

Explorando el afroboom: un análisis multisituado de danzas afrouurbanas y su conexión con la cultura contemporánea africana desde practicantes afrodescendientes en Bogotá¹

Exploring the Afroboom: A Multi-Sited Analysis of Afrouurban Dances and their Connection to Contemporary African Culture from Afrodescendant Practitioners in Bogotá

Aidaluz Sánchez Arismendi² 

Universidad de Guadalajara



Para citaciones: Sánchez Arismendi, Aidaluz. "Explorando el afroboom: un análisis multisituado de danzas afrouurbanas y su conexión con la cultura contemporánea africana desde practicantes afrodescendientes en Bogotá". *PerspectivasAfro* 3/2 (2024): 308-322. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2024-4734>

Recibido: 25 de octubre de 2023

Aprobado: 10 de marzo de 2023

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2024. Sánchez Arismendi, Aidaluz. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Estilos músico-danzarios como el coupé-décalé, ndombolo, afrohouse o azonto, han logrado atraer a jóvenes de diversas identidades étnico-raciales y ubicaciones geográficas, en el marco de un afroboom. Este contexto refleja una masificación de elementos culturales "afro" relacionados con la industria del entretenimiento y la identidad. Desde un enfoque multisituado, realicé entrevistas a profesores danzantes en Bogotá, incluyendo hombres y mujeres afrodescendientes o negros, así como observación participante en contextos de enseñanza entre 2021 y 2022. Este artículo presenta una caracterización de las redes de circulación, el lugar de la autenticidad, vínculos afrodiaspóricos y los procesos de jerarquización entre diferentes estilos, así como propuestas por desnaturalizar las cualidades asignadas a corporalidades negras desde diferentes comprensiones de la práctica.

Palabras clave: danza; afromoderna; afrouurbana; circulación cultural; globalización.

ABSTRACT

Music-dance styles such as coupé-décalé, ndombolo, afrohouse, or azonto have succeeded in attracting young dancers from diverse ethnic and racial backgrounds and geographical locations within the framework of an "afroboom." This context reflects a proliferation of "afro" cultural elements associated with the entertainment industry and identity. Employing a multisited approach, interviews were conducted with dance teachers in Bogotá, including Afrodescendant or black men and women, as well as participant observation in teaching contexts between 2021 and 2022. This study presents a characterization of circulation networks, the role of authenticity and Afro-diasporic connections, processes of hierarchization among different styles, as well as proposals to denaturalize the qualities assigned to Black corporealities from varying understandings of practice.

Keywords: dance; Afro-modern; Afro-urban; cultural circulation; globalization.

¹ Este artículo presenta algunos hallazgos de la investigación realizada en el marco de la tesis doctoral en Ciencias Sociales de la Universidad de Guadalajara titulada "Circulación y representaciones étnico-raciales en tiempos de afroboom. Práctica de danzas afrouurbanas en Guadalajara y Bogotá". Dicho doctorado fue cursado con beca Conacyt.

² Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara. aidaluzsanchez@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Las danzas afrouurbanas o afromodernas se remiten, en principio, a estilos de música y baile surgidos en diversos centros urbanos de países africanos durante los últimos años del siglo XX y principios del siglo XXI. Ejemplo de ello son el coupé-décalé en Abiyán (Costa de Marfil), el ndombolo en Kinshasa (República Democrática del Congo), el kuduro en Luanda (Angola), y el afrohouse en Luanda y Johannesburgo (Angola y Sudáfrica, respectivamente). Así mismo, se han desarrollado fusiones de sonoridades de distintas latitudes del continente africano, dando lugar a categorías musicales como el afropop o afrobeats (con una "s" al final para distinguirlo del afrobeat de los años 70), principalmente en el contexto nigeriano, por nombrar algunos ejemplos. Estos estilos han logrado una masificación, especialmente entre la población joven, a través de lugares de entretenimiento en países africanos, de la influencia de DJ's de centros urbanos presentes en varias ciudades tanto africanas como europeas, así como de una gran visibilidad de artistas de estos estilos en plataformas de medios sociales como Youtube, TikTok e Instagram (Braun; Jiménez Sedano; Koné; Steil).

En ciudades como Bogotá la difusión y adopción por parte de danzantes de estos estilos se ha producido gracias a las redes sociales y a la presencia esporádica de algunos bailarines provenientes de diferentes países africanos en la ciudad, lo que ha dado lugar a la creación de comunidades de práctica. Estas comunidades se han formado a través de la oferta de clases, talleres y eventos relacionados con estos géneros de música y danza. Actividades que se insertan en un proceso más amplio de circulación cultural, que se ubican en diferentes marcos interpretativos, en el que se transforman prácticas, representaciones y formas de adopción corporal (Juárez Huet y Rinaudo).

En este artículo presento -a partir del trabajo de campo realizado con danzantes, hombres y mujeres afrodescendientes o negras en la ciudad de Bogotá,³ aplicando una metodología multisituada (Marcus)- una caracterización de las formas de circulación de las danzas afrouurbanas en Bogotá, señalando las afro itinerancias (Carpio), los vínculos afrodiaspóricos construidos por parte de los danzantes, el papel de las curadurías internacionales en los procesos de legitimación y validación en la autenticidad de la práctica, y las jerarquías de circulación entre los diferentes estilos incluidos en las danzas afrouurbanas. Dentro de este contexto se evidencia un interés por desnaturalizar las cualidades asignadas a corporalidades negras desde diferentes comprensiones de la práctica.

Al iniciar la investigación, opté por referirme a esta amplia gama de expresiones músico-danzarias como danzas afrouurbanas en lugar de afromodernas. El objetivo era destacar el surgimiento de estos estilos de música y baile en entornos urbanos. Además, me interesaba resaltar la conexión con estilos considerados "urbanos", como los asociados con el *street dance* en el contexto estadounidense (locking, popping, break dance, house, entre otros), los cuales tienen una matriz común con la música *soul*, y se crearon de manera colectiva en el ámbito callejero y en los clubes⁴.

³ Con afrodescendiente me refiero a una identidad cultural y política empleada por comunidades y personas que buscan resaltar las influencias culturales de las diferentes sociedades africanas en su organización social, formas de ser y hacer, sin limitarse únicamente a aspectos fenotípicos. Con el término negras, me refiero a comunidades y personas que buscan utilizar una categoría racial impuesta durante la época colonial, para transformar su sentido y hacer evidentes sistemas de exclusión y así mismo, reconstruir sistemas de pensamiento de distintas sociedades del continente africano. El uso de estas identidades culturales y políticas no son utilizadas de manera excluyente.

⁴Agradezco los aportes realizados por Qfaces, profesor, artista y coreógrafo, quien aunque no formó parte de la investigación, proporcionó una amplia perspectiva sobre la cultura *hip hop* y el *house*, a través de su semillero 'At My House Project'.

Sin embargo, para los danzantes en Bogotá, las danzas afrouurbanas no solo se refieren a aquellas que han surgido en el contexto africano, es decir, las danzas afromodernas, sino que también incluyen aquellas derivadas de una importante participación de población afrodescendiente en el territorio colombiano, como lo son expresiones dancísticas como la champeta, el exótico, o la salsa choque. Considerando el uso dado por los danzantes, incluí dentro de las danzas afrouurbanas las referidas al contexto afrocolombiano.

La existencia de diferentes formas de delimitación de los estilos hace parte de las dinámicas de circulación cultural de estilos dancísticos, a partir de las cuales se evidencian diferentes conexiones y formas de categorización respecto de los estilos considerados afro, urbanos y modernos, como se presenta en los resultados en relación con lo considerado afro o urbano.

Los resultados parciales que presento en este artículo se enmarcan en los hallazgos obtenidos en la investigación doctoral, que tuvo como propósito analizar la circulación cultural y la construcción de representaciones étnico-raciales en la práctica de danzas afro urbanas, en dos ciudades latinoamericanas (Guadalajara y Bogotá) en un contexto de afroboom. Para dar cuenta de ello, uno de los intereses del estudio fue caracterizar el contexto de práctica en ambas ciudades, considerando las conexiones con las dinámicas de circulación cultural global a partir de las experiencias y trayectorias de los danzantes.

En este artículo expongo algunos resultados relacionados con este propósito, considerando que solo me enfoco en el contexto bogotano y describo algunos puntos relacionados con la circulación cultural. Presento una caracterización de las redes de circulación, el lugar de la autenticidad y vínculos afrodiaspóricos, y los procesos de jerarquización entre diferentes estilos de danzas afrouurbanas en el contexto bogotano.

El proceso de circulación cultural implica, en el contexto de flujos culturales afrodiaspóricos, tanto la difusión vinculada a producciones comerciales promovidas por la industria del entretenimiento como la iniciativa de artistas que buscan forjar un "patrimonio cultural afro" o fomentar una "conciencia diaspórica negra" (Domínguez et al. 16). En ambos casos, el concepto de circulación cultural evoca la metáfora de "conexión", donde se relacionan significados específicos a partir de unos referentes globalizados

Estos flujos afrodiaspóricos no se desvinculan de un contexto de afroboom. El afroboom se refiere a la masificación de elementos culturales "afro" en el marco de la industria del entretenimiento y de la identidad. Para referirme al afroboom, retomo los planteamientos del antropólogo Jaime Arocha, quien indica la existencia de un *etnoboom* para referirse a la "la intensa promoción cultural y mediática de la cual hoy son objeto los patrimonios inmateriales de afrodescendientes e indígenas en Colombia" (26). Para Arocha, el papel de las políticas estatales tienen un importante rol en ese proceso. En este caso, no me enfoco en el papel del Estado - aunque no ignoro su relevancia-, ni abordo el fenómeno en las comunidades indígenas en el contexto colombiano, pero comparto el interés por señalar la intensificación en la promoción cultural de "lo afro", no solo en un marco nacional al que hace referencia Arocha, sino en un mercado global y su convergencia con la multiculturalidad neoliberal. Así mismo, al reconocer la existencia de un boom centrado en "lo afro", busco evidenciar la relevancia que adquiere la consolidación de industrias de la identidad (Comaroff y Comaroff) como parte de las características de ese contexto de afroboom. A continuación detallo estos aspectos.

La globalización cultural ha transformado significativamente los referentes de construcción de representaciones identitarias, incluyendo la percepción del tiempo y el espacio (Hall 387). En este contexto, los flujos culturales y el consumismo global crean la posibilidad de "identidades compartidas" entre personas que se encuentran geográficamente separadas. Esta mediación de la vida social a través de la comercialización global

de lugares y estilos culturales permite el acceso a diversas identidades, a menudo comparado con una especie de "supermercado cultural" (390). La globalización cultural ha dado lugar a la inclusión de lo étnico como parte de las ofertas culturales, generando una industria de la identidad (Comaroff y Comaroff).

Paralelamente, la presencia de industrias de la identidad se entrelaza con políticas multiculturales impulsadas por entidades supranacionales y estados (Hale; Hooker; Wade "La presencia de 'lo negro' en el mestizaje"). Esto ha llevado a una mayor visibilidad de grupos y prácticas culturales marcadas como diferentes, vinculándolas a diversos formatos de circulación. Sin embargo, esto no siempre se traduce en un interés por las realidades, necesidades y derechos de las propias poblaciones.

Este contexto de afroboom trasciende las fronteras nacionales y se refleja en fenómenos estudiados en relación con las músicas asociadas a mercados de la *world music*, que buscan lo exótico en una lógica de canibalismo cultural contemporáneo (Carvalho), o en las investigaciones sobre el uso de "tropicalismos" en la Huaca en Veracruz (México) para promover el turismo (Rinaudo). Este contexto del afroboom se ha desarrollado en un "campo de significación y acción en el que la otredad cultural ha llegado a tener valor" (Birenbaum-Cueto Quintero 175) y en el que intervienen tanto el mercado, el estado, la academia, gestores, activistas como artistas, incluyendo a los danzantes.

El abordaje de los procesos de circulación cultural "afro" ha tenido diferentes aproximaciones. Para algunos analistas, la existencia de industrias de la etnicidad podrían conducir a procesos potenciales de cambio en las formas de identificación y sentido de pertenencia de colectividades afrodiaspóricas, que pueden derivar en resultados no esperados (Comaroff y Comaroff). Se identifica que la presencia de "lo afro" en el mercado, si bien puede presentarse como despolitizado, permite posicionar discusiones en torno a la justicia social y el racismo (Wade "La mercantilización de la música 'negra'").

Igualmente, se reconocen los peligros de la mercantilización de las diferencias étnico-raciales, por ejemplo, en contextos como el estadounidense (Cashmore; Collins). Lo anterior, conlleva a notar que la visibilización de identidades étnico-raciales no descarta el riesgo de que queden atrapados en formas de representación de "lo afro" que perpetúen estereotipos y no cuestionen las condiciones estructurales que soportan sistemas de opresión como el racismo.

Así mismo, se han realizado estudios que exploran la construcción de identidades étnico-raciales a partir de estilos musicales y dancísticos en el contexto colombiano. Muestra de ello son las investigaciones sobre la difusión del *hip hop* en ciudades como Cali (Wade "Trabajando con la cultura") y aquellas enfocadas en la champeta. Por ejemplo, para algunos estudios ha sido de interés identificar la conexión entre géneros musicales como el *soukous* de origen congolés, el *highlife* nigeriano, el *mbaqanga* sudafricano, y gran cantidad de estilos antillanos, con la champeta en la región del Caribe colombiano como evidencia de una vigente y vívida conexión afrodiaspórica. De igual manera, se destaca la relevancia de los palenqueros en el Caribe colombiano en la dinamización de estilos musicales con la creación de la champeta como una forma de expresión que reivindica la cultura negra y su relevancia como mecanismo político (Aldana; Cunin; Martínez; Mosquera y Provenzal; Müller; Pacini).

En los estudios sobre la champeta también se ha destacado la reivindicación política y cultural de una identidad negra, manifestada no solo en su expresión musical, sino también corpórea, así como la persistente exclusión promovida por las élites regionales y el proyecto nacional, como resultado de un racismo arraigado (Cueto Quintero). Se han evidenciado las diversas formas de circulación a través del *picó*, la consolidación de

una industria cultural e influencia del internet en su difusión (Paulhiac; Pardo; Soto), junto con indagaciones que se centran en la caracterización de las perspectivas existentes sobre los estudios de la champeta (Giraldo y Vega).

Desde una perspectiva centrada en la circulación de expresiones dancísticas, hay estudios que no solo se enfocan en la relación entre la danza y las poblaciones negras o afrodescendientes específicas y la construcción de sus identidades étnico-raciales. Existen estudios enfocados en cómo las danzas circulan y son apropiadas en diferentes regiones, tanto por personas afrodescendientes y negras como por individuos de otras adscripciones étnico-raciales. En Perú (Feldman), Argentina (Citro, Espinosa y Checa), Chile (Allende et al.; Amigo; Moya), México (Barrero; Carpio; Castañeda; Sánchez; Juárez Huet y Rinaudo), por nombrar algunas.

En cuanto a la investigación que enmarca los resultados del presente artículo, una de sus características distintivas radica en que el fenómeno de la circulación de la danza se origina en un contexto donde la presencia de una herencia cultural afrodiaspórica, como se reconoce en el Caribe o en el Pacífico colombiano, no es la más prominente; por el contrario, prevalece un referente de origen blanco-mestizo como sucede en el caso de Bogotá (Viveros Vigoya; Gil). Es precisamente esta particularidad la que motivó el interés por comprender cómo se desarrollan estos procesos de circulación y relocalización en dichos contextos.

Metodología

El trabajo investigativo se sustentó en una metodología cualitativa, hubo una prevalencia del enfoque etnográfico en la aproximación a las dinámicas de circulación de las danzas, con las restricciones que conllevó la pandemia del COVID-19, en términos de las facilidades de movilidad y exposición al contagio. Seguí un enfoque adecuado al contexto, de etnografía multisituada (Torre y Gutiérrez). Esta perspectiva propone construir e investigar de manera etnográfica “los mundos de vida de varios sujetos situados, también construye etnográficamente aspectos del sistema en sí mismo, a través de conexiones y asociaciones que aparecen sugeridas en las localidades” (Marcus 112). En ese sentido, desde esta perspectiva fue de mi interés conectar escenarios de circulación y producción cultural que, a partir de su expresión localizada de las dinámicas de los danzantes, daba cuenta de toda una comunidad de práctica interconectada con una lógica de circulación cultural global.

Contacté a algunos danzantes en Bogotá aplicando un muestreo no probabilístico, como lo es la bola de nieve. Identifiqué danzantes con una importante influencia en el campo de circulación y práctica de las danzas afrouurbanas en la ciudad de Bogotá, a partir de su presencia en diferentes academias, eventos y competencias, lo que me permitió llegar a otros danzantes. Los practicantes de danzas afrouurbanas que participaron en el contexto bogotano y se reconocieron como afrodescendientes o negros fueron Albany Antúnez (Afrika), quien se identificó igualmente como afrovenezolana, Carlos Alcelmo Quiñonez (Funni), Luisa Vargas, Omar Arrechea Mina y Yurlei Cortés (Swagga). Algunos de ellos son bogotanos de nacimiento, y otros, habitantes desde muy jóvenes en la ciudad con familias provenientes del Pacífico colombiano. Todos estuvieron de acuerdo en que su nombre apareciera en la investigación y publicaciones derivadas de la misma.

Dado que el proceso de investigación se desarrolló en diferentes momentos durante la pandemia y en algunos casos no se facilitó realizar la entrevista de manera presencial, algunas entrevistas semiestructuradas se llevaron a cabo de manera virtual. En el desarrollo de la investigación, construí un perfil de cada danzante a partir de su vinculación a diferentes estilos dancísticos. Sin embargo, para este artículo, me centro en las redes de

circulación generadas, el lugar de la autenticidad y vínculos afrodiaspóricos, y la diferenciación y jerarquías entre estilos en el proceso de circulación.

En relación con la delimitación de la problemática a abordar, esta no surgió a partir de la identificación de un conflicto generador, como se propone en la construcción horizontal del conocimiento (Cornejo y Rufer). Aunque fui configurando la formulación de la situación problema, considerando varias perspectivas (aportes de otros danzantes, autores, conversaciones con colegas y profesorado) los participantes en la investigación no tuvieron una incidencia directa para delimitar el propósito de la misma. No obstante, el interés que estos manifestaron por conocer perspectivas externas sobre la circulación de prácticas e ideas de "lo afro" resultó fundamental para llevar a cabo la investigación. Igualmente, reconociendo las limitaciones, el contexto de pandemia, así como de tiempo, coordinación y disponibilidad para llevar a cabo una investigación horizontal, identifiqué una estrategia específica y necesaria: la adopción de una "reflexividad continua" a lo largo de la investigación (Cuestas et al.).

A través de este enfoque, tuve presente la invitación realizada por Djamilia Ribeiro en identificar el lugar de enunciación, en este caso un lugar privilegiado respecto de aquellos racializados en desventaja, como investigadora blanco-mestiza de clase media bogotana y danzante aficionada de otros estilos. Lo anterior no quiere decir que, desde ese lugar, se imposibilite una capacidad de crítica y de autocrítica, así como de tener presente en las entrevistas y observaciones, cómo podría influir y ser leído por los danzantes, dicho lugar.

En cuanto a la construcción y análisis de los datos, partí de la propuesta teórico-metodológica realizada por Carla Carpio, quien introdujo el concepto de "afroitinerancia". La investigadora emplea este concepto al indagar sobre una red de actores en Ciudad de México, compuesta por profesionales y aficionados de danzas y músicas "afro" tradicionales de diversas procedencias. La autora explica cómo estos actores se involucran en prácticas artísticas a través de agrupaciones, cursos y presentaciones, lo que les permite transitar entre diversas manifestaciones de lo "afro". Dentro de esta dinámica, emergen procesos de legitimación y jerarquización entre los participantes. Para entender esos procesos, consideré el vínculo entre los capitales culturales, simbólicos y sociales que constantemente operan en la construcción de posiciones sociales, en este caso relacionadas con la circulación cultural. Los capitales culturales se comprenden como "disposiciones duraderas" que se adquieren y se corporeizan a lo largo del tiempo, expresándose en las prácticas y modos de pensar de los diferentes danzantes (Bourdieu). Estas disposiciones buscan reconocimiento y legitimación, ya sea por instituciones formales o comunidades específicas, para transformarlo en capital simbólico, ganar autoridad y prestigio en un campo particular, en este caso, en la danza.

Resultados

A partir de las experiencias de los danzantes en sus trayectorias personales y dancísticas identifiqué varias características de la circulación de las mismas. Presento algunos hallazgos a partir de tres ejes: la relación de los estilos de práctica y las afroitinerancias en los danzantes, el papel de las curadurías internacionales en los procesos de legitimación y validación en la autenticidad de la práctica, y las jerarquías de circulación entre los diferentes estilos incluidos en las danzas afrouurbanas. A partir de estos se logran identificar las conexiones afrodiaspóricas que realizan los danzantes con estos estilos contemporáneos, un interés por desnaturalizar las cualidades asignadas a corporalidades negras desde diferentes comprensiones de la práctica, así como una

importante conexión con redes de práctica más amplias que trascienden fronteras nacionales e incluso continentales.

Los estilos y las afro itinerancias

El conocimiento de las danzas afrouurbanas, para varios de los danzantes, no está al margen del mundo de las redes sociales. Los danzantes resaltan la importancia de plataformas digitales, aunque también evidencian el contacto con personas clave que ayudaron a que pudieran conocer más de cada estilo. Por ejemplo, para el caso de Albany, se observa la influencia de factores económicos y políticos que facilitaron la movilidad de estudiantes acomodados de Angola al contexto universitario venezolano, específicamente en Mérida (Venezuela), en donde estudiaba Albany, y al conocer personas de allí, ello le permitió profundizar en el entorno cultural angolano.

Funni, por su parte, destaca la relevancia de espacios organizados por la corporación Cuerpo y Mente, bajo la dirección de Catalina Mosquera, bailarina, gestora cultural y activista afrodescendiente bogotana. El Festival de Sabiduría Afrocolombiana o lo que sería posteriormente el AfroFestival, se ha convertido en un espacio crucial de visibilidad, encuentro y reflexión sobre las prácticas y desafíos de las comunidades afrocolombianas y negras en la ciudad. Es dentro de este contexto que Funni logra establecer contacto con un artista ghanés alrededor del año 2018, quien le proporciona videos de diversas danzas afrouurbanas. Aunque Funni ya había comenzado a familiarizarse con algunos estilos de danza, este encuentro lo impulsó a profundizar más en su comprensión.

Adicional a estas influencias, existen unos grupos o espacios de danza que funcionan como nodo, en tanto la trayectoria de varios de ellos se relacionan entre sí. Es el caso de la corporación Coarfu, acrónimo de la Corporación Artística Funni (Familia Unida, Numerosa, Novedosa e Igualitaria) fundada por Carlos Alexis Alcelmo Quiñones (Funni), del cual también hace parte Luisa Vargas. Para Omar Arrechea, este lugar se convirtió en un importante espacio de indagación en sus inicios como danzante de estilos urbanos. Así mismo, semilleros de investigación como Pelo Duro, vigente hasta el 2021, del cual hicieron parte Albany Antunez (Afrika), Omar Arrechea, Funni y Brayan LP, han tenido un importante papel en los procesos de indagación sobre estos estilos en la capital. Este colectivo fue una de las influencias, aunque no la única, para danzantes como Yurlei Cortés (Swagga) quien a partir de un taller con los “peliduros” se interesó por indagar más en los diferentes estilos afromodernos.

En la trayectoria de los danzantes hay varios elementos en común. Por una parte, varios señalan la relevancia de las danzas tradicionales afrodescendientes. Para el caso de Albany, ella hizo mención del contexto afrovenezolano concretamente de expresiones como el culto a San Benito, en el que se honra al Santo Negro con los chimbangeles, un conjunto de tambores, pero también reconociendo la importancia de todas las expresiones afrocaribeñas, que han alimentado estilos señalados como “latinos”, refiriéndose por ejemplo al merengue, la bachata, o “la salsa”. De igual modo, para los demás danzantes, sus trayectorias se conectan con danzas tradicionales, no solo afrocolombianas, sino de otras latitudes, como lo son las danzas difundidas a través del formato de ballet guineano. De igual modo, para varios de estos danzantes, sus comienzos en las danzas urbanas se relacionaron con el auge del dancehall jamaiquino, de diferentes estilos dentro del *street dance* y de la cultura *hip hop* y varios de ellos tienen igualmente una formación (formal e informal) en danza contemporánea.

El papel de las curadurías internacionales y el proceso de legitimidad de la práctica

En la circulación de las danzas afrouurbanas está en juego la manera en que se estipula lo que se considera una adecuada ejecución en relación con el estilo, así como los vínculos generados con estas danzas. En relación con el primer punto, vale la pena realizar un paralelismo con el análisis realizado por la investigadora Ana María Ochoa, quien al interesarse por la influencia de la globalización en la industria musical, en especial de la llamada *world music*, señala la existencia de instituciones o artistas provenientes de Estados Unidos o Europa, las cuales otorgan reconocimiento a las músicas locales de América Latina, África o Asia en el contexto de los mercados de la música mundial, quienes cumplen un rol de curadores internacionales (100). La existencia de curadores externos que dan legitimidad a las músicas consigue que estas no solo alcancen difusión y aprecio en un mercado globalizado, sino también en sus propios entornos, donde se convierten en emblemas, ya sea como representantes de narrativas nacionales o de la cultura popular. Por cuestiones de espacio, esta relación entre el continente africano y europeo para entender cómo se han configurado nociones de danza “afro” en el contexto contemporáneo no se desarrolla en este artículo, pero resulta ser una dinámica abordada por diferentes investigadores (Steil; Jiménez Sedano; Shipley; Alisch).

Este proceso de mediación por parte de danzantes europeos es identificado por algunos danzantes en Bogotá y así mismo se evidencia la presencia de danzantes -hombres y mujeres- de diferentes países del continente africano en la capital colombiana. Por ejemplo, Albany destaca la importancia de figuras como Janča Jelincova, de origen checo, en la difusión de estilos afromodernos a nivel internacional y la relevancia del viaje al país de origen del estilo como una forma de “certificar” el conocimiento sobre la danza:

Yo me formé primero con una chica que se llama Janča Jelínková, que es checa, súper caucásica, súper checa, la típica persona de la República Checa, esta chica viajó a Angola conoció a Tony Amado que es el creador del *kuduro*, conoció a toda las personas del movimiento, y que estuvo allá, comió su comida, sintió su temperatura, compartió con ellos y cuando... ya ella sabía en ese momento bailar *kuduro*, cuando salió obviamente todo en ella cambió. (A. Antúnez, comunicación personal, 3 de febrero de 2021)

Así mismo, para Albany, su aprendizaje a través de clases virtuales con kuduristas reconocidos en Angola como Vandro Poster, tienen gran relevancia. Por su parte, Swagga resalta los aportes de mujeres negras en la escena afrouurbana, como es el caso de Bad Gyal Cassie, originaria de la República Centroafricana residente en Francia, quien visitó la capital de Colombia en 2022. También han hecho presencia otros danzantes como Meka Oku e Izzy Odigie de Nigeria, quienes impartieron talleres de danzas en Bogotá, así como Vins Whiitosloco, un francés blanco quien ha visitado varias veces el país, o ha existido otro tipo de conexiones como el encuentro que destacó Funni en Ciudad de México, con Toopiti una danzante francesa negra quien se ha centrado en la enseñanza de danzas afrouurbanas.

La relación entre viajes de danzantes (afrodescendientes o no) a los países africanos con los cuales se relaciona diferentes estilos de danza, el lugar de origen de los danzantes o la lectura racializada, juegan un importante papel como capital simbólico para soportar la autenticidad en la práctica. Sin embargo, varios de los danzantes matizaron que la procedencia de un país asociado con un estilo de danza, así como el ser una persona negra, no garantiza un estudio y un conocimiento profesional de las danzas afro urbanas, por lo que, aunque resulte importante, no es del todo una garantía para acceder a conocimientos especializados.

Además, aunque varios bailarines reconocen la importancia de los curadores internacionales, varios señalan que su práctica no se limita a un aval basado en un conocimiento técnico como bailarines profesionales. Ello da pie al segundo punto, el tipo de vínculo que generan con estas danzas.

Para los danzantes entrevistados, su práctica tiene que ver con una búsqueda y un diálogo con la cultura africana a la cual se sienten conectados como parte de la diáspora africana generada por la trata esclavista. En ese orden, sus trayectorias en las danzas “afro” no solo juega dentro de una legitimidad como danzantes en un campo artístico, sino como una forma de construir unos referentes de identificación étnico-racial.

Aun así, ese proceso de identificación tiene sus matices, no es unánime para todos los danzantes, aunque compartan en principio el querer generar un vínculo contemporáneo con los intereses y prácticas de jóvenes negros africanos en diferentes latitudes, así como una reafirmación de pertenencia y de un legado afrodiaspórico que se actualiza, se transforma y se moviliza. En relación con ello, Albany expresa:

[...] con estas danzas, pues con todas estas danzas africanas modernas, es como cultivar, otra vez, plantar, primero, y cultivar toda la información que nos hemos perdido al no conocer el continente del que venimos, entonces también es una manera de cultivar su historia y de conocer su historia. (A.Antúnez, comunicación personal, 3 de febrero de 2021)

Por su parte, Funni manifiesta:

[...] yo conozco esas danzas ya directamente del continente africano, yo antes de irme a los movimientos específicos como pasos y eso, yo me fui más bien al conocimiento cultural y encontrar esa cercanía de lo que soy yo en Colombia, con lo que son ellos allá. Y comencé a encontrar esos aspectos importantes, que me acercaron a la cultura. Después de ello o junto a ello, fui también investigando pasos y movimientos y fui encontrando esa naturalidad en mí, ¿no?, no es muy lejano, yo decía, es que esto no es muy lejano de lo que soy, cómo hago para incorporarlo, para que se vean natural en mí, pues porque yo lo soy, porque yo soy afro, porque quiero bailar afro, pues porque yo soy afro. (C.Quiñonez, comunicación personal, 26 febrero 2022)

Luisa conecta con esta idea:

Para mí al principio bailar afro, sentía que era como un estilo para mí, ¿sí?, y como persona afro yo decía, ese es mi estilo. Porque como yo ingresé a la universidad, yo busqué el grupo de danza, automáticamente fui a buscar el grupo de danza de la universidad y había una sola chica negra, una, dos chicas, pero ellas se enfocaban que en el sanjuanero, qué joropo, qué cumbias, entonces yo decía sí, pero no. Yo quiero algo más mío, entonces cuando conocí el afro que viene del África, raíces netamente negras, yo dije aquí yo me desenvuelvo, o sea aquí yo me puedo desenvolver y Funni recalca eso, hagan esto que esto es suyo, aunque no sea de acá es de la comunidad negra, háganlo, gócenlo ... y yo, como que sí es cierto, vamos a hacerlo. (L.Vargas, comunicación personal, 22 de marzo de 2022)

Swagga, menciona su interés de dar un enfoque antirracista a la práctica, que no es explícitamente enunciado por los demás danzantes. Ello no indica que a partir de su práctica no cuestionen o busquen maneras de actuar contra el racismo.

En este momento, y siento que esa parte ñoña mía está muy ligada a esa perspectiva, y es que para mí siempre ha sido fundamental hablar y decir que para mí esas danzas son antirracistas y que es necesario que la gente sepa lo que está haciendo, no solo de la parte fundamental e histórica, sino que sean conscientes de que para mí personalmente esas danzas implican una responsabilidad de justicia social y que cada persona va a asumir si desea, valga la redundancia, responsabilizarse de ella o no. (Y.Cortés, comunicación personal, 22 de julio de 2022).

Por su parte, Omar destaca que, si bien pueda existir ese nexo cultural y una carga política en la práctica, ello no debe ser confundido con estereotipos sobre la naturalización de ciertos gustos o habilidades asociadas con una lectura racista. Así, por ejemplo, al preguntar a Omar por la importancia que para él tenía resaltar componentes políticos en la práctica de la danza, expresó lo siguiente:

Soy partidario de que sí hay muchas cosas que están como en el tema cultural y político que mencionas, pero también soy partidario de que para hacerlo y hacerlo bien, no tiene que ver necesariamente el color, sino qué tanto has entrenado, dónde naciste, y siento que hay otras cosas que influyen realmente en la ejecución de la danza y no solamente que te salgan con un comentario de que “no, es que te sale bien, porque eres negro”. (O. Arrechea, comunicación personal, 11 de marzo de 2022)

A partir de los procesos de reconocimiento étnico-racial efectuados por los danzantes, se destaca su relación con un legado cultural "afro" derivado de la trata esclavista, la necesidad de abogar por la justicia social y la importancia de compartir las expresiones culturales africanas, afrodescendientes o negras, con el objetivo de superar estereotipos raciales y los efectos de la racialización en desventaja, que pueden obstaculizar un proceso de aprendizaje de las danzas.

Lo señalado por los danzantes se relaciona con una forma de construir un referente identitario que permite hablar de una colectividad de los diferentes pueblos africanos y de sus diásporas, como parte de una lectura que reivindica una identidad como afrodescendientes y personas negras. La necesidad de aludir a una identidad colectiva ha sido una de las respuestas al racismo. Así mismo, no se debe ignorar que el uso de ideas de homogeneidad en “lo afro” ha sido utilizado por diferentes personas afrodescendientes o no, para delimitar aquello que se considera auténticamente afro. Ello evidencia una de las tensiones a las que se enfrentan personas y colectividades afrodescendientes y negras en el contexto de etnoboom. Por una parte, la necesidad de referentes generizables para ciertos propósitos, y, por otro lado, el interés por desnaturalizar cualidades o destrezas, como parte de las acciones para desmontar construcciones racializadas de la diferencia.

Jerarquías dentro de la circulación

En la práctica de la danza afrouurbanas existen tres formas de jerarquización y de visibilidad de estilos. Por una parte, está la relación entre las danzas urbanas y afrouurbanas. En las primeras, referidas a toda la cultura *hip hop* y el *street dance*, este referente ha tenido gran influencia no solo en América Latina sino también en el continente africano. Así pues, danzas como el kuduro, el coupé decalé, el afrohouse, tienen una importante conexión con estilos del *street dance* surgidos en el contexto estadounidense. En ese orden, la exposición de las danzas afrouurbanas, se encuentran supeditadas a un formato de exposición generada desde estos estilos. Omar

expresa, por ejemplo, que las danzas afrouurbanas brindan recursos estilísticos, explosividad a las competencias de *street dance*, pero aún se están fortaleciendo escenarios dedicados exclusivamente a las danzas afrouurbanas.

En esa misma línea, Swagga señala que, aunque se vienen realizando más batallas de danzas afrouurbanas (formato asumido del *street dance* para la competencia) aún no se ha logrado como colectivo de danzantes y DJ's, una autonomía y un conocimiento cada vez más especializado de los diferentes estilos que se cobijan bajo el término de danzas afromodernas o afrouurbanas.

En segunda instancia, se presentan jerarquizaciones dentro de las mismas danzas afro urbanas. Esto se relaciona con lo mencionado por Swagga sobre la independencia de espacios de difusión y de conocimiento de los estilos afrouurbanos. Esta danzante señala que en espacios como las competencias, los estilos que empiezan a aparecer en las batallas resultan estar enfocados en los mismos estilos. Destaca, por ejemplo, la prevalencia del afrohouse o de música afropop en las batallas, y un desconocimiento de DJ's y danzantes en explorar otras sonoridades y cualidades de movimiento incluidas dentro de estos estilos.

Finalmente, existe otro nivel de jerarquización entre estilos afrouurbanos -referidos a aquellos relacionados con un origen en el continente africano contemporáneo- y los estilos incluidos como afrouurbanos por parte de los danzantes, como lo son la champeta, el exótico o la salsa choque, los cuales corresponden a surgimientos temporales y regionales distintos, pero en todos hay una importante presencia negra o afrodescendiente en diferentes regiones de Colombia. Una de las danzantes que hizo mayor énfasis en esta jerarquización fue Luisa, al referirse de manera más específica al desconocimiento y exclusión del ritmo exótico, el cual para ella es de especial interés.

El estilo musical y de baile conocido como "ritmo exótico" es una expresión que incorpora elementos sonoros de la cultura popular, como sonidos de videojuegos, efectos de programas informáticos, canciones populares y referencias de movimiento y sonido de figuras como Michael Jackson. Luisa menciona que es un estilo musical y dancístico realizado por jóvenes para los jóvenes. Inicialmente, ella consideraba que su origen era netamente del Chocó, pero con otros danzantes que lo practican en la ciudad de Bogotá encontró que la diáspora chocoana en Medellín era un referente importante en su creación. Luisa menciona que como estilo dancístico aún está en construcción, pero hace adecuaciones de los pasos de los estilos "afro" para referirse a estilos como el ndombolo, el afrohouse o el coupé décalé. Luisa explica que existe información un tanto dispersa y que se encuentran materiales como los de Walter Mosquera -Dj Wala para explicar algunos elementos del exótico. Para Luisa, el lugar de la calle, que es donde se baila y se crea el exótico, es lo que permite ubicarlo como parte de las danzas afrouurbanas. Sin embargo, señala que este estilo generalmente no es incluido dentro de los escenarios de competencia ni de enseñanza enfocadas en las danzas "afro". Así señala lo siguiente:

[...] yo me siento excluida de muchos espacios, por lo mismo, hay un taller ¿de qué?, de *hip hop*, hay un taller ¿de qué? de afro. El exótico es afro. El exótico va en la rama del afro. Un taller de afro, pero esta afrobeat, kuduro, coupé, ndombolo ¿y el exótico?, no está. Que vamos a hacer un taller de ritmos latinos y el exótico también es un ritmo latino, ¿en dónde está? (L.Vargas, comunicación personal, 22 de marzo de 2022)

La existencia de jerarquías y curadurías internacionales sobre cuáles son los estilos más reconocidos, valorados y de mayor interés para sus practicantes, ha sido destacado por danzantes como Luisa y Swagga,

quienes lo consideran un punto crucial a ser revisado por todo el colectivo de danzantes y otras partes involucradas en la circulación de estas expresiones culturales, como lo son los DJ's.

De igual modo, la relevancia o visibilidad de ciertos estilos internacionales respecto de los "locales" no se atribuye únicamente a procesos de mercado externos. Luisa enfatiza que estas dinámicas se relacionan con las condiciones de desatención estructural que afectan las posibilidades y facilidades de movilidad de las personas que practican estas danzas —referido principalmente al exótico— y las oportunidades para lograr una mayor visibilidad en el escenario artístico. Luisa no describe esta situación como una manifestación directa de racismo estructural, pero es posible establecer conexiones con ello, dado que la desatención y el olvido mencionados, particularmente en lo que respecta a la población afrocolombiana del Pacífico colombiano, se relaciona con esas dificultades de visibilización. Ello no quiere decir que danzantes y exponentes musicales de este estilo musical no hayan logrado difundir sus creaciones a través de otras estrategias mediáticas a nivel internacional, como lo han hecho "Los dioses del ritmo", agrupación musical de jóvenes quibdoseños radicados en Medellín, quienes realizan fusiones del ritmo exótico, fueron virales en tik tok con canciones como "rico rico" y han hecho colaboraciones con artistas como Tostao de Chobquibtown.

Conclusiones

En este trabajo se expusieron algunos hallazgos centrados en los procesos de circulación cultural de danzas afrouurbanas a partir de las experiencias compartidas por danzantes afrodescendientes y negros en Bogotá. Se identificó que las danzas afrouurbanas mantienen una importante conexión con redes de práctica más amplias que trascienden fronteras nacionales e incluso continentales. Los danzantes exploran y adoptan elementos de diferentes referentes afrodiaspóricos que señalan formas contemporáneas, vigentes y móviles de cómo es entendido esa conexión con diferentes prácticas dancísticas.

De igual modo, se identificó la relevancia de curadurías internacionales como parte no solo de la legitimidad que adquiere la práctica, sino también su conexión con la misma dinámica de circulación y de globalización de estas danzas afrouurbanas, que han trascendido las fronteras nacionales de los contextos de surgimiento, y a su vez mantienen un marcado referente nacional, como lugar de origen.

Adicionalmente, se evidencia que los danzantes que se desempeñan en el ámbito profesional como tal, no solo están interesados en su práctica como parte de un entrenamiento en posibilidades de movimiento, sino en generar conexiones con la contemporaneidad de las expresiones del continente africano, que permiten transformar y mantener los vínculos con un referente afrodiaspórico vivo y en permanente cambio.

Bibliografía

Aldana, Ligia S. " 'Somos Afro': Champeta Music as a Means for Cultural/(Political) Organization for Afrodescendants in Colombia". *Callaloo* 36/2 (2013): 391–402, <https://doi.org/10.1353/cal.2013.0109>.

Alisch, Stefanie. " 'I opened the door to develop kuduro at JUPSON: ' Music Studios as Spaces of Collective Creativity in the Context of Electronic Dance Music in Angola". *Contemporary Music Review* 39/6 (2020): 663–83, <https://doi.org/10.1080/07494467.2020.1863004>

Allende, Ana, et al. *Danza Afro en Chile: Abriendo Caminos*. Santiago de Chile: Kuriche, 2019.

- Amigo, Ricardo. "Bailes 'negros' en la ciudad 'blanca': Reflexiones en torno a una performance de africanidad en Santiago de Chile". *Revista de Antropología do Centro-Oeste* 4/ 7 (2017): 141–52.
- Arocha, Jaime. "Afro-Colombia en los años post-Durban". *Palimpsestvs* 5 (2005): 26–41.
- Arocha, Jaime. "Metrópolis y puritanismo en Afrocolombia". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 1 (2005): 79–108, <https://doi.org/10.7440/antipoda1.2005.05>
- Barrero, Camilo. *Djembe Chilango. La escena de la música de África Occidental en la Ciudad de México*. Tesis de Maestría, UNAM, 2017.
- Birenbaum-Quintero, Michael. "Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad". *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009. 174–97.
- Bourdieu, Pierre. "Los Tres Estados del Capital Cultural". *Sociológica, UAM- Azcapotzalco* 5 (2015): 11–17.
- Braun, Lesley Nicole. "YouTube and the Urban Experience Embodied". *Urbanities* 1/1 (2011): 32–42.
- Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. "Capoeira angola: vuelos entre colibríes. Una tecnología de descolonización de la subjetividad". *Tabula Rasa* 9 (2008): 103–15.
- Carpio, Carla. "Trayectorias danzadas. Circulación de la danza afrocubana y las formas de su relocalización en la Ciudad de México". *Desacatos* 53 (2017): 38–55.
- Castañeda, Silvia. *Danza guineana y sus actores en la ciudad de México. Un enfoque desde la teoría de los campos de Perre Bourdieu*. Tesina, Universidad de Guadalajara, 2018.
- Carvalho, José. *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable*. Universidad de Brasilia, 2002, <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie311empdf.pdf>.
- Cashmore, Ellis. *The Black Culture Industry*. London and New York: Routledge, 1997.
- Citro, Silvia. "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial". *Boletín de Antropología* 25/ 42 (2011): 102–28.
- Citro, Silvia y Patricia Aschieri. *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Comaroff, John, y Jean Comaroff. *Etnicidad S.A.* Buenos Aires-Madrid: Katz, 2009.
- Cornejo, Inés, y Mario Rufer (eds.). *Horizontalidad. Hacia una crítica de la metodología*. Buenos Aires: Clacso-Calas, 2020.
- Cuestas, Paula, et al. "Nuevas fuentes de la imaginación sociológica: la operación reflexiva y la construcción del objeto etnográfico". *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. Buenos Aires: Clacso, 2018. 164–97.
- Cueto Quintero, Edinson. "La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo". *Daímon* 5 (2017): 651–658, <https://doi.org/10.6018/daimon/270971>.

- Cunin, Elisabeth. "De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una 'música negra', la champeta". *Augaita* 15-16 (2005): 176–92.
- Domínguez, Freddy, et al. *Circulaciones culturales: lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. México-Cartagena: Centro de investigaciones y estudios superiores de Antropología Social; El colegio de Michoacán; Universidad de Cartagena; IRD, 2011.
- Espinosa, María Cecilia, y Sofía Cecilia Checa. "Corporalidades Negras en Cuerpos Blancos: Reflexiones en torno a Performances Afro en el Noroeste Argentino". *Revista de Humanidades Populares* 7/7 (2013): 27–42.
- Feldman, Heidi Carolyn. *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, 2009.
- Gil, Franklin. *Vivir en un mundo de 'blancos'. Experiencias, reflexiones y representaciones de "raza" y clase de personas negras de sectores medios en Bogotá*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Giraldo, Jorge Enrique y Jair Vega Casanova. "Entre champeta y sonidos africanos: Fronteras difusas y discusiones sobre 'músicas negras' en el Caribe Colombiano". *Memorias* 23 (2014): 128–52.
- Hale, Charles. "When I hear the word culture ...". *Cultural Studies* 32/3 (2018): 497–509.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo et al., eds. Quito-Bogotá-Lima: Enviñ editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2010.
- Hooker, Juliet. "Indigenous Inclusion/Black Exclusion: Race, Ethnicity and Multicultural Citizenship in Latin America". *Journal of Latin American Studies* 37/2 (2005). 285–310, <https://doi.org/10.1017/S0022216X05009016>.
- Jimenez Sedano, Livia. "Ritual Roles Of 'African Nights' DJs In Lisbon". *Cadernos de Arte e Antropologia* 7 (2018)15–26.
- Juárez Huet, Nahayeilli y Christian Rinaudo. "Expresiones 'afro': circulaciones y relocalizaciones". *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales* 53 (2017): 8–19.
- Koné, Yaya. "The Popular Movement of Coupé-Décalé. Anthropology of an Urban and Coastal Dance". *Global Journal of Anthropology Research* 1/1 (2014): 20–24, <https://doi.org/10.15379/2410-2806.2014.01.01.04>.
- Marcus, George E. "Etnografía del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal". *Alteridades* 11/22 (2001): 111–27.
- Martínez, Luis Gerardo. "La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión de las elites 'blancas' de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000". *Boletín de Antropología* 25/42 (2012): 150–74, <https://doi.org/10.17533/udea.boan.11229>.
- Mosquera, Claudia y Marion Provansal. "Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta". *Augaita* 3 (2000): 98–113.
- Moya, Katherine. "Prácticas locales como reflejos de globalización. Etnografía a la agrupación de danza y percusión Foli Afromandingue". *Kurinche II: prácticas danzarias de matriz afro*. Juana Millar et al., eds. Santiago de Chile: Kuriche 2016. 12–24.

- Müller, Viola F. "Champeta Music: Between Regional Popularity and National Rejection, Colombia 1970-2000". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des Études Latino-Américaines et Caraïbes* 43/1(2018): 79–101, <https://doi.org/10.1080/08263663.2018.1426228>.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma, 2003.
- Pacini, Deborah. "Sound Systems, World Beat and Diasporan Identity in Cartagena, Colombia". *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 5/3 (1996): 429–66, <https://doi.org/10.1353/dsp.1996.0018>.
- Pardo, Mauricio. "La champeta en el Caribe en Colombia. Valores en circulación de un fenómeno musical multifacético". *Revista Encuentros* 15/3 (2017): 98–110. <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1102>.
- Paulhiac, Juan. "En las redes de la Champeta". *Repertório Salvador* 16 (2011): 97–132.
- Ribeiro, Djamilá. *Lugar de Enunciación*. Madrid: Ambulantes. 2020
- Rinaudo, Christian. "Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz". *De Raíz Diversa* 2/4 (2015): 275–78.
- Sánchez, Igael "Migración de artistas guineanos a México e identidad afro urbana: danza y percusión de África del Oeste". *Comunicación y Medios* 30/43 (2021): 139–151, <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2021.58768>.
- Shiple, Jesse Weaver. "Transnational circulation and digital fatigue in Ghana's Azonto dance craze". *American Ethnologist* 40/2 (2013) 362–81, <https://doi.org/10.1111/amet.12027>.
- Steil, Laura. "'Realness' Authenticity, innovation and prestige among young danseurs afro in Paris". *Migrating Music*. Byron Toynbee and Jason Doureck, eds. Routledge, 2011. 55–69.
- Soto, Mauricio. *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Convenio Andres Bello. 2005.
- Torre, Renée de la, y Cristina Gutierrez. *Mismos pasos y nuevos caminos. Transnacionalización de la danza conchero azteca*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco, CIESAS, 2017.
- Viveros Vigoya, Mara. "Social Mobility, Whiteness, and Whitening in Colombia". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 20/3 (2015): 496–512, <https://doi.org/10.1111/jlca.12176>.
- Wade, Peter. "La mercantilización de la música 'negra' en Colombia en el siglo XX". *Circulaciones culturales: lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Freddy Domínguez et al., eds. México-Cartagena: Centro de investigaciones y estudios superiores de Antropología Social; El colegio de Michoacán; Universidad de Cartagena; IRD, 2011. 147–64.
- _____. "La presencia de 'lo negro' en el mestizaje". *Mestizaje, diferencia y nación: Lo "negro" en América Central y el Caribe*. Elisabeth Cunin, ed. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2010, 107–27, <https://doi.org/10.4000/books.cemca.162>.