

Compartir la cultura. Artistas migrantes y danza afrodescendiente en Chile

Sharing Culture. Migrant Artists and Afro-Descendant Dance in Chile

Isabel Araya¹ 

Pontificia Universidad Católica de Chile



Para citaciones: Araya, Isabel.
"Compartir la cultura. Artistas migrantes y danza afrodescendiente en Chile".
PerspectivasAfro 3/2 (2024): 323-340.
Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2024-4735>

Recibido: 30 de octubre de 2023

Aprobado: 15 de marzo de 2024

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2024. Araya, Isabel. 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

A partir de las experiencias de artistas afrodescendientes en Chile, este artículo reflexiona sobre el lugar de la música y danza en los procesos migratorios. El mayor arribo de poblaciones afrolatinoamericanas durante la última década al país provoca reacciones de racismo y discriminación, así como también de atracción e interés donde la música y danza afro es cada vez más practicada por chilenos y chilenas. A partir una etnografía con cinco migrantes afrodescendientes dedicados a la danza y su contacto con la comunidad afrochilena, se destaca que el arte invita a la convivencia intercultural, y se convierte en una estrategia de intercambio entre poblaciones migrantes y la nueva sociedad de destino.

Palabras clave: Música y danza; arte; migrantes; afrochilenos/as; Chile.

ABSTRACT

Based on the experiences of Afro-descendant artists in Chile, this article reflects on the place of music and dance in migratory processes. The increased arrival of Afro-Latin American populations during the last decade in the country provokes reactions of racism and discrimination, as well as attraction and interest where Afro music and dance is increasingly practiced by Chilean men and women. From an ethnography with five Afro-descendant migrants dedicated to dance and their contact with the Afro-Chilean community, it is highlighted that art invites to intercultural coexistence, and becomes a strategy of exchange between migrant populations and the new society of destination.

Keywords: Music and dance; Art; Migrants; Afro-Chileans; Chile.

¹ Magister en Antropología. Doctoranda en Antropología, Pontificia Universidad Católica de Chile. isabel.araya.morales@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo reflexiona sobre la afrodescendencia en Chile, particularmente por medio del rol de la música y danza en contextos de migración. El foco de estudio está puesto especialmente en aquellos migrantes que se dedican a enseñar danzas de sus países de origen. Se trata de hombres y mujeres afrodescendientes provenientes de América Latina, el Caribe y África que arribaron, en su mayoría, en la última década a Chile. El objetivo es poder ahondar en los procesos de agencia que propicia el arte y cómo a través de éste se construyen espacios de encuentro que valoran los saberes y conocimientos de los cuales son portadores en el nuevo país de destino. Me centro en la situación de cinco artistas migrantes afrodescendientes y africanos radicados en Chile provenientes de Haití, Cuba, Venezuela, Perú y Guinea. A su vez, analizamos su contacto con la población afrochilena ubicada en la frontera norte del país.

Desde fines del siglo pasado, se introducen cambios en los patrones de movilidad y los flujos de personas que se trasladan hacia el Norte global son complementados por los desplazamientos Sur-Sur. A nivel latinoamericano, Chile se posiciona como un atractivo país de destino y, desde hace quince años, arriban personas afrodescendientes provenientes de diferentes países de la región. Esta situación genera diversas reacciones en una sociedad que niega la afrodescendencia en las narrativas oficiales de la nación y extranjeriza la negritud, las cuales van desde la discriminación hasta la atracción y folklorización. Por otro lado, desde los años 2000 surge en la frontera norte un movimiento afrochileno que reivindica su pertenencia a la diáspora africana. Entre sus organizaciones, la música y danza son herramientas artístico-políticas de visibilización de su cultura y demandas sociales. En la presente investigación se plasma una mirada del arte como espacio de contacto e intercambio y, por tanto, como un dispositivo político capaz de propiciar procesos de cambios y transformaciones entre las comunidades.

El principal objetivo de este artículo es analizar el rol de las músicas y danzas afrodescendientes en contextos migratorios, particularmente entre artistas migrantes que arriban a Chile. Para ello, desarrollo tres objetivos específicos, i) identificar los contextos migratorios en el país e indagar en los estudios que abordan su cruce con el arte; ii) caracterizar los saberes y conocimientos que poseen artistas migrantes, particularmente a través de las músicas y danzas que enseñan a sus estudiantes, junto con el uso de sus metodologías afines, y finalmente iii) conocer cuál es el recibimiento de aquellos conocimientos por parte de la población chilena, particularmente, de la comunidad afrodescendiente.

A nivel metodológico, durante el año 2021 y 2022, se llevó a cabo la escuela de formación en danzas afro "Kinesfera" en Arica, ciudad ubicada al norte del país donde reside la población afrochilena. Durante esta instancia, cinco profesores/as migrantes realizaron talleres en los cuales enseñaron los ritmos y bailes de sus países de origen a más de treinta jóvenes afrochilenos/as. Sus clases se enfocaron en traspasar conocimientos sobre conciencia corporal y técnicas del movimiento sustentados en la historia social, política y religiosa de cada ritmo. De esta manera, para las y los jóvenes que participaron, los encuentros significaron espacios de formación en danzas y músicas, pero por sobre todo, lugares de interrelación con la diáspora africana a través del arte. La metodología consistió en participar en cada una de las formaciones, indagar en las formas de traspaso de conocimientos de cada profesor/a migrante y realizar entrevistas sobre dicha experiencia tanto a ellos/as como a los y las participantes.

A continuación, en el segundo apartado profundizo en el contexto de la migración afrodescendiente en el país, el creciente interés de chilenos y chilenas por aprender danzas y músicas afro así como la emergencia del movimiento afrochileno en el norte. En el tercer apartado menciono los aspectos metodológicos y la experiencia de la escuela de formación “Kinesfera”. En el cuarto apartado discuto nociones claves para el análisis: arte, agencia, música y danza afrodescendiente. Por un lado, indago en el arte como agencia (Gell 22) otorgando centralidad a los procesos de causalidad en las diversas poblaciones. Se agrega la mirada en la música y danza afrodescendiente, la capacidad de crear instancias colectivas a partir de sus prácticas (Quintero 213) y una perspectiva centrada en lo diaspórico (Gilroy 171); Wade, *Music* 18; *Race* 112). El quinto apartado contiene los resultados de una etnografía con cinco artistas migrantes y jóvenes afrochilenos durante las instancias de formación de la escuela. Finalmente, presento las reflexiones finales, elaboradas a partir de tres ejes.

2. Antecedentes

La migración es un fenómeno de larga data que, a su vez, en los últimos años ha tomado características definidas por los contextos sociales y políticos a nivel regional y global. A nivel mundial, desde el siglo XIX, se han introducido cambios y transformaciones en la migración internacional tradicional enfocada en una movilidad de los países del Sur al Norte Global. A ellos se agregan nuevos patrones de desplazamiento caracterizados por un flujo entre países del Sur global (Mies 243; Sassen, *Cartografías* 41; *Sociología* 3).

Debido a un crecimiento económico y una relativa estabilidad política, Chile se ha convertido en las últimas décadas en un lugar de destino en las migraciones latinoamericanas y caribeñas (Solimano y Tokman 7). En tan solo 25 años, los y las migrantes pasan de ser un 0,8% de la población total en 1992 al 4,4% en 2017, y, particularmente, más de la mitad de quienes ingresan al país lo hacen en los últimos quince años. Hace veinte años, los estudios migratorios se centraron sobre todo en los flujos de países fronterizos como Perú o Bolivia. Actualmente, con la diversificación de migraciones, las miradas se han volcado en analizar aquellas provenientes de países de la región como Colombia, Venezuela, Ecuador, o países caribeños como Haití, República Dominicana y Cuba (Téllez 35). De acuerdo al Instituto Nacional de Estadísticas, para el año 2021 la población migrante provenía en su mayoría de países como Venezuela (30%), Perú (16,6%) y Haití (12,2%), mientras que la migración de personas colombianas o cubanas, pese a representar menores flujos, se encontraba en aumento (INE, *Informe* 4). Una parte de quienes arriban son personas afrodescendientes.

En el país, los estudios migratorios se centraron hasta hace casi una década atrás, sobre todo en sus dimensiones económicas y los conflictos derivados de la categoría “nación”, los cuales poseían consecuencias directas en las prácticas de discriminación. Dichas investigaciones hicieron visible la percepción de la migración como un “problema social”, no obstante, profundizaron poco en las relaciones racializadas (Tijoux y Palominos 2; Tijoux 16). En los últimos años, esta mirada fue cobrando interés, y múltiples estudios se centran en los procesos de discriminación y racialización hacia las poblaciones migrantes afrodescendientes, concluyendo que sus corporalidades negras son fuertemente estereotipadas y sexualizadas (Liberona 2; Rojas et al. 2; Riedemann y Stefoni 1; Tijoux y Córdova 1; Araya, *Migración* 97)². Además, dichos estudios se desarrollan en dos líneas: la

² El imaginario nacional reproduce estereotipos que consolidan las lógicas separatistas entre un “nosotros/as” como ciudadanos/as chilenos/as, y un “ellos/as” migrantes racializados/as. Lo que subyace, es un discurso blanqueado de la nación, y que no solo genera procesos de fronterización entre el “nosotros/ellos”, sino

primera revisa y profundiza en las violencias interseccionales que afectan sus experiencias como migrantes racializados, la segunda se enfoca más en los procesos de agencia y mecanismos de resistencia en el marco de condiciones desiguales y excluyentes (Araya y Ríos 223).

Según Belliard (243), la migración afrodescendiente es un fenómeno que ha generado diversas reacciones en el país que van desde la discriminación y rechazo, hasta la exotización, folklorización y atracción. En esta última línea, diferentes investigaciones destacan que las músicas y danzas de raíz afro, enseñada por cultores de diferentes países, se han convertido en elementos cada vez más practicados por chilenos y chilenas³. Por consiguiente, cada vez más personas chilenas se interesan por aprender ritmos afro, vinculados éstos a la musicalidad afrocubana, afroperuana, afrobrasileña, afrocolombiana, africana, y más recientemente, afrochilena. Sobre este tema, Araya, Salazar y Mardones realizan una etnografía en la capital de Santiago en la cual destacan:

[...] variados espacios de encuentro hacen circular diferentes danzas y músicas afro en Santiago, permitiendo el desplazamiento de saberes, dinámicas y juego de identidades entre migrantes de diversos orígenes. Paralelamente, estas expresiones son consumidas y reproducidas por la población nativa, adquiriendo novedosas particularidades en dicha interacción. Paulatinamente, estas prácticas se fueron apropiando de espacios públicos céntricos de esta metrópolis, en las cuales se generan escuelas de formación de danzas y conciertos al aire libre en lugares como la Plaza de Armas, la Plaza Bogotá o el Parque Forestal. Estos espacios son, a su vez, observados y transitados por diferentes personas, constituyéndose en ejemplo de posibles lugares de reconocimiento a la diversidad. (10)

En la misma ciudad, Duarte (139) estudia el rol de las artes para las personas migrantes y cómo el despliegue de su cultura, tanto material como simbólica, tiene el potencial de introducir transformaciones, disputas y encuentros en los espacios públicos. Al igual que Araya et al. (10), la autora destaca la proliferación de clases, talleres, y encuentros dedicados a la danza afro, los cuáles son llevados a cabo por personas provenientes de Perú, Colombia, Brasil, Ecuador o Venezuela. En dichos encuentros, los/as migrantes enseñan a chilenos/as, ritmos y danzas de sus territorios originarios, pasos asociados y diferentes coreografías que forman parte de su acervo cultural. Desde una perspectiva transnacional, la danza es “una manera de mantener el contacto con las tradiciones de origen y/o para crear redes y comunidades en el nuevo lugar de residencia” (Duarte 138). Lo paradójico, según la autora, es que el mayor interés por aprender dichas danzas ocurre en un contexto sociopolítico en que los discursos antimigrantes, las prácticas de odio, la xenofobia y el racismo proliferan.

Sobre esta línea, Amigo (*Bailes* 141, *Performance* 1) plantea que las danzas afro practicadas por chilenos y chilenas, son performances que desafían las identidades nacionales blanqueadas y cuestionan los discursos oficiales que niegan la herencia negra en el país. Al igual que los y las autoras anteriores, Amigo visualiza en la capital una proliferación de talleres, escuelas y academias de danza afro a los cuales asisten mujeres jóvenes en su gran mayoría. Para el autor, la proliferación de estas prácticas ocurre en un contexto de redemocratización post-dictadura, en el cual el uso del espacio público provoca en el imaginario la idea de una reconstrucción de

también de jerarquización (Tijoux y Díaz 283). De esta manera, se construye la noción ficcional de una alteridad inferiorizada representada por migrantes con corporalidades negras, versus la superioridad de un sujeto nacional imaginado como “blanco” (Tijoux y Trujillo 49).

³ Allende, Amigo y Rojas (13) destacan que el término “danza afro” se utiliza en Chile para referir a un conjunto de técnicas, movimientos e historias implicadas, asociadas a danzas de origen africano y afrodescendiente sean éstos fusionados o no con elementos más contemporáneos.

convivencia⁴. A su vez, las prácticas performáticas asociadas a la negritud, permiten establecer una interrogante entre lo propio y lo ajeno, cuestionando el lugar que ocupa la otredad en el imaginario nacional. Dichas prácticas conforman una nueva cultura popular y logran cuestionar las narrativas oficiales que excluyen y marginan la afrodescendencia. Así, las prácticas performáticas asociadas a lo afro “están especialmente bien situadas para ensayar nuevas formas de convivencia” (Amigo, *Bailes* 150).

En lo concerniente a las prácticas artísticas, Araya et al. (18) coinciden en que sus manifestaciones propician procesos de transformación social. Al igual que para las comunidades afrodescendientes a nivel latinoamericano, para el pueblo afrochileno la danza y la música han sido herramientas artístico-políticas utilizadas en pos del reconocimiento. Sus comunidades se ubican en la frontera norte de Chile, particularmente en la XV región de Arica y Parinacota. Los y las afrochilenas son el 4.7% de la población total regional (8.415 personas aproximadamente), quienes habitan el sector urbano de la ciudad de Arica (89,2%) y, en menor medida, zonas rurales como el Valle de Azapa y Lluta (10,8%). Entre las principales características que la población define como propias se encuentran, en primer lugar, la apariencia física (59, 7%), y posteriormente, los bailes que practican (12,1%), entre ellos el ritmo Tumbe (INE, *Primera encuesta* 12)⁵.

Desde hace veinte años, las comunidades afrochilenas establecen una crítica al Estado por invisibilizar, negar y marginar históricamente la negritud (De la Maza y Campos 436; Araya, *Afrodescendencia* 67, *Migración* 97). Una de las primeras acciones fue su aparición pública como pueblo a través de un pasacalle por el centro de la ciudad. De esta forma, al ritmo de tambores y movimientos de cadera, un grupo de personas reivindicó ser parte de la diáspora africana, y la música y danza se convirtieron en elementos para demandar tanto reconocimiento identitario como derechos sociales en un contexto de lucha política (León 67; Araya, *Tumbar* 149).

3. Escuela de formación “Kinesfera”

Durante enero 2022 a septiembre 2023, se llevó a cabo en la ciudad de Arica la escuela de formación en danzas afro “Kinesfera”⁶. Dicha formación estuvo a cargo de profesionales afrodescendientes, artistas provenientes de países de América Latina, el Caribe y África, cada uno y una con amplia trayectoria artística en las danzas afro. El objetivo principal de esta escuela fue brindar un espacio de encuentro, intercambio y formación entre migrantes afrodescendientes y la comunidad afrochilena a través de la danza. Los participantes eran jóvenes, en su mayoría mujeres, participantes de las agrupaciones artísticas parte del movimiento afrochileno. Entre éstas últimas se encuentran las agrupaciones de Oro Negro, Arica Negro, Tumba Carnaval,

⁴ Sobre el debate del arte y performance en espacios públicos, Trumper (2) sostiene que la lucha por ocupar las calles es un elemento central en la historia de la política chilena. Desde el gobierno de la Unidad Popular, la dictadura, la transición democrática y el vuelco hacia el neoliberalismo, en los espacios públicos se han redefinido experiencias y pensamientos políticos, creándose en ellos continuamente nuevos lenguajes y prácticas de ciudadanía.

⁵ El ritmo es un rescate sonoro y dancístico que realizan los y las jóvenes del movimiento a partir del relato oral de las personas mayores. Se caracteriza por ser un ritmo de ambiente festivo que recrea las labores de la población afrodescendiente en el territorio y en el cual sobresa el juego de “tumbar” o botar a la pareja de un caderazo (Araya, *Tumbar* 151).

⁶ La Escuela nace como parte del proyecto “Danzas de raíz: Escuela de Formación Afro”, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), folio 533385, línea de Actividades Formativas, parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en Chile. Este proyecto fue ejecutado por Paula Gallardo, bailarina y gestora afrochilena y quien escribe. El proyecto contó con el apoyo de las agrupaciones afrodescendientes, la Dirección de Cultura y la Oficina de Desarrollo Afrodescendiente de la Municipalidad de Arica (ODAFRO).

Lumbanga y Palenque Costero⁷. La escuela se llevó a cabo en diferentes espacios culturales, entre ellos el espacio cultural Arganda, casa Yanulaque y la Casa del Tumbe.

La formación concretó con un total de ocho encuentros entre jóvenes bailarines de comparsas afrochilenas y artistas afrodescendientes, quienes desde su residencia en la capital viajaron hacia Arica. Todas y todos los profesores de amplia trayectoria, desarrollaron en sus formaciones formas de aprendizaje y metodologías afines para enseñar ritmos y danzas de sus lugares de origen o lugares en los cuales se habían formado. Los talleres fueron dictados por Diarra Condé proveniente de Guinea, Evens Clercema de Haití, Brian Montalvo de Cuba, Yoxelin Rivas de Venezuela y Rosa Vargas de Perú. A su vez, participaron tres profesionales chilenas, entre ellas Ignacia Moraga quien enseñó ritmos afrobrasileños, Carolina Reyes dedicada a la formación en danzas afrocolombianas, y Claudia Münzenmayer orientada a la investigación de ritmos de Ghana. Para efectos de esta investigación, me centro particularmente en el caso de los cinco artistas migrantes y sus trayectorias en las danzas afrodescendientes.

Las formaciones a cargo de cada profesional se llevaron a cabo por una semana completa. Con ello, las clases tuvieron una duración de 28 horas semanales, las cuales se realizaron cuatro horas diarias de lunes a domingo, completando los y las participantes una formación total de 224 horas. De lunes a viernes las clínicas fueron desarrolladas durante las tardes, profundizando en la formación teórico-práctica de las danzas, mientras que sábados y domingos se realizaron durante las mañanas y fueron enfocadas a la creación de composiciones coreográficas, concretando diferentes cuadros artísticos.

Cada clase contó con instancias teóricas y prácticas. En primer lugar, los y las profesoras brindaron información sobre los contextos sociales, políticos y religiosos de cada ritmo que fue enseñado. Una parte considerable del aprendizaje se enfocó en comprender las danzas como un correlato de lo social, en las cuales los movimientos figuraron una manera de encarnar los fenómenos sociales de los cuales formaban parte (Ardito 13). De esta manera, el relato oral de cada profesor y profesora fue un componente crucial para llevar al cuerpo las múltiples historias vinculadas a las comunidades afrodescendientes en la región, y profundizar en las simbologías asociadas a los bailes y rítmicas. Cada uno y una complementó sus enseñanzas con materiales pedagógicos, entre ellos libros, cartografías y materiales audiovisuales tales como videos filmados por ellos y ellas mismas o documentales que fueron vistos colectivamente y discutidos por todos y todas las participantes. En segundo lugar, se realizaron aprendizajes desde el cuerpo, desarrollándose diversos ejercicios de elongación, calentamiento, introducción a los movimientos propios de cada danza, repeticiones, secuencias y momentos finales de relajación. Entre los movimientos corporales se realizaron reconocimiento del pulso rítmico, ejercicios de rodillas, piernas, caderas, plexo, brazos, manos y cabeza, con especial atención a la expresión de cada corporalidad, la coordinación grupal y la resistencia física.

Al finalizar cada formación, se desarrollaron instancias de reflexión colectiva, en las cuales los y las participantes profundizaron al respecto de sus experiencias con cada danza aprendida, las dificultades, los desafíos, así como también los disfrutes y goces. Se expusieron las emociones y sentimientos que vivenciaron con cada ritmo, así como las similitudes y rupturas que percibieron al respecto de los ritmos afrochilenos que

⁷ Si bien todas estas agrupaciones se dedican a la práctica musical y dancística del ritmo afrochileno Tumbe, existen diferencias vinculadas al territorio que representan. Por ejemplo, agrupaciones como Palenque Costero o Arica Negro se vinculan a la zona costera de Arica, Lumbanga al sector rural del Valle de Azapa, mientras Oro Negro y Tumba Carnaval a la zona urbana de la ciudad.

desarrollan. Por otro lado, los y las profesoras pudieron conocer más sobre las danzas afrochilenas, sus contextos de creación y desarrollo, así como las características en cuanto a sus movimientos pulsos y cadencias.

Todas las formaciones fueron registradas a través de fotografías y de manera audiovisual, en las cuales se grabó junto a las y los profesores un material de estudio para que los participantes de la formación puedan acceder a éste posteriormente. En dicho material se incorporó información relevante en relación a los ritmos aprendidos, perfeccionamiento de los movimientos, secuencias y coreografía final. Este material fue compartido posteriormente con el fin de que los participantes puedan acceder libremente a la información, profundizar en los conocimientos y herramientas aprendidas para darle así más sustentabilidad y continuidad a los procesos educativos.



**Formación de danzas haitianas, escuela Kinesfera.
Registro: Diego Araya, enero de 2021.**

Por último, durante las formaciones, se realizaron entrevistas a todos y todas las profesoras. En dichas entrevistas se profundizó en sus experiencias como artistas, su experiencia en una escuela de formación hacia bailarines afrochilenos, así como también sus expectativas hacia la danza y música afrodescendiente y africana en Chile. También se efectuaron entrevistas a los y las asistentes, ahondando en sus experiencias como participantes de una escuela de danzas africanas y afrodescendientes, los desafíos que implicó conocer nuevos ritmos, y sobre todo, sus percepciones sobre encuentros interculturales a través del arte, particularmente por medio de la música y danza.

4. La danza afro como elemento artístico colectivo transnacional

En este apartado, profundizo en los efectos de la música y danza afrodescendiente como elemento artístico y cómo su desarrollo, en una red de relaciones que reúne personas de diferentes países y culturas, puede propiciar la creación de encuentros más simétricos. Para ello me baso en los conceptos propuestos por Gell (31) sobre los procesos de agencia a través del arte, y su vínculo con las ideas de Quintero (215) sobre la colectivización de la música afroamericana. A su vez, rescato la noción de Gilroy (171) sobre la diáspora con el fin de comprender el vínculo transnacional de la música afrodescendiente.

El arte como agencia

A partir de los años 1980, existe una crítica poscolonial a las divisiones que se establecen de la modernidad, y como consecuencia, a las divisiones clásicas del arte que generan una división entre “arte” y “artesanía”, el primer concepto vinculado a las sociedades occidentales, mientras el segundo a las culturas llamadas “primitivas”. En esta línea, Gell propone un giro en las miradas convencionales y desarrolla lo que denomina “una teoría social del arte” desde la mirada antropológica enfocada no en los criterios estéticos del “arte”, sino más bien en los aspectos relacionales y sus efectos en las personas. La teoría del arte propuesta genera un salto conceptual al comprender los criterios estéticos occidentales no como una perspectiva universal, sino más bien como una de las diferentes tradiciones.

De esta manera, el eje analítico se orienta a comprender el arte producido de y en la vida social, para lo cual las nociones de arte y agencia se tornan fundamentales. El objetivo es “analizar las producciones artísticas (occidentales y no occidentales) a partir de un esquema de relaciones en donde no prima tanto la interpretación de significados simbólicos de objetos particulares como la reconstrucción de los vectores de causalidad (o intencionalidad) que los provocan” (Gell 24). Al margen de pensar los elementos como artísticos o no, lo importante es insertarlos en una red de relaciones tanto de como son originados, así como de cuáles son sus efectos o respuestas por parte de los receptores o destinatarios. El foco se desplaza desde la mirada estética hacia la mirada en las intencionalidades.

En consecuencia, el arte es comprendido como un “índice” de las relaciones sociales que lo crean, y la labor del quehacer antropológico es analizar cuáles son aquellas redes de relaciones de los elementos artísticos en el mundo social, tal como “si fueran personas dotadas de agencia (es decir, capaces de producir efectos o respuestas) en una cadena de agenciamientos” (Gell 25). Importa por ende identificar del arte sus posiciones en la cadena de causalidades, aquel “sistema de acciones” que dan sentido a su existencia. Para el autor, la agencia está distribuida en la cadena de causalidad, y las personas no son herméticas y cerradas, sino múltiples y fractales, quienes constituyen parte de un todo. De esta manera, los elementos artísticos constituyen un índice de las relaciones sociales.

La agencia no es algo fijo o un fenómeno a priori y debe ser entendida ex post facto. Se trata de una posición dentro de una red de relaciones y por tanto cualquier objeto, elemento o persona es agencia en potencia al formar parte de ésta. El arte es aquél que impacta en los destinatarios generando emociones y sentimientos, y por tanto es capaz de generar una “tecnología del encantamiento”, equiparables sólo a los efectos, por ejemplo, de la magia. La perspectiva antropológica del arte debe centrarse entonces no tanto en la valoración de obras

particulares, sino más bien en el contexto social de producción, circulación y recepción del mismo. Los objetos o elementos artísticos se producen y circulan en un mundo externo y social, y la producción y circulación es una red que se vincula a criterios políticos, de religión, parentesco e intercambio.

El arte no puede ser definido de antemano puesto que no existe una naturaleza o una esencia independiente del contexto relacional. En este sentido, la antropología del arte no se enfoca en lo que es considerado estético o no en las diferentes culturas, sino en sus valoraciones en función de las interrelaciones sociales. Para Gell, lo que es o no definido como arte no puede reducirse a lo estético puesto que este hecho extraería las relaciones sociales. De ahí que para hablar de arte, se agregue el énfasis en nociones como agencia, intencionalidad y transformación. En palabras del autor, “el arte un sistema de acción, destinado a cambiar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre él” (36).

Música de la diáspora afroamericana

Según Quintero (215), la música ha sido un elemento que ha cuestionado e introducido una crítica hacia las verdades impuestas desde la modernidad occidental, particularmente desde aquella situada en los “márgenes” y vinculada a las culturas subalternas: el mundo afrodescendiente marginado, excluido y discriminado.

En general, la música afroamericana ha sido desvalorizada y vinculada a una “cultura de masas” frente a las composiciones del mundo occidental. A partir del siglo XVI y XIX, éstas últimas atravesaron profundos cambios, vinculados a procesos de secularización y creación individual que fueron ligándose a lo que se denominó como “arte”. Las ideas sonoras de las músicas europeas destacaron las expresiones individuales por sobre las colectivas, y la racionalidad musical fue caracterizada por un “ordenamiento” sonoro, la notación musical o escritura y los principios de lo que era considerado “armónico”. A nivel performático, se destacaron los elementos conceptuales, predecibles y establecidos por sobre la emotividad, la invención y lo espontáneo (Quintero 212).

No obstante, frente al intento racionalizador-sistematizador, en diferentes contextos socio-políticos persistieron y emergieron diferentes musicalidades y performances que dieron cuenta de “otras formas de concebir el mundo y su tiempo, donde la expresión individual sólo se daba en la solidaridad comunal” (Quintero 214). Con ello, la expresión del artista más que ser un elemento individual, se transforma en un canal de comunicación e intercambio. Ejemplo de ello son las músicas afroamericanas, que a su vez, expresan una relación intrínseca e indisoluble entre la composición rítmica y el baile como manifestación de lo corporal. En palabras del autor, las músicas afroamericanas “han tocado una fibra fundamental en la sensibilidad, no sólo de los ‘naturales’ de sus lugares de origen, sino en general de las personas de este tiempo” (212).

Un elemento clave dentro de las músicas afroamericanas, es la noción de composiciones abiertas a la improvisación por parte de sus ejecutantes, quienes vivencian en las expresiones musicales, canales de comunicación e intercambio que priorizan las relaciones colectivas y comunales. Con ello, compartir a través del arte y propiciar instancias de improvisación es generar un lenguaje común, lo que desde la perspectiva de Quintero, propicia una práctica colaborativa entre danza y música como dos elementos en diálogo y comunicación. En las músicas afroamericanas no existen “manifestaciones individuales sino expresiones de individualidad en una labor en conjunto, trascendiendo de esta forma la tradicional diferenciación entre lo

singular y lo plural en referencia a lo humano” (215). En este sentido, las individualidades que ejecutan ritmos y desarrollan performances, poseen sentido en función de una colectividad que propicia una relación de comunicación basada en lo sonoro y corporal.

El carácter colectivo de las músicas afroamericanas y la creación de redes más allá de las fronteras nacionales agrega una mirada en lo diaspórico. Según Gilroy, la diáspora es un concepto que permite tensionar lo local y global, lo moderno y tradicional, ofreciendo una perspectiva que rompe “el foco dogmático sobre la dinámica nacional diferente que caracterizó a tan grande fracción del pensamiento cultural euro-americano” (42). Siguiendo los planteamientos del autor, superar las perspectivas nacionalistas se vuelve fundamental por dos razones. En primer lugar, para cuestionar la visión del estado-nación moderno ya que las estructuras políticas y económicas no coinciden más con las fronteras nacionales. En segundo lugar, para superar las ideas de integridad y pureza de las culturas que homologan nacionalidad y etnia. Así, lo diaspórico es una forma de abandonar comprensiones nacionalistas de la historia, y la música un elemento para profundizar en las identidades desde una perspectiva transnacional e intercultural (Wade, *Music* 24). Por

consecuente, para Gilroy la música de las comunidades afrodescendientes es en sí misma un elemento de conexión intrínseca entre ellas. Marcada por desplazamientos, movimientos y sistemáticas reconfiguraciones, el dinamismo de la sonoridad genera que se trate de una herencia viva que desafía las concepciones de lo tradicional, esencial y fijo. Reflexionar sobre música afroamericana sería entonces comprender de manera articulada: i) a quienes la han producido, ii) el uso simbólico otorgado por quienes la practican, y iii) las relaciones sociales que la constituyen.

5. De Guinea, Haití, Cuba, Venezuela, Perú a Chile

Durante más de un año, los talleres de formación de la escuela “Kinesfera”, representaron escenarios de encuentros a través de la danza y música africana y afrodescendiente. Desde sus respectivas metodologías, las y los profesores constituyeron espacios de formación caracterizados por: i) la transmisión del contexto social de las danzas, ii) la enseñanza de la ejecución de sus movimientos característicos, y iii) la facilitación de momentos de reflexión corporal y expresión emocional. En dichas formaciones las corporalidades migrantes y afrochilenas fueron parte de una colectividad que, a través de la performance, indagó en los movimientos de ritmos de Haití, Guinea, Cuba, Perú y Venezuela. Con ello, la música y danza se erigieron como expresiones de la diversidad cultural de la diáspora africana, al mismo tiempo que reactualizaron las configuraciones identitarias locales. A continuación, indago en cada uno de los ciclos de formación llevados a cabo por las y los artistas migrantes, así como también en las interacciones con la comunidad afrochilena.

El primer ciclo de formación estuvo a cargo de Evens Clercema, sociólogo y bailarín haitiano dedicado a la danza desde temprana edad, quien llega a Chile el año 2009 para dictar clases de danza con técnica afro al Ballet Folklórico Nacional (BAFONA). Durante sus clases, Evens enseñó cuatro ritmos tradicionales de la cultura popular haitiana: *Igbó*, *Gagá*, *Maí* y *Yanvalou*. Los aprendizajes en torno a dichos ritmos se sustentaron en narrativas sobre sus contextos sociales, políticos y religiosos, además de la técnica de cada movimiento característico.

Al traspasar sus conocimientos sobre la cultura popular haitiana, Evens destacó que la danza *Igbó* pertenece a una etnia guerrera y luchadora en África, particularmente en Guinea, quienes nunca se sometieron

a la esclavización. A diferencia de esta danza, *Gagá* es descrita como un baile de carnavales performado en las calles. El origen del baile se remonta a los días seis de enero: único día libre para las personas esclavizadas, quienes salían a bailar con extrema alegría⁸. De ahí que los movimientos son explosivos, alegres, vinculados a la libertad y peregrinaje. La cuarta danza fue *Mai*. Su simbología se vincula al corte de cañaverales y con ello la apertura de caminos en los ciclos vitales. Sus movimientos se caracterizan por los pies flectados y el uso de cuchillos en las manos. Finalmente profundizó en la danza *Yanvalou* cuyo desafío fue el movimiento constante de columna vertebral al simbolizar los movimientos de una serpiente.

Evens realizó su ciclo de formación destacando que el pueblo de Haití experimentó por más de doscientos años la esclavización y que, por tanto, las danzas y músicas expresaron desde estrategias de guerra, burlas a las clases sociales dominantes, representación de animales o tareas agrícolas, hasta procesos de liberación. Haciendo alusión a estos eventos, Evens mencionó que “cada sentimiento se siente diferente en el cuerpo”, y, con ello, las instrucciones para ejecutar los movimientos dicen relación con conocer sus historias. Durante su formación destacó que la expresión de los pueblos es vivenciada a través de los bailes, y que las técnicas de danza no son solo adquiridas en los espacios hegemónicos como academias, sino también a través de “movimientos simples y cotidianos” tales como caminar, correr o saltar. Sobre su metodología al enseñar a los y las jóvenes afrochilenas, él mismo mencionó: “esto más que técnica, para mí es conciencia corporal porque es orgánico”.

Nuestro espíritu está vivo, nuestra mente está viva, porque nuestra alma funciona y trabaja la sensibilidad del cuerpo. Hay cuerpos que tienen alma pero no tienen vida porque no piensan. Por eso tenemos que pensar y sentir y tenemos que conectarnos con el universo, somos parte de la naturaleza, no somos dueños de la naturaleza. Por eso hay que cuidar la vida, hay que amar la vida, trabajamos [los artistas] esta riqueza, que es vida. (Entrevista personal, enero de 2021)

El segundo ciclo fue llevado a cabo por Diarra Condé, hombre originario de Costa de Marfil, criado en Guinea, y que hace una década llegó a vivir a Santiago de Chile. Diarra fue parte de agrupaciones de danza y música, en las cuales aprendió oralmente de la cultura africana. El mismo se presenta como sobrino de Famoudou Konaté, un destacado percusionista y maestro de la tradición Malinké, etnia ubicada en Guinea.

Diarra traspasó enseñanzas sobre tres ritmos particulares que son parte de la tradición Malinké, etnia a la cual pertenece: *Soko*, *Djaa* y *Soli*. El primer ritmo, *Soko*, es una danza bailada en las aldeas, particularmente para que la gente se reúna y pueda compartir. En palabras de Diarra, decidió dar a conocer ese ritmo pues particularmente es “un llamado para el encuentro”, algo que se busca justamente durante las instancias de formación de la escuela por medio de la música y danza. En segundo lugar, *Djaa* es un ritmo que se vincula al juego entre las personas jóvenes. Comentó que tradicionalmente esta danza se efectúa alrededor de una fogata donde tanto hombres como mujeres deben pasar saltando sobre el fuego para dar cuenta de su vitalidad, energía y juguetonería. Por último, Diarra enseñó *Soli*, un baile practicado por las mujeres en el contexto de la circuncisión masculina.

⁸ Según la creencia católica, el seis de enero es el día que los Reyes Magos (Gaspar, Melchor, Baltazar) llegan a Belén para homenajear el nacimiento de Jesús. En épocas coloniales, los conquistadores acostumbraban a celebrar esta fecha por lo que otorgaban un día libre a los esclavizados para festejar a su manera. Actualmente esta fecha es celebrada por diferentes pueblos afrodescendientes, fusionándose en ella elementos de las culturas africanas con tradiciones cristianas.

Mientras introdujo los movimientos, gestos y simbologías propias de cada danza, Diarra explicó que en Guinea existe una multiplicidad de etnias, cada una con su idioma y cultura propia pero que comparten denominadores comunes tales como la música y danza. Ejemplo de ello es que la misma danza puede conocerse con un nombre diferente en otras etnias, tal es el caso del ritmo *Soli* de la etnia Malinké que la etnia Susú conoce como *Kanjasoli*.

Durante sus clases, Diarra recalcó lo trascendente que es para él como hombre migrante dar a conocer su cultura africana a través de la música. En sus propias palabras: “la cultura es para compartir”. A pesar de la dificultad por llevar al cuerpo las danzas africanas reitera constantemente a los y las participantes: “Nadie nace sabiendo”. Como una manera de incentivar el aprendizaje de los ritmos, a veces tan difíciles de ejecutar para quien no está familiarizados con ellos, enunció: “Si me dices que es difícil, te creo, pero si me dices que no puedes, no”, reflejándose en su pedagogía una ética del cuidado.

El tercer ciclo estuvo a cargo de Brian Montalvo, joven cubano quien aprendió danzas afro en agrupaciones de folklore en Cuba. Al igual que Diarra, Brian llegó a Chile hace una década y desde entonces trabajó en lo que él definió como “bailar y compartir mi cultura cubana y de raíz”. Sus clases iniciaron con una extensa explicación de la religión yoruba y sus orígenes en Nigeria, describiendo el panteón de las y los dioses y una serie de detalles sobre días, colores, números, plantas, piedras, animales y formas asociadas a ellos. Como una introducción teórica hacia la práctica del movimiento, mencionó que la trata trasatlántica implicó la llegada de personas esclavizadas a la isla, particularmente a la zona portuaria de Matanzas, y la emergencia de un mosaico cultural musical.

Entre las danzas que Brian compartió se encontraron aquellas que componen el complejo de la *Rumba: Yambú, Guaguancó y Columbia*. El *Yambú* es definido como un baile “cadencioso” en el cual la mujer se destaca con sus movimientos centrales ubicados en la zona pélvica y torácica. Además, se utilizan manos y pies de manera combinada y cruzada. Se trata de un baile llevado a cabo por las personas mayores quienes danzan de manera “lenta y melosa”. El *Guaguancó*, definido como un baile en pareja, se caracteriza por el “vacunado”. Éste es un movimiento que simboliza posesión y conquista, ejecutado por el hombre con manos o pies hacia la zona pélvica de la mujer quien trata de evitarlo. La *Columbia*, en cambio, se diferencia de los dos anteriores pues se baila en rueda. Es un baile de mucha destreza y agilidad pues alude a los movimientos de gallos de pelea. Los pasos incluyen juegos de talón y puntas de pies, movimientos cruzados de codos y juegos de piernas. Brian comentó que a pesar de ser una danza social, en ella “cada cual tiene su estilo”. Profundizando en la fusión de elementos contemporáneos en la música cubana, Brian también compartió una coreografía de *Timba*: ritmo derivado de la *Salsa*. Por último, sobre el recibimiento de sus conocimientos entre las personas participantes, Brian dijo:

Son pocas las oportunidades que uno tiene de compartir lo que uno sabe, lo que uno aprendió en su país y sigue compartiéndolo en un país extranjero. Para mí es súper importante venir a Arica a compartir la cultura cubana mía, porque siento que todo va creciendo a pesar de que es muy difícil y si es demasiada información la que uno comparte o la que uno viene a ejercer a prácticas con los demás. Agradecido con la escuela por invitarme a compartir mi conocimiento. No es largo el camino, es intenso y profundo. (Entrevista personal, junio de 2021)

El cuarto ciclo estuvo a cargo de la profesora peruana Rosa Vargas, mujer de sesenta años aproximadamente, oriunda de Chíncha, quien llegó a Chile en la década de los noventa. En la capital se dedicó a

realizar clases y talleres de danzas afro en escuelas. Trabaja además junto a Carola Reyes, profesora chilena e investigadora de danzas de Perú y Colombia quien apoya su clase y metodología.

Durante sus clases, Rosa se enfocó en la enseñanza de dos ritmos afroperuanos: *Festejo* y *Landó*. El *Festejo*, característico de la zona costera, es un género popularizado por artistas afroperuanos en las regiones de Lima e Ica, caracterizado por los movimientos de brazos y caderas. El *Landó*, también popularizado por cultores peruanos, es una danza vinculada a las labores de la clase trabajadora. Rosa mencionó en reiteradas ocasiones la importancia de los maestros en las propias trayectorias de formación y lo esencial que es reconocerles en los propios estilos que se puedan desarrollar. Particularmente sobresale en su discurso la imagen de Victoria Santa Cruz: destacada compositora y coreógrafa, fundadora de la compañía “Teatro y danzas Negras del Perú”. Tal como se manifiesta en su trayectoria como profesional de las artes, para Rosa las danzas afroperuanas se vinculan estrechamente al teatro y la poesía. En su formación incluye entonces una performance de la célebre canción “La Pelona” de Nicomedes Santa Cruz. Esta prosa musicalizada cuenta la historia de una mujer negra, quien por aparentar un supuesto ascenso social y encajar en la sociedad blanca, niega su negritud. Rosa decidió incluir esta performance, pues se trata de conflictos antiguos y contemporáneos de las comunidades afrodescendientes. Al respecto, una de las estrofas detalla:

Deja ese estilo bellaco
Vuelve a ser la misma de antes
Menos polvos, menos guantes, menos humo de tabaco
Vuelve con tu negro flaco
Que te adora todavía
Canción: “La Pelona”, Nicomedes Santa Cruz.

Al igual que los demás profesores, la formación de Rosa ahondó en los contextos sociales en los que emergen las danzas. De esta manera, en su clase profundizó en la situación de las poblaciones afrodescendientes en las haciendas de los valles cultivables durante la colonia, los procesos de liberación, así como la migración campo-ciudad más contemporánea. También en el surgimiento de los ritmos afroperuanos en la costa limeña y la proliferación de un orgullo por la negritud que fue performado en el mundo artístico por figuras como Victoria o Nicomedes Santa Cruz.

El quinto y último ciclo estuvo a cargo de la venezolana Yoxelin Rivas, una mujer de Caracas formada en danzas, quien llegó a Chile hace menos de una década. Yoxelin se presenta como “bailarina e investigadora” de ritmos afrovenezolanos pues durante su formación se dedicó a aprender danzas afrodescendientes tradicionales en diferentes pueblos ubicados en los estados del norte.

Entre los ritmos que exploró se encontraron el género musical denominado *Tambor venezolano* que manifiesta la conjunción de elementos europeos, africanos y que forma parte de las fiestas católicas del pueblo afrodescendiente. Las danzas de tambor son danzas practicadas hasta los tiempos actuales en las costas del país y como parte de su historia, Yoxelin destacó sus orígenes en el Congo. Otra de las danzas en que Yoxelin profundizó fue el ritmo de *San Benito*: baile tradicional practicado por las comunidades afrodescendientes durante la fiesta patronal del santo. Yoxelin destacó que la danza es realizada hacia una deidad católica, pero que en realidad encubre la adoración a los cultos paganos vinculados a la negritud prohibidos y censurados

durante la colonia. Por ello, Yoxelin transmite que la danza muestra y enseña una estrategia de subversión del poder establecido, y la manifestación de cultos religiosos vinculados a la diáspora africana. Destacó que los tambores cumplen un rol fundamental desde tiempos antaños en la expresión del dolor, la opresión, pobreza de los pueblos negros, así como también con la resistencia de sus actos y la alegría.

Hace más de 400 años fueron utilizadas por los esclavizados secuestrados para desahogarse, conspirar en contra de los españoles y socializar entre sí cuando fueron llevados a América y en la actualidad se usan para recordar a los ancestros, reafirmarse como parte de un colectivo y con fines diversionales. (Entrevista personal, mayo de 2022)

De este modo, en sus formaciones, Yoxelin profundizó en el lenguaje corporal, los sonidos y las intenciones emocionales de las danzas, caracterizándoles como productos de procesos de mezcla, apropiación y comercialización.

Por otro lado, entre los treinta participantes, se encontraban personas miembros de las cinco agrupaciones afrochilenas, donde “se vive y rescata la cultura afrodescendiente” en palabras de una participante. Cada una de las asistentes cumplían un activo rol en sus agrupaciones al ser monitoras de sus comparsas. Ellas se encontraban a cargo de enseñar las danzas afrochilenas que serían practicadas luego en celebraciones, carnavales y festividades del pueblo. Una gran mayoría de estas personas eran mujeres de unos quince a cuarenta años de edad, quienes habían aprendido danzas afrochilenas “en la calle”, tal como una persona describió. Para ellas la presencia y participación en la escuela implicó profundizar en la heterogeneidad de culturas africanas, afrolatinoamericanas y afrocaribeñas, y aprender nuevos saberes corporales por parte de artistas migrantes exponentes de sus culturas de origen.

En los diferentes ciclos de formación, el aprendizaje de las danzas significó para los y las participantes afrochilenas comprender los movimientos y técnicas corporales asociadas a los ritmos, así como también las historias, contextos nacionales, políticos y religiosos de cada uno de ellos. Este punto es esencial pues, desde aquella posición, la escuela y los encuentros en la danza fueron un desafío para reflexionar acerca de los propios contextos. A su vez, los mismos ciclos formativos representaron un espacio de encuentro entre muchos de los y las jóvenes de diferentes comparsas, quienes no habían compartido anteriormente en talleres dirigidos a todas las agrupaciones. La escuela fue así un espacio no solo de aprendizaje, sino también de encuentro entre personas que son parte del pueblo afrochileno, y quienes además se encuentran movilizadas por profundizar e investigar sobre músicas de la diáspora africana como una manera de entretener sus propias experiencias.

En esta línea, una de las integrantes y coordinadoras de la escuela menciona: “han sido momentos muy intensos, muy buenos, de mucho aprendizaje, no solo de danza sino también de vida. [...] La idea es desafiar al cuerpo, pulir nuestras capacidades, crecer como comunidad, como escuela y como cultura” (Entrevista personal, julio de 2021). Otra integrante de la escuela destaca: “hemos podido aprender de las culturas de los profesores de diferentes países y eso sin duda alimenta nuestro desempeño a lo que nos dedicamos qué son las danzas con raíz africana” (entrevista personal, julio de 2021). Una participante destacó las clases como un “intercambio cultural”:

Ha sido una experiencia inolvidable, tremenda, llena de muchos aprendizajes, enriquecedor, un intercambio cultural que se ha podido generar a partir de las clases que no solo son de danza, sino también de esta experiencia sobre los aprendizajes y saberes sobre la cultura bien nuestra y la que ellos [profesores/as] también nos enseñan. Agradecida con los profesores quienes compartieron y de alguna manera inspiraron a seguir con este propósito adelante. (Entrevista personal, junio de 2021)

Aquél “propósito” dice relación con el aprendizaje de las culturas afrodescendientes y africanas a través del arte, y con ello la reflexión sobre las propias posiciones políticas del pueblo afrochileno. Se trata de un encuentro entre personas mediado por la danza, que, como elemento agencial, promueve relaciones más simétricas y horizontales entre culturas consideradas como propias y ajenas.

6. Reflexiones finales

A partir de lo expuesto, a continuación elaboro tres ejes analíticos. En primer lugar, las músicas y danzas transmitidas por cada profesor y profesora durante sus formaciones reflejan las diversas historias, conocimientos, acontecimientos, territorios y experiencias de cada una de sus comunidades. Los ritmos que enseñan narran historias sobre procesos vitales, ambientes sociales, contextos políticos y religiosos, existiendo una multiplicidad de elementos étnicos, lingüísticos, culturales y de género que varían de un grupo específico a otro. Sin embargo, en medio de esta diversidad, el esclavismo, dolor y sufrimiento vivenciados por los pueblos afrodescendientes producto de la trata trasatlántica, así también como las estrategias de resiliencia y lucha por la libertad en los nuevos lugares de destino, se erigen como elementos comunes y onnipresentes. Con ello, las enseñanzas de las danzas afro constituyen una transmisión directa de saberes, conocimientos, sentimientos y emociones arraigadas en las historias sociales. A través de sus ejecuciones, estas danzas son una manera de corporizar y llevar al cuerpo las experiencias vividas de las comunidades africanas y afrodescendientes. Bailar se convierte así en una expresión tangible de las complejas emociones y experiencias históricamente racializadas, que van desde el dolor, la alegría, hasta la libertad y resistencia.

Como una forma de encarnar desde el presente las narrativas del pasado, la danza trae consigo movimientos, pero también memorias, historias y significados que trascienden las fronteras geográficas y temporales. Las músicas y danzas pueden ser entonces elementos para comprender las identidades negras en espacios particulares y más allá de los límites nacionales. Esto pues ambos elementos trabajan activamente en la construcción de una identidad transnacional (Wade, *Raza* 22): conexiones culturales, surgidas en épocas de esclavización y colonialismo que, en palabra de Gilroy, constituyen una diáspora “negra del Atlántico”. Así artistas de diferentes países, entre ellos de Perú, Venezuela, Haití, Cuba y Guinea, se identifican con elementos de las negritudes a nivel local y global, siendo agentes activos en la migración cultural y contribuyendo, desde la danza, a la elaboración de un mapa de la diáspora africana.

En segundo lugar, las músicas y danzas consideradas como formas artísticas, trascienden su papel de simples “reflejos” de historias sociales, políticas y religiosas para convertirse en agentes activos que poseen efectos en las realidades sociales contemporáneas.

Mediante el lenguaje del movimiento, la expresión corporal tiene el poder de inducir cambios y transformaciones en quienes la experimentan, en este caso, comunidades de la diáspora afrodescendiente. Esto

se puede observar en dos niveles: en la formación de identidades a nivel transnacional y su interacción con sus configuraciones locales.

Siguiendo la perspectiva planteada por Gell (31), las danzas afrodescendientes van más allá de su valor estético, y se convierten en herramientas significativas con la capacidad de provocar efectos profundos en las personas. A través del arte, los y las profesoras migrantes reactualizan sus vínculos de pertenencia con sus territorios de origen, al mismo tiempo que establecen conexiones con la sociedad de destino. A su vez, la interacción con artistas migrantes permite a las comunidades afrochilenas la adquisición de conocimientos vinculados a diferentes culturas, y por tanto, reflexiones sobre las propias identificaciones como parte de la diáspora. De esta manera, en una red de relaciones, las danzas producidas y practicadas en la vida social, poseen intencionalidades tanto en quienes la ejecutan tanto en sus destinatarios. El movimiento se convierte así en una “tecnología de encantamiento” (Gell 26) que, desde el cuerpo, es capaz de trastocar emociones y sentimientos de manera significativa.

Finalmente, la interacción sistemática a través del movimiento, la ejecución colectiva, y la trasmisión de conocimientos corporales fortalecen el carácter social y comunitario de las músicas y danzas afrodescendientes. Al observar la interacción de cinco cultores migrantes con la comunidad afrochilena, se aprecia cómo la danza afro es una expresión corporal individual que remite a un grupo social. A través de su ejecución, se tejen vínculos de familiaridad con otras personas que danzan, fortaleciendo así una identidad colectiva ligada a la afrodescendencia. La danza permite así encontrar una propia forma de movimiento que cobra significado al interior de los grupos sociales, o bien como señala Quintero (214), la individualidad adquiere sentido al articularse con la solidaridad. Entonces, el movimiento emotivo y espontáneo tiene relevancia no tanto desde la perspectiva de lo que se busca, sino más bien en términos de lo que se ofrece. Como señaló uno de los profesores, se trata de “compartir la cultura”.

Bibliografía

- Allende, Ana; Ricardo Amigo y José Rojas. *Danza afro en Chile: Abriendo caminos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019.
- Amigo, Ricardo. “Bailes ‘negros’ en la ciudad ‘blanca’: reflexiones en torno a una performance de africanidad en Santiago de Chile”. *ACENO-Revista de Antropología do Centro-Oeste* 4/7 (2017): 141-152.
- Amigo, Ricardo. “Performance, raza y nación en la práctica de la danza ‘AFRO’ en Santiago de Chile”. Tesis Universidad de Chile, 2021.
- Araya, Isabel y Yanina Ríos. “Rizoma interseccional. Una mirada hacia el género en los estudios afrodescendientes en Chile”. *Revista Humanidades* 49 (2024): 223-249.
- Araya, Isabel; Lissien Salazar y Pablo Mardones. “El que no es negro, yo lo pongo negro”. *Kuriche* 3 (2020): 1-22.
- Araya, Isabel. “Afrodescendencia y territorio. Identidades afro-rurales en el Valle de Azapa (Chile)”. *Apuntes: Revista de Ciencias Sociales* 50/94 (2023): 67-96.
- ____. “Migración, género y danza. Trayectorias de mujeres afrodescendientes en el norte de Chile”. *REMHU: Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana* 31 (2023): 97-114.

- ____. "Tumbar al patriarcado. Etnografía con agrupaciones femeninas de Tumbé Carnaval en Arica". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 27/2 (2022): 149-164.
- Ardito, L. *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. Santiago: Procasur, 2007.
- Belliard, Camila. "Negritudes extranjeras en Chile. Significaciones y estereotipos sexo-genérico racializados en torno a los inmigrantes afro-latinoamericanos en Santiago de Chile". *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. M. E. Tijoux, ed. Santiago: Editorial Universitaria de Chile, 2016. 243-260.
- De la Maza, Francisca y Luis Campos. "The Irruption of Afro-descendants in Diversity Politics: the Case of Arica in Northern Chile". *Identities* 28/4 (2021): 436-453.
- Duarte, Diana. "Migraciones y convivencia intercultural. Elementos del transnacionalismo para el estudio de las danzas afro de migrantes latinoamericanas en Santiago". *Movilidades y lenguas: puntos de encuentro II*. V. Cerqueiras, y F. Fischman, eds. Buenos Aires: CLACSO, 2022. 139-159.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB, 2016 [1998].
- Gilroy, Paul. *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal, 2014 [1993].
- Instituto Nacional de Estadísticas de Chile. *Informe de resultados de la estimación de personas extranjeras residentes en Chile al 31 de diciembre de 2021. Esagregación nacional, regional y principales comunas*. Santiago: INE, 2021.
- Instituto Nacional de Estadísticas. *Primera encuesta de caracterización de la población afrodescendiente de la región de Arica y Parinacota*. Santiago: INE, 2014.
- La Pelona*. Nicomedes Santa Cruz. Lima, 1964.
- León, Mariana. "... Movimientos en el 'movimiento'. Reflexividad y performance de una presencia afrodescendiente en Arica (Chile)". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25/2 (2020): 67-82.
- Liberona Concha, Nannette. "La frontera cedazo y el desierto como aliado. Prácticas institucionales racistas en el ingreso a Chile". *Polis. Revista Latinoamericana* 42 (2015): 1-19.
- Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. London: Zed Books Ltd, 2014.
- Quintero, Ángel. "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas 'mulatas' a la modernidad eurocéntrica convencional". *Cultura, política y poder*. CLACSO, eds. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 211-225.
- Riedemann, Andrea y Carolina Stefoni. "Sobre el racismo, su negación, y las consecuencias para una educación anti-racista en la enseñanza secundaria chilena". *Polis. Revista Latinoamericana* 42 (2015): 1-22.
- Rojas, Nicolás; Nassila Amode y Jorge Vásquez. "Racismo y matrices de 'inclusión' de la migración haitiana en Chile: elementos conceptuales y contextuales para la discusión". *Polis. Revista Latinoamericana* 42 (2015): 1-24.
- Sassen, Saskia. *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficante de Sueños, 2003.

____. *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz Editores, 2015.

Solimano, Andrés y Victor Tokman. *Migraciones internacionales en un contexto de crecimiento económico: el caso de Chile*. Santiago: CEPAL, 2006.

Téllez, Josefina. "La inmigración como 'problema' o el resurgir de la raza. Racismo general, racismo cotidiano y su papel en la conformación de la Nación". *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. M. E. Tijoux, ed. Santiago: Editorial Universitaria de Chile, 2016. 35-47.

Tijoux, María Emilia e Iván Trujillo. "Racialización, ficción, animalización". M. E. Tijoux, ed. *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago: Edición Universitaria, 2016. 49- 63.

Tijoux, María Emilia y Gonzálo Díaz. "Inmigrantes, los nuevos 'bárbaros' en la gramática biopolítica de los Estados contemporáneos". *Quadranti Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea* 2/1 (2013): 283-309.

Tijoux, María Emilia y María Gabriela Córdova. "Racismo en Chile: colonialismo, nacionalismo, capitalismo". *Polis. Revista Latinoamericana* 42 (2015): 1-7.

Tijoux, María Emilia y Simón Palominos. "Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile". *Polis. Revista Latinoamericana* 42 (2015): 1-24.

Tijoux, María Emilia, ed. *Racismo en Chile: la piel como marca de la inmigración*. Santiago: Editorial Universitaria de Chile, 2016.

Trumper, Camilo. "The politics of the street: Street art, public writing and the history of political contest in Chile". *Radical Americas* 6/1 (2021): 1-8.

Wade, Peter. *Music, race and nation; música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

____. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya Yala, 2000.