo, como se mencionó inicialmente, dentro de una misma clase existen fracciones que se identifican con cierto estilo de vida, honor o estatus, a partir de diferentes consumos, en este caso la danza “afro”.

Ahora, en cuanto al tipo de vinculación a los proyectos, la mayoría están en calidad de estudiantes (73,2 %); solo el 14,1 % de ellos son a la vez estudiantes e intérpretes y el 12,7

% está constituido exclusivamente por intérpretes. Este aspecto cobra importancia si se tienen en cuenta los intereses y las motivaciones de las personas para practicar la danza, que no están centradas necesariamente en el ejercicio de la danza a nivel profesional. El 65,6 % de los encuestados expresó bailar danzas tradicionales africanas, un 26,6 % danzas afrocontemporáneas, y un 4,7 % danzas afrocolombianas. Este porcentaje es relevante considerando el tipo de danza que se enseña en las escuelas; *Nimba*, *Arte sin Pausa* y *Zarabanda* se caracterizan principalmente por brindar formación en danzas tradicionales africanas. Sin embargo, en el caso de *Arte sin Pausa*, algunos asistentes manifiestan que se practica danza afrocontemporánea; para el caso de *Zarabanda*, la mayoría de entrevistados asiste solamente a clases de danzas tradicionales y no afrocontemporáneas, pese a que uno de sus directores ofrece eventualmente clases en ese estilo. En cuanto a la formación en danza afrocontemporánea, prevalece *Zajana*; solo tres personas indicaron practicar danzas afrocolombianas, aun cuando las escuelas no se especializan en dicha oferta.

En cuanto al tiempo que llevan los asistentes vinculados a la danza, en el momento en que se realizó la encuesta, primaba quienes llevaban entre 2 y 6 meses con un 27 %; un 23,6 % llevaba más de dos años; un 20,8 %, de un año a dos; 15,2 % de siete meses a un año y un 12,5 % un mes o menos. En ese orden de ideas, casi la mitad de la población encuestada lleva más de un año en la ejecución de danza afro.

Prevalece, con un 40,3 % de la población encuestada, una intensidad de práctica entre tres y cuatro horas. Ahora bien, aun cuando existe la tendencia a una distribución homogénea en cuanto al tiempo de vinculación, no sucede lo mismo respecto al nivel que los participantes creen tener en cuanto a experiencia en la ejecución de la danza. Así, por ejemplo, el 45,2 % indica tener un nivel intermedio, el 35,6 % un nivel básico, solo un 13,7% avanzado y el 4,1 % un nivel profesional.

Relacionado con lo anterior, el 43,8 % de la muestra indicó que se está familiarizando con la historia, los contextos, las poblaciones o los artistas relacionados con el género que

practican, lo que concuerda con lo encontrado en las entrevistas en términos de la profundidad o referencias histórico-culturales dadas en torno a la danza que ejecutan, nivel de implicación en la danza y otras actividades lúdico-corporales.

Como fracción de clase, se identifica que solo un 18 % realiza tanto actividades lúdicas diversas como la ejecución de otros géneros de danza. De los encuestados el 66% practica otro estilo de danza, de ellos un 26 % baila tres estilos diferentes, dedicando aproximadamente entre 1 y 4 horas a la semana a su ejecución. De quienes afirmaron ejecutar otro estilo, prevalecen los géneros de danza contemporánea (21 %), salsa (20 %) y folclor colombiano (12 %), u otros como capoeira, tango y gitanas (12 %). En cuanto al desarrollo de otras actividades físicas, el 80,8 % afirmó realizarlas; de ellos llevan a cabo actividades deportivas el 31 %, yoga el 24,7 % y música el 16,4 %. La intensidad horaria preponderante es de una a dos horas a la semana.

Con ello se puede inferir que los asistentes a dichos espacios están interesados en la danza en general, pues más de la mitad ejecuta otros géneros, y en realizar actividades que les permitan el desarrollo físico a través del deporte y actividades corporales-espirituales como el yoga. Dicha caracterización resulta interesante, como parte de un estilo de vida, pues se relaciona con la práctica de la danza afro como catalizador tanto corporal como espiritual.

Intereses de vinculación/beneficios

Considerando que el estudio se refiere a un consumo cultural y ello remite directamente a la carga simbólica y significativa dada a la ejecución de la danza, se buscó identificar cuáles son los aspectos relevantes que posibilitan otorgar un sentido a la misma. Así como lo evidencia Bourdieu (1999), el gusto también cuenta con sus cargas valorativas dependiendo de los capitales económicos, culturales, sociales y simbólicos que las personas posean. De igual manera, considerando los aportes de Hirschman (1983), es necesario reconocer que los beneficios dados a los productos o servicios artísticos o

estéticos son de carácter más bien abstracto y no es posible analizarlos solamente desde los atributos, en este caso de los talleres de formación. En esa línea, se retoman los aportes de Cuadrado (1998) sobre los beneficios buscados.

Para el caso de los asistentes a dichos espacios se identifica que priman intereses de enriquecimiento personal, disfrute y relajación. La encuesta permitió identificar esos intereses y gustos iniciales, sobre los que se indagó con mayor profundidad a través de las entrevistas.

Los beneficios sobresalientes de la ejecución de las “danzas afro”, medidos a través del nivel de identificación a partir de los motivos de la práctica, arrojaron que esta se debe al gusto por la música (con un total grado de identificación) con un 12,7 %, seguida de la categoría alimento espiritual (12 %) y, finalmente, al componente de relajación (11,8 %). Llama la atención que un 10,5 % expresó que se siente bastante identificado con bailar este género, porque forma parte de su cultura (aun cuando no se refiere a las danzas afrocolombianas sino específicamente de África); a su vez, el 9,6 % se presentó indiferente y el 10,9% poco identificado frente a la misma afirmación. Lo anterior puede relacionarse con que existe una tendencia a mostrarse neutro, en desacuerdo o totalmente en desacuerdo con respecto a la identificación de los encuestados con las danzas afrocolombianas. Ahora bien, aun cuando los encuestados manifestaron no sentirse muy identificados con la práctica de la danza por formar parte de su cultura, se presentó una favorabilidad a sentirse bastante y totalmente identificado con bailar afro porque les permite conocer las culturas en las que se soporta. En ese sentido, se quiso indagar por la manera en que las personas entienden ese vínculo, lo reivindican y lo que les ha permitido conocer dichas culturas. En contraste, el 42,2 % señaló no sentirse identificado con bailar afro porque está de moda; por ser sensual, el 14,7 %, y por formar parte de su proyecto profesional, el 12,7 %. Esto evidencia, por una parte, una reticencia a asociar el ejercicio de la danza con su popularidad (aun cuando efectivamente ha existido una mayor difusión de las danzas tradicionales africanas, no solo en Colombia sino en América Latina y Europa), y la

tendencia a apartarse de un referente corpóreo que denote sensualidad, así como el asumir danza como un proyecto profesional.

Representaciones

Sobre la danza

Varios de los entrevistados ya han tenido alguna aproximación con la danza en general; es decir, no son las danzas afro tradicionales o las afrocontemporáneas las primeras que han practicado. En este sentido, manifestaron que han sido otros géneros (el folclor colombiano y la danza contemporánea principalmente) los que les ha permitido conocer otros estilos, así como la ubicación de la escuela cerca a los lugares del trabajo o la vivienda lo que les posibilita acceder a ellas.

Al indagar sobre los aprendizajes adquiridos a través de las danzas, se evidencia que para varios de los entrevistados no había claridad con respecto a lo que se refieren las danzas tradicionales africanas; así, varios de ellos expresaron que antes de entrar a los talleres de formación no tenían ninguna idea de lo que se trataba; otros las asemejaban con las danzas afrocolombianas.

Asimismo, manifestaron que pensaban la danza afro como una expresión que requería de “mucho fuerza, rapidez y mucha exigencia”; por ello, destacaron el conocimiento corporal y la comprensión del ritmo propuesto por la música como parte de los aprendizajes. Algunos reconocieron, además, que la importancia de los talleres de formación residía, por una parte, en que han conocido las culturas del África, el nombre de los instrumentos, los pasos de diferentes bailes e incluso, la importancia de reconocer el carácter histórico de las danzas. Así lo expresan algunas entrevistadas:

Tener en cuenta que es otro continente, porque yo lo que veo, más que todo, es que lo que estamos haciendo en clase tiene un contexto histórico del continente de África. El profesor,

generalmente, antes de hacer una danza nos explica quién fue el que la creo, y que eso representa, digamos, la memoria; entonces lo veo más por ese lado (Entrevistada 3).

Que precisamente no eran simples movimientos fuertes; que tienen una historia, que tiene un pasado, que lo que hace la danza africana es moverse dentro de, también, todo lo que es bagaje del mundo y la sociedad, de cierta manera para recibir también otros conocimientos, adoptarlas, transformarlas y compartirlas (Entrevistada 2).

Ahora bien, en el momento de realizar las entrevistas se indagó por la diferenciación entre la idea de danzas tradicionales africanas y danzas afro (en general), encontrándose que para la mayoría de los entrevistados no existía diferencia. Se asumían las danzas afro como las provenientes del continente africano, coligadas a las comunidades negras, sin mayor distinción entre los diferentes grupos étnicos que allí habitan y sin referencia a las danzas surgidas de las diásporas. Esto responde, como lo expresaron en la encuesta, a que la aproximación a los contextos, historia y poblaciones a las que corresponden las danzas tradicionales del occidente del África aún es inicial, a pesar de que la mitad de los encuestados lleve más de un año en la ejecución de las mismas. Dicha tendencia a construir una representación de las danzas afro como un todo responde, en gran parte, a la idea de un continente homogéneo.

En contraste, una de las personas entrevistadas autoidentificada como afrocolombiana, evidencia la necesidad de ver la diversidad de las culturas afro y, asimismo, de sus danzas. En el caso de esta entrevistada se identifica una trayectoria más extensa en términos de la práctica de la danza:

Creo que lo que yo he aprendido es que no hay, como tal, una cultura afro; o sea, ¿cómo te explico?, no se puede generalizar como “todos los afros son de esta manera”, y creo que esto lo he venido aprendiendo en el transcurso de estar en *Colombia Negra*; ahora estar en *Zarabanda* (...) donde la mayoría de personas que están ahí no son afro; o sea, digamos que no son negras, y realmente, independientemente de eso, se vive la danza africana. (...) Creo que lo que más he aprendido, estando en ambos espacios, también en Cartagena, que

aprendí un montón, es que no hay como tal una cultura afro, que creo que es una cosa que se ha encasillado como para proteger la cultura, y para protegernos como, no sé... como raza (...); pero que realmente somos muy diferentes y que por eso es tan diverso y tan enriquecedor cada trayectoria y cada baile que hay alrededor. (...) Para mí, es muy difícil hablar del afro como de esa comunidad junta, porque, digamos, puedo ver personas de diferentes regiones [de Guinea], que me muestran la diferencia. Es como cuando uno habla de Colombia: hay paisas, caleños y bueno... o hablar de latinos, hay argentinos, colombianos; uno alcanza a ver esas diferencias culturales. Entonces, para mí, es simplemente como algo que realmente hay que explorar y realmente poder un día ir y viajar y conocer (Entrevistada 5).

Respecto a la danza afro contemporánea, esta es comprendida de modos diversos, aunque prevalece la idea de la mezcla: la incorporación de diferentes técnicas. Por un lado, la referencia más común es la suma de la danza contemporánea (que se asocia principalmente con aquella que se ejecuta con todo el cuerpo en el piso) con las danzas tradicionales africanas, sin distinción de géneros específicos. Asimismo, si bien a las “danzas tradicionales africanas” se les otorgan características como *la velocidad* y *la fuerza*, y se les asocia con unos contextos específicos (así sean estos imaginarios sobre alguna comunidad en algún lugar del África). Se corrobora la relevancia que se otorga a la exigencia y el “éxtasis” corporal logrado a través de las danzas tradicionales (que resultan ser vistas como “menos estilizadas” que las afro contemporáneas –pensadas para escena–), las cuales surgen en actividades de la cotidianidad como el laboreo o ritos de paso y fiestas que tienen lugar en el continente africano.

En cambio, al preguntar por la danza afro contemporánea esta fue relacionada con adjetivos como *libertad*, *expresividad*, *estética*, *sutileza* y *técnica*.

Sobre África

Dada la relevancia del referente al continente africano que se identifica en la ejecución de las danzas tradicionales afro, y que algunos de los entrevistados reconocieron la importancia de los contextos, los pueblos y la historia en su ejecución, se identificaron

algunos ejes relacionados con la interpretación de las danzas afro y lo que significa África para ellos.

Por una parte se relaciona su ejecución con la espiritualidad, en las que se reconoce la danza como parte de unas prácticas religiosas (no solo de laboreo), y en la que es a través de los tambores, de los espíritus de los instrumentos, que se logra una conexión con otros seres. Igualmente, se mantiene la idea de África como “la conexión con un origen”, asociándola a calificativos como madre tierra, tradición, originario, original, raíz. Algunos identifican esas raíces a través del mestizaje o de los procesos diaspóricos, reconociendo parte de esa representación mestiza de la nación colombiana. Así, las danzas afro son vistas como un aporte a la construcción de esa “mezcla” cultural; por su parte, otros entrevistados, dieron un “salto” al África, considerándola como la “fuente”, el origen y el paradigma de la originalidad en menoscabo de danzas y prácticas afrocolombianas.

Yo lo defino como una semilla (Entrevistado 6), (...) una conexión increíble con la tierra (Entrevistada 8), (...) un reencuentro con el origen (Entrevistado 3).

Colombia es, como dicen muchos libros, un “gran parto de mujeres mestizas”. Y cuando hablamos de un gran parto de mujeres mestizas, estamos hablando no solamente de indígenas sino también de afrocolombianas (...) entonces para mí las danzas afro es eso; es un encuentro con ese origen.

Realmente la técnica original no está, porque la danza afro colombiana, por ejemplo en el caso de la cumbia, está mezclada con pasos y con ritmos españoles, pero no es la danza afro original; entonces, por esa razón, nosotros estudiamos los pasos y todo lo que viene de África directamente, la técnica de Malí, la técnica del Congo y ese tipo de cosas, y no tanto la técnica afrocolombiana, porque la técnica afrocolombiana como tal, no es digamos “tan original” (Entrevistada 4).

Asimismo, África representa el lado místico y desconocido, con un componente mágico, estrechamente relacionado con una visión exotizada de lo “no occidental”, evidenciándose la oposición entre cultura y barbarie, representando África la “naturaleza y lo salvaje”. “No

sé... son como esos parajes inimaginados; yo me imagino África como con muchos animales, libres, y el desierto y la selva y las comunidades alejadas de la mano del hombre” (Entrevistada 1). En menor medida, algunos de los entrevistados relacionaron a África con problemáticas sociales, resultado de los procesos de colonización.

Danza, cuerpo y espíritu

Asociada a dichas representaciones, existe una importante vinculación del cuerpo como mediador de esos procesos de espiritualidad y de encuentro con el origen. Esta importancia del cuerpo como lugar catártico se convierte en una de las representaciones más evidentes y fuertes que fundamenta el consumo cultural.

El cuerpo, en este caso, se vuelve la razón y el vehículo de la práctica; se trata del reconocimiento de este como parte del ser. Así se reconoce el poder de purificación, expulsión y sanación. Así es como, a través del cuerpo, “se saca”, “se libera” y, aunque se parte de una comprensión material (un cuerpo que requiere de fuerza, agilidad, coordinación), este aporta a otras dimensiones del ser. De este modo, varios entrevistados se identificaron con la afirmación de que el “alimento espiritual” proporcionado por la danza significa, según varios testimonios:

(...) la posibilidad de descargar emociones de la vida cotidiana (Entrevistada 2); me enamora de la vida; siento que le da sentido a la vida, permite como aliviar esas tensiones de la vida, esas dificultades que uno muchas veces tiene (Entrevistada 4) (...) sentir como una especie de liberación (Entrevistada 5) (...) como si fuera un exorcismo de muchas cosas (Entrevistado 6) (...) te sientes como más genuino, como más liberado, como más descansado (Entrevistado 9) (...) termina convirtiéndose en una forma de sentirte vivo (Entrevistada 7).

Nótese que la relevancia de la danza no es valorada principalmente como la búsqueda de “mantenerse en forma”; en ese sentido, se parte de que lo que identifica a este grupo, dentro de su estilo de vida, es el reconocimiento de otras actividades culturales que le

permitan “purificarse” y, a su vez, conocer otras culturas, aspecto que genera estatus dentro de la fracción a la que pertenecen, no obstante, se busque también el reconocimiento y respeto por las diferencias culturales. Sin embargo, dicho proceso no está exento de la construcción estereotipada y exotizada de las culturas afro, que no se debe solo a los mestizos, sino que también es utilizada por los mismos colectivos artísticos afro para su reconocimiento y difusión (Torres, 2013), así como por los directores de los espacios formativos, quienes, si bien reconocen la necesidad de no encasillar las culturas afro, de alguna forma responden a dichas construcciones (Sánchez, 2014).

Cuerpo-raza

En la construcción del cuerpo que “sana y expulsa” se encuentra también un cuerpo racializado. Por ello, al indagar sobre la danza, emergen representaciones sobre los cuerpos aptos o mejor dotados para la práctica de la danza afro, aspecto que también fue expresado por los directores de los diferentes espacios de formación. Frente a este punto, en los practicantes (vale recordar que en su mayoría se autorreconocen como mestizos y blancos), se identifican varios ejes:

Aquellos que reconocen que es el contexto cultural el que genera que las personas tengan una mayor destreza en la práctica de la danza afro –“(…) tienen una relación que es distinta por el contexto”(Entrevistada 1)–; quienes consideran que el cuerpo negro fisiológicamente tiene unas ventajas corporales –“(…) pienso que los afro están mejor diseñados, no sé si se le puede decir así, anatómicamente y corporalmente para llevar a cabo un movimiento mejor, con mayor calidad; estoy segura de eso” (Entrevistada 4)–; quienes *biologizan* las habilidades corporales, argumentando la trasmisión de dicha información en los genes –“yo puedo aprender, pero yo creo que eso también viene en los genes” (Entrevistado 9)–; y quienes no encuentran una relación ni biológica ni necesariamente de pertenencia cultural para lograr una excelente interpretación, siendo la dedicación, el conocimiento del contexto interpretativo y la disciplina las que permiten el desarrollo de los movimientos, siendo esta aproximación la que comparten algunos

entrevistados que asumen la práctica de la danza de una manera semiprofesional más que de solo divertimento.

Ahora bien, estos ejes encontrados remiten nuevamente a las reflexiones de Carvalho (2002) sobre las culturas afroamericanas y los procesos de “exofilia” que se refieren a la *exotización* de los afro y sus culturas. Para el autor, estos referentes corpóreos son incorporados a la lógica occidental, en un contexto donde el cuerpo se deshumaniza, y se buscan espacios para “rescatarlo” y fugarse de la maquinización del mundo de la vida. Indica Carvalho:

(...) las expresiones simbólicas afroamericanas juegan, en la fantasía, el papel de restituir los valores humanos perdidos en el Occidente actual: la fiesta, la risa, el erotismo, la libertad corporal, el ritmo vital, la espontaneidad, el relajamiento de las tensiones, la sacralización de la naturaleza y el cotidiano. (...) La cultura afro funciona como un fetiche poderoso entre los consumidores blancos, **por la promesa de un tipo de convivialidad alegre, un contacto interpersonal directo, rico y sin barreras, una relación no económica y una experiencia de lo dionisiaco**⁶. Más aún, ella viene a favorecer una utopía sensualista, o anti intelectualista (Carvalho, 2002. p. 6).

Frente a este panorama, puede encontrarse que es en este contexto del *etnoboomb* y del consumo *canibalesco* de sentidos y actividades culturales de la “otredad”, que se instaura el consumo de la danza afro, en varias latitudes y, por supuesto, en Bogotá. Se hace necesario continuar en la indagación de dichas representaciones y sus variantes, considerando que el consumo cultural en este contexto es reciente. Asimismo, es importante relacionar dichos hallazgos con los intereses de las escuelas o los proyectos mencionados. Se identifica que las principales herramientas de aproximación a la cultura afro, propuestas por las diferentes academias, son el cuerpo y el baile mismo; la música (que en algunos espacios es en vivo) y el o la maestra merecen también gran

⁶ El resaltado no viene del original.

consideración, pues la valoración sobre su cuerpo, trayectoria, experiencia y relación o pertenencia a la cultura afro, cobra relevancia.

En ese sentido, valdría la pena preguntarse sobre las estrategias o intereses de los gestores en desmarcarse de esa canibalización y generar una mirada diferente sobre la danza, teniendo en cuenta que paradójicamente es este contexto esquizofrénico, descrito por Carvalho (2002), lo que ha posibilitado también el auge y el reconocimiento de otras expresiones dancísticas por personas mestizas e incluso afrocolombianas. Si bien los gestores han expresado la necesidad de inculcar respeto por el conocimiento de los contextos y significados de las diferentes prácticas culturales y dancísticas de las culturas afro, también se reconoce, como lo expresa uno de los maestros, que “(...) la culpa es de todos, de la utopía”, refiriéndose a la mirada romántica sobre los procesos de diferenciación y reconocimiento de las comunidades afro como un solo grupo. Aunado a ello, algunos asistentes manifiestan que, si bien en los espacios de formación se brindan algunos elementos para comprender las danzas, también manifiestan la necesidad de tener mayor información sobre las prácticas, adjudicando la responsabilidad de estas deficiencias al maestro, no obstante varios reconocieron que ellos mismos podían buscarla, pero se limitaban a lo mencionado por él.

Conclusiones

Los practicantes de danza afro en Bogotá de las escuelas analizadas, pertenecen a una fracción de clase media que cuenta con un capital cultural y económico que legitiman su estatus a partir del reconocimiento de la diferencia a través de la danza. Su principal interés en la práctica de la misma se remite a la búsqueda del enriquecimiento personal, el disfrute y la relajación, que derivan, a su vez, de la búsqueda de la diferencia, de lo “verdaderamente original”, ya no necesariamente en el referente más cercano de la “otredad”, lo afrocolombiano o lo indígena, sino en aquella “Madre África”, en la que los asistentes pueden recrear el encuentro con su propio ser a través del cuerpo y del proceso catártico que les posibilita la danza.

Se hace necesario indagar sobre la manera en que dichos procesos se vienen dando en otras latitudes y de qué manera en los contextos de Bogotá, de Colombia y de otros países latinoamericanos se vienen reconstruyendo relatos y representaciones sobre lo afro y lo mestizo a partir de la participación en manifestaciones artísticas reconocidas como “afro”.

Referencias

- Arocha, J. (2005). *Afro-Colombia en los años post-Durban*. Palimpsestvs, 5, 26-41.
- Atuesta, J., Carvajal, B., Lagos, C. y Roa, M. (2013). *Huellas y tejidos: Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Bogotá, D. C.: Ministerio de Cultura.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI. Baudrillard, J. (1979). *De la seduction*. París: Galilee.
- Bourdieu, P. (1999). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Bogotá, D. C.: Taurus
- Bourdieu, P. (2003). *La creencia artística y bienes simbólicos: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Carvalho, J. (2002). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: Lo negociable y lo innegociable*(Colección Sin Condición). Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Chan, T. W. (2010). *Social Status and Cultural Consumption*. New York: Cambridge University Press. Chan, T. W., Goldthorpe, J. H. (Agosto, 2007). Class and Status: The Conceptual Distinction and its Empirical Relevance. *American Sociological Review*, 72, 512-532.

Cuadrado, M. (1998). *Los beneficios buscados como criterio de segmentación en el sector de las artes escénicas*. Investigaciones Europeas de Dirección y Economía de la Empresa, 4(2), 31-44.

Cuadrado, M. y Mollá, A. (2000). *La relación consumidor-artes: Un equilibrio entre satisfacción de necesidades y libertad creativa*. Estudios sobre consumo, 53, 23-32.

Douglas, M. y Isherwood, B. (1979). *El mundo de los bienes: Hacia una antropología del consumo*. México, D. F.: Grijalbo.

García, N. (Diciembre, 1991; enero-febrero, 1992). *Comunicación y consumo en tiempos neoconservadores*. Gaceta Colcultura, 12, 40-44.

García, N. (1993). *El consumo cultural y su estudio en México: Una propuesta teórica*. México, D. F.: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

García, N. (1999a). *Consumidores y ciudadanos*. México, D. F.: Grijalbo.

García, N. (1999b). "El consumo cultural: Una propuesta teórica". En G. Sunkel (coord.), *El consumo cultural en América Latina* (pp. 72-95). Bogotá, D. C.: Convenio Andrés Bello.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Envió Editores.

Hirschman, E. (1983). *Aesthetics, ideologies and the limits of the marketing concept*. Journal of Marketing, 47, 45-55.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mato, D. (Julio, diciembre, 2007). *Todas las industrias son culturales: Crítica de la idea de “industrias culturales” y nuevas posibilidades de investigación*. Nueva época, 8, 131-153.

Observatorio de Cultura Urbana de Bogotá (2015). *Encuesta bienal de Culturas*.

Recuperado de

<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/observatorio-de-culturas/encuesta-bienal-de-culturas>

Palacios (2008). “Pasos en la tierra”. En N. Orozco (Coord.), *Danza, tradición y contemporaneidad: Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural* (pp. 99-107). Bogotá, D. C.: Ministerio e Cultura.

Peterson, R. A. y Kern, R. M. (Octubre, 1996). *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907.

Sánchez, A. (2014) *Aproximación a la oferta cultural en formación de danza afro contemporánea en Bogotá*. Universidad EAN (en proceso de publicación)

Torres, D. (2013). *Recreaciones de africanidad: Fundaciones culturales afro en Bosa desde la música y la danza* (Tesis para optar al título de Antropólogo). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D. C., Colombia.

Weber, M. (2002): *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.