



Universidad  
del Cauca

**ANDREA BONILLA OSPINA**

**Genealogía de la danza afrocontemporánea en Colombia: Cuerpo, memoria y re-  
existencias.**

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

2021.

**Genealogía de la danza afrocontemporánea en Colombia: Cuerpo, memoria y re-  
existencias.**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Interculturales

Directora:

Betty Ruth Lozano

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias humanas

Popayán, Colombia

2021.

## Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a mi familia de quien he aprendido la potencia del amor, gracias por acompañarme, ser cómplices y creer. A la danza afro y la capoeira angola que me han permitido caminar en las memorias corporales de otrxs cuerpos, a mi casa de capoeira angola Nzinga por la posibilidad de conectarme y tejer con una ancestralidad que perdura en nuestros cuerpos y sus luchas.

A Rafael Palacios por enseñarme con tanto respeto y cariño la importancia de la danza afrocontemporánea, por hacerme parte de Sankofa y brindarme una comunidad, una familia que se teje desde la diversidad, el respeto y la reflexión política de sus propuestas artísticas y su transitar cotidiano. A Adolfo Albán Achinte por permitirme soñar en clave de cuerpo y abrir este espacio, a Betty Ruth Lozano por su compañía y ser referente en este camino como mujer negra, a todas las personas con las que he danzado y de las que he aprendido. Gracias a mis amigas por sus extensas charlas danzadas, por acompañarme desde el sudor, el rigor y el goce de la danza.

Gracias a lxs que encuentran en el cuerpo y en la danza su lugar en el mundo.

## Tabla de Contenido.

Resumen	5
Abstract	6
Introducción	7
Capítulo Uno	15
Del estar adentro y verme: Metodología	14
Construcción del Cuerpo de Occidente/ Cuerpo Negro: Construcciones Raciales	16
<i>Cuerpo</i>	16
	19 <i>Cuerpo y Raza</i>
25	
<i>Corporalidad</i>	32
Capítulo Dos	35
<i>Memoria “yo de eso... no me acuerdo casi”</i>	35
<i>Cuerpo como Memoria.</i>	36
Re-existencia	39
Capítulo tres	42
<i>Mudra: La Danza De La Negritud</i>	44
Abriendo Caminos: Delia y Manuel Zapata Olivella	46
El Tejedor de Puentes: Rafael Palacios	51
Reflexiones	61
Referencias	62

## Tabla de Figuras

<b>Figura 2.1-1.</b>	27
<b>Figura 2.1-2</b>	29
<b>Figura 3-1</b>	36

## Resumen

El propósito de este proyecto de investigación es reflexionar el lugar de la danza afro contemporánea en Colombia, centrando la mirada en el camino de Rafael Palacios maestro, coreógrafo, bailarín y creador de la primera compañía de danza afrocontemporánea en Colombia Sankofa.

Sankofa nace a finales de los años 90 y se ha convertido en una de las compañías más importantes de Colombia, mediante entrevistas semiestructuradas, reflexionaremos sobre la influencia de Sankofa en la danza nacional, el lugar del cuerpo y su representatividad enfatizando en el agenciamiento memorias y estrategias de re-existencias para nuestro pueblo negro.

## **Abstract**

This research project aims to reflect on the place of Afro-contemporary dance in Colombia, focusing on the path of professor Rafael Palacios, director, choreographer, dancer, and creator of the first afro contemporary dance company in Colombia Sankofa.

Sankofa was born in the late 90s and has become one of the most important companies in Colombia, through semi-structured interviews, we will reflect on the influence of Sankofa on national dance, the place of the body and its representation, emphasizing the agency of memories and re-existence strategies for our black people.

## Introducción

### **“No le haga caso a esas bobadas”.**

Me gustaría iniciar planteando mi lugar dentro de esta investigación, soy una mujer negra, caleña, angolera<sup>1</sup>, bailarina de danza afrocontemporánea que encuentra en ella su voz y compromiso artístico, social y político; la danza y la capoeira angola son dos lugares que dentro de mi historia han permitido el acercamiento y vivencia de los aprendizajes comunales, intergeneracionales, me han permitido ampliar mi perspectiva y defender otras estéticas, cosmogonías, epistemologías posibles desde nuestros cuerpos, estos cuerpos racializados que nunca estuvieron contemplados como hacedores de conocimientos.

Como mujer negra me ubico desde mis aprendizajes como capoeirista Angolera y como bailarina de danza afrocontemporánea, estas prácticas de matriz africana que reconocen en nuestros cuerpos negros lugares productores de conocimiento, acción, pensamientos, lugares que logran conectar el sentir con el hacer por encima del proceso de la razón, “no se piensa y luego se existe” se siente, se hace y se es, me posibilitaron reconocermé como mujer negra, no es que no lo supiera a nivel estético, lo que no reconocía tal vez es, que dentro de este sistema que hace todo para blanquearnos y negarnos, autoafirmarse en un lugar que nos han enseñado a odiar es un acto político de re existencia, es decir “la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes” (Alban, 2009) y proveerla de dignidad, es un

---

<sup>1</sup> Nombre que se le asigna a las personas que practican capoeira angola. Capoeira angola es una práctica de origen afrobrasileña que representa la combinación de diferentes manifestaciones culturales que incluyen danza, música, dramatización, juego, juegos y espiritualidad; “La capoeira es un proceso de autoconocimiento que no se limita a la actividad físico-corporal y busca reestructurar al individuo a partir de experiencias colectivas” (Nzinga, 2002).

acto por la defensa de las historias de todxs los que han luchado para que hoy estemos aquí alzando nuestras voces, eso yo no lo sabía, la escuela formal no me había enseñado nada sobre mi historia desde la dignidad, solo conocía el relato de la esclavización y el sistema de castas en el cual yo estaba en el último peldaño, nunca en la escuela leí un autor o autora negra, nunca supe acerca de los movimientos sociales, políticos y artísticos que se gestaron como estrategias contra las opresiones; en casa pasaba algo parecido, lo racial nunca fue un tema de discusión son cosas a las “que no hay que ponerle cuidado”, “no le hagas caso a esas bobadas”, pero esas “bobadas” dolían, duelen aún en el recuerdo, esas bobadas me enseñaron a tener vergüenza de cómo me veía, de sentirme siempre menos inteligente, me enseñaron a tener rabia sin saber el porqué, a sentir que me faltaba algo, que estaba en deuda, que no era suficiente, durante muchos años sobrevivir de esta forma, escondida en la “benevolencia” de una sociedad para la cual eres una “negra fina” por tus rasgos, con estas y otras heridas me encuentro con la danza afrocontemporánea y la capoeira angola, dos lugares que desde el cuerpo podía ser, eran expresiones donde no me sentía en falta, lo que tenía era suficiente para estar, lo que pensaba era valorado, escuchado, visto. Rafa<sup>2</sup> fue el primero en hablarme sobre Toni Morrison y su obra, sobre Germaine Acogny mujer africana bailarina y coreógrafa creadora de la técnica de danza afrocontemporánea, de Irène Tassebedo la maestra que acompaña su proceso de formación en París y con la cual recorrió 18 países africanos bailando dentro de su compañía. Con Janja<sup>3</sup> mi maestra de capoeira conocí a Nzinga Mbandi la reina de los reinos de Ndongo y de Matamba quien luchó de manera estratégica en contra de la colonización portuguesa, ella la inspira con su historia y es quien toma como referencia para nombrar a su grupo de capoeira angola, el Ngolo danza de las cebras que fundamenta parte de

---

<sup>2</sup> Rafael Palacios, coreógrafo, bailarín y director de la compañía Sankofa de la cual hago parte desde el año 2005. Al igual que mi abuela Chocoana llaman a San Francisco de Asís, San Pacho, San Pachito, Pachito, por su afecto e infinito respeto me permito aquí acudir a esta forma familiar que involucra toda mi admiración y cariño hacia él y su labor.

<sup>3</sup> Janja diminutivo cariñoso para Rosangela Araujo, maestra de capoeira Angola, profesora, investigadora, amiga y militante especialista en género.

la capoeira, a Vicente Ferreira de Pastinha gran maestro que deja en su legado la importancia de la capoeira angola como parte de la herencia negra que se desenvuelve en Brasil y que hace parte de las luchas de emancipación del pueblo negro, a Paula Barreto mi otra maestra de capoeira y al Instituto Nzinga de estudios de capoeira angola y de tradiciones educativas Banto en Brasil del cual hago parte y que al igual que Sankofa acompañan como una familia mi danza en este mundo.

Mi experiencia como mujer negra empieza a transformarse, con esto vienen las preguntas y el asumir compromisos conmigo misma y con los grupos de los que hago parte, con mi comunidad, esta sentida como una familia extendida con la cual se comparte y se tejen caminos, sueños, perspectivas y estrategias; en esta comunidad existen las referencias, el cuidado y acompañamiento para soñar y materializar las apuestas en este camino de dignificación que nos trazamos; desde esta pequeña parte de mi historia se aborda este documento intentando poner mi voz y experiencia danzada en perspectiva reflexiva sobre los aportes de una expresión de matriz africana como es la danza afrocontemporánea en la construcción de memorias, cuerpos y re existencias en la danza colombiana, es así que esta investigación plantea la danza afrocontemporánea en Colombia (en adelante DAFC) como un lugar desde el cual se da cabida a otras estéticas narrativas y corporales, a ejercicios de construcción de memorias desde historias invisibilizadas que atraviesan nuestra construcción como sujetos de derecho y que en sus ejercicios de re-existencia crean estrategias de dignificación y empoderamiento.

Mi experiencia también está constituida por un marco referencial occidental que nos ha heredado una visión donde el cuerpo se construyó cargado con diversos apelativos: cárcel, materia, cuerpo en contraposición al alma de naturaleza divina; también hay un cuerpo máquina, receptáculo de pasiones y pecados; desprovisto de un lugar para la reflexión, que se considera sólo tiene lugar en el pensamiento – en la mente.

Es así como el cuerpo y sus diversas manifestaciones han sido sistemáticamente desprovistos de reconocimiento e importancia en cuanto al conocimiento que produce dentro del mundo hegemónico que plantea la razón y el pensamiento como el más alto escalón de la cultura civilizada. “Es por primera vez con Descartes que “cuerpo” es percibido estrictamente como “objeto”; y radicalmente separado de la actividad de la “razón”, que es la condición del “sujeto” (Quijano, 2000).

Esto nos deja suponer que para ser sujeto de razón, se priorizan los procesos cognitivos, en este sentido, el cuerpo y sus formas de producción de conocimiento no tienen cabida dentro del establecimiento del orden de pensamiento establecido por Occidente por su “contraposición” al estado de la razón, desde esta dicotomía a algunxs sujetxs y sus conocimientos históricamente se les invisibiliza, discrimina, infantiliza, subordina, exotiza, explota, etc.; pero ¿qué sucede si le adicionamos a esta dicotomía cuerpo/mente la raza? en dónde quedan entonces las producciones de los cuerpos racializados? ¿dónde quedan los conocimientos creados y compartidos desde nuestros cuerpos? ¿dónde quedan nuestras pluralidades y sus procesos de adaptación, sincretismo, resignificación, cimarronaje, aquilombamiento, arrochelamiento, de re existencia que durante años han posibilitado nuestra pervivencia?; pienso en los rituales sincréticos de las deidades africanas, en nuestras diversas danzas, sus narrativas y construcción comunal, en la capoeira angola, la grima caucana, la ladja que desde la mixtura entre danza, juego y combate representan lugares de alto desarrollo, en la música, la poesía, la pintura, la partería, las telas, los peinados, todos lugar y acción de reivindicación y lucha.

Estudí danza contemporánea como pregrado, fue fácil darme cuenta cómo pasaba a ocupar la última línea dentro de la clase de ballet (y no tener “condiciones”), pero ocupaba la primera línea en la clase de folclor colombiano y porque tenía mucho “sabor, swing, flow”. Comencé a entender que se daba por sentado entonces dos cosas: la primera, yo era muy buena haciendo folclor (aunque nunca lo había practicado), y era mala o “sin condiciones” para

el ballet por no cumplir con el patrón estético; la segunda era cómo todo mi esfuerzo, entreno y dedicación (el mismo o más que el de mis otros compañeros de clase) era borrado por expresiones como: “lo llevas en la sangre”, “seguro toda tu familia baila así”. Entendí entonces lo que significaba mi presencia en ese y otros espacios. Los comentarios aludían a cómo yo debía cumplir un estereotipo de ser mujer negra que movía muy bien sus caderas, pero que no era lo suficientemente buena para el ballet porque este cuerpo de grandes piernas y pronunciadas curvas no es para ello.

La vida académica comenzó a ser impositiva. Ahora tenía un doble trabajo: dar cuenta, al igual que todos mis compañeros, por qué estaba allí, y adicionalmente, romper con ese estereotipo en el cual estaba encasillada de entrada. La clase de danza contemporánea era mi refugio pues no se me pedía hacer cómo, no necesitaba tener el cuerpo estereotipado por el imaginario predominante, mis piernas y caderas nunca fueron un obstáculo. Lo contemporáneo fue y sigue siendo la posibilidad de expresar desde lo que se es, es una ruptura con lo convencional, es la búsqueda de lo propio.

La danza y su naturaleza móvil han sentado siempre su postura con relación al mundo, la danza contemporánea en línea de tiempo está antecedida por la danza moderna, esta a su vez se origina a principios del siglo XX, cuando el mundo atravesaba cambios a nivel político, económico y social; se dan los inicios de la industrialización, las monarquías pierden terreno y estamos en la antesala de la primera guerra mundial. Lxs bailarinxs de Europa y Estados Unidos proponen entonces formas de danza que no correspondían a ninguna regla establecida haciendo oposición directa a la normatividad del ballet en búsqueda de expresiones que dieran cuenta de sus emociones más allá de lo técnico, intentando exteriorizar y reflexionar sobre la complejidad del ser humano, más adelante la danza moderna se constituye como una expresión artística y no solo como un entretenimiento, a nivel corporal se expande en cuanto a la relación cuerpo-gravedad, utilización del piso, respiración para el acompañamiento del movimiento, introducción de otras estéticas, juegos rítmicos etc.

A mediados de los años 50' comienza un nuevo cambio en la danza moderna y en los 60' se reconoce otra forma de danza que se denominó danza contemporánea, surge el cuestionamiento sobre ¿qué es la danza? lo que introduce el cotidiano en la escena pues se considera que cualquier movimiento puede ser danzado, también se apertura el lugar del/la intérprete como creador/a y la expansión total de los cuerpos que danzan, el entrenamiento se vio permeado por otras múltiples posibilidades corporales que no necesariamente atienden a la danza, enfatizando en la expresión orgánica del movimiento y no solo en su emoción.

Recuerdo la sensación en mi cuerpo al ver por primera vez a bailarinx negrxs que no representaban un papel, eran ellxs mismxs en escena, hablaban desde su experiencia, sus cuerpos, sus lugares de procedencia. No había ridículo, erotización, exotización. Me sentí representada, orgullosamente representada. El corazón me latía fuerte, recuerdo llorar de felicidad y tener una sonrisa durante el resto de la noche. Desde ese momento, en el 2004, cuando vi la obra *34% visibles*, dirigida por Rafael Palacios, supe la importancia de hablar desde lo que somos, de la representatividad, la potencia del arte, y cómo la danza se convertiría para mí en un lugar de lucha y en una militancia permanente.

La DAFC tiene sus inicios en los años 90 con Rafael Palacios, director en la actualidad de la Corporación Afrocolombiana Sankofa<sup>4</sup>. Desde sus inicios ha sido para Palacios claro cómo la danza afrocontemporánea (técnica nacida en Dakar, Senegal) brinda puentes con las danzas tradicionales negras colombianas, es allí donde se plantea un encuentro, una posibilidad de visibilizar a la luz de la contemporaneidad lo que pensamos las comunidades negras y abrir el abanico de posibilidades y poner en debate los lugares que históricamente se nos han asignado que están cargados de prejuicios, racismo, erotización, exotización y otras formas históricamente naturalizadas hacia nosotrxs.

---

<sup>4</sup> “Sankofa es un vocablo de origen africano que significa regresar a la raíz, pero como filosofía es mirar al pasado, con los pies en el presente para avanzar con paso firme hacia el futuro” (Palacios,2019), se presenta una ampliación en la pág. 51 del presente texto.

Esta investigación tiene como propósito establecer las relaciones que posibilitan el desarrollo de la DAFC , su incidencia dentro de la danza en Colombia; además de visibilizar otras formas de representaciones estéticas, políticas y simbólicas que agencia lugares dignos de reconocimiento y enunciación que aporta a la visibilización y construcción de identidades otras promovidas por su existencia.

El texto se divide en tres capítulos permitiéndonos entender los diferentes aspectos por los cuales la DAFC es un lugar de re existencia; en el primer capítulo llamado *construcción del cuerpo de Occidente/ Cuerpo negro: construcciones raciales*: se encuentran los aspectos relacionados con la construcción histórica del cuerpo en Occidente abordado desde David Le Breton, el cuerpo con relación a la construcción de raza de Quijano principalmente y el concepto de corporalidad de Elsa Muñiz.

En el segundo capítulo se abordan los conceptos de memoria dejando ver la discusión interna entre la herencia de occidente en cuanto a la memoria y el tiempo y la propuesta que hace Fu kiau frente al mismo y como entonces generó una propuesta de cuerpo memoria. También se entabla un diálogo en torno a la re-existencia de Adolfo Albán Achinte, para dar paso al tercer capítulo denominado *Genealogía de la Danza Afrocontemporánea en Colombia: "Bailamos más que para ser vistos para ser escuchados"*, este apartado se centra en dibujar la ruta por la cual llega la técnica a nuestro país, la historia de Rafael Palacios como punta de flecha en esta historia y la influencia de la compañía Sankofa para la danza en Colombia.

## 1. Capítulo Uno

### Del estar adentro y verme: metodología

Como bailarina de danza afrocontemporánea he tenido la oportunidad desde el año 2005 de ser parte del proceso de Sankofa. En el año 2004 tuve mi primer contacto con la DAFC por medio de un taller que dictaba Rafael Palacios en la ciudad de Bogotá, en ese momento él tenía a cargo uno de los tres montajes impulsados por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, **34% visibles** fue la primera obra que Palacios hizo por fuera de Sankofa, tenía como punto central "reflexionar sobre cómo pueden sobrevivir nuestras raíces en el mundo moderno" (Rubio & El Tiempo, 2014); esta pertenencia hace que la presente investigación está escrita desde adentro, desde la reflexión de lo que significó y significa el desarrollo de la danza afrocontemporánea para mí como mujer negra, capoeirista, docente, bailarina, creadora etc.

En ese sentido y siguiendo a Fals Borda con la investigación acción participativa (IAP) soy parte articulada del proceso que investigó, esto me pone en el lugar de narrar desde los afectos profundos brindándome la posibilidad de ser una más del proceso y estar al servicio de potenciar las reflexiones agenciando relaciones más horizontales; al mismo tiempo me es importante decir que no soy neutral reflexionando algo que me atraviesa la existencia y que me ha proveído una red de entendimiento amorosa y vivenciada.

Partiendo de este lugar en el año 2008, realicé mi monografía del pregrado para optar por el título de maestra en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea, donde realicé

una reflexión del montaje coreográfico ¿Y a vos quien te quiere? dirigido por Palacios, donde me centraba en el análisis de la pieza, su construcción y repercusión dentro de la formación académica, encontrando principalmente la emergencia de la enunciación desde mi lugar como mujer negra, un año después soy ganadora de la pasantía nacional del Ministerio de Cultura con la propuesta “Danza afrocontemporánea representación de un nuevo pensamiento” donde tuve la oportunidad de ser parte de los procesos y el cotidiano de Sankofa, viviendo los espacios formativos dentro y fuera de ensayo, entendiendo la importancia política que me significaba estar en espacios afro centrados y ahora puedo entender parte del eco que ha tenido en mi vida.

“El instrumental técnico utilizado en la investigación corresponde a las estrategias metodológicas del Leer, Conversar, Escuchar y Ver” (Lozano Lerma, 2016) y en mi caso danzar... acuerpar<sup>5</sup>, es decir hacer significativo desde el lugar que he decidido presentar mis sentires al mundo, entendiendo de esta forma que muchas de las experiencias que me son representativas se manifiestan primero en mi cuerpo y en un intento por no dividirme y racionalizar, todo lo preservó allí, en el cuerpo, construyendo una red de significados que en ocasiones ni las palabras alcanzan a dar cuenta en el intento de verbalización.

Revisé los textos producidos en Colombia que tienen relación directa con la DAFC en especial los producidos por el Ministerio de Cultura e Idartes, también fue de gran ayuda el texto realizado por Rafael Palacios en la Maestría en Educación y Derechos Humanos de la

---

<sup>5</sup> Acuerpar es entendido por la feminista comunitaria originaria del pueblo Ximca- maya de Guatemala como: “la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos. Que se auto convocan para proveerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones patriarcales, colonialistas, racistas y capitalistas. El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe las fronteras y el tiempo impuesto. Nos provee cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas, para *recuperar la alegría sin perder la indignación*”. En mi caso hace referencia al lugar del sentir como generador de significados, es decir se propone un cuerpo que siente, “que piensa” y no necesariamente desde lo cognitivo y que no necesariamente está fragmentado para esta acción, es decir este acuerpar propone otro orden posible de interacción con el sentir.

Universidad Autónoma Latinoamericana, llamado *El cuerpo dominado*, de igual forma el texto escrito por Andrea Rubiano llamado “« La Danza afro contemporánea: Orígenes, difusión e influencia en el marco de la creación artística Colombiana »” (Rubiano, 2013) escrito dentro de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales “EHESS” París, Francia; de igual forma leer las cartas elaboradas por 25 de lxs integrantes de Sankofa como parte del proceso creativo *soledades compartidas en tiempos de pandemia*, escritos que nos dejaron conocernos aún más y mantenernos juntxs en tiempos tan convulsionados y que dieron como resultado 25 propuestas escénicas que hablan directamente de cómo nos hemos visto afectadxs por la pandemia del Covid-19.<sup>6</sup>

En cuanto a conversar agradezco a todxs y cada unx de los integrantes de sankofa a lo largo del tiempo por nuestras conversaciones verbales durante las giras, antes y luego de ensayo, luego de los conversatorios que se dan después de algunas funciones. A Yndira quien me ha permitido conocerla y admirarla al ver su crecimiento y concepción del mundo como mujer negra , bailarina, maestra, coreógrafa y directora , a Camilo Perlaza joven tumaqueño que desde los 14 años hace parte de esta familia, a Beto, Yeison, María, Diego, Catalina, Indira, Luna, Lilian, Marieris, Daniela, Harold, Yeto, Vanessa, Andrés, Lobo, Nico, Sebastián, Armando, Faber, Daniel, Katheryn, Davinson, Walter, Judy, Ángel, Álvaro, Pedro; a todxs gracias por permitirme escuchar y aprender de ustedes, de sus sentires, miedos y desafíos, por acercarme a sus historias en Arboletes, Quibdó, Tumaco, Calasanz, Aranjuez, a Juan José Luna, Feliciano Blandón y a Harold Tenorio por crear desde la música un universo que nos representa.

Durante este proceso realicé entrevistas semiestructuradas a Rafael Palacios, Yndira Perea y Camilo Perlaza, pertenecientes a Sankofa y que son las personas con mayor tiempo dentro de la misma y que al mismo tiempo han visto el desarrollo de la danza DAFCC. A Partir

---

<sup>6</sup> [https://youtu.be/yT21pQe\\_Wfk](https://youtu.be/yT21pQe_Wfk)

de estas entrevistas se realizan reflexiones con relación a la influencia e impactos que vivencian y visualizan con relación a la DAFCC.

Siguiendo la IAP, la cual propone investigar haciendo referencia al papel activo al momento de documentar las experiencias para identificar condiciones actuales y problemáticas, para luego pasar a actuar, debo decir que en mi caso no se dio de esa forma, ya que no soy una investigadora que llega a involucrarse con una “comunidad”, por el contrario yo soy parte de la misma, en esa medida los procesos planteados por la IAP no son secuenciales, es decir no necesariamente paso de manera lineal por identificar, crear conciencia crítica para luego accionar. Este lugar del adentro considero que es una posibilidad que me brinda la interculturalidad en cuanto a poder verme de una manera más amplia en el tiempo, y no solo “estudiando un fenómeno”, posibilitando ese lugar de estar adentro y no tener que ser “neutral”.

### **1.1. Construcción del Cuerpo de Occidente/ Cuerpo Negro: Construcciones Raciales**

En el siguiente apartado se hace referencia a los ejes de análisis que serán abordados proporcionando sustento al entendimiento y planteamientos desarrollados a lo largo de este documento; se destacan entonces los conceptos de cuerpo/ corporalidad, Memoria y existencia para el desenvolvimiento del mismo.

#### ***Cuerpo***

El concepto de cuerpo ha sido abordado a lo largo de la historia desde diversas perspectivas, los conceptos hacia el cuerpo nos muestran el carácter histórico que sobre él se desarrolla, sus diversos lugares según la sociedad. Abordaremos desde Le Breton y su concepción de cuerpo a la luz de la historia occidental para así ubicar y entender los diferentes imaginarios/lugares asignados al mismo, también para preguntarnos por los cuerpos de las

mujeres e intentar ir más allá con el lugar de los cuerpos de las mujeres negras, también abordaremos desde Elsa Muñiz (Muñiz, 2010) el concepto de corporalidad, las prácticas y discursos que nos permitan ver la manera en la que se materializan los cuerpos.

Al adentrarnos en el cuerpo hay una directa conexión con la identidad y las formas en que esta encarna las dinámicas sociales, culturales, políticas y económicas, en la encarnación de lo que somos y representamos o como lo diría (Le Breton, 1995) “la existencia del hombre es corporal”, para este autor el cuerpo proporciona un rostro, un rostro que brinda una identidad, esto posibilita que el ser humano exista, desde lo simbólico que esta encarna.

Tomó el cuerpo no solo porque es el lugar que la danza encarna para comunicarse, producir, crear, sino porque el cuerpo al estar en el centro de las acciones individuales y comunales nos posibilita un análisis de las diferentes estructuras sociales que le atraviesa; el cuerpo entonces nos posibilita ver desde este autor cómo cada sociedad “esboza, en el interior de su visión del mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera” (Le Breton, 2005: 7-8), y se le otorga unos valores, unos sentidos.

El autor nos presenta en su obra la construcción del cuerpo de Occidente desde las primeras aproximaciones anatómicas hasta el cuerpo de la modernidad, dándonos así un marco referencial para visibilizar las transformaciones de este. Es clave decir que el autor retoma ejemplos de sociedades tradicionales cuyas concepciones de cuerpo son diversas a las conocidas por nosotrxs, donde este no se diferencia de la naturaleza, “la imagen de cuerpo es una imagen de sí mismos, nutridas por las materias primas que componen la naturaleza, el cosmos, en una suerte de indiferenciación”, esto para mostrarnos las concepciones holísticas, comunitarias en las que “el individuo es indiscernible, el cuerpo no es objeto de escisión y el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza, la comunidad”, el cuerpo es la representación de la persona y no el lugar donde habita el ser o el alma.

### **1.1.1. El cuerpo de Occidente**

Las concepciones que heredamos sobre el cuerpo y que aún en nuestros días tenemos son producto de varios procesos históricos que hemos atravesado como humanos, realizaré una descripción desde David Le Breton con relación a este proceso. El autor brinda una extensa investigación con relación a la construcción y percepción del cuerpo que tenemos en Occidente y como este da cuenta de un proceso de colonización, nos remitiremos a aspectos puntuales sobre el nacimiento del individuo, el cuerpo como fábrica y el cuerpo fragmentado mente/ cuerpo.

El cuerpo nos ofrece una radiografía de las sociedades, cada pueblo tiene en su interior una construcción propia, tiene sentido, correspondencia, usos y formas que le significan en el corazón de su cultura, el cuerpo como lugar de representatividad posibilita hacer una lectura sobre el entendimiento de aspectos que en él reposan tales como, el género, la clase, la edad, la raza entre otros. Le Breton nos presenta desde una mirada antropológica y ejemplificada como el cuerpo ha sido moldeado por la necesidad de la producción y desde un sistema colonial.

Antes de llegar al nacimiento del individuo el autor nos muestra construcciones sociales donde el cuerpo es concebido en unión con la naturaleza, el pueblo “Kanak” de Nueva Caledonia se conciben uno con el cosmos, entonces: “Kara designa al mismo tiempo la piel del hombre y la corteza del árbol, la parte dura del cuerpo, la osamenta, se denomina con el mismo término que el tronco de la madera. Esta palabra designa también los desechos de coral que aparecen en las playas (Le Breton, 1995)...” La unión con el mundo vegetal es parte de su identidad, no se establecen fronteras percibibles entre los espacios, lo que nos dejaría pensar en que su construcción/ acción, relación es totalmente diferente a la que Occidente establece en una relación jerárquica que nos ubica al ser humano en un lugar de dominación frente al mundo vegetal.

La tradición del pensamiento de occidente está centrada en la introducción de la razón para el entendimiento del mundo, el aporte realizado desde la filosofía es fundante en este principio introduciendo un dualismo que más adelante el cristianismo reafirmará la división entre alma y cuerpo.

Solis en su trabajo de tesis *subjetividad femenina y orden estético hegemónico. Entre la alineación corporal y la resistencia mujeres mestizas de Popayán*(Solis, 2021) narra de manera detallada la construcción de esta dualidad “En El Fedón, Platón está advirtiendo que entre el alma y el cuerpo hay cierta relación hostil, que de hecho es una relación accidental por pertenecer a dos mundos opuestos, y por ser el cuerpo un impedimento para el alma en orden al conocimiento humano, o, dicho de otra forma, por ser el origen de los conflictos humanos, urge la necesidad que el alma se someta a un disciplinamiento intelectual (Solis, 2021)”.

La autora desarrolla desde el análisis de textos fundantes de la filosofía el establecimiento jerárquico al mismo tiempo nos muestra las construcciones que se hacen del cuerpo femenino; tomando apartes donde se puede establecer la correlación entre la naturaleza del cuerpo femenino en torno a la carencia, por ausencia de fortaleza en comparación con el masculino en relación a la fuerza que denotan algunas tareas; al tiempo se le asigna como lugar la reproducción (que al ser gestado en el cuerpo no tiene el mismo valor de la razón); este lugar construye entonces la narrativa de cómo el cuerpo de la mujer está sometido a la razón masculina otorgándole decisión sobre el mismo.

**El nacimiento del individuo:** la pregunta central en este postulado es el vínculo social entre individuo y cuerpo, donde el comercio y los bancos juegan un papel social y económico determinante, ya que el hombre del comercio es movido por los intereses individuales y sus deseos superan las ambiciones aún en contra del “bien general”, encontramos nuevamente una dicotomía que marca los oficios con relación al género, las mujeres entonces debían de estar en la casa mientras el hombre tiene la posibilidad de salir, de proveer el hogar desde lo material primordialmente, en esta etapa la iglesia intenta oponerse a esta influencia creciente, pero cede

por la necesidad del comercio que cada vez se hace más notable. Cabe anotar que esta nueva noción de individuo está ligada a “algunas capas privilegiadas en el plano económico y político” (Le Breton, 1995); el individuo está movido por sus elecciones, esto le proporciona un accionar casi ilimitado, esto solo es alcanzado por una parte de la colectividad, particularmente banqueros, comerciantes, residentes en centros urbanos, lo que nos supone dos lugares uno el masculino nuevamente y este unido con la clase como lugar intersesional de poder.

Hay una figura naciente que nos llama la atención y es la del artista, el cual nace a la sombra y bajo la protección del soberano, con un sentimiento de no solo pertenecer a su comunidad sino al mundo, “estos hombres alejados de las ciudades natales, de las familias, desarrollan un nuevo sentimiento de pertenencia a un mundo cada vez más grande” (Le Breton, 1995), comienza a saber que él mismo construye su propio destino, a adoptar una responsabilidad propia, el autor con esta frase nos muestra la posibilidad de tener una familia y no tener que dar cuenta desde la presencia del soporte de la misma, por lo que podemos inferir nuevamente el lugar de la mujer como articuladora y responsable de las familias.

**La invención del rostro:** “El cuerpo de la modernidad deja de privilegiar la boca, órgano de la aidez, del contacto con los otros por medio del habla, del grito o del canto que la atraviesa, de la comida o de la bebida que ingiere” (Le Breton, 1995), nos muestra el cambio de foco de la boca a la mirada, la mirada permite distanciamiento, una separación que se da en lo tangible, en lo físico y que repercute en lo simbólico, desde donde se mira y quienes miran?.

El autor nos habla de la aparición en la pintura del retrato como elemento artístico que da cuenta de este proceso, hasta ese momento no era común este tipo de pinturas ya que se percibía que al retratar la imagen de la persona se captaría al humano mismo; sólo eran permitidos los retratos relacionados con lo religioso, los inicios del retrato entonces están ligados a la aparición del rostro acompañado de figuras religiosas como forma simbólica de

protección (debían ser aprobadas por la iglesia), la instauración del poder decidir qué imagen se autoriza, la instauración de lo apropiado o no, hay una narrativa de poder desde la imagen.

Luego este tipo de cuadro se convierte en una forma de capturar y dar soporte a la memoria sin ninguna ligación a lo religioso. “El rostro tendrá cada vez más importancia con el correr de los siglos (la fotografía reemplazó la pintura: por eso existen los documentos de identidad con foto que utilizamos ahora)” (Le Breton, 1995), el proceso de separación con lo comunal se hace entonces por medio de individualizarse y distinguirnos principalmente desde el rostro, concentrando la atención en las singularidades del sujeto.

Estas singularidades que proporciona el rostro (cuerpos) crea parámetros donde hay sujetos que se convierten en el modelo y otros que no, surge la otredad como lugar de lo no validado por la norma.

**El cuerpo, factor de la individuación:** en este momento con la afloración del Renacimiento se fortalece el sentimiento de ser un individuo en sí mismo antes de ser un miembro de una sociedad, es así como el cuerpo se convierte en esa frontera tangible que permite esta división, este proceso es paralelo a la separación del cuerpo con la naturaleza y el “sobre entendimiento” de la diferencia entre estas, Le Breton lo llama “la desacralización de la naturaleza” (Le Breton, 1995), al establecer esta ruptura se rompen los lazos que daban sentido al cuerpo más allá de un contenedor, es así como se acerca el cuerpo como un resto y no como un signo de la presencia humana, “ la definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo”, el cuerpo entonces es el resultante de estas tres separaciones.

Es importante anotar que el cuerpo de la mujer nunca tuvo esta ruptura con lo natural, entonces imaginemos cuerpos femeninos que no alcanzan de igual forma la fuerza ni la razón y que no se separan de “las formas primigenias”.

**El hombre anatomizado, La fábrica de Vesalio:** El desarrollo del saber anatómico en centros universitarios como Padua, Venecia y Florencia en la Italia del *Quattrocento*, la

regulación de su práctica en los siglos XVI y XVII europeos, produce un momento importante ya que pasamos de la concepción de un procedimiento que se realiza a un cuerpo y ya no a la persona humana (edad media), esto se traduce en una percepción totalmente diferente en lo que significa el cuerpo. En la edad media se prohíben las disecciones, se les consideraba una violación al ser humano, no se poseía un cuerpo, no existía esa división, se era desde y a través del cuerpo.

Con Vesalio y otros anatomistas nace una diferencia marcada entre lo que significa el humano y su cuerpo, Vesalio basó sus estudios en la observación directa a diferencia de Galeno, quien lo hizo principalmente sobre monos, esta característica de la observación directa le permitió corroborar errores anteriores y elaborar una obra detallada sobre la anatomía humana.

En 1543 Vesalio publica su obra *De corporis humani fabrica*, una obra extensa de 7 tomos, donde describe en detalle, músculos, huesos, cartílagos etc., el uso del término fábrica para el título de su obra connota la concepción arquitectónica del cuerpo, como una estructura, que contiene algo, que posee algo por dentro, lo que dejaba suponer el cuerpo como una posesión y no como el ser en sí mismo.

Con el inicio de la concepción del cuerpo como elemento contenedor, con límites claros, la piel determina un límite, los huesos, hay clasificación, división, se comienza a ver como el “mecanismo” del cuerpo; el conocimiento sobre el cuerpo comienza a particularizarse y a desligarse del saber comunitario “, estos son los orígenes del borramiento ritualizado del cuerpo, tan típico de la modernidad” (Le Breton, 1995).

Los sectores privilegiados económicamente le restan valor a los saberes populares del cuerpo mientras para las capas populares el cuerpo sigue ocupando un lugar central, se produce una estratificación sobre las concepciones del cuerpo.

El lugar de ser unx con el universo donde no todo es explicado por y desde la razón, occidente al clasificar, dividir, separar, rompe con las posibilidades propias del cuerpo se

establecen unas normas dominantes sociales que determinan des ritualizando el cuerpo y sus expresiones, el autor nos habla del sudor que es perteneciente al cuerpo, pero socialmente están estipulados imaginarios con relación a su aparición, a su control, a su negación, a cuando es bien percibido o no.

**El cuerpo de Galileo y Descartes:** El renacimiento trajo consigo un sin número de diferentes propuestas científicas. Propuestas que permitieron medir, razonar y dar rigor más allá de un pensamiento que venía siendo sustentado desde lo religioso, se inicia la escritura del mundo medible y cuantificable.

Galileo Galilei fue un astrónomo, ingeniero, filósofo, matemático, italiano, gran protagonista del nacimiento de la ciencia moderna, lo traigo a este apartado por la importancia de sus aportes en estos campos y cómo esto repercute en la concepción de cuerpo moderno; Galileo proporciona la “fórmula del mundo” (Le Breton, 1995) , se maravilla por las obras del creador y además ahora hay un campo que se puede cuantificar, medir y formular, esto separa aún más la relación hombre naturaleza en la medida que existe una necesidad del entendimiento de la misma y sus posibles fines, se percibe como algo totalmente desligado del ser humano, se subordina la naturaleza a sus deseos.

René Descartes es considerado el padre de la filosofía moderna, este matemático, físico y filósofo introduce “el hombre del *cogito* y no del *cogitare* o del *cogitamus*” (Le Breton, 1995) es decir introduce el hombre del *yo pienso*, y no hombre que propone el *reflexionamos*, las singularidades en el sujeto plantean la formación de individuo como concepto separado, Descartes propuso, “*pienso luego existo*”, lo que adjudicó al pensamiento y a la razón un lugar primordial.

Descartes introduce con esta sentencia a la razón, invierte las formas de ver y reflexionar el entorno, desplaza a los sentidos como dadores de certezas para ponerlos en constante medición, análisis y pruebas sobre su veracidad, el pensamiento es independiente del cuerpo, este es un accesorio que posibilita el tránsito por la vida; se posibilita de manera

más contundente la división en partes heterogéneas, cuerpo y alma; esta última en unión a la glándula pineal y por medio de ella a Dios.

El cuerpo entonces, posee una desventaja, sus sentidos lo engañan, es así como para confiar y acercarse a la verdad se debe probar, se plantea un método de pensamiento para la comprensión de la realidad y del mundo, una forma de pensamiento que estandariza y jerarquiza las cosmogonías; el cuerpo aunque se tiene la noción de que es una máquina (Vesalio) no se puede confiar del todo, porque no es riguroso en los datos que provee, lo racional no está en el cuerpo, es así como algunos trabajos mayormente corporales ya se les daba menos importancia porque no existía un acto reflexivo “el trabajo fragmentario”, monótono, agotador, mal pago, sólo le pide al obrero que ponga en juego su fuerza física, “su cuerpo” y no su “identidad humana”(Le Breton, 1995).

Cuando Descartes dice: “y, por lo tanto, del hecho mismo de que yo conozco con certeza que existo, y que, sin embargo, no encuentro que perezca necesariamente ninguna otra cosa a mi naturaleza o a mi esencia, sino que soy una cosa que piensa, concluyo que mi esencia consiste en sólo eso, que soy una cosa que piensa o una sustancia cuya esencia o naturaleza es solo pensar” (Le Breton, 1995).

Descartes binariza al ser, le asigna al pensamiento un lugar de privilegio, ya que como venimos viendo, esta construcción del cuerpo, estas elaboraciones eran propias de una clase socioeconómica determinada, mientras tanto los no pertenecientes seguían de lejos los coletazos de estos planteamientos.

se establece la división del mundo en opuestos, mente-cuerpo, femenino- masculino, arriba- abajo, naturaleza- razón, fuerza- fragilidad, rico-pobre, se establece entonces lo masculino como: mente, arriba, razón, por encima de lo femenino: cuerpo, naturaleza, fragilidad; entendiendo entonces desde esta lógica que el hombre domina a la mujer.

Hasta este momento podemos entender el inicio de este proceso con el distanciamiento de lo comunitario, se rompe la idea de ser parte del universo, de ser uno con él, se inicia el

camino hacia la individualidad, se va cambiando la idea/práctica del grupo por individuo y los elementos que hacían parte de todo este tejido común, esta forma particular de ver y entender el mundo se pierde y así se va desarticulando el sujeto. Tenemos ahora un sujeto de razón, que considera el cuerpo un accesorio, en ese sentido el cuerpo se convierte en una posesión que puede hacer parte de las cadenas de consumos sociales, se busca cómo hacer que sea productivo en un sistema globalizado.

### **1.1.2. *Cuerpo y Raza***

El cuerpo tiene un papel primordial en su carácter material y simbólico, cuya dimensión hace alusión al cuerpo como herramienta y/o lugar de disciplinamiento, domesticación, determinación de identidad o posibilidades de resistencia. El cuerpo puede ser objeto de instrumentalización, porque según Le Breton constituye un «punto de imputación por excelencia del campo simbólico» (Le Breton, 1995); en este sentido, la experiencia de los cuerpos individuales y sociales está enlazada directamente con las estructuras y relaciones de poder en lugares donde nos atraviesan y atravesamos y nos atravesamos como cuerpos, y en consecuencia somos contruidos y reconstruidos.

Es en el cuerpo donde se insertan estructuras de poder simbólicas como materiales que de forma naturalizada son impuestas por un tipo de jerarquías, determinando que unos cuerpos posean mayor o menor valor que otros, unos anclados en la subordinación y otros al papel de subordinar. Así, en los que son valorados como inferiores queda su fuerza expuesta a la explotación sistemática, como es el caso de la instauración de un régimen colonial que definió a sangre y evangelización quien debía ocupar el lugar de inferioridad, esclavitud y con un cuerpo presto para el arduo trabajo. De tal forma se lograría instaurar una estructura jerárquica de la sociedad basada en **construcciones simbólicas**, que posteriormente se materializaron para definir la superioridad de unos seres humanos sobre otros.

Las nuevas relaciones sociales impuestas en el régimen colonialista desde el siglo XVI, construyen alrededor de un hombre blanco, europeo, católico y moderno, la figura del conquistador, quien a su vez impone, a partir de sangre y predicas evangélicas, sus propias creencias, su lengua y un nuevo estatus cultural y jerárquico, que además al basarse en diferencias fenotípicas y fisiológicas, otorga al blanco/europeo un tipo de superioridad racial que será utilizado como un referente de poder. El color de piel, por ejemplo, será uno de los elementos adoptados por el europeo como mecanismo de clasificación y jerarquización de la humanidad, a partir de entonces, la norma hegemónica implica que lo blanco/europeo lleva implícito el privilegio y la pureza sobre lo no blanco.

En este sentido, la estratificación social y el predominio racial y cultural, fue determinada por rasgos fenotípicos/fisonómicos, así toma gran importancia el cuerpo, porque es éste el contenedor de esas connotaciones desde las cuales se define la idea de raza. Esta noción según Wade: “Parece afincar la diferencia en las esencias naturales transmitidas entre generaciones, esencias que por lo general se hacen visibles en el cuerpo...” (Wade, 2011).

Ahora bien, es de considerar entonces la relación cuerpo/raza; el cuerpo entendido como el espacio sobre el que se soportan las connotaciones de raza. En este sentido, tomo la concepción que Quijano realiza al respecto de la raza, porque se constituye en una de las bases sobre la que se sustenta la inferiorización de las culturas africanas e indígenas en América Latina con relación a la superioridad del europeo/blanco, y a su vez el elemento por excelencia en la construcción de la “colonialidad de poder”.

Dicho en otras palabras, y siguiendo a Quijano, la raza será fundamental para la construcción social de la estructura colonialista y también para el análisis de la producción de cuerpos en el quehacer productivo y reproductivo. Podríamos señalar que a partir de la raza fue definida la vida y el hacer de la humanidad. Al respecto el autor dirá que la raza puede analizarse como:

“Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido” (Quijano, 2000).

Es en ese origen colonial al que alude Quijano donde se instauró para la humanidad africana, la racialización que definió su posición social en el más bajo rango de la jerarquía impuesta por el colono. En esta construcción de valoraciones negativas respecto a lo no blanco, el cuerpo juega un papel principal, puesto que la colonización no sólo usurpó territorios, creencias y/o costumbres, sino también se apropió de los cuerpos, aprovechando que el color de piel era estigmatizado como inferior y propenso única y exclusivamente para el trabajo, de esa manera fueron arrojados a ocupar la base de una sociedad diseñada e impuesta por los europeos.

Por su parte, los indígenas aunque no fueron arrojados al escalón más bajo de la sociedad al otorgárseles un escalón más arriba a partir del siglo XV, su fuerza no dejó de ser usurpada en el trabajo; no obstante, lo que marca la diferencia radica en que los “negros” fueron esclavizados en minas y plantaciones sin otorgárseles ninguna clase de posibilidad para salir de su estado de esclavitud, a diferencia de los indios que tenían al menos la posibilidad de ser encomendados por españoles y criollos y en consecuencia a trabajos menos forzados, buscando proteger la mano de obra.

María Lugones, filósofa, feminista, profesora e investigadora Argentina, propone en su texto *colonialidad y género* (Lugones, 2008) el análisis entre la interseccionalidad género y raza. Lugones partiendo de Quijano y su propuesta de colonialidad del poder nos trae su

postulado en cuanto a la colonialidad del género, haciéndonos entender la invisibilidad de las violencias ejercidas de manera sistemática a las “mujeres de color”<sup>7</sup>.

La autora enuncia la necesidad de entender cómo la colonialidad del poder no es suficiente en el entendimiento interseccional con el género puesto que hay una invisibilidad y aceptación del lugar hegemónico del mismo, llamando la atención en la “indiferencia de los hombres” también víctimas del sistema colonial y su aceptación y no reflexión de la jerarquización occidental. la colonización del género que nos propone Lugones entonces muestra a profundidad la deshumanización que sufren las mujeres indígenas, negras o de color en la lucha de manera histórica.

la interseccionalidad es planteada para dar un entendimiento que revela el encuentro de las categorías raza y género, porque las categorías por sí solas invisibilizan por su carácter de homogenización pero que además en palabras de la autora “seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma; por lo tanto, «mujer» selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterosexuales, «hombre» selecciona a machos burgueses blancos heterosexuales, «negro» selecciona a machos heterosexuales negros y, así, sucesivamente.” (2008,82).

Lugones hace evidente que la interseccionalidad visibiliza lugares y luchas que han sido no reconocidas a lo largo de la historia, el lugar por ejemplo de la “mujer negra”<sup>8</sup> que no

---

<sup>7</sup> Lugones con relación a esta categoría dice: “utilizo el término mujeres de color, originado en los Estados Unidos por mujeres víctimas de la dominación racial, como un término coalicional en contra de las opresiones múltiples. No se trata simplemente de un marcador racial, o de una reacción a la dominación racial, sino de un movimiento solidario horizontal. Mujeres de color es una frase que fue adoptada por las mujeres subalternas, víctimas de dominaciones múltiples en los Estados Unidos. «Mujer de Color» no apunta a una identidad que separa, sino a una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras: cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género...”

<sup>8</sup> término utilizado por la investigadora y académica Betty Ruth Lozano en su tesis de doctorado: Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial, en la cual nos muestra su reflexión profunda con relación al género y la raza, “Utilizo la expresión “mujeresnegras” para enfatizar la imposibilidad de la compartimentación de la experiencia de ser mujer y negra.” (Lozano,2016)

entraría ni en la categoría mujer, ni en negra, es así como hace un llamado a reconceptualizar la interseccionalidad posibilitando un entendimiento ampliado y no reduccionista.

Nos muestra como desde Quijano la aceptación del género desde una construcción que se caracteriza por la heterosexualidad, el patriarcado y el dimorfismo biológico, lo cual nos presupone una comprensión patriarcal y heterosexual del género aceptando el entendimiento capitalista eurocentrado y global del género.

Lugones siguiendo a Oyéronké Oyewùmi, nos muestra como en la sociedad Yoruba el sistema opresivo impuesto de género conllevó la sumisión de las mujeres en los diferentes aspectos de la vida, nos dice que antes del proceso de colonización occidental el género no era un principio organizador, relatándonos además como las mujeres sufrieron/sufren tanto por la raza como por el género. El lugar de los hombres y su complicidad se desarrolla desde la cooptación de los mismos por parte del colonizador blanco que les introduce en roles patriarcales generando una apatía con las mujeres, sus subordinaciones y luchas.

La autora nos dice que se hace necesario en las sociedades precolombinas “entender la naturaleza y el alcance de los cambios en la estructura social que fueron impuestos por los procesos constitutivos del capitalismo eurocentrado colonial/ moderno”. (Lugones,92), para así dar cuenta de los alcances de estas imposiciones; esto por fin nos llevará a revisar las formas de accionar colectivas y comunales que se desintegraron.

### **Figura 2.1-1.**

Pirámide de la sociedad colonial



*Nota:* (Assadourian, 1982).

Se crea un orden racial para legitimar la identidad del colono sobre los colonizados, se instauró así una imposición cultural en la cual se negarían los lenguajes, las religiones y hasta las organizaciones de los no blancos, estos son tal vez los procesos más visibles de una usurpación y discriminación que se prolongaría durante siglos, con el propósito que cada vez más se borrara a fuerza de creencias, trabajo, religión o esclavitud, el sentir y pensar de los cuerpos “negros” y demás cuerpos ahora colonizados. Es en estos procesos donde se jerarquiza desde la diferencia, para dar paso a la justificación de prácticas violentas como la esclavitud. Estos cuerpos racializados y definidos como “negros” ubicados en la escala más baja de la sociedad, son la construcción de una idea de cuerpo útil para la realización de trabajos forzados y de la máxima explotación para la acumulación capitalista y que se expande por todo el planeta; pero siguiendo a Lugones este proceso no solamente es a nivel racial y es importante reflexionar los lugares de las mujeres que no están contempladas en estas categorías, y en particular las mujeres negras las cuales estaría aún más abajo de lo que la gráfica nos muestra.

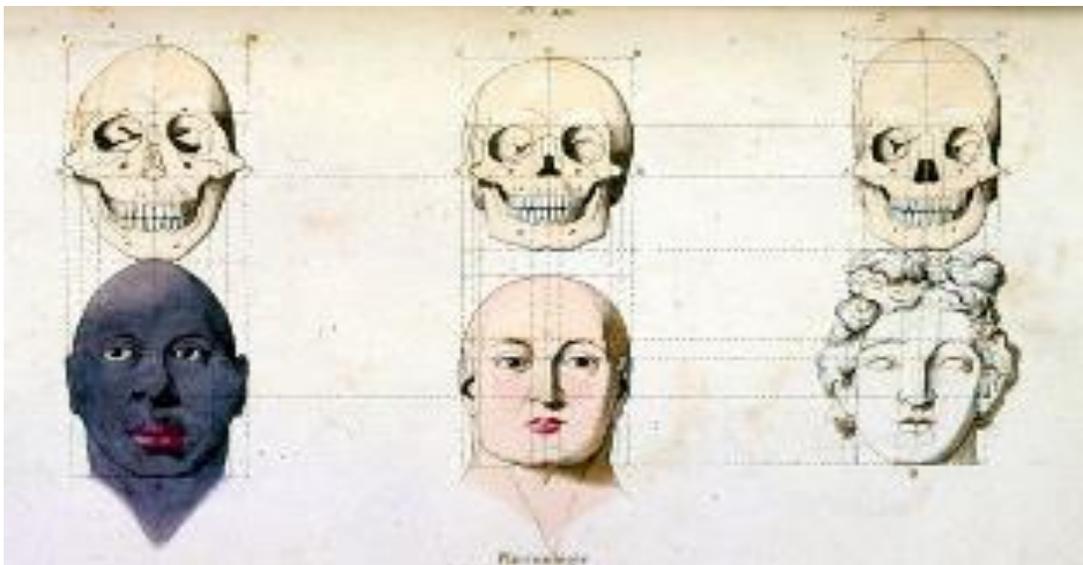
Lugones nos dice que reflexionar el lugar del género de manera interseccional nos posibilita entender cómo todas las estructuras y sus productos dentro del sistema están “engenerizadas” (Lugones,92), nuestro desafío es intentar entender la profundidad e impactos de las violencias que históricamente se han ejercido y que esto ha conllevado entre otras cosas y en el caso de la mujer negra la negación de sus aportes históricos en las construcciones sociales.

Ahora bien, la instauración de raza y el posterior desarrollo del racismo en Occidente y América traen como consecuencia la subestimación de unos cuerpos sobre otros e impone marcas culturales que contribuyeron a la invención de lxs “negrxs”. Por otro lado, la fisionomía como se enunció anteriormente, también se estableció como otro elemento para la legitimación del control de los cuerpos y de las fuerzas implícitas en éstos, así, el ámbito médico a finales del siglo XIX se da la construcción de un imaginario que denota ciertos rasgos anatómicos de anormalidad cargados de una amplia fuerza negativa, “..., los casos de enfermedad, deformidad y malformación entre individuos negros se asimilan a degradación y decrepitud racial...”(Cabra & Escobar, 2013).

Por su parte, José Martí manifiesta que la idea de superioridad encarnada en un nosotros con relación a los otros se sustentó en una serie de teorías “científicas” con alto contenido racista como la frenología, cronometría o psicometría etc., determinando rasgos de personalidad, comportamentales e inteligencia a partir de las características físicas del cuerpo; se trataba entonces de una especie de determinismo biológico que permitía sustentar y reafirmar todo tipo de discriminaciones y racismos que van a ser sentidos en la piel, y se van a objetivar con el pasar de los siglos en el trabajo.

### **Figura 2.1-2**

Ilustración anatómica de frenología. “Dictionnaire pittoresque d’histoire naturelle et des phénomènes de la nature 1833/1834.



*Nota. (Perdomo Gamboa, 2017).*

Si bien para Martí estos elementos fenotípicos y fisiológicos se conjugan y propician la construcción racial, además de abrir la posibilidad de definir las acciones para estos cuerpos instrumentalizados que van a ser aprovechados hasta el cansancio en la producción capitalista y la reproducción de mano de obra esclavizada, por otro lado, estos mismos elementos (fenotípico y fisiológico), hay que señalar, no son los únicos que se conjugan en una determinada definición racial, también, por intangible que parezca, y como lo señala Peter Wade, las identidades raciales que se van formando en los procesos históricos y sociales, se encarnan y cobran vida en personas de carne y hueso, se materializan, de ahí que los colonizadores por defecto puedan construir y determinar racialmente quienes son “negros” y proclives a la explotación.

La identidad racial no la determina la fisonomía- y mucho menos están determinadas las capacidades de las personas por los genes “raciales”-. Pero las identidades raciales, formadas a través de procesos sociales e históricos, también se encarnan en personas reales, cuyos cuerpos están formados por estos procesos y que trabajan en sus propios cuerpos a la luz de aquellos... (Wade, 2011).

De tal manera, también habrá que analizar cómo esas ideas de inferiorización dadas por el tono de piel y características fisiológicas determinadas, se materializan al igual o paralelamente como lo hacen las identidades raciales que se forman histórica y socialmente e imperan sobre los cuerpos, lo cual nos permitirá comprender el porqué de la continuidad de una estructura social basada en la clasificación racial.

En otras palabras, si bien es cierto que la estructura de una sociedad colonialista instauró unas bases sobre las cuales hay un orden racializado en el que se producen cuerpos “negros” “indios” “mestizos”, también es cierto que la idea de raza no se agotó en la aparente culminación del periodo colonial del siglo XVI, por el contrario se sucedió al inicio de la instauración de un nuevo orden social llamado Estados Nación, según Quijano a partir de la raza no solo se formó el “eurocentramiento del poder mundial capitalista”, sino que también “...se trazaron las diferencias y distancias específicas en la respectiva configuración específica de poder, con sus cruciales implicaciones en el proceso de democratización de sociedades y estados y de formación de Estados - Nación modernos” (Quijano, 2000).

El Estado Nación será entonces un nuevo escenario en el cual los cuerpos se siguen produciendo y determinando según una identidad racial, en el que lo blanco y caucásico se seguirá sobreponiendo a lo “negro”, “mestizo” e “indio”, tal como lo afirma Consuelo Pabón:

La mixtura entre lo indígena, lo negro de descendencia afro y las raíces criollas de raigambre española, sumado a que las condiciones de las distintas regiones geográficas fueron valoradas como malsanas para la vida humana desarrollada, devenía en cuerpos proclives al defecto –reflejado por ejemplo en la pereza intelectual y laboral–, al devaneo moral, a la suciedad, a la falta de agudeza sensorial y a la sensibilidad no cultivada.

Si bien en 1851 en Colombia se da paso a la abolición de la esclavitud, las marcas de esa larga historia quedan inscritas en el cuerpo, estas marcas se verán posteriormente transformadas en exclusión, expulsión, y marginación frente a la participación de la vida en la

sociedad que implica los ámbitos, culturales, sociales y económicos que bogan por la construcción de una nacionalidad, por otro lado, también se definirá de forma negativa los territorios en los cuales quedan afincados los pueblos negros, esas nuevas identificaciones que se enuncian en la cita anterior serán el nuevo pretexto conveniente para negar, desprestigiar lo “negro” y en este sentido, desacreditar los “cuerpos negros” lo cual vendría a implicar una forma de exclusión de los derechos, existe entonces una doble discursividad, por un lado, se nos denotan como cuerpos fuertes para la guerra, pero también como cuerpos que no llegarían a pertenecer a la condición de ciudadanos.

Si bien las condiciones de discriminación y racismo han mantenido históricamente la negación de los derechos de los pueblos racializados, ello no han sido impedimento, para que lideremos experiencias de resistencia que nos hagan posible avanzar en los procesos de disolución del racismo y del colonialismo del que permanecemos rodeados, de frente a estas realidades los pueblos negros estamos construyendo un mundo más justo.

### **1.1.3. Corporalidad**

Muñiz en su texto *las prácticas corporales de la instrumentalidad a la complejidad* (2010), deja claro cómo la ciencia occidental y los conocimientos que se derivan de la misma, obedecen a principios ordenadores que “definen los campos de saber y legitiman determinadas formas de acercamiento al mundo que nos rodea”, plantea los principios cartesianos, donde se hace la división entre objeto y sujeto de forma separada.

Este paradigma plantea: un mundo filosófico y la investigación reflexiva y por otra parte la ciencia y la investigación objetiva, lo que promueve una visión fragmentada donde se ve un mundo de objetos sometidos a observación, análisis, pruebas, experimentaciones y manipulaciones, frente a sujetos con planteamientos sobre la existencia, conciencia y el sentir.

Esta división binaria introduce dicotomías como: naturaleza/cultura, cuerpo/razón, sujeto/objeto, femenino /masculino entre otros que son considerados polares en el

desenvolvimiento de nuestro pensamiento y que han moldeado las formas de interactuar sociocultural.

(Muñiz, 2010) retoma para definir el concepto de corporalidad el continuo entre cultura y biología, donde trata de reivindicar y no reducirlo pues históricamente su entendimiento ha estado reducido a uno de estos dos lugares, o hace parte de una construcción cultural, visión antropológica y de otras ciencias sociales o un objeto biológico visión que plantea la medicina. Sugiere así ver esto como el “proceso de materialización (Butler, 2002) que está dada por los discursos, representaciones y prácticas corporales cotidianas y ritualizadas que producen cuerpos dóciles, maleables y controlables”, la corporalidad entonces se podría entender como lo que Ponty llama cuerpo vivido, donde se correlaciona con un sistema construido desde el mismo (Merleau-Ponty, 1993).

Ponty propone un cuerpo más allá del lugar biológico/anatómico que muchas veces no da cuenta de las experiencias de las corporalidades, el autor amplifica desde el fenómeno de miembro ausente o fantasma<sup>9</sup>, como lo anatómico no logra “explicar” el por qué sucede eso y alude a una costumbre neuronal, mientras Ponty lo explica desde lo vivido, desde la historia que guarda el cuerpo y cómo perdura ese registro, podríamos suponer entonces una otra temporalidad, donde lo que ya se vivió está en la experiencia presente, un retorno de lo vivido - una noción de tiempo que se reconstruye en tiempo actual.

En ese sentido del presente que se construye y que se trae a lo actual la corporalidad de las mujeres negras sigue atravesado por el atrás vivido por nuestras ancestras, las huellas entonces no son construidas dentro de la lógica occidental del yo únicamente, podríamos adicionar las construcciones colectivas.

La corporalidad implica un proceso de aceptación de mirada de reconocimiento a nuestras huellas, a las marcas que heredamos, a sus procesos culturales que guardan formas

---

<sup>9</sup> El síndrome del miembro fantasma es la percepción de sensaciones de que un miembro amputado todavía está conectado al cuerpo y está funcionando con el resto de este.

de “discriminación más persistentes y sutiles” (Muñiz, 2013); es decir la corporalidad nos hace reconocer la historia que se tiene más allá de lo que vemos, los cuerpos racializados llevan un relato implícito sobre su lugar y su correlación esperada/asignada dentro del sistema de significados establecidos desde la hegemonía. podríamos entender que pensar en clave de corporalidad nos posibilita abrir la mirada para el reconocimiento sistémico racista implantado en nuestros cuerpos.

La construcción de acciones y conceptos que fragmentan esas miradas dan pie a la ampliación del hacer/actuar/sentir social, la corporalidad unida con la representación que instala preguntas sobre estas naturalizaciones actúa de manera directa, permean los sentidos instalando preguntas profundas.

Cuando Muñiz habla de la corporalidad en clave “reconocimiento de nuestras huellas” se puede enlazar en términos de la deconstrucción de los discursos hegemónicos, invitar a “reconocer” la profundidad de las mismas, su impronta, los orígenes de la huella, y la piel/cuerpos que las recibe, nos interpela por los lugares de responsabilidad en la construcción del sistema que se reactualiza preservando las mismas bases del poder.

Como mujer negra me deja reflexionar en clave de la construcción de mi negritud como lugar de reconocimiento de las presencias y las ausencias, esto en cuanto a las narrativas que hemos sido inscritas, cuerpos erotizados y exotizados que continuamente son objetivados, dadores de divertimento y placer dentro de los márgenes establecidos por la blanquitud.

## 2. Capítulo Dos

### 2.1. Cuerpos: Memorias y Re-existencias

#### **Memoria “yo de eso... no me acuerdo casi”**

Tengo la sensación de que aprendí lo que sé sobre memoria en relación al tiempo, como si el tiempo fuera lineal y pudiese reconstruirse en una línea cronológica y ya, marcar los acontecimientos relevantes, poner fechas y lugares, pero no me es suficiente, en el cuerpo no me es suficiente; si el tiempo es muy lejano es posible que no lo recuerde, pero esto puede estar mediado por si fue o no trascendente en la historia de vida, también hay relatos que construimos a partir de las narraciones de otrxs y casi se sienten como propios, en ocasiones también me enfrento a ¿cómo se te pudo olvidar? o por qué no te acuerdas?. Comienzo a preguntarme cómo sería mi memoria si solo dependiera de mis relatos y recuerdos, qué sucedería si mi cuerpo no guardaré las emociones vivenciadas por otrxs?.

Todo esto para plantear que este apartado está construido desde la herencia y la incoherencia que me significa la concepción de tiempo que he aprendido de occidente y el intento por entender otras formas, que en mis experiencias corporales me hacen más sentido, digo entender porque es un proceso cognitivo, pues en el cuerpo ya lo he experimentado.

*Coisa bonita pisada do caboclo*

*coisa bonita pisada do caboclo*

*elx pisa na terra no rastro do outro*

*elx pisa na terra no rastro do outro*

***corrido tradicional, capoeira Angola***

Un corrido es un canto tradicional en este caso de dominio popular, utilizado en la capoeira Angola (práctica corporal de origen afrobrasileño, utilizada como forma de lucha y emancipación del pueblo negro en Brasil), hace referencia a la huella que es dejada por alguien que ya estuvo allí, en un tiempo pasado, nos adentra en el mundo consciente de las herencias que poseemos y como nuestras huellas forman parte de un caminar colectivo. Estos cantos forman parte de una memoria común, que ha pasado de una generación a otra y que guarda unas enseñanzas que se hacen necesarias y fundamentales de ser transmitidas.

La memoria es el proceso por el cual traemos al presente recuerdos, traemos otro tiempo a este tiempo, damos paso a historias que no conocimos pero que puede que nos pertenezcan, es la forma como podemos rastrear nuestro atrás, y traer a esta temporalidad las huellas que otrxs ya caminaron; también trae acontecimientos e interpretaciones de un tiempo pasado, esta referencia al pasado brinda una cohesión entre miembros de grupos, donde pone de manifiesto aquello que les es común, emergen aspectos que han sido salvaguardados, brindando un marco de referencias y puntos de anclaje en los tejidos sociales. Realizó este contexto desde este ejemplo para dar lugar a otras formas posibles de memorias que no solo se inscriben en la escritura o la imagen, haciendo alusión a este sentido de la visión como lugar predominante, para así llegar al cuerpo y su lugar como memoria.

“Traer a la memoria” es una expresión coloquial que nos puede significar para este caso un ejercicio político en cuanto a la recuperación de relatos silenciados, pero además nos posibilita descentrar de lo cognitivo el recuerdo.

## **2.2. *Cuerpo como Memoria.***

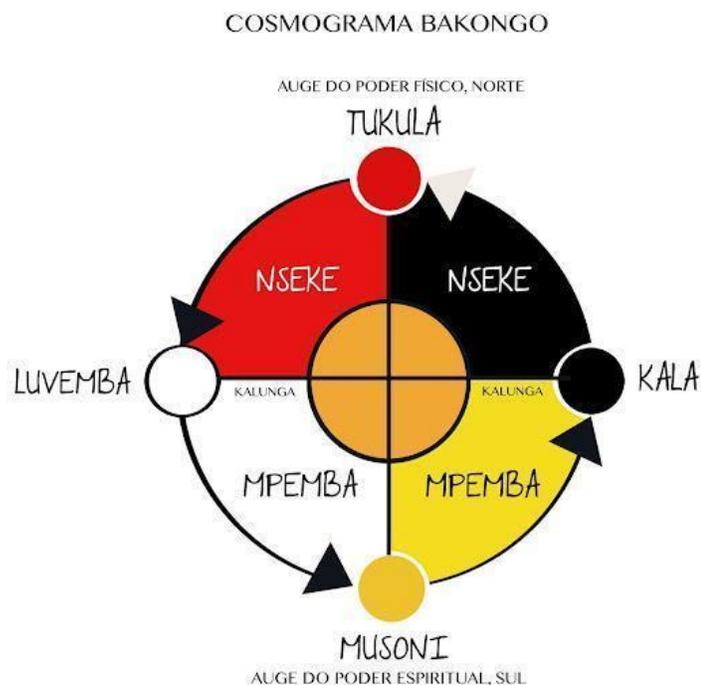
Para nuestros pueblos quedó el cuerpo como lugar de la memoria, como lugar espacio y vehículo, de allí la importancia de la oralidad, del movimiento, del sonido, de los tejidos, peinados, comida etc. ...en la responsabilidad de seguir tejiendo unas estrategias para vivir.

El cuerpo como lugar de memoria nos permiten entender la importancia de las construcciones simbólicas sociales y sus repercusiones en el plano material, como lugar con huellas, historias, tecnología, conocimientos, como archivo donde se preservaron estrategias de cimarronaje, donde en clave de movimientos, sonidos, peinados, sabores, prosa, gestos se agenciaron y desarrollaron nuestras cosmogonías y re-existencias, y que como pueblo nos permitió conservar, preservar y resignificar nuestras tradiciones. “material y el espíritu, lo visible y lo invisible, los hombres y los dioses” (Lumembu, 2003), el cuerpo es un eje donde se integran los diversos elementos constitutivos del ser.

siguiendo al Dr. Bunseki Fu-Kiau (1934-2013) filósofo congoleño quien en su obra “O conceito bantu Kongo do Tempo” (El concepto bantu Congo del tiempo)(Maie, 1994) explica el cosmograma Bakongo donde nos muestra la estructura individual y comunitaria de los pueblos Bantu (Maie, 1994; Paulo, 2019; Santana, 2019).

### **Figura 3-1**

Cosmograma Bakongo.



Nota: (Maie, 1994)

Los Bakongo descienden del grupo denominado Bantu, “grupo étnico africano que habitaba la región de África del sur y del desierto del Sahara, la mayoría de los más de 300 subgrupos étnicos está formada por agricultores que viven también de la pesca y la caza.” (Navarro, 2018).

Para Fu- Kiau “el pueblo bantu cree que existen cuatro niveles en la vida: el inicio de todo conocido como big bang, es el nivel 1, allí abajo, es conocido como mussoni. Después del big bang vino el proceso de enfriamiento, el mundo se fue solidificando, y tenemos nuestro planeta tierra, que sería la etapa 2, aquí la vida comienza en su nivel más bajo. Luego viene la etapa 3, donde los animales comienzan a surgir. por último, la etapa 4, donde los seres humanos surgen. Es en ese esquema que el pueblo Bantu-Congo basa sus enseñanzas, y cree que nada en la tierra se escapa de esa base, de ese esquema. Biológicamente, nosotros somos concebidos en la etapa 1, nacemos en la etapa 2, maduramos en la etapa 3 y morimos

en la etapa 4. Y este proceso continúa a través del universo. todas las enseñanzas siguen el mismo esquema”(Santos, 2019)<sup>10</sup>.

Partiendo de esta cosmovisión podemos hacer varias inferencias que nos ayudan a entender el cuerpo como memoria, la concepción que plantea Fu- kiau del tiempo como cíclico, un tiempo que no tiene ni inicio, ni fin, entonces la memoria sería algo que se construye y se sigue construyendo continuamente, es decir no es algo que remite necesariamente al pasado, es un retorno de algo vivido del cual hacemos parte activa en este ciclo.

también nos propone un tiempo propio que se une con el cosmos, el cual todxs atravesamos desde temporalidades subjetivas y propias; la línea horizontal del cosmograma que divide el arriba/ mundo físico y el abajo simboliza el mundo espiritual, lo cual nuevamente me remite al concepto de Sankofa y su conceptualización del tiempo y su no linealidad. La muerte y el nacimiento no marcan un inicio y un fin, marcan lugares dentro de un proceso mayor unido a otros procesos que van más allá de la vida del yo, hay un descentramiento en este sujeto individual para pasar a una construcción colectiva.

Dicha construcción colectiva puede llevarnos a lugares como el Ubuntu, filosofía africana de la lengua Xhosa “soy porque somos”, y desde este lugar el cuerpo/ las corporalidades se conciben como territorios colectivos, con constantes retornos de lo vivido y que solo cobra significado en clave comunitaria.

La lectura en clave de horizontalidad del cosmograma nos deja intuir que el arriba y el abajo son igual de importantes en esta relación circular de unidad, las partes no se fragmentan se asimilan indivisibles, el mundo espiritual es solo posible en presencia del mundo físico y

---

<sup>10</sup> Texto original traducido del portugués al español por Andrea Bonilla Ospina: “O povo banto acredita que existem quatro níveis na vida: o início de tudo conhecido como big bang, é o nível 1, ali embaixo, conhecido como mussoni. Depois do big bang veio o processo de resfriamento, o mundo foi solidificado, e temos o nosso planeta Terra, que seria a etapa 2, aqui a vida começa no seu nível mais baixo. Logo vem a etapa 3, onde os animais começam a surgir. Por último, a etapa 4, onde os seres humanos surgem. É nesse esquema que o povo bantu-congo tem como base para os seus ensinamentos, e acreditam que nada na Terra foge dessa base, desse esquema. Biologicamente, nós somos concebidos na etapa 1, nascemos na etapa 2, amadurecemos na etapa 3 e morremos na etapa 4. E esse processo continua através do universo. Todos os ensinamentos seguem o mesmo esquema (Santos, 2019).

viceversa, también aparece la derecha y la izquierda, erguir y descender; desde estos 4 lugares vemos una cruz que nos deja ver las diferentes direcciones propuestas (arriba, abajo, derecha, izquierda) pero también el frente, atrás y el centro; este como lugar donde confluyen y nacen las posibilidades, el centro que se puede construir hacia adentro y hacia afuera.

El centro me hace posible reflexionar desde una concepción afro centrada, que se mantiene en el fortalecimiento del adentro, en su relación con el afuera y en su lugar expansivo en el tránsito cíclico donde se es parte responsable y consecuente al tiempo. El centro como lugar de las raíces que no necesariamente son fijas, Fu Kiau en (Santos, 2019) nos dice “necesitamos descubrir nuestro centro. Y nosotros podemos ir a cualquier lugar si protegemos nuestro centro” (Santos, 2019)<sup>11</sup>.

Desde este lugar ,puedo plantear una construcción de memoria cíclica, que no tiene un inicio ni un fin, donde todas sus partes son constitutivas de las otras, reflexionar sobre la memoria me hace más sentido en el ejercicio político e intercultural de las emergencias de formas disruptivas que dan lugar a relatos contruidos a muchas voces, donde se puede tejer desde lo particular a lo general o viceversa y que interpela las formas hegemónicas.

### 2.3. Re-existencia

*Ai ai ai ai, quando eu cheguei de Aruanda,  
trouxe o meu berimbau dentro da minha capanga,  
trouxe o minha família dentro da minha capanga,  
trouxe a minha alegria e a minha esperança*

---

<sup>11</sup> texto original: "Precisamos descobrir o centro de nós. E nós podemos ir a qualquer lugar se nós protegemos o nosso centro" (Campo de mandinga, 1997)

*trouxe meus ancestrais e a minha militância ...*

**corrido tradicional, capoeira Angola**

*¿A qué se resiste? ¿Quiénes resistimos? ¿Dónde se materializa la re-existencia?*

Hay un imaginario compartido que considera la resistencia como la capacidad o acción de aguantar, oponerse y/o tolerar, es decir este verbo implica una acción en sentido contrario a algo/ alguien, un esfuerzo extra, se puede tener resistencia al dolor, resistencia en el desempeño de un deporte o actividad física, etc. Los movimientos sociales nos han enseñado históricamente el significado de la resistencia, nos enseñan que se necesita detectar que algo no funciona dentro de la construcción de mundo que se tiene para accionarse; detectar sería entonces tener conciencia, en nuestro caso de los parámetros establecidos por una estética hegemónica que como sujetos negros nos deja por fuera o que solo nos considera para el entretenimiento y la diversión; tener conciencia es darse cuenta que debemos supuestamente cumplir con imaginarios contruidos desde lo racial.

El arte ha sido considerado a lo largo de la historia como irruptor, activo, y en muchas ocasiones político, dentro del sistema moderno/colonial que instauró parámetros únicos de belleza, relatos, voces, historias, sistemas de pensamiento, cosmogonías, géneros, etc., resistimos a estas formas, manifestaciones, al sistema de poder opresor, pero la re-existencia va más allá del esfuerzo en contra, se da legitimidad a otras formas de sentir, pensar, hacer, acuerpar, se crean otras formas insurgentes, se va rompiendo poco a poco, emerge la grieta como lo diría Walsh, para vivir más humanamente.

En esta apuesta de vivir más humanamente e ir quebrantando un sistema y sus opresiones aparece el margen poroso entre, resistir y re-existir, Adolfo Albán Achinte en su texto, *Pedagogías de la re-existencia, Artistas Indígenas y Afrocolombianos*, acompaña esta permeabilidad cuando nos dice que la re-existencia son “los dispositivos que grupos humanos implementan como estrategia de visibilización y de interpelación a las prácticas de

racialización, exclusión y marginalización en procura de re-definir y re-significar la vida en condiciones de dignidad y autodeterminación, enfrentando la biopolítica que controla, domina y mercantiliza a los sujetos y a la naturaleza” (Albán, 2008). En este sentido la DAFCC propone y es lugar de creación que da voz a historias, memorias, apagadas históricamente, dando cabida a estéticas no parametrizadas, que construye en clave comunidad, de historia, de relato danzando interpelando nuestro tiempo, nuestras realidades, que permite acuerpar fantasmas, miedos, transformarlos, permite un espacio fugaz de vivir y no de sobrevivir, me deja ser una mujer negra desafiando los silencios...

La DAFCC ha sido la excusa para tejer puentes entre nuestras memorias más lejanas y las construcciones que como estrategias de sobrevivencia y preservación se dan en nuestros territorios, estos puentes que se tejen hacen parte del acto creativo, entendiendo creación no solo en el contexto escénico, se entiende también en como un lugar reflexivo y emancipador, como lugar donde es posible invertir los órdenes establecidos, en torno a esto Albán dice: “la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas... las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose” (Albán, 2008).

La creación entonces se convierte en el acto que posibilita narrativas otras, permite la materialización de las reflexiones; obras como la ciudad de los otros de la compañía Sankofa y que fue creada en el marco de la conmemoración de los 150 años de abolición de la esclavitud en Colombia, gracias a la Alcaldía de Medellín y Casa de Integración Afro-colombiana en el año 2010, delata “ la falta de oportunidades para seres humanos, que por generaciones, han sido marcados por la discriminación étnica y la inequidad social. Comunidades negras y otros

marginados, observados siempre con el mismo lente, reclaman un poder político que trascienda en auténticas formas de convivencia; que *La ciudad de los otros* sea ciudad para todos”(Palacios, 2010), nos hacen sentir y vivir de manera contundente estas realidades dejando una pregunta en lxs espectadorxs que se relaciona con el grado de responsabilidad que se tiene frente a la temática abordada. Desde estos lugares se convierte el arte en un espacio de aprendizaje, hace parte de una pedagogía decolonial “El arte como acto de reflexión permanente--- y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos \_\_\_ debe de contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario\_\_\_ y quizá sea válido también \_\_\_ el arte se convierte en un ejercicio narcisista que nos lleva a producir objetos para la autosatisfacción del campo del arte y todas las contingencias que lo acompañan” (Albán, 2008).

### 3. Capítulo Tres

#### 3.1. Genealogía de la Danza Afrocontemporánea en Colombia: “Bailamos más que para ser vistos para ser escuchados”.

Al hablar de genealogía se acude a la posibilidad de rastrear la ascendencia o descendencia de algo o de alguien, nos inscribimos así en función de descubrir rutas que no necesariamente responden a las lógicas de la linealidad, podemos encontrarnos con enclaves que se desarrollan en temporalidades no secuenciales, y nos adentramos en los detalles, personajes, historias que posiblemente las narrativas hegemónicas han dejado de lado, para

observar su eco, en palabras de Foucault la genealogía “pretende mostrar el pasado plural y a veces contradictorio que revela las huellas de la influencia que ha tenido el poder sobre la verdad” (FOUCAULT, 1971); estos ecos los podríamos visibilizar con la analogía del lanzamiento de una piedra en un lago, son ecos que se expanden en el tiempo y que siguen teniendo repercusiones en diversos niveles de intensidad, es decir las ondas que se producen más cercanas al punto de entrada de la piedra en el agua serán más “notorias”, más eso no desdibuja a las siguientes ondas y su relevancia, de esta forma la genealogía nos posibilita nombrar lo no evidente y realizar “investigación particular sobre aquellos elementos que «tendemos a sentir [que están] sin historia”(FOUCAULT, 1971).

Anclada a este concepto y para visualizar los entrecruces de la danza afrocontemporánea, las motivaciones históricas y políticas que agencian su surgimiento, tránsitos e influencias, iniciare por el movimiento panafricanista como uno de los enclaves para la visualización de esta genealogía; se considera a Henry Sylvester Williams y a William Edward Burghardt Du Bois como los padres del panafricanismo, el primero de ellos nacido en Trinidad y Tobago fue un gran difusor durante finales del siglo XIX y principios del XX, al llegar a gran bretaña forma la asociación para acabar con el racismo, el segundo, Du Bois estadounidense, sociólogo e historiador activista por los derechos civiles, es el primer graduado de Harvard como doctor en filosofía, productor de textos fundacionales de la literatura Afroamericana.

El movimiento panafricanista tiene sus antecedentes en Estados unidos, recordemos que en el siglo XIX la esclavización sigue vigente en el sur EU, pero no en el norte gracias a una ordenanza promulgada en 1787 que establecía el río Ohio como límite espacial, esto acarreó que en el norte se establecieran personas negras con cierta independencia económica y un reconocimiento social, junto al desarrollo un sentimiento de empatía o hermandad, este proceso desembocó en unas primeras propuestas a nivel común que buscaban la liberación de

toda la población negra y la garantía de recursos para su vivir, surgen entonces dos corrientes, una que promovía el retorno a África y otra que proponía la permanencia y la búsqueda por la convivencia de las “razas”, este es uno de los antecedentes que da pie para el nacimiento del panafricanismo. Existen tres factores principales que unidos dan pie al surgimiento de este movimiento, uno el esclavismo occidental y su sistema de explotación de personas negras en América unido al proyecto en curso de la colonización en África, dos, la presencia de estudiantes migrantes procedentes de las Antillas, los cuales poseían una tradición de procesos de lucha de auto liberación y emancipación, tres la producción académica y actividad de varias personas de la comunidad afro.

El movimiento que se gesta dentro del panafricanismo nos permite percibir la diversidad de pensamientos e ideas que caracterizan su desarrollo a lo largo del siglo XX, los diversos congresos que se llevaron a cabo fueron definiendo la naturaleza y perspectivas del movimiento, “en estos congresos, se proclamaba un llamado a la unidad de los pueblos africanos contra el racismo y la subordinación administrativa y cultural hacia el fenómeno colonialista, cuando la Europa occidental se había consolidado como una civilización hegemónica” (Ortiz, 2013), se pasa de reconocer la necesidad por la autonomía

El concepto de negritud también aparece por la unión entre África y América desde las colonias francesas de Martinica creada en París por un grupo de hombres poetas que en principio buscaron abordar el orgullo negro desde lo estético, ellos eran Léon Gontran Damas, Aimé Césaire y Leopold Sédar Senghor, este último reconocido por llevar el concepto de negritud a un ámbito político, luego se convertiría en el primer presidente electo de Senegal en el año 1960.

En principio la negritud da respuesta a las opresiones sufridas por un grupo de jóvenes intelectuales negros pertenecientes a las elites de las colonias francesas, que al llegar a París

se ven enfrentados a una realidad que les discrimina y que no reconoce su clase como lugar de salvaguarda, desde ese lugar crean un movimiento que dé respuesta al reconocimiento del hombre negro frente a las políticas de opresión y asimilación cultural. Como estrategia de su movimiento cultural y político e ideológico surgieron varias revistas, tal vez la más reconocida *L'Étudiant noir*, en 1934 donde ponían sus posturas exaltando los valores culturales de los pueblos negros, y donde la pluma de Aimé Césaire expresa por primera vez este concepto, este movimiento influencia también el movimiento independentista en África.

### **3.2. Mudra: La Danza De La Negritud**

Mudra fue una escuela de danza fundada en el año de 1977 en Dakar Senegal, por Léopold Sédar Senghor, Germaine Acogny y Maurice Béjart e influenciada por la filosofía del panafricanismo que promulgaba el hermanamiento africano, la unidad política y la liberación del continente africano y de su diáspora.

Mudra tiene una vida corta si la medimos en años puesto que cierra en 1983 por el cambio de gobierno, siempre tuvo claro su postura desde la danza en el desafío de las estéticas eurocentradas y en la apertura de narrativas que dieran cuenta de las cosmogonías múltiples contemporáneas del pueblo negro africano; en este sentido Mudra crea las primera generaciones de bailarinxs que se visibilizan en los diversos círculos internacionales de la danza con narrativas modernas que expanden las representaciones que se encontraban ancladas a imaginarios que unían la danza del continente africano con lo animal, salvaje, erótico y exótico como únicos lugares posibles.

Germaine Acogny es una bailarina y coreógrafa Senegalesa nacida en 1944 considerada la madre de la danza moderna africana, después de estudiar en Europa danza moderna y ballet, regresa a África desarrollando la técnica que lleva su nombre y que está basada en las danzas tradicionales africanas (especialmente la de Senegal y Benin) y en las técnicas de danza contemporáneas occidentales (danza clásica, release y Graham), en 1968

crea el primer estudio de danza, para luego convertirse en la directora de Mudra África (1977-1983) su visión partió de la convergencia de pensamientos que compartía con Senghor, la necesidad de “un lenguaje moderno, porque África es contemporánea, es moderna”(Casa África, 2020).

Acogny posibilita la “re-contextualización de la danza africana tradicional en el mundo de ahora, donde el cuerpo se concibe como un ser íntegro...donde se respeta cada cuerpo diferente y único” (Colmenero Díaz, 2016) arraigado a su contexto, consciente de su historia, de su memoria que hace posible un encuentro potente y sensible “Es un trabajo que toca el cuerpo pero que también hace hablar lo imaginario de las personas cuando les digo (a los alumnos) que se transformen en un nenúfar o en un caracol, o cuando les pido que se enraícen en sus culturas respectivas y estén abiertos a otras culturas sin dejar de ser lo que son” (Acogny, 2016).

Desde el 2004 Acogny se establece definitivamente en Senegal y crea el Ecole des sables, International Center for Traditional and Contemporary African Dances, un espacio propuesto para el encuentro de bailarinxs de África y de todo el mundo, la maestra Acogny sigue viajando por todo el mundo estableciendo lazos desde la técnica que desarrolló, dando a conocer el lugar que, como mujer africana, bailarina y coreógrafa, le ha aportado a la danza a nivel mundial.

En el año 2019 estuvo en Colombia trabajando junto a Rafael Palacios y los jóvenes creadores del Chocó gracias a una invitación que realiza la bienal de danza de Cali y en asocio con la fundación Más arte Más acción, donde llevó a cabo una residencia en Nuquí que permitió el acercamiento y diálogo entre generaciones y saberes en la danza afrocontemporánea colombiana.

### 3.3. Abriendo Caminos: Delia y Manuel Zapata Olivella

*“Cuando la gente no conoce la historia de las cosas no puede quererlas”*

***Delia Zapata Olivella.***

Manuel al igual que Delia siempre fue consciente de su trietnicidad, esto les permitió reflexionar sobre la identidad nacional vista desde sus diversas herencias, más su negritud la “descubrieron” como nos pasa a muchxs, en el enfrentamiento de los estereotipos, el señalamiento y la desgastante demostración de nuestras capacidades, “la vida en la capital les hacía caer en cuenta de su condición de costeños y de negros, pues a pesar de sus mulataje, las difíciles condiciones de discriminación que enfrentaban, en un tiempo y en un lugar caracterizado por la hegemonía andino blanco mestiza, abría las preguntas por su condición racial” (Ortiz, 2013) este tipo de experiencias enrutaron sus caminos acompañando siempre su quehacer desde una postura militante por la causa afro.

Delia es considerada como la mujer más importantes del folclor colombiano gracias a sus aportes profundos sobre las diferentes expresiones de las danzas tradicionales de la costa caribe y pacífica de nuestro país, ella una mujer negra nacida en Lorica Córdoba en 1926 y que inició su trayectoria desde las plásticas, como escultora fue merecedora del premio en 1954 otorgado por la escuela nacional de bellas artes de Barranquilla; “ un año después de concluir su renunció al martillo y al cincel para modelar el baile con los pies desnudos... no soy tráfuga, esculpo cuando danzo (D. Zapata Olivella, Massa Zapara, & Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1990)”. En los años 50 Delia se adentra en la búsqueda de su identidad, esto la lleva a utilizar la grabadora magnetofónica (instrumento para la época muy costoso y pesado para transportar) para recoger las voces de sus mayorxs, su grabadora según cuenta su hermano Manuel era “ un instrumento inapropiado para transitar por riberas, montañas, valles, litorales y selvas, ¡ dos asnos como colaboradores indispensables” transportaba sus primero documentos de investigación que más adelante se convertiría en textos esenciales

para la visibilización, comprensión de las manifestaciones populares colombianas como lugar fundante de la identidad de la nación.

En el 53 Delia y su hermano Manuel asisten a ver a la coreógrafa norteamericana Katherine Dunham quien dirigía en Ballet Negro, Dunham antropóloga, coreógrafa y bailarina es reconocida por ser la creadora de la primera compañía de bailarinxs afroamericanxs en 1940, este encuentro les motiva a conformar un grupo de danza folclórica que realce las raíces negras (padre) e indígenas (madre) (Florez Forero, 1996); El alma de los tambores es su primera pieza como coreógrafa, está la estrenó en el Teatro Colón de Bogotá, “Fernando Arbeláez, director del Teatro, se niega a presentar el grupo, considerando que es un escándalo presentar un grupo folklórico en un recinto construido para presentar conciertos y óperas. Después de ver el espectáculo y ante las explicaciones de Manuel sobre arte y cultura, el director accede”, esta presentación marca un hito en el manejo de los esquemas culturales del país. Esta “anécdota” muestra de manera clara la disputa entre “alta cultura Vs cultura popular” y los centros de poder que deciden desde el establecimiento de parámetros estéticos que no atienden necesariamente a los propios; donde también se entrecruzan factores de clase y raza, y ponen de manifiesto la colonización estética/artística.

Delia y Manuel ponen de manifiesto preguntas profundas relacionadas con el lugar de enunciación, enfatizan la tensión entre la pertenencia de algunas manifestaciones y sus protagonistas, en este sentido Delia fue una pionera en la apertura de espacios para la danza folclórica en el país sin caer en un fenómeno de “estilización y embellecimiento” como lo veremos ampliamente en las propuestas discursivas de muchos ballets folclóricos, donde se acude a estéticas importadas para “estilizar y embellecer” nuestras prácticas tradicionales, estandarizando los cuerpos que representan las diferentes danzas de manera escénica y reforzando lugares de hipersexualización y exotización por medio de vestuarios, pasos y narrativas que tergiversan los significados simbólicos de estas manifestaciones culturales.

Sus propuestas le permiten recorrer el país en el diálogo constante entre su creaciones escénicas y su investigación sobre las tradiciones, sabiendo el lugar de importancia que representa lo popular como un ethos donde se re estructura el mundo de otras formas: como lugar de resguardo de memorias, en la necesidad de reconocimiento en la exaltación de las expresiones culturales y su diversidad y en los cuerpos que representan estas voces silenciadas; En el 57 realiza su primera gira por varios países de Europa donde consolidó su repertorio y visibiliza parte del folclor Colombiano; en el 63 fue nombrada como coreógrafa titular del grupo representativo de danza del instituto popular de cultura de Cali.

1974 Manuel asiste a *Diálogo de la Negritud y la América Latina* en Dakar, coloquio realizado por el entonces primer presidente electo de Senegal Leopold Sedar Senghor, uno de los precursores del movimiento de *la Negritud*, el cuestionamiento central giraba en torno a “ los latinoamericanos retomamos en la propia África los ideales de un destino común, no era otra cosa que reconocerla en América, pero nutrida y enriquecida con el mestizaje y el acervo de nuestras luchas por la libertad (Ortiz, 2013)” ; en este viaje Manuel idea la escritura de su obra *Changó, el gran putas*, considerado por muchxs como su obra más importante.

“Esa noche, sobre la roca, humedecido por la lluvia del mar, entre cangrejos, ratas, cucarachas y mosquitos, a la pálida luz de una alta y enrejada claraboya, luna de difuntos, ante mí desfilaron jóvenes, adultos, mujeres, niños, todos encadenados, silenciosos, para hundirse en las bodegas, el crujir de los dientes masticando los grillos.

Las horas avanzaban sin estrellas que pusieran término a la oscuridad. Alguien, sonriente, los ojos relampagueantes, se desprendió de la fila y, acercándose, posó su mano encadenada sobre mi cabeza. Algo así como una lágrima rodó por su mejilla. ¡Tuve la inconmensurable e indefinible sensación de que mi más antiguo abuelo o abuela me había reconocido! (Zapata, 1997)”.

Zapata trae con su obra la memoria común, por medio de los personajes, historias, voces, dichos, que nos acercan a ese pasado del cual aún hacemos parte, Darío

Henao Restrepo lo describe así en el prólogo llamado *los hijos de Chango* de la colección elaborada por el ministerio de cultura de Colombia en el año 2010 y que hace parte de la biblioteca de literatura afrocolombiana: “En Changó, el gran putas, para dar cuenta del acento afro, además de la filosofía y la noción del tiempo, se incorporan muchos elementos de la literatura tradicional africana —pro -verbios, juegos de palabras, adivinanzas, trabalenguas, cantos, cuentos de hadas y canciones— que a pesar de su notable influjo permanecen invisibilizados en el mundo occidental. Lo que hace Zapata es traerlos de nuevo a escena, así aún sean extraños para muchos. El logro es sustancial, nada menos que la recuperación de un gran trayecto de memoria colectiva. Rema siglos arriba para pasearnos por el trasteo desalmado de millones de negros hacia las geografías de la explotación y de la muerte (M. A. Zapata Olivella, 2019)”.

Delia fue precursora en la enseñanza superior de la danza folclórica en nuestro país, era consciente de la importancia de vivenciar el folclor para el acercamiento y entendimiento de la pluralidad del país, como una apuesta al lugar del arte en la conciencia de un país multicultural, crea entonces en 1976 junto a la dramaturga Rosario Montaña Cuellar, la Licenciatura en Danzas y Teatro en la Universidad Antonio Nariño de Bogotá, estructurándose como un programa único en Colombia y quizá en Latinoamérica en este género, “el cual le permitiría a Delia Zapata seguir aplicando esa técnica corporal que permite a individuos reconocerse como ser expresivo y así interpretar los legados dancísticos de varias regiones del país, considerado uno de los más pluriétnico y multicultural del continente (Delgadillo Molano, 2012)”.

También fue fundadora del Instituto Folclórico Colombiano Delia Zapata Olivella y el grupo Danzas Tradicionales Colombianas Delia Zapata Olivella donde acompañó la formación de varixs bailarinxs/ investigadorxs y Docentes dejando un legado no solo en el descubrimiento, aprendizaje y enseñanza desde lo corporal de la danza folclórica, además dejó de manera documentada desde su voz el acercamiento y vivencia como mujer negra de

las diferentes manifestaciones folclóricas del país siendo una precursora de la investigación de nuestra identidad, es decir Delia pone a nivel de memoria escrita las voces que hasta entonces habían sido sujetas a estudio, descosifica las narrativas corporales negras para reflexionarse desde su propio lugar de enunciación; “son mucho más personales los trabajos iniciados por Delia, pero no por ello menos importantes en la toma de conciencia de los valores tradicionales aportados por los alfabetos, empíricos y semi letrados de las etnias indígenas, afrocolombiana y mestiza: Más del 80% de nuestra población tradicionalmente menospreciada como creadores de los valores fundamentales de la cultura nacional (D. Zapata Olivella et al., 1990)”.

Delia y Manuel nos enseñan y recuerdan constantemente con sus memorias escritas el lugar presente e importante de nuestro legado histórico, de las diversas voces que está compuesta y las maneras en que se han mantenido en el tiempo haciéndonos reflexionar sobre el folclor como un lugar móvil, que se transforma con el tiempo. En 1998 los manuales de danzas folclóricas de la costa Pacífica y 2005 costa Atlántica fueron el resultado de años de trabajo de Delia, son documentos que dan testimonio profundo del legado cultural del país desde un lugar que exalta y visibiliza otras voces, que van más allá de la puesta escénica de una danza, es así como constituyen parte de la memoria de nuestra cultura que se evidencia en el movimiento danzado.

#### **3.4. El Tejedor de Puentes: Rafael Palacios**

*“el cuerpo como aliado en la búsqueda de identidad y sentido de vida, es el recurso más honesto que encontré para expresarme. la danza, por su parte, es el espacio que construí para cuestionar el conocimiento establecido, para erigir rebeldía, para llenar vacíos históricos y romper estereotipos dañinos que soportamos los negros en*

Colombia”.

### Rafael Palacios

Para iniciar esta genealogía me es importante reconocer a Rafael Palacios como el coreógrafo, director y bailarín afrocolombiano que introduce y difunde la técnica de DAFC en Colombia, es la punta de una flecha que abrió y abre trayectorias para muchxs de nosotrxs; al regresar al país en el año 91 luego de vivir 5 años en París donde estudia y se forma como bailarín en la compañía *Ébène*, ahora conocida como *compañía de danza afrocontemporánea Irene Tassebedo*. Tassebedo bailarina, coreógrafa, actriz y maestra perteneciente a la primera promoción egresada de la primera promoción de la escuela Mudra África, reconocida a nivel mundial por sus obras; Rafael estuvo convencido de la importancia de regresar a Colombia para hacer una compañía de danza de gente negra que hiciera posible otros relatos de lo diversos contextos afrocolombianos y sus realidades, relatos que se hacen potentes en la sinceridad de las interpretaciones, y en la fuerza de sus cuestionamientos.

Rafael nace en Copacabana Antioquia en 1969, y desde muy corta edad está en el universo de la danza, es hijo de padre Chocoano y madre Antioqueña: “mi padre era

El profesor de la escuela del municipio (Copacabana–Antioquia) y era también el profesor de danza... mi infancia siempre estuvo ligada a la danza”, a la edad de 9 años su mamá le regala el libro Raíces de Alex Haley: “ fue un libro que leí muy joven y me incentivó a buscar una identidad como hombre negro (Palacios, 2016)”, cuando estaba en grado 11, su mamá escucha por la radio que están realizando audiciones para bailarines de todo el país para ser parte del Ballet Nacional de Colombia – Sonia Osorio en Bogotá, Rafael decide ir y presentarse, desde ese momento vive en Bogotá alrededor de 2 años antes de viajar a vivir a Francia.

Durante su estadía en Bogotá en los años 90’ existen varios sucesos que él considera fundamentales en su decisión por la búsqueda de una danza que le permitiera sentirse dignamente representado y que brindara la posibilidad de ser escuchado desde su lugar como

hombre negro dentro de una estructura social racista; el primero es, las diversas obras del momento donde la representación de la mujer y hombre negro estaba atravesada por una narrativa que refuerza estereotipos unidos a la exotización desde la cercanía con lo animal y lo erótico, además de la reiterativa historia de la esclavitud que nos hacen pasar una y otra vez por esa herida, pero que también lo convierte como eje central del pueblo negro sin ir más allá de los lugares de corresponsabilidad que nos competen histórica y actualmente, “en Colombia necesitábamos coreógrafos negros que crearan obras sobre gente negra, sobre la cultura negra y no esas caricaturas que no correspondían con lo que debía ser el hombre o la mujer negra en el escenario (Bonilla-Ospina, 2018)”.

El segundo suceso es la oportunidad de ver diversas obras de danza contemporánea donde la estética, las historias, los cuerpos, temáticas etc., que ponían de presente otras posibilidades, dando cabida a cuestionamientos arraigados a los contextos, y abriendo la posibilidad de encontrar lo que buscaba como bailarín; la contemporaneidad desde la danza permitió ampliar las preguntas en cuanto a lo que como artistas tenemos por decir, a la responsabilidad contextual, histórica y generacional, lo contemporáneo abre la puerta para dar paso al encuentro de diversas formas estéticas, técnicas y corporalidades que se reúnen en lo creativo para mostrar su interpretación de mundo.

En tercer lugar, el encuentro que tiene con la maestra Germanine Acogny durante el festival iberoamericano de teatro (1990), al presenciar su obra desde la técnica de DAFC Rafael vio un cuerpo negro en escena con una narrativa actualizada, desarrollando un discurso totalmente actual sin necesidad de caer en las estéticas ya conocidas y naturalizadas para los cuerpos negros, “ella finalmente aclaró el camino que yo quería seguir, Porque vi a una mujer negra, Africana en el escenario, contando una historia que a mí me parecía muy digna”. En este momento Rafael decide viajar a Francia para estudiar la técnica de DAFC junto a la maestra Germanine Acogny, “con Germaine yo si descubrí un camino... era buscar el origen, buscar en África”, luego ella le recomienda por sus inquietudes buscar a la maestra Irene

Tassemedo, quien se convertiría en la maestra de Rafael, ella acompaña el camino de formación de Rafael “Con Irene pude ir a la raíz, pude entender quién era yo en el presente” luego de 5 años junto a ella y recorrer más de 18 países africanos haciendo parte de la compañía “Ébene” su experiencia en esta etapa le confirmó que su camino era regresar a Colombia para formar puentes entre Colombia y África “ yo nunca dudé en que quería regresar... en que quería crear una compañía de danza, compartir lo aprendido en África, elaborar un lenguaje propio...Viajar a África es lo mejor que me pudo pasar en la vida (Después de mi hijo), fue darme cuenta de un lugar que podía proveerme todo el conocimiento que se me había negado, la historia perdida, burlada, secuestrada, un lugar que hablaba del origen de mi abuelo, un hombre callado que aunque muy cercano a mí me parecía tan lejano, y allá descubrí su silencio, sus saberes... África me mostró lo que nos habían intentado quitar, también me develó de qué estamos hechos y por qué hemos podido resistir, permanecer y trascender a pesar de todo...también me recordó que ya no soy africano, soy Afrocolombiano, pero pude a través de mi llegada allá saber por qué, para qué y de qué me podía sentir orgulloso, de ser negro y afrodescendiente” (Bonilla-Ospina, 2018).

En este sentido la posibilidad de enunciarse, reconocerse y posicionarse desde una conciencia histórica abre el camino para su propuesta desde la danza, anclando su experiencia particular a una mayor, a una común que nos ha atravesado como pueblo, como diáspora, para Hall “No hay manera, me parece a mí, en la cual las personas del mundo pueden actuar, hablar, crear, entrar desde los márgenes y hablar, o puedan comenzar a reflejar en su propia experiencia, a menos que vengan de algún lugar, de alguna historia, de heredar ciertas tradiciones culturales...Y la relación que las personas del mundo ahora tienen con su propio pasado es, por supuesto, parte del descubrimiento de su propia etnicidad. Necesitan honrar las historias escondidas de las que vienen. Necesitan entender los idiomas que no se les ha enseñado a hablar. Necesitan entender y revalorizar las tradiciones y las herencias de las expresiones y creatividad culturales “(Hall, 2010).

Palacios en sus acciones y palabras posibilita reflexiones en diferentes campos, nos muestra la relación que ha establecido con el territorio, espacio donde se crea conocimiento y donde también se preservan las relaciones con las tradiciones al tiempo que se transforma consecuentemente en el tiempo.

Con este entendimiento de su “yo en el presente” y el desafío trazado por él mismo de “construir puentes”, Palacios regresa a Colombia en 1997 y crea la corporación cultural afrocolombiana Sankofa.

**“Entonces sí, Sankofa cambia totalmente mi visión, cambia mi vida”**

**Yndira Perea Cuesta**

“bailamos más que para ser vistos para ser escuchados”

**Sankofa**

Yndira Perea Cuesta es una mujer afro nacida en Quibdó, bailarina, coreógrafa, maestra de danza afrocontemporánea, cofundadora de la compañía Sankofa y directora de la compañía de danza Wangari, ella es la integrante más antigua, conoce desde adentro el proceso de Sankofa, es una mujer respetuosa, comprometida, inteligente y alegre; se enamoró de la danza gracias a su abuela Ramona García, quien la cuidaba a ella y a su hermana y que en sus tiempos libres asistía a las danzas de pellejo, chirimía, Yndira observaba sus movimientos llenos de alegría, energía, con tan solo 5 años se enamora de la danza y se acerca a su segunda maestra, Madolia De diego Parra una de las más reconocidas exponentes chocoanas con la que aprendió las danzas tradicionales de su territorio, llega con 17 años a Medellín, atraviesa una primera experiencia con relación a la danza en esta ciudad “ yo venía de algo muy específico que es la danza tradicional del pacífico norte... de estar con músicos en vivo para llegar a Medellín y enfrentarme a otro tipo de técnicas en danzas que quizás no se acercaba mucho a lo que en ese momento yo deseaba, me fue muy difícil entrar a un salón de danza en el ballet folclórico de Antioquia y escuchar un piano, por ejemplo, estar con una

postura super rígida, era algo que no se me acomodaba en el momento...sufrí mucho, sufrí porque no quería hacerlo, no me llegaba, no me nacía...” (Bonilla-Ospina, 2021b).

Después de esta experiencia conoce a Rafael en unas audiciones para Noel, le habían encargado a Palacios el montaje de celebración de fin de año, “cuando lo veo bailar y escucho la música, que además nunca había escuchado una música como la que estaba sonando en ese momento, los movimientos eran totalmente diferentes, yo no conocía esto, pero si se acercaba más a lo que yo era, de donde yo venía, entonces es como ese puente también entre lo africano y lo afrocolombiano, esa música, esos movimientos... Cuando conozco esta técnica de danza me doy cuenta de que es lo que quiero hacer, sin alejarme de mi tradición” (Bonilla-Ospina, 2021b).

“Sankofa es un vocablo de origen africano que significa regresar a la raíz, pero como filosofía es mirar al pasado, con los pies en el presente para avanzar con paso firme hacia el futuro” (Palacios,2019); esta filosofía reconoce la importancia de nuestra historia para movernos en consciencia y coherencia en el tiempo.

Sankofa es simbolizado con un ave donde sus pies apuntan en una dirección y su mirada en otra, en la boca tiene un huevo que hace reflexionar sobre el tiempo, ese huevo/semilla como símbolo de un proceso de concepción, crecimiento, cuidado, madurez para dar un fruto y de este extraer nuevamente una nueva semilla y así cíclicamente asegurar que la vida continua; la mirada del ave hacia el pasado me habla de las historias, las ocultas, negadas, alteradas, las que al decirse una y otra vez se convierten en verdades, la Sankofa entonces nos advierte de la importancia de conocerlas para andar, andar con sentido y conocimiento de quienes somos, alerta del sistema, sus estrategias y realidades y que con cada paso se sabe responsable de las semillas.

Sankofa además de ser una compañía de danza reconocida a nivel nacional e internacional es un espacio formador, militante, amoroso, consciente de los procesos e historias de cada una de las personas que hacemos parte, es una familia que baila sus

historias, que teje desde sus particularidades corporales, históricas, sociales, económicas, una danza que nos permite ser vistxs, escuchadxs, permitiendo que emerjan lugares otros de representación, que ponen de presente las voces en primera persona, aparece un yo, dueñx de sí, que acuerpa y muestra desde la danza su visión de mundo, sus preguntas, su dignidad al entender la danza y el cuerpo como un acto político del cual está siendo protagonista, resignificando su lugar social; para Camilo Perlaza, bailarín y músico Tumaqueño de la compañía Sankofa, quien hace parte de la misma desde los 14 años de edad: *“Sankofa me hizo llegar a una ciudad donde tenemos pocas oportunidades, de hacerme ganar un lugar digno en esta ciudad, me hizo valer como bailarín y músico en esta sociedad, o sea, hizo dar a conocer mi esfuerzo, mi dedicación, lo que vengo haciendo desde que tengo cinco años en este país... Donde se me ha dado la oportunidad de compartir con otros grandes artistas, de estar en los grandes escenarios, cosa que yo nunca me imagine (Bonilla-Ospina, 2021a)”*.

En las palabras/acciones de Perlaza y Perea y de muchas más personas que son o han sido parte de Sankofa, vemos como este lugar consciente de personas racializadas influencia los diversos caminos que decidimos tejer, es así cómo puedo nombrar una ramificación de proyectos que están influenciados por el encuentro y/o la permanencia dentro de la compañía, me es necesario aclarar que el estar no necesariamente está implicado con hacer parte de los montajes y presentaciones, el ser parte de sankofa está atravesado por un sentido profundo de compromiso con nuestros lugares de acción, de compañerismo, y de reconocer a la luz de nuestras historias todo los esfuerzos que han sido necesarios para llegar hasta aquí; algunos de estos proyectos son:

- Wangari compañía de danza afrocontemporánea: Yndira Perea. Medellín
- Semilleros de Sankofa y Wangari en la ciudad de Medellín.: Santo Domingo, comuna 1, San Cristóbal, comuna 60, Diáspora africana comuna 13.
- Plu con Pla, Agrupación musical: Harold Tenorio. Tumaco
- Chukunate drums Feliciano Blandón: Urabá

- Escuela artística Diokaju generación afro: Catalina Mosquera. Bogotá
- Kilombo danza afrocontemporánea: Andrea Rubiano. Bogotá
- Afro al parque Cali, semillero narrativas y raíces: Andrea Bonilla: Cali

La compañía a lo largo de estos 23 años ha desarrollado una línea de investigación/creación donde reconoce las danzas tradicionales colombianas de matriz afro estableciendo un puente con la actualidad de la danza negra en Colombia, buscando las voces y sentires contemporáneos, Sankofa crea puentes que hacen posible entablar diálogos entre el pasado y lo actual “a Sankofa llega un muchacho de Guapi, de Tumaco, de Cartagena, de Cali, de Buenaventura yo no quiero que se desparezca la geografía y la historia de ellos, yo quiero es que la pongan y hablen con nosotros sobre quienes son ellos... yo la técnica de danza afro contemporánea la tomo como un puente con África, pero no es para reemplazar lo que nosotros sabemos, o sea yo no le voy a decir a un pelado de Tumaco olvídense del currulao y ahora aprenda este baile africano, yo lo que le voy a decir es cómo hacemos para que dialogue su traición , su marco con una estética y una corporalidad africana que también nos pertenece y también nos influncia” (Palacios,2018), en este sentido Sankofa por medio de esta conexión temporal actualiza los discursos, alimentando constantemente la narrativa escénica, de igual forma el establecimiento del lazo entre lo heredado que provee una pertenencia histórica y su continuo desarrollo diaspórico en este caso danzados, abriendo entonces las identidades de lo que significa ser negrx en un país como el nuestro donde las representaciones estéticas siguen impregnadas de preconceptos que nos asocian con lo sexual, lo animal y lo no inteligente.<sup>12</sup>

Para Sankofa es primordial la creación colectiva donde se parte del reconocimiento de las narrativas propias, sus geografías, sonoridades y particularidades, logrando poner desde la

---

<sup>12</sup> para una mayor ampliación del tema sobre representaciones ver el texto Afrografías, representaciones gráficas y caricaturescas de los afrodescendientes al igual que 1000 caricaturas afro en la historia de Colombia, textos de Oscar Perdomo Gamboa (Perdomo Gamboa, 2017).

diversidad afro un sin número de posibilidades identitarias que responde a las interseccionalidades entre género, geografías, generaciones, clase etc.

La decisión de crear desde el colectivo se ha convertido dentro de la compañía en una metodología para el desarrollo de la consciencia y la responsabilidad que tenemos como individuos y grupo; cada nuevo proyecto artístico representa la posibilidad de aprender en extensión y reflexionar en profundidad alguna problemática puntual, se disponen espacios de reflexión donde tenemos la oportunidad de escuchar esas historias no contadas por sí mismxs y por lxs demás , nos brinda la posibilidad de la circularidad, donde todxs nos encontramos desde una horizontalidad que nos hace corresponsables de la gestación del universo simbólico de cada montaje coreográfico.

La técnica de DAFCC ratifica lugares de las narrativas negras y muestra su importancia social para reflexionar y seguir cuestionando la inequidad y desigualdad social; el camino de la DAFCC nos muestra su cambio en el tiempo, pues no es solo un espacio de estética corporal que dialoga con el vocabulario corporal que poseemos en nuestros territorios, sino que además al estar acompañado de espacios de reflexión sobre temas centrados en la raza, el colonialismo, el racismo y sus diversas manifestaciones, el género, la clase, educación etc., se convierte en una expresión que traspasa el campo artístico para proveer reflexiones en otros campos de estudio.

Entiendo que la DAFC percibe lo contemporáneo respaldado también de la tradición, unida a los orígenes que no se desligan, al contexto histórico, procesos artísticos, políticos, y afrodiaspóricos, actualizando el discurso ya que en ocasiones se considera el discurso del pueblo afro solo desde un lugar de lo originario, de lo primigenio casi negando su andar, a diferencia del proceso marcado por occidente donde se gesta desde la ruptura con lo pasado, con lo que le antecede.

### **Pasos en la tierra: Danza y comunidad**

“el cuerpo en su constante transformación es fuente inagotable de saber en el camino del danzante; por eso la danza ruta múltiples senderos, de innumerables coordenadas a través de las cuales, las personas, los pueblos y las épocas enuncian la singularidad de su gesto”

### **Sankofa**

“¿Qué pasaría si continuamos caminando por separado y luego nos damos cuenta de que la comunicación con el pasado se hace imposible y que perdemos los referentes que hoy en día nos construyen como pueblo?” (Castillo Ballén & Palacios, 2008). Con esta pregunta Sankofa con apoyo del Ministerio de Cultura, dentro del programa Danza Viva, registra de manera escrita el proceso de formación y creación llamado pasos en la tierra: formación, creación danza comunidad en el 2015, una propuesta desde el diálogo para el fortalecimiento de la danza tradicional colombiana desde la acción de pensarla en la contemporaneidad.

Pasos en la tierra recoge en un ejercicio de memoria sensible el proceso de formación y creación realizado entre el 2008 a 2013 en el pacífico colombiano y Urabá. pasos en la tierra contó con 4 rutas geográficas:

1. Ruta de viaje: Tumaco, Puerto tejada, Buenaventura, 2008 - 2009.
2. Ruta de viaje: Desde África, visita a Colombia Irène de la maestra Irene Tassebedo/ De regreso a África: Sankofa en Burkina Faso, pasantía de creación 2009.
3. Ruta de viaje: nuevos encuentros: Quibdó, Guapi, 2010.
4. Ruta de viaje: región Urabá y Apartadó 2011- 2013.

La propuesta metodológica que se propone para el diálogo con los territorios parte del entendimiento de las particularidades de estos, se propone entonces tres ejes:

- **Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico:** se propone entender la técnica más allá del aprendizaje del sistema de movimiento, como un camino del “reconocimiento del ser cuerpo, sus potencias y dimensiones creadoras” (Castillo Ballén &

Palacios, 2008) a su vez este eje se divide en dos lugares, el primero que se enfoca en el descubrimiento de calidades del movimiento, espacio, propiocepción, rítmica, musicalidad, corporalidad etc., y un segundo lugar que se desarrolla desde la aproximación a la técnica de danza afrocontemporánea donde se hace evidente el lugar étnico común que se comparte con la danza tradicional afrocolombiana.

- **cuerpo comunidad tradición:** desde un espacio de exploración permanente y de manera colectiva este eje busca “reconocer nombrar y difundir los saberes y las prácticas específicas de cada región bajo el postulado todos somos maestros y todos somos discípulos” (Castillo Ballén & Palacios, 2008).
- **pedagogía para la creación:** se aborda desde dos lugares, el primero el **juego corporal exploratorio** en cuanto a metodología que provee un marco de acuerdos consensuados, donde se exponen posturas, estrategias para actuar, resoluciones a desafíos, etc., esta metodología aplicada al cuerpo y a la creación desde la danza posibilita infinidad de rutas en los descubrimientos corporales creativos. También encontramos **el saber y la experiencia del danzante como opción permanente de re-crear lo aprehendido**, como lugar afirmativo para la renovación del saber donde se pone de manifiesto la necesidad de involucrar los universos de lxs participantes. con la interacción de estos ejes se crean posibilidades que horizontales donde desde los diversos lugares se reconoce el conocimiento del otrx, de igual forma es una metodología que al reconocer el territorio y sus particularidades no intenta imponer técnicas que no están acordes a sus querer y necesidades, por último, esta metodología permite la autorreferencialidad, exaltando valores propios que han sobrevivido en el tiempo y que dan cuenta de las memorias compartidas en los territorios.

Sankofa y su propuesta de diálogo constante con los territorios pone el cuerpo y la danza“ A la manera de los griots africanos encargado de ser las bibliotecas vivas para sus pobladores los sucesivos encuentros con los bailarines y las maestras de estas regiones, ha

propiciado un diálogo en el que diferentes comunidades separadas en el tiempo y en el espacio, ha logrado reunirse para recordar y compartir su tradición, así como para reflexionar acerca de las maneras en que acontece la hacen sus entornos y la forma en que quisiera continuar construyendo su camino desde una perspectiva histórica e intercultural que restituya al baile su significado como lugar de memoria étnica y fuente de sensibilidades Y del modo de ser afrodescendiente en Colombia”

#### **4. Reflexiones**

En la DAFCC logro reconocer una apuesta por aportar con su lugar reflexivo, estético, político, pedagógico y artístico al proyecto de la interculturalidad en nuestro territorio, el lugar que ha adoptado desde la re-existencia como un accionar en clave de territorio, que agrieta y da paso a un sentipensar donde florecen formas otras que aperturan el abanico de lo diverso, de los relatos ocultos, de la construcción común y sus desafíos, para seguir tejiendo puentes que fortalezcan los lugares representativos que como comunidad negra merecemos históricamente, aportando a posibilidades de sociedades y condiciones donde nos relacionemos de formas que nos dignifiquen.

El arte ha acompañado a la humanidad desde sus inicios posibilitándole expresarse, la danza es y ha sido una de las diversas formas que hemos encontrado para exteriorizar y comunicar lo que nos atraviesa.

El cuerpo, lugar donde se gesta la acción de bailar ha sido a lo largo de la historia visto desde diversas vertientes, reflexionar el cuerpo desde la danza misma y su lugar político, constituye tener presente la historia, sus influencias, sus principales procesos etc, de manera

adicional la danza afrocontemporánea como técnica ha significado un proceso de auto enunciación e insurrección ya que reconoce los lugares que históricamente se nos adjudican como personas negras para proponer de frente a este sistema otras formas de representatividad que se tejen día a día en cada posibilidad de compartir desde la trascendencia histórica y estética que desarrolla esta técnica. La danza afrocontemporánea rompe con el constructo de “pasos” como código primario y único del movimiento para pasar a un movimiento que podríamos llamar semilla, el cual cada cuerpo en su dimensión de diversidad adoptará como lugar para crear y enunciar lo que le es necesario, esta ruptura en el lugar de lo creativo ha permitido la flexibilidad interpretativa al momento de visibilizar el impacto de la técnica a nivel mundo.

El cuerpo es y ha sido el lugar donde se han instalado las violencias de diversas índole, en el caso de los cuerpos de las personas racializadas hemos entendido cómo este proceso se instaura desde la colonización y se arraiga en todos los aspectos hasta la actualidad, la construcción del mundo y su accionar a partir de la raza y el género nos han traído entonces el encasillamiento, desvalorización y desconocimiento reiterativo de los aportes de nuestras comunidades y en especial de las mujeres, negando así nuestras cosmovisiones, accionares, estrategias etc porque no están inscritas de forma totalitaria dentro del sistema.

Mujeres como Germaine Acogny e Irene Tassebedo entre muchas otras nos permiten pensar en clave de la importancia como mujeres negras en el desarrollo de estrategias vivenciales, acuerpadas y emancipatorias para la construcción de formas otras que proporcionan diversos lugares de fortalecimiento para nuestras comunidades y que logran además dar al cuerpo y sus expresiones sentidos que trascienden lo racional.

El cuerpo y las formas que ha encontrado para emanciparse nos dan a comprender un lugar potente donde se ha logrado re-existir, la danza atraviesa los poros del que la vive y del/a ve, el proceso de acuerpamiento antecede el acto reflexivo centrado en lo cognitivo, querer saber de qué se trata una obra, sus argumentos, identificar personajes, lugares etc son

preguntas de otro orden, del orden del entender para explicar; el acuerpar es la reflexión vivida en el cuerpo que en ocasiones no alcanzamos a dar cuenta de manera escrita o verbal y allí en ese lugar está la potencia del cuerpo, en lo que decimos con una mirada, con un gesto, en el reconocimiento de una abuela viendo bailar a su nieta.

Reflexionar sobre el camino de Sankofa a lo largo de estos 23 años de trabajo ininterrumpido es la posibilidad de adentrarse en experiencias que parten de una conciencia afrocentrada, que se ha construido con muchos relatos, un espacio que ha permitido a la danza del país reflexionar sobre el lugar político de la misma.

También ha posibilitado las preguntas por la tradición, la cultura, la identidad, la actualidad de las y los hombre negros en nuestro contexto, haciendolo desde procesos comunitarios donde reconocemos la fortaleza de la diversidad de voces.

Sankofa ha permitido a la danza y a nuestra sociedad expandir la categoría “negro”, la ha ampliado con sus apuestas por la diversidad, por las voces de los territorios, por el encuentro entre generaciones, donde se reconoce lo interseccional como punto de enunciación para la creación artística, como espacio emancipado que desde la danza resiste a la imposición estética homogeneizante.

Desde este lugar la La danza afrocontemporánea en Sankofa no es solo una técnica de movimiento que se replica, es un lugar narrativo que posibilita hacer un ejercicio de tiempo infinito donde se parte de lo vivido, del cuerpo memoria para llegar a un discurso contemporáneo que cuestiona el sistema, sus roles, acciones y que evidencia un lugar de existencia, al oponerse a narrativas homogeneizantes y preconseptuosas.

Es así como muchas otras iniciativas independientes de Sankofa han nacido y que reconocen el lugar valioso de la compañía en la expansión del campo representativo estético.

Sankofa es un espacios de “palenque”, donde hemos decidido estar y apostar de manera colectiva a producir otras acciones y visiones sobre la danza y el mundo en general,

este lugar nos permite “apalencarnos” es decir reunirnos de manera consciente para el ejercicio de la danza dentro de una estética que involucra el reconocimiento de nuestras raíces.

Considero que el lugar que ha ganado la compañía se debe de ver como un aporte al campo contra las luchas antirracistas, por la generación de un espacio afrocentrado inscrito en clave de territorios y alianzas que dan lugar y visibilizan a diversos procesos que también están en la misma ruta, también porque hay un ejercicio permanente en cuanto al papel de acompañamiento a las nuevas generaciones; es una experiencia comunitaria que nos lleva de las reflexiones artísticas a la vida, al cotidiano.

La DAFCC ha abierto un campo estetico que brinda narrativas que establecen preguntas actuales reconociendo un legado historico negro, también plantea lugares para la comunidad negra que rompen con los presupuestos hegemonicos, al tiempo que ha descentralizado la danza, haciendo que miremos hacia otros territorios que también son Colombia, es así como artistas y proyectos como: Wangari en Medellín dirigido por la coreografa y bailarina Yndira Perea, jovenes creadores del Chocó, Wilfran Barrios en Cartagena con su compañía Atabaques, Catalina Mosquera en Bogotá con su compañía Diokaju generación arte afro, Nemecio Berrio en Cartagena con su compañía Permanencias danza contemporánea de raíces afrodiasporicas, Rene Arriaga en Bogotá con Zarabanda, Jairo Cuero y su proyecto Cununafro danza afromandingue, Lobadys Perez en Cartagena con su compañía Periferia, Andrea Rubiano con Kilombo danza afrocontemporánea, Danfroc corporación cultural dirigida por Teofilo Mercado de Cartagena y Andrea Bonilla Ospina con el proyecto Afro al Parque, estos proyectos son liderados por personas que se identifican como negras (a excepción de Andrea Rubiano que se denomina como una mujer mestiza) y que reconocen en la danza afrocontemporánea un lugar de acción, partida e investigación para sus proyectos que les ha permitido una reflexión unida a su identidad.

La DAFCC afronta desafíos que tensionan los lugares de representatividad, pues conocemos las estrategias del mercado que han exotizado y siguen exotizando nuestras

prácticas quitándoles su historia, trascendencia simbólica y política y convirtiéndolas en un producto el cual se puede mercantilizar de forma cualquiera sin ninguna responsabilidad; es así como los desafíos se visibilizan en diversas esferas de poder y como bailarina negra la apuesta es seguir construyendo de manera conjunta apostando a una equidad social que por fin reconozca nuestros aportes y su trascendencia en la construcción de país.

## 5. Referencias

Acogny, G., Gundlach, F. C., & Wangenheim, W. von. (1980). *Danse africaine = Afrikanischer Tanz = African dance*. D. Fricke.

Assadourian, C. S. (1982). *El sistema de la economía colonial: mercado interno, regiones y espacio económico*.

Albán Achinte, A. (2009). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. <https://pt.scribd.com/document/357567790/PEDAGOGIAS-DE-LA-RE-EXISTENCIA>

Butler, J. (2002). *Mecanismos psíquicos del poder*.

Cabra, N. A., & Escobar, M. R. (2013). *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Panamericana Formas e Impresos.

Caicedo Ortiz, J. A. (2013). *A mano alzada...: memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*. Sentipensar Editores.

Campo de mandinga. (1997). Campo de Mandinga: Palestra do Dr. Fu Kiau (Salvador, 1997). *Ensaio Filosóficos, XV*. Retrieved from

<http://www.campodemandinga.com.br/2011/08/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html>

Casa África. (2020). Germaine Acogny | Casa África. Retrieved April 18, 2021, from

<https://www.casafrika.es/es/persona/germaine-acogny>

Castillo Ballén, L., Palacios, R., & Colombia Ministerio de Cultura. (2012). *Pasos en la tierra formación Creación Danza Comunidad*.

Colmenero Díaz, A. (2016). (326) Germaine Acogny “La danse d’être” ( “La danza del ser” ) - YouTube. Retrieved April 18, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=x9hC2a9dxes>

Delgadillo Molano, J. (2012). A la maestra Delia Zapata Olivella. *Revista Comunicación, Cultura y Política. Revista de Ciencias Sociales*, 88, 86–98.

Florez Forero, N. (1996). *Una vida en la danza* (MINCULTURA, Ed.).

FOUCAULT, M. N. (1971). La généalogie, l’histoire. *FOUCAULT, M. et Al. Hommage à Jean Hyppolite. Paris: PUF*, 145–172.

García-Salazar, J., & Walsh, C. (2015). Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana. *Cuadernos de Literatura*.

<https://doi.org/10.11144/javeriana.cl19-38.mcee>

Hall, S. (2010). Sin garantías. *Trayectorias y Problemáticas En Estudios Culturales*, 2.

Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.

Lozano Lerma, B. R. (2016). *Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/afrocolombianas. Aportes a un feminismo negro decolonial*.

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género | Tabula Rasa. Retrieved July 27, 2021, from 09 website: <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1501>

Maie, M. (1994). NDNTANGU TANDU KOLO O conceito Bantu Kongo do Tempo. TRADUÇÃO. *NTANGU TANDU KOLO, The Bantu-Kongo Concept of Time*. Retrieved from [https://www.academia.edu/49074004/NDNTANGU\\_TANDU\\_KOLO\\_O\\_conceito\\_Bantu\\_Kongo\\_do\\_Tempo\\_TRADUÇÃO](https://www.academia.edu/49074004/NDNTANGU_TANDU_KOLO_O_conceito_Bantu_Kongo_do_Tempo_TRADUÇÃO)

Martí i Pérez, J., Aixel Cabré, Y., & Fontanals, I. M. i. (2010). *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales humanas*. Madrid: CSIC, Institución Milá y Fontanals.

- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-agostini.
- Muñiz, E. (2010). Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas. In *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*. Retrieved from [http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_formacion/sexualidades/modulo\\_5/sesion\\_2/complementaria/Elsa\\_Muniz\\_Disciplinas\\_y\\_practicas\\_corporales.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_5/sesion_2/complementaria/Elsa_Muniz_Disciplinas_y_practicas_corporales.pdf)
- Muñiz, E. (2013). Del mestizaje a la hibridación corporal: La etnocirugía como forma de racismo. *Nómadas, Universidad Central de Colombia*.
- Navarro, V. D. (2018). *N'outras corpas Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo Nzinga*. (Universidade Federal da Bahia). Retrieved from <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26080/1/DISSERTAÇÃO VERÓNICA DANIELA NAVARRO.pdf>
- Nzinga, G. (2002). Capoeira Angola | Grupo Nzinga de Capoeira Angola. Retrieved April 22, 2021, from [http://nzinga.org.br/pt-br/capoeira\\_angola](http://nzinga.org.br/pt-br/capoeira_angola)
- Paulo, S. (2019). *UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO TIGANÁ SANTANA NEVES SANTOS A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução ne-gra, reflexões e diálogos a partir do Brasil VERSÃO CORRIGIDA*.
- Pedraza Gómez, Z. (2004). El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social. *Iberoamericana*, IV, 15, 7–19.
- Perdomo Gamboa, O. (2017). *Afrografías : representaciones gráficas y caricaturescas de los afrodescendientes*.
- Quijano, A. (2000). *¡Qué tal Raza!* \*. Retrieved from <http://alainet.org/publica/320.shtml>
- Quintero Rivera, A. G. (Angel G. . (2009). *Cuerpo y cultura : las músicas mulatas y la subversión del baile*. Iberoamericana.

- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Clacso Buenos Aires.
- Quijano, A., & Quintero, Á. (2009). Fiesta y poder en el Caribe. Notas a propósito de los análisis de Ángel Quintero. In *Cuerpo y cultura* (pp. 33–38). Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Rubiano, A. (2013). *La danse afro contemporaine: Origines, diffusion et influence au sein de la création artistique Colombienne*. École des hautes études en sciences sociales « EHESS » Paris, Francia.
- Rubio, C., & El Tiempo. (2014). LA DANZA DE LAS MINORÍAS - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com. Retrieved April 26, 2021, from El Tiempo website: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1960201>
- Santana, T. (2019). *TRADUÇÃO, INTERAÇÕES E COSMOLOGIAS AFRICANAS*. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp65>
- Santos, T. S. N. (2019). *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.TDE-30042019-193540>
- Solis, C. (2021). *Subjetividad femenina y orden estético hegemónico. Entre la alineación corporal y la resistencia mujeres mestizas de Popayán*. Universidad del Cauca.
- Wade, P. (2011). Raza y naturaleza humana. *Tabula Rasa*, (14), 205–226.
- Zapata Olivella M. (1997). La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura. *Bogotá: Altamir*.
- Zapata Olivella, M. (1980). *Changó, el gran putas*.
- Zapata Olivella, D., Massa Zapara, E., & Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (1990). *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Pacífica de Colombia - Patronato Colombiano de Artes y Ciencias*. <https://doi.org/ISBN:958-9257-17-8>
- Bonilla-Ospina, A. (2016). *Entrevista a Rafael Palacios I*.

Bonilla-Ospina, A. (2018). *Entrevista a Rafael Palacios II*.

Bonilla-Ospina, A. (2021a). *Entrevista a Camilo Perlaza*.

Bonilla-Ospina, A. (2021b). *Entrevista a Yndira Perea Cuesta*.