

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA

EL PROCESO DE APROPIACIÓN DE DANZAS FORÁNEAS DE ORIGEN AFRO
A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DIGITALES Y SU INFLUENCIA EN LA MODIFICA-
CIÓN DE LA NOCIÓN DE RAZA EN LAS ACADEMIAS DE BAILE DE BOGOTÁ

Trabajo de Grado presentado para optar al título de Magíster en Antropología

Por: Nataliya Naydenko

Código: 201221542

Director del Trabajo de Grado:

Pablo Jaramillo Salazar

Bogotá, noviembre de 2014

"Всё, что вы видите во мне - это не моё, это ваше... Моё - это то, что я вижу в вас".

Эрих Мария Ремарк

“Todo lo que ustedes ven en mí no es mío, es suyo... Lo mío es lo que yo veo en ustedes”.

Erich María Remarque(traducción mía)

Contenido

Índice de imágenes.....	4
Introducción.....	5
Danza, raza y producción académica.....	11
I El rol de la experiencia anterior en los estilos de danza diferentes a las danzas foráneas de origen afro en el proceso de su apropiación	17
Música, beat y libertad	23
II Apropiación de la danza foránea de origen afro a través de los videos de YouTu- be	27
Las formas prácticas de trabajo a través de los videos de YouTube utiliza- das por los profesores y sus alumnos	32
¿Original o copia?	39
“Lo Negro”	44
III El uso de sentimientos en el proceso de la apropiación de las danzas foráneas de origen africano	51
Interpretación de las emociones	56
IV Apropiación de la danza foránea de origen afro a través del cuerpo: mimesis digital; dicotomía entre la mente y el cuerpo y su unión en este proceso.....	61
Mímesis digital: cuerpo y mente.....	63
Conclusión.....	71
Bibliografía.....	76

Índice de imágenes

Ilustración 1. Imágenes del video Epela d'azur - Tsotsa (clip officiel) coupe decale congolais by dj no du mix de: https://www.youtube.com/watch?v=gGtCdXK1eqQ&feature=youtu.be gdata player	20
Ilustración 2. Imágenes del video Logobi GT - Sucré Salé de: https://www.youtube.com/watch?v=zuHMBze2B84	21
Ilustración 3. Imágenes del video Coupé décalé OUDY 1er – Dokafle de: https://www.youtube.com/watch?v=TdYU-ly31oU	22
Ilustración 4. Imágenes del video Antoinette Gomis - House New York 2011 – Otto-production de: https://www.youtube.com/watch?v=Rs1KGDLJp2s	25
Ilustración 5. Imágenes del video Del complejo de la Rumba: Guaguancó de: https://www.youtube.com/watch?v=LeYsS0xibnY&feature=youtu.be	26
Ilustración 6. Estado de Facebook, 20 de marzo, 2014	29
Ilustración 7. Estado de Facebook, 12 de mayo, 2014	29
Ilustración 8. Estado de Facebook, 8 de junio, 2014	30
Ilustración 9. Estado de Facebook, 3 de agosto, 2014	30
Ilustración 10. Estado de Facebook, septiembre de 2014.....	31
Ilustración 11. Foto del Facebook con comentarios, 2 de agosto, 2014.....	32
Ilustración 12. Foto de YouTube, 10 septiembre, 2014.....	34
Ilustración 13. Foto de YouTube, 12 septiembre, 2014.....	35
Ilustración 14. Foto compartida en Facebook, 27 de julio de 2014.....	55
Ilustración 15. Estado y video compartidos en Facebook, 3 de septiembre, 2014	55
Ilustración 16. Estado de Facebook, 14 de marzo de 2014.....	59

Introducción

Suena el teléfono:

- *Aló, puedo hablar con Natali...Natali...ya... Nataliya Naydenko?*
- *Con ella, ¿con quién hablo?*

Una pregunta innecesaria pues ya sé que están llamando para ofrecer el trabajo: el nombre en mi hoja de vida es oficial, transcrito desde el ucraniano y por lo tanto bastante difícil de pronunciar para los hispanohablantes. Mi hoja de vida está en miles de lugares porque necesito el dinero. Sin embargo yo sé que voy a decir no. A pesar de que necesito el dinero pues recién mudé a Bogotá desde Cali, tengo muy pocas horas en la universidad dónde trabajo; me alcanza sólo para sobrevivir. Además soy profesional, puedo ganar lo suficiente para vivir y bastante bien, pero sé que voy a decir no.

¿Por qué? Porque quiero bailar. Porque el horario de los ensayos se cruza con el horario de trabajo, porque si escojo trabajar más – bailaré menos y todo mi ser lo rechaza, no puede imaginar la vida sin bailar.

- *Muchas gracias por su propuesta, pero no puedo, tengo que trabajar.*

Estudiar, viajar – las mentiras que doy como respuesta son variadas pues siento una pena decir la verdad: no voy a aceptar el trabajo porque tengo ensayo de baile. El ensayo que tal vez no me lleve a ningún lado, nunca será mi carrera, no me dará el dinero. Pero me hace feliz y alegre, me da energía despertar a las 4 de la mañana para ir al trabajo, y después seguir el día lleno de baile, hasta las 9 de la noche. Y después ir a una de las rumbas para “socializarme” con los compañeros del grupo a punto de baile y ron para encajar, para llegar a ser “la parte de”, y quizás salir al escenario con ellos.

Salir al escenario, bailar para alguien aunque sea en la discoteca o simplemente en el salón de baile viéndome en el espejo, transmitir mi baile – el sueño casi inalcanzable pues no sé nada de mis compañeros del grupo, cartageneros cuya profesión es bailar. Sólo bailar, no tienen una opción diferente. Ellos (todos hombres) me miran con cierta rivalidad por debajo de su cabello trenzado, pues puedo llegar a ser su competencia en el caso de trabajo y quitarles sus únicos recursos, sin embargo no sacan la carta de la raza en este contexto.

Yo, la que siempre he tenido varias opciones de trabajo, hasta podía escoger el país para vivir, sigo rechazando todas las propuestas de trabajo, las oportunidades de crecimiento profesional; sigo yendo a los ensayos con una disciplina envidiable sólo para poder vivir esta felicidad gracias a la libertad que siento en mi cuerpo cuando comienzo a bailar.

Según muchos amigos extranjeros, cuando se piensa en Colombia, en la mente inevitablemente aparecen los colores y sonrisas de la gente que baila, el “sabor” y el famoso “*tumba’o*” o “*swing*”, como los mismos colombianos se refieren a su interpretación dancística. Es importante resaltar que a nivel internacional, en la imagen creada por los medios de comunicación¹, Colombia es considerada como uno de los países donde el baile hace parte de la vida social y aún más, hace parte de la imagen de la nación. Como ejemplos se puede mencionar las victorias múltiples al nivel internacional de los colombianos en los campeonatos de salsa; o la victoria reciente en la danza deportiva en los Juegos Mundiales en Cali; o los videos turísticos promocionales en cuales siempre aparecen las danzas colombianas.

Sin embargo, desde 2005 cuando yo llegué a Colombia y hasta hoy, en las ciudades de Bogotá, Cali y Cartagena he estado descubriendo la importancia que han

¹ Por ejemplo, El Espectador tiene varios artículos: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/medios/senal-colombia-transmitira-final-del-festival-mundial-d-articulo-506218> o <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/musica/salsa-shocke-de-barrios-pobres-colombia-fama-del-mundia-articulo-507608> entre otros

venido tomando otros estilos; siempre creados por la diáspora africana: *coupé-de-calé*, un estilo que apareció gracias a la colaboración de Costa de Marfil y su diáspora en Francia; *house* la creación norteamericana. Son varios estilos dentro de una corriente muy grande que en Bogotá se conoce como *hip hop* dance; además, la danza africana en todas las combinaciones posibles: la clásica de Senegal, la afro-contemporánea, y en fusión con la danza afro-colombiana; rueda de casino (afro-cubana) entre otras. Así, la profusión de estilos también ha ido acompañada de la profusión de formas de aprender; si antes se aprendía en el salón de baile, con el profesor que corregía los pasos, hoy en día aparecieron las formas alternativas de aprender, a través de los medios digitales.

Siempre he estado practicando estos estilos como bailarina, a veces como coreógrafa y profesora, y con esta experiencia he venido notando ciertos estereotipos creados alrededor de estas danzas y por ende las personas que las bailan. Por ejemplo “los negros bailan porque son negros; los blancos no pueden bailar”. Muchas veces me preguntaban: “La gente de tu color no sabe bailar. ¿Por qué tú sí sabes?”. Recuerdo que me sentía halagada (los descendientes de los supuestos creadores de esas danzas reconocen mis habilidades, ¡qué bien!) pero a la vez un poco frustrada y apenada por mi color de piel. Todo este tiempo he estado indagando ¿por qué a pesar de las evidencias yo misma en muchas ocasiones, por ejemplo, durante una clase de baile o una presentación, afirmo que los negros bailan mejor que los blancos? Y en general yo, viendo miles de los tonos de color de la piel de los bailarines me podía hacer una pregunta bastante lógica “¿Qué es negro?”.

Siendo alumna en varias escuelas de baile de la ciudad de Bogotá, conocí a muchos profesores y coreógrafos; durante 5 años he observado las relaciones entre ellos y sus alumnos y hace un año comencé a hacer mis observaciones y análisis como antropóloga en varias academias de baile: algunas que han abierto sus puertas últimamente (entre estas se puede nombrar *Damsha*, *Ilé Danza*, *Elegguá*

Dance, Soul Beat-Danza Urbana, etc.) y las academias existentes que han agregado a su oferta los estilos nuevos de danza².

Durante este período muchas personas me han preguntado por curiosidad: “y quien te enseña el *hip hop*, ¿un gringo? Y ¿el afro? ¿Alguien de África? ¿Y *gua-guancó*? ¡Seguro, debe ser un cubano!” Después de estas preguntas me di cuenta que todos mis profesores siendo colombianos enseñan danzas que no son de origen colombiano. La próxima pregunta que me surgió fue ¿cómo lo hacen?

Prácticamente ninguno de ellos nunca ha estado fuera de Colombia (si viajaron fuera del país, fue después de haber desempeñado como profesores de baile por un largo tiempo; ninguno de ellos recibió sus fundamentos fuera de Colombia). Casi todos afirman en las conversaciones privadas que han aprendido a través de videos, y que la aparición de *YouTube* marcó el comienzo de una gran época de aprendizaje intensivo dentro de la danza.

Mi interés por estudiar este problema surge de la necesidad de explorar el campo que está creciendo cada día más y más, para establecer la relación entre la apropiación de danzas foráneas de origen africano a través de los medios digitales en las academias de baile de Bogotá con el fin de comprender la manera en que reproducen y transforman la noción de raza. Por lo tanto el objeto de estudio es las academias de baile en Bogotá con todas las relaciones construidas alrededor de ellas que incluye sus profesores y alumnos, igual que los medios digitales, tales como el *Facebook*, el *YouTube*, *Google* y *Wikipedia*.

Es evidente que hay mucha producción escrita tanto en el campo de danza y su consumo como en el de raza; sin embargo hay muy poca literatura que conecte

²*Esta información proviene del análisis de las fan-pages del facebook dónde dichas academias publican los anuncios. Al ver los horarios de las escuelas de baile podemos ver que prácticamente 90% del tiempo se dedica a las danzas de origen africano, tales como hip hop, coupé decalé, salsa, salsa casino, house, etc.*

todos estos temas que son danza de origen africano, el espacio de su práctica (en mi caso, las academias de baile en Bogotá), los medios digitales y la noción de la raza y etnicidad, claramente porque los medios digitales están en el desarrollo constante y tal vez haya poca información escrita sobre el asunto en este momento solamente. Pero ya que las academias de baile hacen una gran parte de la vida social hoy en día, estoy segura de que mi investigación aporta a las discusiones de las categorías centrales de mi investigación.

Creo que es de mayor importancia conocer a los participantes de este trabajo, que son los profesores y algunos alumnos de las academias de baile de Bogotá:

René es el profesor de *coupé decalé*, academia de baile **Zajana**, que tiene una larga trayectoria en la danza: comenzó hace años bailando folclor colombiano y afro-cubano, luego se desempeñó como bailarín y coreógrafo de la danza afro-contemporánea, hasta que llegó a ser el bailarín, coreógrafo y profesor de *coupé decalé*, la danza social de Costa de Marfil.

Jose (no uso **José** porque él mismo y todos los amigos pronuncian su nombre así, **Jose**) es el profesor de *house* en la academia de baile *Soul Beat*. Comenzó a bailar *krump* y *hip-hop*, de hecho sigue enseñando y bailando estos estilos, sin embargo considera el *house* como su fuente de inspiración principal.

Jesús es el bailarín, coreógrafo y profesor de danza cubana: rueda de casino y folclor. Fue el primer profesor en Bogotá que abrió las clases constantes de la rumba cubana (*guaguancó*, *yambú*, *columbia*). En algunos momentos de su vida ha hecho danza contemporánea y folclor colombiano, sin embargo hoy en día se dedica completamente a bailar y enseñar los estilos cubanos.

María Fernanda (Mafe) es una alumna de René en las clases de *coupé decalé*; lleva bailando muchos años, comenzó como bailarina de folclor colombiano, afro-colombiano y afro-cubano. Hoy en día prefiere los estilos afro-modernos y urbanos, tales como *coupé decalé*, *dancehall*, *hip-hop*.

Lucy es una alumna de las clases de *house* dictadas por Jose en la academia de baile *Soul Beat*. Su estilo-base es *hip-hop* (*popping, locking, breaking*).

Lina es una alumna de las clases de guaguancó dictadas por Jesús en la academia de baile *Ilé Danza*. Es una bailarina aficionada, que relativamente hace poco comenzó el proceso, sin embargo se destaca por su constancia y dedicación.

Durante mi trabajo de campo hice varias entrevistas con todos los participantes; además tuve oportunidad de compartir en las conversaciones informales, igual que observar y escuchar antes, durante y después de las clases, pues era una alumna de las clases, igual que los alumnos, y conozco a los profesores hace muchos años.

Es necesario, además, destacar el rol de *todos* los alumnos de estas academias pues yo he compartido muchas conversaciones informales con ellos antes y después de las clases. El asunto es que el proceso de investigación no puede limitarse a las cuatro paredes del salón de baile; él dura todo el tiempo; el proceso de investigación no puede limitarse sólo a las personas elegidas,- siempre puede aparecer más gente que aporta el estudio. Además, no puedo nombrarlos mis sujetos, más bien mis coautores que viven en la danza y con ella, expresando sus opiniones durante nuestras conversaciones reales y virtuales, posicionándose a través de sus estados del *Facebook*, compartiendo los links del *YouTube*: Julie, Octavio, Yami y muchos más.

De hecho, en algún momento yo misma me convertí en el sujeto de mi propio estudio ya que fue muy difícil dejar de sentir, bailar, tener una conversación sobre la danza. Finalizando mi trabajo de campo me di cuenta que había cambiado mi campo: los profesores querían escuchar mi opinión pues después de haberme concedido las entrevistas se dieron cuenta de que estoy leyendo e investigando sobre la danza. Lastimosamente, yo recibí un título de “conocedora”, algo que quería evitar. Pero a la vez debo reconocer que tuve que enfrentar el problema de que la mirada objetiva no existe, el campo perfecto y sin ninguna alteración tam-

poco; y que nosotros como antropólogos somos los sujetos de estudio también y hacemos parte de nuestro campo.

Danza, raza y producción académica

Cuando se habla de cualquier estilo de danza, es el cuerpo, siendo el instrumento principal (o ¿no?) expresa lo que siente el individuo. En el campo de análisis corporal se destacan los trabajos de Csordas: él llega a conclusión de que gracias a que abandonamos biología como una objetividad monolítica, el cuerpo es transformado del objeto al agente (Csordas, 2000). Sin embargo él no analiza el rol de cuerpo en la danza, con esto terminando el boom del cuerpo como uno de los temas antropológicos más novedosos en los años 90.

Es indiscutible que la mayoría de los trabajos sobre la danza vio la luz en los 90 y nos dio muchas ideas que pueden ser aplicadas hoy. Por ejemplo, Jane Desmond (1994) en su análisis de las apropiaciones de las danzas sugiere que hay que analizar no sólo el camino de la transmisión (migraciones, medios digitales) sino la forma de reinscribir los movimientos apropiados en nueva sociedad o comunidad de punto de vista del cuerpo (Desmond, 1994). Así, muchos autores llegan a la misma conclusión cuando hablan sobre apropiaciones de las danzas: no es tanto “tomar prestado” sino “crear” o “remodelar” (Desmond, 1994; Reed 1998; Kitwana, 2006; Sommer, 2001; Fikentscher, 2000) subrayando la importancia de la participación de los que se apropian de estas danzas. Sin quitar la importancia a lo anterior, quiero decir que desde mi punto de vista Desmond no considera los medios digitales importantes, porque internet no fue tan accesible aquellos tiempos como lo es hoy, además su trabajo vio la luz antes del boom de los medios digitales.

Una de las mejores y más recientes críticas sobre el estado de la danza fue presentada por Susan A. Reed en 1998. En su artículo *The Politics and Poetics of Dance*, Reed destaca el crecimiento de interés hacia la danza de parte de los antropólogos en los años 80 y 90, la variedad de las aproximaciones metodológicas

en su estudio y la novedad en el campo de investigación relacionado a la danza. Sin embargo, surge una duda: ¿por qué el último análisis fue escrito en 1998? Quiere decir que después ¿no hubo avance en los estudios de la danza? El gran problema de todas las críticas de los años 90 es que por un lado los autores no tomaban en cuenta los medios de aprendizaje de la danza en general y, por el otro lado no incluían el rol de los medios digitales en expansión de los estilos diferentes alrededor del mundo, la facilidad de las apropiaciones de algunos estilos por la gente que nunca los ha visto en vivo ni los métodos de análisis que varían mucho más gracias a las nuevas tecnologías.

En mi trabajo analizo varios estilos de danza de origen africano: *house*, *coupé de calé*, *guaguancó*. Yo también quisiera llamar la atención sobre la altísima movilidad de estos estilos musicales pues es así que se están creando ideas cosmopolitanas de raza. Muchos de estos estilos realmente no están bien documentados, por ejemplo Kai Fikentscher (2000) lo destaca en relación con el *house*, el estilo que es bastante *underground*, y cuyo principio es mantener cierto nivel de misterio, lo que no facilita el trabajo de los investigadores. Luego, *coupé de calé* es un estilo de danza que llegó a ser conocido a partir del año 2000, en el territorio de dos países: Costa de Marfil y Francia, y aún no ha llegado a ser el tema de investigación antropológica. En este caso analizando la información que usan profesores aprendiendo nuevos estilos y preparando las clases de baile, puedo concluir que ellos están enseñando a partir de la cultura *hip-hop* para dar el fundamento a sus alumnos (excepto *coupé de calé* y *guaguancó*, cuya base es afro). Gracias a su comercialización al nivel mundial, *hip-hop* es la primera danza que llegó a Colombia, la primera de las danzas de origen africano que tenía cierta base académica documentada. En Colombia se ha utilizado dos trabajos escritos para aprender las bases teóricas del *hip-hop* como cultura: *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument* (o como los profesores llaman este libro, *La Biblia de Hip-Hop*) (KRS One, 2009) y los trabajos de Africa Bambaata, uno de los primeros académicos en el campo de *hip-hop* como disciplina, el que dio la voz a este estilo. Prácticamente todos los profesores abren la sombrilla protectora de los conceptos de *hip-hop* encima de todos los otros estilos afro, utilizando estos conceptos para expli-

car los fenómenos, actitudes y expresiones corporales vistos en los videos de *YouTube*.

En el transcurso de mi trabajo en muchas ocasiones menciono a *orishas*³, y sus danzas, por eso surge una pregunta más: ¿por qué las danzas de origen africano que se bailan hoy en día tienen alguna conexión con las danzas africanas de *orishas*? ¿Por qué es tan necesario tener en cuenta trabajos escritos sobre las danzas de *candomblé* o *samba*? Por ejemplo, Barbara Browning (1995) recuerda que una vez en Harlem, New York ella vio a un grupo de chicos bailando *hip-hop* en la calle. Ella, siendo especialista en las danzas de *candomblé* fue sorprendida porque la mayoría de los movimientos de los bailarines callejeros era de la danza para *orisha Xangó*. En otra ocasión la enseñaron un movimiento de *hip-hop* que fue un movimiento de *Oxalá*, otro *orisha*. La conclusión que hace la autora es que entre más moderno se es, más antiguo se llega a ser (Browning, 1995). La memoria corporal de los intérpretes de las danzas de origen africano es digna de admiración, y es reproducida en el transcurso de los años por las personas que viven en los países diferentes guardando su conexión, en muchos casos inconsciente, con los movimientos de origen africano, y reproduciéndolos en los estilos de danza más recientes.

³ Son las deidades de la religión afro-cubana, también conocida como santería o la regla de Ocha donde la comunicación con las deidades se realiza a través de danza, durante ceremonias especiales: ya que cada *orisha* tiene su propio baile que lo representa, los participantes comunican con los dioses bailando. Varios científicos (Bárbara Browning (1995); Yvonne Daniel (2010) consideran las danzas de *orishas* antecesoras de las danzas modernas de la diáspora africana en América latina

Al analizar la producción escrita sobre la danza en Colombia, puedo inferir que no se encuentra casi la información sobre las escuelas/academias de baile⁴. Y hoy en día no deberíamos dejar sin atención este campo tan amplio y prometedor para la antropología. Lo considero prometedor por las conexiones que este espacio tiene con los debates sobre el cuerpo, las apropiaciones, la danza, y los conceptos de raza y etnicidad. Luego, teniendo en cuenta el desarrollo de los medios digitales, es necesario destacar su papel en el campo de facilitar las apropiaciones dentro de la danza y sus migraciones “deterritorializadas” (Appadurai 1992). Sin duda alguna, este es un vacío que merece ser llenado.

Estoy totalmente de acuerdo con Appadurai y su propuesta metodológica donde él destacó que lo que el estilo nuevo de etnografía puede hacer es capturar el impacto de deterritorialización con los recursos creativos de las experiencias locales y vividas (Appadurai, 1991). Igual que los otros autores, Appadurai destaca la importancia de los medios de comunicación en la construcción de la identidad imaginaria; la conexión entre la imaginación y la vida social es global y deterritorializada.

Sin embargo, a pesar de ausencia de la información sobre las academias de baile en Bogotá como tales, los científicos colombianos, latinoamericanos y extranjeros han acumulado bastante material investigativo sobre la danza, la raza/etnicidad y algún material sobre los intercambios de la información a través de los medios digitales, que puede ser usado para contestar las preguntas que me propongo en mi trabajo.

Luego, pensando sobre la posible influencia de la danza de origen africano sobre la reproducción y transformación de nociones de raza y etnicidad, me di cuenta

⁴*aquí digo “casi” porque no puedo saber si tal vez en este momento esté saliendo algún libro o esté siendo publicada una tesis, teniendo en cuenta que el tema de los medios digitales está en desarrollo constante.*

que muchos autores destacan que la danza no puede ser el agente capaz de realizarlo. Ahora, aunque estoy de acuerdo con muchas ideas expuestas por Emily Walmsley, no puedo aceptar su conclusión final y es que “el valor de la habilidad en el baile es al final limitada y nunca golpeará seriamente la jerarquía racial existente” (Walmsley , 2005). En 2005 todavía no existía *YouTube*, menos personas tenían el acceso a la información digital para observar y aprender la danza de origen africano. Como observó una de las alumnas de la clase de *house* en una academia de baile en Bogotá, “Antes bailaban sólo negros. Pocas veces uno podía ver las coreografías, eran sólo de folclor lo que uno veía. Ahora en *YouTube* uno ve a los blancos y negros bailando juntos, hay muchos blancos que bailan igual de bien y a veces hasta mejor. Y sí, las danzas que uno quiere aprender siguen siendo “danzas negras”, pero ya uno sabe que si se esfuerza, lo puede lograr. Y yo no veo mucha diferencia entre los blancos y negros en el *house*: el asunto es ser bueno en lo que haces”.

El objetivo general de este trabajo es, entonces, analizar la reproducción y transformación de noción de raza en el contexto de uso de los medios digitales en el aprendizaje de danzas foráneas de origen africano. Este objetivo principal puede ser dividido en tres objetivos específicos.

Objetivo 1: describir los espacios de aprendizaje de las danzas foráneas de origen africano y cómo en el proceso de aprendizaje se usan los medios digitales. Para lograr este objetivo utilicé el método de observación participante aplicándolo en las clases de baile y utilizando la información de los diarios de campo. También hice el análisis de las expresiones relacionadas con el proceso de apropiación que se encuentran en el *Facebook*.

Objetivo 2: describir otras formas de apropiación de las danzas foráneas de origen africano, tales como la experiencia anterior de los profesores y alumnos; el rol del cuerpo y emociones en el proceso de aprendizaje y apropiación.

Objetivo 3: identificar cómo estas prácticas están relacionadas con la reproducción y transformación del concepto de raza en el contexto del aprendizaje de las dan-

zas foráneas de origen africano. Para lograr este objetivo se realizaron las entrevistas semi-estructuradas con profesores y alumnos, y conversaciones informales con ellos durante todo el tiempo del trabajo de campo.

En términos éticos, en este trabajo como investigadora y entrevistadora, informé a todos los participantes y los entrevistados sobre los objetivos de la investigación. Como norma general, he respetado el compromiso y la voluntad de los participantes. Además, cuando quería utilizar la cámara de video o grabación, les pedía el permiso siempre. Los resultados de la investigación serán comunicados a los participantes (los profesores en especial) en las conversaciones informales y a través de los grupos del *Facebook* creados para compartir todo relacionado con la danza y que están siendo utilizados por los profesores y los alumnos de las academias de baile constantemente.

I. El rol de la experiencia anterior en los estilos de danza diferentes a las danzas foráneas de origen afro en el proceso de su apropiación

Una de las razones más importantes para aprender los estilos de danza afro foránea es la experiencia anterior en el baile, o las fantasías que construyen los bailarines alrededor de *guaguancó*, *coupé decalé*, *house* gracias a esta experiencia anterior.

La mayoría de los alumnos están atraídos por cierto tipo de movimiento. Por ejemplo, los alumnos de *coupé decalé* igual que los de *guaguancó* están atraídos por los movimientos sensuales, los movimientos de cadera. A los alumnos de *house* les llama la atención el virtuosismo de las técnicas que son múltiples ya que *house* abarca las técnicas de *salsa*, *samba*, *capoeira*, *hip-hop*, *popping*, etc. Casi todas estas personas atraídas por lo anterior han tenido la experiencia como bailarines de uno u otro estilo: los alumnos de *coupé decalé* son los mismos alumnos que toman las clases de *afro*, los bailarines de *guaguancó* son los mismos que toman las clases de los bailes folclóricos cubanos; los bailarines de *house* son los que vienen de *hip-hop*. Realmente muchos de ellos han tomado las clases de *hip-hop* en algún momento, o por lo menos lo conocen. *Hip-hop* tiene varios estilos representados en los videos en *YouTube* con algo en común: la mayoría de los profesores, bailarines, coreógrafos, especialmente en los primeros años de la aparición del *YouTube* son negros. Ya que para muchos bailarines y profesores bogotanos los videos de *hip-hop* han servido de inspiración en uno u otro momento, ellos han establecido cierta imagen del “profesor digital”: negro, enérgico, fuerte, a veces agresivo, con mucho “sabor” y “flow”, el que expresa y cautiva la atención del público.

Luego, en el transcurso de desarrollo del *YouTube* han aparecido otros estilos de baile que resultaron más interesantes para los profesores, sin embargo se ha preservado la imagen del maestro digital que ellos construyeron a partir de los videos de *hip-hop*. Por eso en muchas ocasiones podemos ver los conceptos parecidos que manejan los profesores y sus alumnos que vienen de los campos de danza diferentes porque en algún momento compartieron la fuente de inspiración.

Es uno de los caminos como los valores de la cultura norteamericana de *hip-hop* ha penetrado otras danzas de origen afro en las academias de baile en Bogotá: a través de los videos de *YouTube*. Entre estos se encuentra la noción de *respeto*, de respetar a su oponente que tal vez tenga más experiencia en el baile que es muy común para *hip-hop*: “respect is the beginning and the end; it’s the only thing that we have” (Schloss, 2009) y podemos encontrar esta idea en los trabajos de muchos que han escrito sobre el tema: Schloss, Kitwana, Chang entre otros (Schloss, 2009), (Kitwana, 2006), (Chang, 2007). La idea de respeto es utilizada por los bailarines de prácticamente todas las danzas de origen afro foráneas. Me permito hacer esta conclusión comparando estas danzas con las danzas folclóricas, ballet y *jazz* donde no hay mucha evidencia de esta noción: los bailarines pueden respetar a sus oponentes, sin embargo el concepto de respeto no suena como el punto de partida, como algo indispensable, y cuya búsqueda y defensa es el fin último del baile.

Es importante destacar que según los mismos profesores el desempeño de los alumnos que han tenido la experiencia práctica en la danza es mejor que el desempeño de las personas que nunca han bailado. Claro, el estilo-base siempre marcará la danza que se está aprendiendo, - los movimientos pueden verse diferentes, - sin embargo los profesores indican que éste es el reto principal y hasta el motor para muchos alumnos.

En el proceso de acercamiento a las danzas foráneas cada uno ve lo que quiere ver, y es cuando se apela a la experiencia anterior, a algo que se sabe. La respuesta del público hacia el movimiento no se produce de una manera singular, a través del movimiento, sino también a través de las estrategias interpretativas

asociadas con el movimiento (Reason y Reynolds, 2010): el contexto, la ropa, los sentimientos que dichas danzas despiertan en la persona. Por ejemplo, María Fernanda, alumna de *coupé decalé* dice que le llamó la atención el contexto y la gestualidad de *coupé decalé* en los videos de *YouTube*. Siendo bailarina de folclor colombiano, ella asegura que para bailar cualquier ritmo naturalmente, hay que conocer el contexto. La misma cosa se encuentra dentro de las observaciones hechas por René: primero que todo, él observa y destaca el contexto. María Fernanda destaca que le atrae mucho lo descomplicado, fácil y divertido que se ve el *coupé decalé*. “Se ve la fluidez de los movimientos, se ven naturales, espontáneos”, dice ella y para confirmar su punto de vista comparte este video:



Ilustración 1. EPELA D'AZUR - TSOTSA (Clip Officiel) COUPE DECALE CONGOLAIS by Dj NO du Mix⁵

⁵https://www.youtube.com/watch?v=gGtCdXK1eqQ&feature=youtube_gdata_player

Según María Fernanda, este próximo video muestra el contexto desde la ropa, las calles, hasta las expresiones. “Y lo sexy que es este estilo”, agrega ella.



Ilustración 2. LOGOBI GT - Sucre Salé

Siendo el profesor, bailarín y coreógrafo del afro contemporáneo, René hace más observaciones: “... en los videos se notan las estéticas afro que se repiten en todas partes del mundo, o sea, uno puede verlo en Chocó, Buenaventura, Cartagena, en el Caribe... Yo veo todo lo que está cercano a mí, una estética muy familiar. Puedo identificar muchos códigos que están presentes en nuestra cultura africana, aquí en Colombia, porque a pesar de que venimos de África, tenemos los ancestros africanos, no lo tenemos tan expresado, este afro contemporáneo, por eso es motivante para mí verlo”. Como ejemplo de esta idea René comparte este video:



Ilustración 3. [Coupé décalé] OUDY 1er – Dokafle⁶

Muchas cosas se hacen inconscientemente, y todo es para poder sentir la misma emoción de los intérpretes de los videos, los maestros digitales⁷, la emoción de la indignación por el racismo, la lucha poetizada por el *hip-hop* y expresada a través de los videos. Algunos recrean África, los otros Cuba, los demás reconstruyen las calles, el gueto de los Estados Unidos. A veces esos mundos reconstruidos se cruzan pues el mundo de los bailarines de Bogotá es bastante pequeño, y con la creación y el uso del *Facebook* ha llegado a ser hasta familiar: prácticamente todos se conocen. Es posible escuchar las historias de África en las clases de *house*, o que el profesor mencione “*swag*”⁸ durante la clase de *guaguancó*, o las historias de folklor cubano en las clases de *coupé décalé*. Una historia y un discurso complementan al otro y de esta forma aparece el mundo aparte, el mundo de la

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=TdYU-ly31oU>

⁷ El término “maestro digital” se explicará en los subcapítulos siguientes.

⁸ El término “*swag*” viene del *hip-hop*; es de amplio uso entre los bailarines de *hip-hop* de Bogotá y significa cierta expresión emocional y corporal (bastante agresiva y fuerte) mientras se interpreta uno de los estilos de *hip-hop*.

danza apropiada a través de los videos de *YouTube*. Este mundo es distinto del mundo de París - Costa de Marfil, un callejón en La Habana o las discotecas de la urbe estadounidense. Este mundo ya es de Bogotá, Colombia, recreado por los profesores y sus alumnos en los espacios de las academias de baile gracias a su fuerte deseo de bailar “como ellos”.

Una de las ideas expresadas por muchos profesores de baile es que hay que buscar “lo africano que todos llevamos por dentro”. Así las religiones afro-americanas, *santería* y *candomblé* llaman la atención de los profesores y alumnos pues se consideran el fundamento de la danza africana en las Américas, y muchos pasos del *hip-hop* y *guaguancó* vienen de las danzas de *orishas*, las deidades africanas (Browning, 1995). Es una de las formas cómo los profesores están buscando para conectarse con “su parte afro”.

Además, los profesores hacen su propia investigación leyendo: por ejemplo Jose construye sus conceptos de qué es *house* asociándolo con la cultura urbana y el hip-hop en particular; en muchos casos él cita el libro *The Gospel of Hip-Hop* por KRS One (2010): es una lista de mandamientos y reglas de la cultura de *hip-hop*, y la razón por qué José cita las ideas de este libro y dice que muchos profesores de Bogotá aprendieron de esta fuente es sencilla: es uno de pocos libros que fue traducido del inglés al español; además se encuentra fácilmente y gratis en Internet.

Así, el ámbito de las danzas de origen afro foráneas aprendidas a través de *YouTube* penetran las ideas fundamentales desarrolladas por el *hip-hop*: “keep it real” o “ser real” (Schloss,2009); otra idea es que la danza preserva y transmite la historia del *hip-hop* “...to dance well to hip-hop songs is to live in hip-hop history” (Schloss,2009) – esta idea, que viene de la tradición de las danzas africanas es utilizada por los profesores en todos los estilos de la danza afro; - la importancia de la música, del beat y el sentimiento de la libertad: personal e individual, igual que la libertad de la sociedad considerada cruel por los adeptos de esta cultura (Chang, 2007).

Música, *beat* y libertad

¿Por qué los bailarines sienten el gusto por uno u otro estilo de baile? Para muchos de ellos es por la música. María Fernanda, una de las alumnas de clases de *coupé decalé*, dice que su primera motivación para aprender este estilo fue precisamente la música que ella escuchó por casualidad. La música escuchada se quedó en su cabeza, y ella comenzó la investigación de qué consiste el ritmo de *coupé decalé*, de dónde viene y cómo se baila. Al ver en los videos de *YouTube* cómo se baila, tomó la decisión aprenderlo: “La música me hizo querer bailar. También me llamó la atención el hecho que no sabía qué era, cómo se bailaba”. A María Fernanda le atrae la música como tal, sin embargo aunque pueda conseguir los videos de audio solamente, prefiere ver los videos donde bailan.

René, el profesor de *coupé decalé* afirma que lo primero en llamar su atención fue la música también: “...la música moderna y tradicional a la vez, es ¡afro contemporáneo. ¡Perfecto!”.

La música para los bailarines es algo que les permite sentirse libres. La libertad es una de las razones que dan y los profesores, y los alumnos explicando su gusto por uno u otro estilo y video. “*House* es el baile de la libertad, eso es lo que es *house*” dice Sally Sommer. Y como ella misma lo destaca, “*beat* significa seguridad. El *beat* no se escucha sino que se siente como vibraciones, por eso el bailarín literalmente encarna la música” (Sommer, 2001). Y no se trata sólo de la seguridad de la discoteca: como lo destacan los mismos alumnos, este sentimiento de seguridad cruza la frontera física del club y entra a la vida cotidiana gracias a la música y su *beat*. Todos estos estilos (*house*, *coupé decalé*, *guaguancó*) tienen una base fuerte de *beat*. Los bailarines aseguran que “el *beat* es lo que los lleva, deja sentirse libres, desinhibir su verdadera esencia” o, como yo diría en este caso, su verdadero “self”. Según los bailarines y los mismos profesores que intentan explicar la popularidad de estos estilos foráneos de origen afro, la rutina de la vida diaria no permite a la gente ser libre. Los que vienen a las academias de baile están buscando precisamente esto: la libertad.

Por el otro lado, algunos alumnos están atraídos por *la energía* que es atribuida a todas las danzas de origen afro. Lucy, una alumna del grupo de *house* explica qué es lo que le llamó la atención en este video: “¡Antoinette [la bailarina] transmite una energía y un sabor, todo!!! En verdad pura esencia...”:



Ilustración 4. Antoinette Gomis - House New York 2011 – Ottoproductio⁹

De nuestra conversación con Lina, alumna de guaguancó:

N: *Y ¿por qué entonces no escogiste la danza contemporánea sino guaguancó?*

L: *Porque no me divierto tanto. Porque hay unos procesos de interiorización que se vuelven pesados y negativos. Porque a veces tú haces ciertos movimientos, pues, la danza es libre, los movimientos son libres...Pueden como que extorsionar de alguna manera...Es bastante fuerte, en cambio esto es bastante alegre. Alegre y místico. Y a mí me encantaban los movimientos de guaguancó. Para mí el calentamiento era ¡algo delicioso! Ade-*

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Rs1KGDJp2s>

más, era no sólo aprender los pasos sino la gozadera, la esencia que tienen por naturaleza los cubanos. Guaguancó para mí es energía. Porque creo que igual, podría estar con otras personas, de hecho, he cambiado muchos compañeros... Ya no están las personas con quien inicié... Pero creo que igual, uno practique o no practique con las mismas personas, es algo interno, como una relación interna con la música que me mueve demasiado. Me gusta mucho... La música y energía, y la cuestión de descubrir... La catarsis puede ser, como que algo que lo lleva a uno a sentir algo chévere, algo diferente, algo que no sé describir. Es el estado diferente. El tema de expresarse sin hablar.



Ilustración 5. Del complejo de la Rumba: Guaguancó¹⁰

MF: *Al comienzo yo no sabía que era coupé decalé, ni sabía ¿que existía!.. Empecé a escuchar la música, y la música me parecía pegajosa. Y empecé a imaginar que si la música es pegajosa, el movimiento también es pegajoso. Y ya que no sabía que era, cuando escuché la música, me dije: quiero bailarlo. Me atrae mucho la sensualidad y las expresiones*

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=LeYsS0xibnY&feature=youtu.be>

de las caras. Los movimientos están muy fluidos, pero a la vez las expresiones de las caras están muy fluidas. ¡Es muy calle! Es muy “¡Peleemos bailando!”

L: Comencé por un gusto musical primero que todo. La música me transmitía ciertas ganas de moverme, y house es un feeling. Y sentía algo que me llamaba la atención...Es que el baile nació de sentir. Lo que bailas depende de tu esencia y tu energía. Digamos si sientes rabia, la vas a expresar con tu baile; si estás feliz – lo vas a transmitir. La libertad... sentirse libre cuando bailas ¡es muy importante! Por ejemplo, en tal llamados “free-styles” o los círculos no me siento bien porque allá te dicen: “Ay, tienes que salir ya, y es que tienes que terminar ya, porque no puedes durar más de un minuto bailando”...también dicen: “Ay, tú siempre bailas tan chévere, ¿qué te pasó hoy?” Esto no es “free”!!! Es para demostrar, no sentir, así para mí se pierde el sentido del baile.

Así, por el camino de otros estilos de danza, los bailarines que descubrieron en algún momento los videos de *YouTube* llegan a enamorarse de las danzas afro foráneas y empiezan a aprenderlas. Luego, paso a paso, el proceso de aprendizaje se convierte en el proceso de apropiación de cual se tratará en los siguientes capítulos. Es importante mencionar que la iniciación de los bailarines en los géneros de *coupé decalé*, *guaguancó* y *house* incluye nuevas formas de consumo del *baile negro* y también una conexión con la idea del sentir a través de medios digitales.

En este proceso de apropiación se nota la influencia de los estilos base de los bailarines, los conceptos adquiridos de esta danza, que en nuestro caso es *hip-hop* puesto que los bailarines bogotanos han compartido la misma fuente de inspiración: los videos de *hip-hop* de *YouTube*. Además, los profesores bogotanos comparten la idea de “lo negro” formada a partir de la participación de los profesores negros en aquellos videos-inspiradores; se apropian del vocabulario de estos videos y lo aplicaran enseñando las danzas afro de origen foráneo diferentes al *hip-hop*.

II. Apropiación de la danza foránea de origen afro a través de los videos de YouTube

YouTube es mucho más que un servicio de intercambio de videos y opiniones en línea,- es considerado como el *web site* de mayor crecimiento y el prototipo para páginas similares que han aparecido y están apareciendo (Snickars y Vonderau, 2009). Se podría decir que este *web site* no tiene competencia y actualmente se recurre a *YouTube* para enfrentar diferentes situaciones de la vida cotidiana: los videos enseñan desde cómo preparar *sushi*, coser un vestido, realizar el maquillaje y el peinado para la ocasión, hasta cómo elaborar una reseña bibliográfica.

En el entorno de baile es evidente la influencia de los videos en la red y son frecuentes afirmaciones como: “ Ay, no, no me gustó cómo baila, es puro *YouTube*!” o “¿Dónde será que aprendió? ¿Viajó allá?- No, es puro *YouTube*”. Surgen entonces interrogantes alrededor de la utilización de este tipo de herramienta para el aprendizaje ¿quién enseña, quién aprende y cómo podría llamarse el producto final? ¿Es una copia? ¿Una imitación? ¿Una inspiración? ¿Es una creación propia? ¿Es original e irrepetible? Lo cual se relaciona con los procesos de apropiación de las danzas de origen africano foráneas a través de este medio digital, que es lo que se va a explicar a continuación.

En el medio de los bailarines se critica a quienes utilizan este tipo de material digital. Es común ver en los estados de Facebook o en las conversaciones cotidianas comentarios alrededor de los contenidos de Wikipedia.com, burlas sobre la copia de los movimientos considerados como “fotocopia”, alusiones a la falta de originalidad y de un estilo propio. En los siguientes ejemplos, se muestran diferentes comentarios realizados por bailarines y coreógrafos de las academias de baile:



Ilustración 6, estado de *Facebook*, 20 de marzo, 2014



Ilustración 7, estado de *Facebook*, 12 de mayo, 2014

**Javier Castillo**

Hace dos horas cerca de Cartagena de Indias 🇨🇴

Somos tan buenos que logramos dominar el estilo y la técnica de nuestro coreógrafo favorito o el de moda, somos tan buenos que logramos crear rutinas casi que iguales a la de nuestro coreógrafo favorito o el de moda ¿Si somos tan buenos como para crear nuestra propia marca, nuestro propio estilo? que al verlo la gente diga eso es de.... tuyo quizás o mío tal vez....., y nos coloquemos allí al lado de ellos y comemos un poco de ese pastel hasta cuando eso suceda seguiremos jugando a quien mejor imite.

23 Me gusta · 7 comentarios

Ilustración 8, estado de Facebook, 8 de junio, 2014**Roberto Soares FullPage**

Ayer a la(s) 23:43 🌐

Ok... Ahora vamos con algo "Nuevo"... STREET POP!
Algo más para "innovar"????????????

Y encima que digan... "se vio re callejero... Te salió la calle de adentro
ES DEMASIADO!

ya fue... Nos vemos en Disney!

#vendehumos #demasiado #cualquiercosa

49 Me gusta · 12 comentarios

**Roberto Soares FullPage**

jajajajajaja! Me mato el FUNKYKRUMP!!!! jajajajajaj!
Y ahora voy a crear un nuevo estilo más comercial y atractivo
para la gente que tiene interés en conocer más de la cultura
STREET y sacar la calle de adentro!
Se llama STREET PORNO... porque ahora CUALQUIER PU
nos representa, no??? jajajajaj

P.D.: Te quiero MAURI..... jajajajajaja!

Ayer a la(s) 23:48 · Editado · Me gusta · 👍 5

**Emil LaPlastic**

te sale la calle de adentro suena a tirarte un paso de cumbia
amigo! jajajaja es un insulto a la danza todo ese circo.

Ayer a la(s) 23:49 · Me gusta · 👍 1

**Betu Viqueira**

yo tengo mi nuevo estilo...waacksexygirlfemme

Ayer a la(s) 23:50 · Me gusta · 👍 1

**Rodri Carlen Obregon****Ilustración 9, estado de Facebook, 3 de agosto, 2014**

Jhon Harlem Herrera Gomez y El Espectador compartieron un enlace.



¿Dicen que El Ras tas tas plagió esta canción?

Ante el boom de 'la canción de la selección Colombia' se alzan voces que buscan generar polémica.

ELESPECTADOR.COM



Jhon Harlem Herrera Gomez a través de El Espectador

5 hrs · 🌐

Si Shakira y el chombo se hicieron ricos haciendo adaptaciones de canciones famosas, por qué ellos no pueden?. Ser creativo no siempre es sinónimo de crear, también puede ser adaptar lo que ya existe para lograr un nuevo resultado

Me gusta · Comentar · Compartir · 📧 📧 📧

Ilustración 10, estado de Facebook, septiembre de 2014

Las formas prácticas de trabajo a través de los videos de *YouTube* utilizadas por los profesores y sus alumnos

A partir de los métodos que los profesores y los alumnos utilizan para trabajar con los videos podemos esclarecer las razones de por qué profesores y bailarines se alimentan de este recurso y cómo lo apropian. Comprender los porqués de estas técnicas permite evidenciar los motivos y especulaciones de los profesores y sus alumnos en la selección de dichos videos; así, por ejemplo, varía el valor atribuido a los videos dependiendo de la meta final del usuario. También a través de estos métodos se muestra la preocupación por no ser original, es decir, se trata de usar los videos sin llegar a ser la copia o sin que los demás se dieran cuenta de dónde se alimentó exactamente el bailarín.

Los profesores hacen énfasis en la necesidad de seguir atentamente una serie de etapas durante el aprendizaje. Una vez se superan estas, se considera que el acto de la apropiación fue exitoso:

1. *Observar e imitar*

2. *Intentar dominarlo*

3. *Superarlo*

En cuanto a estas etapas es posible que el estudiante no supere siquiera la primera y por tanto no logrará dominar el estilo ni superar al intérprete, convirtiéndose en una copia. Lucy, una alumna de *house* narraba la experiencia de uno de sus compañeros como ejemplo de quedarse detenido en el proceso:

...un muchacho que caminaba igual, que bailaba igual que un coreógrafo famoso de hip hop que todos conocíamos a través de los videos...y me preguntaba ¿qué pasa? Yo me lo imaginaba ahí mismo viendo los videos, copiando... Es que era una cosa igualita. Y todo el mundo lo veía, y nadie era capaz de decirle, “Oye, ¿qué te está pasando?”... Además, él mismo lo reconocía. Era como imitar a ¡Michael Jackson!

Como bailarina, en varias ocasiones he visto a las personas que bailan muy parecido, por no decir igual, a los ejemplos de *YouTube*. Es un sentimiento de *déja-vu*: parece que conocieras a esta persona, puedes incluso predecir los pasos que va a hacer porque todos tendemos a alimentarnos de los mismos videos

Para entender este mundo de trabajo con los videos, sistematicé las maneras que utilizan los profesores y bailarines para aprender y apropiarse de danzas como *guaguancó*, *coupé decalé* y *house* en las academias de baile de Bogotá.

a. Filtración de los videos: ¿cómo se escogen?

- El gusto individual de los bailarines: lo que ellos dicen les gusta, sin dar las razones o explicaciones
- La cantidad de las vistas que tiene el video: el número alto de las vistas en *YouTube* significa que el video fue visto por muchas personas y puede ser interesante para ver, muy bueno o a veces muy malo
- La cantidad de “me gusta”/ “no me gusta” colocados debajo del video: si el video tiene muchos “me gusta”, por lo menos más que “no me gusta”, se considera bueno:



Ilustración 12, foto de YouTube, 10 septiembre, 2014

- El video que tiene pocas vistas y muchos “ me gusta”:



Ilustración 13, foto de YouTube, 12 septiembre,2014

De acuerdo a Patricia G. Lange , en su trabajo “Videos of Affinity on YouTube”(2009) dice que las evaluaciones –me gusta/no me gusta- de los videos en YouTube se asocian potencialmente sobre el valor comercial del video: si es monetizable es “valuable”, haciendo la relación entre profesionalismo, calidad de grabación del video y su valor monetario: *“Atrapados en la categorización binaria, los videos profesionales parecen como monetizados fácilmente, en contraste con el contenido amateur no siempre de buena calidad”* (Lange,2009:p.70, traducción mía). Por el contrario, para los bailarines y profesores de baile que usan *YouTube* para aprender las danzas de origen afro, en muchos casos “poco valor comercial” o en otras palabras la cantidad de los “me gusta”, significa que es un video privado, grabación de un contexto cercano al natural, por tanto se puede encontrar coreografías buenas y poco conocidas para aprender de una fuente menos común, lo que hace a este tipo de videos más interesantes para los bailarines bogotanos.

- El video compartido muchas veces a través de las redes sociales por los colegas bailarines, cuya opinión se aprecia para formar la referencia de aquello que es popular, lo que “se vende”. En este caso los profesores/bailarines en Bogotá, comparten sus contactos en *Facebook* y pueden ver el mismo video. De estos se aprende, sin embargo, no replican las rutinas de manera exacta. Inclusive, muchos profesores tienen cuidado antes de compartir el video que los inspira para evitar las copias o parecerse a sus colegas.

b. “Hacer la estadística” de los videos y los movimientos.

Según René es necesario ver la mayor cantidad de videos posible para analizarlos y extraer los movimientos que predominan: a esto le llama “hacer la estadística”. Por ejemplo, René, extrajo los movimientos básicos de *coupé decalé*: el movimiento pélvico y el trabajo rápido de los pies, que son característicos de este tipo de danza.

c. Se puede ver la mayor cantidad de los videos sin realmente hacer el trabajo analítico:

El método que aplican los alumnos es la simple imitación; no hay análisis ni desglose. Podría definirse como mimesis, a través de la observación quien baila copia a los que están alrededor, y mientras sus movimientos se arraigan, ellos asumen que pueden bailar de esta manera, naturalizando así su habilidad (Emily Walmsley, 2005).

[...] the wonder of mimesis lies in the copy drawing on the character and power of the original, to the point whereby the representation may even assume that character and that power. In an older language, this is “sympathetic magic”... (Taussig, 1993: xiii).

Para los alumnos la decisión de imitar pasa por juicios sobre la pureza nacional, racial y de género. Nación, raza y género son categorías socialmente construidas y por tanto pueden ser destruidas o reconstruidas. Muchas de estas operaciones de reconstrucción pueden realizarse gracias a la mimesis. Sin embargo, el sistema de educación occidental no aceptó el método de aprendizaje a través de la mimesis desde los tiempos de La Ilustración pues el cuerpo fue posicionado en el nivel inferior en comparación con la mente (Taussig, 1993). Un proceso parecido ocurrió en la danza entre las danzas occidentales y no-occidentales: mientras en los sistemas no-occidentales la profesión del bailarín, al igual que la idea de trabajo corporal o del aprendizaje corporal, fue considerada como válida e importante (por ejemplo las danzas africanas de *orishas*, donde hasta la comunicación con los espíritus es realizada a través de las prácticas dancísticas durante una ceremonia

religiosa), en los sistemas del occidente el cuerpo ha estado relegado y le han otorgado el menor valor a él y a todo relacionado con él; como lo llama Taussig “el complejo de dominación” (Taussig, 1993:46).

Mientras en el ejemplo de Emily Walmsley en Ecuador los esmeraldeños aprenden a bailar imitando a los que están alrededor, seres vivos, cuerpos vivos en su respectivo contexto natural (Walmsley, 2005), los profesores y sus alumnos en Bogotá imitan a los “profesores digitales” *recreando* este contexto. Se podría hablar entonces de *mímesis digital*.

d. La repetición constante de algún movimiento visto en el video, el que se acomoda de la mejor manera al cuerpo del intérprete.

El estudiante repite el movimiento, adapta a su cuerpo a aquello que le es cómodo. Lucy por ejemplo, afirma: “*Veo el video, veo el paso, intento hacerlo pero lo adapto a mí, a mi cuerpo, a cómo yo lo siento. Digamos, si mi cuerpo se mueve más funk o groove, ese paso no lo voy a hacer de gangsta¹¹, sino más divertido, más funky*”.¹²

e. Analizar los videos “malos”, “anti referencia”; cómo no debe ser

Los profesores y estudiantes pueden dedicarse a analizar aquellos videos que consideran errados, para a través de su análisis evitar los movimientos que allí ven. Estos son la anti referencia, una ruta para establecer aquello que es y aquello que no debe ser. Jesús explica: “Los primeros videos que yo vi, eran los videos americanos, después cubanos, y yo vi las diferencias. Me dije: yo ¡no quiero bailar como el americano! Eso fue lo primero, no quiero bailar como aquellos, antes de quiero bailar como esos”. Bailar “como americano” para Jesús es bailar rígido, sin fluidez; puede significar bailar como “*blanco*”, el término racializante que se usa para hablar de la rigidez en la interpretación de los estilos de origen africano. Aquí vemos dos conceptos en el juego: el concepto de la raza y de la etnicidad, utilizados por el profesor de baile bogotano sin ninguna diferencia. En este ejemplo po-

¹¹ *Muy rudo; viene de inglés “gangster”*

¹² *Alegre; viene del nombre de estilo musical “funk”*

demos observar cómo el concepto de la raza, de “lo negro” entra en el juego destacándose de una forma positiva: el negro es fluido, sabe bailar bien mientras el blanco no.

f. Definir a los “profesores digitales”¹³

Tras el análisis de múltiples videos se escoge a aquel bailarín que se considera como el mejor y este se convertirá en el guía a seguir. Se estará pendiente de sus propuestas, de sus cambios, de sus gustos, de sus interpretaciones, incluso de su estilo. Jose al respecto anota:

...yo empecé con Khaliff. Entonces, yo dije “el man tiene mucho movimiento en pierna, muy bacano”. Yo repetía mucho el paso y le ponía mucho cuidado. Yo aprendí con Khaliff, pero cuando aprendí a estructurar los pasos pasé a una persona que se llamaba Jordy Santiago. Me gusta mucho como él explica, empecé desde el primer tutorial hasta el último. Yo digo que me volví demasiado bueno en eso, porque ya no necesito escuchar la explicación del paso, al verlo, lo ejecuto, cuando mi movimiento está igual yo trato de ponerlo a mi estilo.

Los profesores y alumnos se refieren a sus *profesores digitales* con mucho cariño, como si fueran sus conocidos, amigos cercanos, profesores con quienes podrían tener una relación personal. Se les agradece, se les destacan las fortalezas y debilidades, el progreso o degradación. Se los compara a través de su carrera, se comparan los videos de antes y de ahora y se hace análisis.

g. Aprender el contexto a través de la observación de los videos: no salirse de las normas establecidas por el video

Estudiantes y alumnos intuyen un contexto (de lugar, de intención, de personalidad) en los videos que analizan y sobre esta intuición basan los movimientos. René y sus alumnos, por ejemplo, hacen énfasis en la sensualidad del *coupé decalé*, insisten en marcar el contexto sugerido por el video, la esencia sexy. El

¹³ “profesor digital” es el término introducido por Jose durante una entrevista. Los otros profesores estaban de acuerdo con este término cuando se lo propuse.

elemento emocionante aquí es realmente la otredad de los bailarines del video, el aspecto que según Peter Wade ayuda ver a estos Otros como sensuales y atractivos sexualmente (Wade, 2009). ¿Por qué se consideran como Otros? Pues hablan la lengua diferente, se mueven diferente, nunca hay certeza que se puede entenderlos correctamente y por eso sólo se puede intuir sus expresiones. El contexto en los videos les sugiere a los bailarines un ambiente particular y ellos lo destacarán luego al bailar.

h. Aplicar el conocimiento previo, otros estilos de los cuales el profesor/alumnos pueden ser expertos

Los estudiantes y bailarines como parte de la mimesis ven y extraen aquello que quieren ver y les acomoda. Bailan según su saber previo y en la interpretación este se reflejará.

En el proceso de aprendizaje a través de los videos, se involucran tanto los saberes previos, como el intelecto y el cuerpo, pues ya que y los profesores, y los alumnos llegan a bailar los estilos afro foráneos después de haberse iniciado con otros más conocidos, y por lo tanto ya están acostumbrados a analizar el trabajo corporal. Encada comentario de los bailarines se nota la importancia que otorgan al cuerpo, su herramienta principal. Sin embargo, es importante destacar el proceso analítico que han seguido para lograr poner en marcha estilos ajenos; sin olvidar que el cuerpo ya estaba educado para hacer ciertos movimientos que se aprendieron previamente.

Hay varias formas de hacer una clase de danza dependiendo del estilo y la formación del profesor que la dicte. En las academias de baile de Bogotá suelen seguir una, la más común: primero se hace el calentamiento, luego se enseñan y se practican los movimientos, luego se hace una secuencia de estos movimientos y se termina con un estiramiento. Esta es la estructura que usan todos los profesores que participaron en esta investigación: René, Jesús y Jose.

Surge una pregunta y es ¿ en qué momento aparecen los videos de YouTube?

Los profesores dicen que ven los videos antes de las clases para poder incorporar

algunos movimientos o ideas. En algunos casos, cuando el movimiento está muy difícil y el grupo de los alumnos es bastante avanzado, el profesor puede permitirse mostrar el video antes o después de la clase (en un teléfono o una tablet). También es posible ver el video en la clase cuando el profesor quiere mostrar el estilo, la intención una interpretación distinta de su propia. Así Jose mostraba los videos de los bailarines de house acompañando con sus propios comentarios sobre el estilo y los movimientos. O, por ejemplo, en la escuela de Jesús se proyectan los videos en una pantalla y los alumnos pueden verlos antes o después de una clase.

¿Original o copia?

El significado guía nuestra visión. El significado permite categorizar los objetos. El significado hace a otras personas familiares y nos ayuda reconocerlas. Pero la imposición de significados puede volvernos ciegos, nos obliga a ver aquello que esperamos ver o distrae evitando que veamos más allá (MacDougall, 2006:1, traducción mía)

Cuando los profesores analizan los videos, tienen ya un supuesto sobre el estilo de la danza, pues todos ellos vienen de algún estilo y en la mayoría de los casos son expertos en él, y, por consiguiente proyectan lo que conocen sobre los nuevos bailes. Este supuesto que es ajeno al contexto del video, lleva a la variación en la interpretación del significado de las acciones de los “profesores digitales” por parte de quienes los están estudiando (la influencia de la danza urbana, *hip-hop*, o una confusión posible entre la calle cubana, parisina, costamarfileña y neoyorquina). Sin embargo, a pesar de la posible confusión o reinterpretación, los profesores logran construir un significado, o bien adaptan el significado a su propio contexto; como lo dice MacDougall “El significado le da forma a la percepción, pero final-

mente esta puede reconfigurarse, cambiar su significado y en la próxima etapa se podría volver a cambiar la percepción” (MacDougall, 2006: 2, traducción mía).

Así, los profesores consideran las imágenes de los videos como “reales”, mientras copian, imitan y se acostumbran a tratar este material como la única “realidad”. Estos videos no deben considerarse como única realidad, pues para su creación se han requerido condiciones artificiales: técnica, iluminación, vestuario, etc. Si en un espectáculo en vivo el público observa, escoge las particularidades a su gusto y recuerda aquello que le llamó la atención, en un video, como producto audiovisual, quien observa asume la propuesta de la selección de su creador-autor. Entonces el video presenta una visión particular sobre aquello que el autor considera atractivo, curioso o importante. El autor del audiovisual pues, en el caso de los videos de baile, participa en la construcción de un concepto de baile y sobre este, el observador construye el suyo propio. Esta “única realidad” de los videos puede bien entenderse como lo que Jean Baudrillard (1988) llama *hiperrealidad*. Este fenómeno consiste en la saturación del espacio, del conocimiento, de la vida en general con el fin de suplir cualquier ausencia. Baudrillard destaca que lo real no desaparece a favor de lo imaginario, sino a favor de lo más real que lo real: lo hiperreal, o más verdadero que lo verdadero (Baudrillard, 1988).

Ahora bien, hay videos documentales donde se registran danzas fuera de escenarios, en ambientes sociales por ejemplo, y se graba sin que los bailarines tengan conciencia de su registro. En estos los profesores analizan y aprenden un contexto que denominan como “real”, sin embargo, las imágenes están manipuladas por el operador, quien puede escoger un cierto modo de trabajo con la cámara para producir un efecto determinado. Esto se puede lograr a nivel técnico, que MacDougall describe como: cámara *receptiva* (observa e interpreta su sujeto sin provocar o perturbar; responde más que interfiere), cámara *interactiva* (graba los intercambios entre ella y los sujetos) y cámara *constructiva* (interpreta a su sujeto desglosándolo y reensamblando de acuerdo con cierta lógica externa) (MacDougall, 2006: 4). Cada una de estas cámaras tiene una intención distinta lo que hace que el mensaje cambie y asimismo su interpretación.

Este tipo de videos “documentales” entonces, tampoco podrían considerarse como “reales”, pues existe una intervención y postura que afecta el video. En palabras de MacDougall, “se puede decir que el cuerpo del productor del video está inscrito en la visión de la cámara en el mismo nivel corporal que los cuerpos de los mismos sujetos del video” (MacDougall, 2006:54). Es decir, se juntan múltiples realidades: la de los que bailan en el video, los operadores y los bailarines que analizan el video; y de esta forma crean *la hiperrealidad* en términos de Baudrillard.

Además, quienes aprenden la danza a través del video, están introduciendo sus experiencias profesionales y personales. En la primera etapa de aprendizaje, en el proceso de imitación, es posible entrever las danzas base para los profesores (*krump*, *hip-hop*, *afro-contemporáneo*, *folclor*, *casino*) sobresalen porque:

[...] cuando reconocemos el objeto, le atribuimos cualidades físicas que asociamos de nuestras propias vidas. Viendo a la persona, o una cara (o un estilo de danza) introducimos nuestras experiencias previas y las asociaciones culturales típicas de nuestra sociedad. (MacDougall, 2006:20, traducción mía).

En el transcurso y proceso de este aprendizaje, que incluye el análisis y exploración de los videos de danza, algunos profesores intentan separar sus experiencias previas del estilo que manejan y de aquel que están aprendiendo, sin embargo, generalmente sobresale su formación. María Fernanda, alumna de René, al respecto anota:

Comparando a dos profesores diferentes, René y Chiqui¹⁴, puedo decir que son dos formaciones totalmente diferentes. Chiqui tiene una formación en hip hop, en danza urbana, y no puede hacer ciertos movimientos. René tiene una formación en contemporáneo, en afro. Chiqui por más que quiera ser el profe tradicional, puro, por decirlo así, no puede dejar su escuela urbana que se le ve a cada rato. Y René, ya que viene de la tradición de lo afro, entonces... bueno si ponemos a Chiqui y a René, que tienen una formación diferente a bailar la misma secuencia de coupé, los movimientos serán diferentes.

Surge pues un interrogante sobre cuál sería la forma acertada de interpretación a lo que María Fernanda responde:

¹⁴Un profesor de baile que también enseña el coupé decalé en Bogotá; es bailarín y profesor de hip-hop primordialmente

Son dos estilos diferentes, pero prefiero el tradicional, el de René. Yo, como bailarina lo quiero entender por el movimiento, por el flow. Cuando uno es bailarín, uno no queda sólo con el movimiento sino también con el contexto. Por ejemplo, la cumbia nunca, jamás se bailó en media punta [punta de pies]. ¡Jamás!!! Pero el ballet de Colombia lo hizo, cambiando la esencia original de la cumbia. Por eso René baila tradicional, auténtico... Cuando comparo la forma, los movimientos de bailar, los comparo inmediatamente con las fuentes visuales. René es más parecido. Chiqui trata de hacerlo, pero no puede dejar su formación.

Volviendo a la pregunta compleja de qué es real y que es imitación, es indispensable recordar sobre el efecto que tiene en el público. ¿Lo perciben como real o como imitación? En muchos casos, -y yo soy una de las personas que comparte esta opinión-, el efecto producido por los bailarines de las escuelas bogotanas que bailan los estilos afro foráneos es igual que el producido por los bailarines “auténticos”, es decir, los que vienen del país de origen de la danza en cuestión. El público no logra ver una diferencia.

En este caso podemos observar el efecto de *simulacro* descrito por Baudrillard (1988) y usado en el trabajo de Mattijs Van de Port (2005). ¿Qué es simulacro? Según Baudrillard lo que hace la diferencia entre simulacro y mera imitación es que este llega ser una realidad por sí misma, produciendo el mismo efecto que su referente original (Baudrillard, 1988). Mattijs Van de Port desarrolla esta idea y la aplica en el contexto de las danzas para orishas en Brasil. El simulacro confunde las diferencias entre “verdadero” y “falso”, “original” y “copia”, “real” e “imaginario”, “sagrado” y “profano” y produce caos en las acepciones de la posible “verdad” (Mattijs Van de Port, 2005). Asimismo lo ve Frazer en su trabajo publicado en 1900:

Una copia efectiva mágicamente no puede ser considerada copia por completo. “Un deseo fuerte siempre cree por sí mismo”, llevando con esta frase a la conclusión que la fuerza de voluntad es más fuerte que el mundo externo (Frazer, 1911 en Taussig, 1993:51, traducción mía).

Podemos considerar el baile interpretado por los profesores bogotanos como una copia efectiva, un simulacro, pues el fundamento de tal creencia es la reacción del público: si el público acepta, sigue, reconoce, en esta hiperrealidad creada por los

profesores y sus alumnos, su baile es un simulacro ideal, donde la copia produce el efecto igual al original.

Para el ejemplo de danzas de *orishas* en Bahía, Brasil, es posible atisbar la necesidad de traducir su creencia utilizando unos términos asequibles al público común para su comprensión. Sin embargo existen ciertos elementos que pueden ser explicados utilizando únicamente los términos nativos. De esta forma estos pueden transformarse o ausentarse en el proceso de interpretación, pero el público puede asimilarlos y reconocerlos (Mattijs Van de Port, 2005). En el proceso de la construcción del contexto que ayude apropiarse de los dichos estilos, los profesores aplican varios elementos para poder explicar a sí mismos lo incomprensible y nuevo en los términos conocidos por ellos. Ahí aparece la expresión corporal de los estilos-base que ellos intentan adaptar al estilo nuevo: la interpretación de los gestos y expresiones faciales; la búsqueda en su lengua nativa de las palabras que supuestamente tienen el mismo significado que les otorgan los profesores digitales. Puesto que esto se hace a través de mimesis teniendo en mente las imágenes de los videos de *YouTube* y se busca el reconocimiento del público que se alimenta con las mismas imágenes, se logra obtener el reconocimiento que confirma el éxito del proceso de la apropiación. Este reconocimiento (la meta de quienes aspiran a ser aceptados), causa polémica entre quienes conocen las formas de expresión originales y aquellos quienes recurren a otras formas de acercarse al público, por ejemplo las peleas constantes entre los participantes de los concursos y campeonatos de baile que se hacen en Bogotá, donde se cuestiona todo: desde el vestuario de los participantes hasta el veredicto de los jurados: “¿Quiénes son? ¿Por qué tienen el derecho para juzgar? ¿Acaso vienen de los Estados Unidos, donde nació el *hip-hop*?”.

El reto de adaptar las danzas que no pertenecen al ámbito colombiano, -al cuerpo local, a la mente local- convierte este proceso en un “simulacro”. El público toma la decisión sobre su originalidad y asume un referente de aquello que considera como auténtico, basándose también en el referente asumido a través de los videos de *YouTube*.

“Lo Negro”

En el transcurso del trabajo con los videos se hizo evidente la importancia de “lo negro”, pues la mayoría de los “profesores digitales” son negros y esto es relevante para comprender la relación entre el tipo de movimientos, los estilos y las danzas que los profesores de baile toman como referente. El punto importante es que se quiere bailar “como negro” (se explicará más adelante), ser igual a los protagonistas de los videos. Inevitablemente entran en juego unas asociaciones fuertes entre dichas danzas (*coupé decalé*, *guaguancó* y *house*) y las formas de interpretarlas, que se establecen de acuerdo a aquello que se ha visto en los videos. Esto por su cercanía con el proceso de interpretación que hacen los profesores en la mimesis podría denominarse como *traducción racial*: lo que hacen realmente es reinventar la figura de lo negro.

Algunas ideas que los profesores y los alumnos tienen bastante naturalizadas realmente fueron formadas por causa de la sociedad donde viven. Por ejemplo ellos explotan la imagen de lo negro de una forma muy particular, haciendo conclusiones como que aquel negro-bailarín es bueno gracias a la genética. Esta idea de lo genético puede ser leída desde la forma como ha sido manejado el tema de la raza desde el gobierno, como lo argumenta Mara Viveros, “la categoría de raza es un correlato del proceso de propagación de esta bio-racionalización del gobierno y de la difusión de estas tecnologías de poder para la administración de la población” (Viveros, 2009). Así, gracias a las políticas diversas del gobierno podemos observar cómo las ideas genéticas de la raza son comunes entre la población y los bailarines en particular, pues ellos hacen parte de esta población y la usan sin cuestionarla.

Lo afro, similar a lo negro, se usa como concepto de manera generalizada y como sinónima, en el límite de lo tangible e intangible, corporal y espiritual: aquello que no se entiende o se considera como sobreentendido se explica a través de las particularidades existentes en las danzas afro. René al respecto explica:

... es como la interiorización....la proyección del sentimiento...afro. Son códigos que todos los afros de cierta forma entienden. Creo que es algo genético... No puedo explicarlo muy bien técnicamente, no sé si es genético tampoco...pero es algo que va más allá de la imitación, es como vivencial, es como ...digo genético porque es la memoria corporal, ¿no? Es raro explicarlo pero tú ves caminar a un afro, a un negro por la calle y tú ves que él camina con cierto ritmo, cierto "tumbao", como uno dice, y eso va en todos lados: en Estados Unidos, en Cali, en Chocó, en Cartagena... El negro tiene su "caminao" de cierta manera, es cadencioso, es "bailao"...Los afros en particular son muy gestuales. En Brasil también se ve eso. En Brasil hablan, abren los ojos, hablan fuerte, grande, se expresan con las manos...Ya uno empieza a relacionar todos esos códigos y ya... sin importar la lengua, tú ya entiendes cosas.

Sin embargo, René dice que todos tienen este "gen afro" y que es necesario despertar esta parte negra que todos nosotros tenemos, esto no puede ser una simple imitación. Como ejemplo, pone el movimiento de los jóvenes raperos en Bogotá - en su mayoría blancos-, quienes intentan imitar a los raperos negros de los videos sin mucho éxito:

Se visten, gorras, ropa, no sé qué...pero al verlos... ninguno camina como negro. Todos quieren imitar los códigos de los raperos norteamericanos, no lo logran hacer, no lo han despertado. Pero los están imitando todo el tiempo: se visten, hacen los gestos, pero no es original, no es real. Les falta despertar esa parte, realmente sentir y vivirlo, por lo real de la raíz, se logra en la comunidad, cuando ya estás mucho tiempo con la raíz de imitación, y ahí empiezas a despertar eso. Yo pienso que es reencontrarse otra vez con la raíz afro...en nuestro caso colombiano, todos tenemos una raíz afro, todos tenemos algo de nuestros antepasados.

Lo que sugiere René es que se puede "despertar" esta raíz afro a través de la mimesis en el proceso de convivencia dentro de la esencia de la idiosincrasia afro y corporizarlo: "(...) esto se logra en la comunidad, cuando ya estás mucho tiempo con la raíz de imitación, y ahí empiezas a despertar eso..."

Cuando los alumnos de las academias de baile en Bogotá, casi todos blancos, empiezan a bailar inevitablemente aparece la pregunta: ¿qué es *raíz afro*? ¿Está unida necesariamente al color de piel? René desarrolla la definición de "lo afro" y su "despertar" en los alumnos de la siguiente manera:

Lo afro es algo muy libre, en algunos términos puede decirse, es básico del ser humano: vivir la sexualidad es algo normal; el movimiento sexual es algo normal, desinhibido dentro de lo afro, es cotidiano. Se vive todo el tiempo. La diferencia que hay con los blancos es que los blancos son... tienen una cultura mucho más reservada. Pero todos tenemos esa sexualidad, tenemos esa necesidad de libertad. Mi intento no es inducir a que se vuelvan africanos, no inducir a que imiten a los africanos, sino abrirlos o desinhibirlos de esa máscara de educación ahí, eso que tienen ahí preestablecido, eso que tienen ahí ...“que pena” no, en el baile, en ese baile se les permite desinhibirse. Buscar o sacar lo que tienen por dentro independientemente de si son negro... como que compartimos las emociones y sensaciones todos tenemos esas sensaciones de libertad, cuando voy a una rumba, entonces, no lo hago cuando estoy en clase porque hay otra gente, pero...no, es otra rumba también, vamos a bailar, y el baile es gozar, el baile es vivir. Entonces, lo que necesitamos ahora es... sacar esa sexualidad de cierta manera, necesitamos sacar esa emoción, sacarla a flote en el baile. Entonces, esa es la idea de cómo realmente interpretar lo que está diciendo la música, vivir lo que está proponiendo la música, entonces esa es la idea de la clase - desinhibir. Obviamente con la técnica de baile. Como que es lo que yo trato hacer en la clase.

Yo creo que lo que la gente busca en lo afro es la libertad. Es eso de conectarse a algo que realmente los mueve. Vamos al contexto tradicional. En cualquier parte de mundo la gente escucha el tambor y el tambor es como si fuera el llamado de la naturaleza, algo que está interno, y te mueve: ucraniano, alemán, no sé... Siempre es llamativo escuchar un ritmo de un tambor. Siempre la gente voltea a ver, sin importarse.... a conectar a ese tambor, a esa raíz...Entonces, pienso que ese movimiento que se está gestando ahora en todo el mundo hacia lo afro es buscar una forma de expresión....de despertar esa emoción a través de algo desconocido, algo que nos despierta la emoción, y un sonido universal, un tambor está presente en todas partes del mundo. Y libera, es liberador de energía. La gente está buscando esas cosas. Y ahora la tendencia es encontrarse con la naturaleza, con el espíritu... Entonces, lo afro es lo más fuerte espiritualmente, ¿no? Yo pienso que sin importar que seas ucraniano, italiano, alemán...que seas europeo...el espíritu está buscando salir últimamente. Y una de las formas es a través de la música y de la danza afro.

La gente está buscando una espiritualidad, algo con que conectarse. La gente tiene una necesidad ¿no? La necesidad de saber quién es. Entonces, el tabú de lo afro está rompiendo por la globalización, ya se han abierto puertas, ya los africanos ya están un poco más relajados y tranquilos, la gente ya está empezando a acercarse a eso. Por eso digo también que lo afro es de todo el mundo, si lo sientes, es tuyo.

Aquí René también toca el tema de lo sensual y sexual de la raza. En realidad como lo destaca Mara Viveros “el tema de la “raza” ha sido abordado en sus nexos con las desigualdades sociales y muy poco en relación con las desigualdades de género y sexualidad” (Viveros, 2009). En el contexto del baile afro en las academias de baile de Bogotá se olvida por completo una imagen de la raza como de la población pobre, sufriendo, desplazada, y se reinventa una imagen de alguien sensual y sexual.

Para el imaginario occidental el sexo se ha convertido en uno de los rasgos que definen el ser negro y esta representación se ha seguido reproduciendo difundiéndose y renovando en distintos escenarios sociales y a través de distintos discursos (Viveros,2009:12)

Al mismo tiempo, parece que el multiculturalismo oficial está imponiendo una determinada manera de entender la diferencia: todas las diferencias, sexuales, étnico-raciales, de género y de (dis)capacidad se encierran en lo que se ha llamado la diversidad o en una categoría construida *ad hoc* como la de “poblaciones vulnerables”, eliminando todas las discrepancias que pueden tener entre ellas las distintas formas de diferencias.(Viveros,2009:17)Y es muy interesante cómo en el ámbito de baile aprendido por los videos que usa la imagen del negro se invierte este hecho: los profesores eliminan la idea del negro como vulnerable y pobre y dejan solamente la parte sensual y sexual. Y es una crítica importante a los trabajos sobre la raza, etnicidad y género que hacen autores como Peter Wade y Mara Viveros, que resaltan la atención que se le presta al tema del deseo y erotismo, pues “... muchas veces cuando se asume una fuerte conexión entre las relaciones de dominación y el deseo se adjudica a esta relación el carácter de suficiente pensando que el deseo surge únicamente de las relaciones de poder”(Viveros,2009:18).

René con su explicación acerca de la imitación, convierte esta en la búsqueda de la esencia afro a través de lo corporal y de la danza. Así, René en su discurso, tiene un supuesto de las particularidades del ser negro a través del cual interpreta

las danzas de los videos, y en esto el *profesor digital*, representa esa esencia. Pero también el video digital no solo esencializa sino que también hace posible la movilidad y el trasplante geográfico de esa esencia (a través del negro digitalizado).

Luego este profesor digital se convierte en la representación de la idea de desinhibición, de la necesidad de vivir su sexualidad libremente, baila con aquello que lleva dentro, es un asunto genético, entendido como historia. René expresa y resume el concepto de “lo afro” o “lo negro”, a través de un recorrido por las nociones corporales y prácticas hasta llegar a una definición casi filosófica.

Ahora bien, siguiendo sobre el término “lo negro”, las definiciones continúan en danzas como *guaguancó* y *house*, aunque cambia su nominación, sigue sin embargo siendo intangible pero muy importante para los profesores. Jesús lo define como *esencia negra*, pareciera otra denominación pero finalmente se refiere a lo afro que menciona René:

J: Esencia negra es muy importante, se llama también “aguaje” o “bounce” y es algo intangible pero es algo que tú sientes, algo que tú ves. Es un conjunto ¿sí? Tú puedes ver a una persona haciendo un pasito, paso básico, tú vas a ver que se ve forzado, y sabes que no la tiene entonces la esencia negra es apropiarse del paso, no verse forzado.

N: Y ¿por qué es negra? ¿Por qué no es simplemente esencia?

J: Porque solo la raza negra ha llegado a eso. Porque si tú llegas a compararlo aunque... son estilos muy diferentes, pero... si tu llegas a comparar a un estadounidense bailando el rock&roll y si tú ves a un negro bailando rock&roll hay algo diferente, y es que hay algo que hay en él desde su nacimiento, y que culturalmente no pueden adaptar otras personas.

N: O sea, los blancos ¿no pueden tener la esencia negra?

J: No, no estoy hablando de eso. Hay algo con lo que no estoy de acuerdo y es cuando dicen que la esencia negra no la puede adoptar un blanco. Estoy hablando en la parte cultural. Por ejemplo, si tú ves a los cubanos... hay o negros, o blancos, hay muy poco mestizaje. Y como están bailando los blancos cubanos... hay mucho sabor también, hay esencia. Eso tiene que ver con que tú mucho tiempo convives en la sociedad donde estás escuchando música, tú estás expresándote como una persona al lado y estás juntando como tal el sabor... Tal vez, no debería decir la esencia negra sino la esencia cultural del africano,

de esa manera. Porque hay algo, dentro, desde que nació, desde que estuvo compartiendo con otra persona.

Jesús y René conducen esta definición de “lo negro” del campo tangible (expresión corporal, estilo de bailar) al campo filosófico; esta particularidad se puede adquirir a través del tiempo de la convivencia y al compartir con quienes pertenecen a dicha cultura.

Básicamente lo que hacen los profesores es pensar y convencer a los demás de que en el proceso de aprendizaje de las danzas de origen africano el color no importa, lo que importa es la práctica, y entre más se practica, más posibilidades de llegar a bailar “auténtico”, es decir “a lo negro”, “a lo africano”.

En el proceso de apropiación de los estilos de danzas afro de origen foráneo en las academias de baile de Bogotá es evidente el papel interpretado por los medios digitales, el *YouTube* en particular pues los profesores igual que los alumnos lo destacan como su fuente de información principal. En este proceso los profesores aprenden de los videos de formas diferentes, llegando a los niveles altos de observación y análisis, sin embargo podemos notar la diferencia entre los profesores y sus alumnos: mientras los primeros aplican la mimesis y análisis de los videos para poder explicar la técnica durante las clases, los últimos se limitan a la mimesis digital (la imitación de los movimientos vistos en los videos).

Estos procesos llevan a la creación de *hiperrealidad* por parte de profesores y sus alumnos para facilitar el proceso de la apropiación de *guaguancó*, *coupé decalé* y *house*. La medida del éxito de este proceso de apropiación es la realización del simulacro: si los profesores pueden producir el mismo efecto que los bailarines “originales”, de los videos, se puede considerarlo como exitoso. Sin embargo siempre habrá una duda y es que el público que toma la decisión de la originalidad de la interpretación por parte de los bailarines bogotanos desarrolla la noción de estilo gracias a los mismos videos de *YouTube* de donde aprenden los mismos profesores y sus alumnos.

Durante este proceso aparece una nueva interpretación de la raza por los profesores y sus alumnos expresada a través del concepto de “lo negro” o “lo africano” donde ellos lo tratan como intangible, positivo, lleno de “sabor” y “swing” olvidando otras connotaciones negativas de este concepto típicas en la comunidad bogotana: el negro desplazado, pobre, mal educado. Así los profesores junto con sus alumnos hacen una interpretación de *la raza digital* gracias al proceso de apropiación en general y su contacto con los medios digitales o YouTube en particular. De esta manera, hablando de la raza digital se quiere hacer la diferencia entre una noción de la raza “no-virtual” construida a partir de las experiencias sociales, la historia, las imágenes introducidas por los medios masivos de comunicación. Estas nociones pueden variarse de comunidad a comunidad dependiendo de los factores anteriores. Y, por el otro lado “la raza digital” es un concepto de la noción de la raza construido por la influencia de los medios virtuales, los videos de YouTube en nuestro caso, en la mayoría de los casos el concepto positivo en cuya creación participan los profesores y sus alumnos de las academias de baile en Bogotá en el proceso de apropiación y aprendizaje de las danzas afro foráneas (house, coupé decale, guaguancó).

III. El uso de sentimientos en el proceso de la apropiación de las danzas foráneas de origen africano

*Folkuba*¹⁵ es un taller de la danza folclórica y popular cubana que se realiza en La Habana (Cuba) en el mes de julio. En el 2014 asistí con mis compañeros del grupo de *guaguancó* de Bogotá, Julie y Octavio, para aprender los cantos yorubas, las danzas de *orishas*¹⁶ y *rumba-guaguancó*. En el curso, además de las clases prácticas, hubo una presentación del grupo representativo del ballet folclórico en el salón de baile, con el vestuario de día a día, acompañado con la música de tambores y una cantante en vivo – un lujo para nosotros, pues en Bogotá siempre ensayamos con la música grabada.

Nos sentamos para ver la presentación. Bailaron *Elegguá*¹⁷, *Oggún*¹⁸ y después *Yemayá*¹⁹, *el orisha del mar*. Yo me dediqué a filmar, pues después quería analizar las coreografías, los movimientos, todo lo que tiene que ver con el aspecto funcional de la danza. Estaba en mi lucha con la tecnología cuando de repente miré a Julie. ¡Quedé sorprendida! Su cara estaba llena de lágrimas, estaba viendo el show y ¡llorando! Nadie más en el salón – todos eran cubanos y unos pocos extranjeros – lloraba, sólo mi amiga, que además no sabía mucho sobre el fundamento filosófico de la regla de *Ocha*, o santería y su única experiencia en el baile de

¹⁵ <http://www.folkcuba.cult.cu/laboratorio.htm>

¹⁶ Para entender quiénes son los orishas (deidades de la religión afro-cubana llamada también santería o Regla de Ocha recomiendo leer el libro *Dancing Wisdom* por Yvonne Daniel donde ella compara los sistemas religiosos de Cuba, Brasil, Haití y sus expresiones dancísticas (Daniel, Yvonne (2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. University of Illinois Press).

¹⁷ *Elegguá* es el orisha de la religión afro-cubana quien es responsable por abrir los caminos dentro de la regla de Ocha, y por lo tanto baila primero, antes todos los demás orishas.

¹⁸ *Oggún* es el orisha de la religión afro-cubana, es guerrero, sus movimientos son fuertes y expresivos.

¹⁹ *Yemayá* es el orisha de la religión afro-cubana, es madre de la tierra, representa el mar y por tanto su baile se caracteriza por los movimientos fluidos como el mar.

orishas había sido una semana de clases. “No se ha hecho el santo” como llaman en Cuba a la iniciación en santería.

Un montón de pensamientos pasaron por mi cabeza después de haberla visto llorar: ¿lo había visto antes y lo asoció con una experiencia triste personal? ¿*Yemayá* es el *orisha* del mar, entonces así relacionó el mar con alguna tristeza personal?... No se puede saber antes de preguntar, especialmente en una situación tan particular, y así lo hice unas horas más tarde:

N: ¿Qué te hizo llorar? ¿Por qué?

J: Yo diría que fue la combinación del toque del tambor y la fuerza de la bailarina. La bailarina me transmitió una energía muy fuerte... de algo bonito... de una danza bonita, pero más que todo de una danza muy poderosa. Creo que fue ese momento: el baile y la música, no el background o lo relacionado a Yemayá.

Julie lloraba de emoción, lloraba por la fuerza de la bailarina unida al ritmo del tambor. No estaba relacionado con *Yemayá* simbolizada en la naturaleza por las olas del mar, era el baile el que le había transmitido una fuerza hasta ahora desconocida para ella.

La experiencia de Julie hace evidente que en el baile es muy importante la *emoción*²⁰. Para los bailarines hay una variedad de *sentimientos*, que son diferentes para cada uno al igual que su manera de expresarlos, y en especial su forma de transmitirlos, que resaltan la importancia de las emociones al momento de bailar. En las entrevistas realizadas a los alumnos, estos intentan definir los sentimientos que experimentan al bailar, los cuales son diversos pero fundamentales en su proceso de aprendizaje. Octavio, quien asistió también al taller y es alumno de *gua-guancó*, aclara que “rompió su rutina” para conectarse con el baile, y lo hizo de una manera totalmente diferente a la de Julie:

²⁰ Aunque son dos cosas diferentes, uso indistintamente *emoción* y *sentimiento*. Los uso en sentido etnográfico, no teórico.

Mi vida siempre ha estado relacionada con el trabajo mental. Todos los días paso frente del computador, pensando, razonando, analizando... Y a veces me canso, creo que me canso mucho de este trabajo mental.

Cuando comencé las clases de guaguancó, para mí fue una posibilidad de romper esta rutina, dejar mi mente descansar y al revés, dejar que mi cuerpo piense. Cada vez que bailaba me sentía muy feliz de que no tenía que hacer esta rutina mental de razonar y analizar. Sí, tenía que pensar en los movimientos, en las figuras, pero es diferente: este pensar es lo que hace a uno sentirse feliz, muy feliz.

Esta felicidad de desprenderme de la rutina mental la siento cuando escucho la música, el tambor cuando tocan guaguancó.

Lina, también alumna de guaguancó, define su emoción de otra manera:

¿Qué siento yo cuando pienso en guaguancó? Yo creo que es más que todo, una exploración y conocimiento personal. La pasión está en descubrimiento, por qué me gustan tanto esas cosas... Por qué dedico tanto tiempo no a mi trabajo, a lo que estudié...

No sé cómo diferenciarlo... pero mi tema personal, si me dicen la clase de casino el domingo en la mañana... ¡No lo hago! De hecho yo nunca iba al Casino al Parque²¹, porque el domingo es súper familiar. Pero cuando me dijeron otra vez guaguancó el domingo - a mí no me importa nada más. Sé que a mucha gente guaguancó parece brusco, pero a mí me encanta porque me produce una emoción interna diferente. Esa emoción que voy a vivir algo totalmente diferente, un proceso interno, no sé si sea catarsis, no sé... Por eso peleo con el tema de aprovechar el tiempo: porque si estoy allá, pues yo ¡no vivo para nada cerca! ¡Vivo en el otro lado de la ciudad! El transporte público es muy complicado y en mi casa ¡no madruga nadie a llevarme! Esto todo un proceso, porque sólo el hecho de poner el despertador cuando sabes que es un domingo, el único día en la semana para descansar...

Al analizar estas tres experiencias podemos ver que uno de los momentos más importantes en el acercamiento a la danza es la emoción: puede ser una emoción poco común dentro de la rutina, o puede ser un sentimiento tan profundo que no se puede guardar.

²¹Una reunión de los bailarines de casino cubano en los parques de Bogotá organizada por la academia de baile Ilé Danza; se realiza los domingos para practicar algunas figuras de casino en el ambiente diferente al de la academia.

La conexión entre la danza y las emociones se expresa en las clases - como las experiencias de Julie, Octavio y Lina -, y también en el proceso de aprendizaje a través de los videos de YouTube como una condición para bailar bien; a esto se le puede denominar *contagio emocional*. Este se refiere la posibilidad de retomar aquello que se ve y dejarse abrumar por las emociones ajenas, por ejemplo, responder con las lágrimas a alguien que está llorando (Reason y Reynolds, 2010).

El contagio emocional es algo que sucede durante la clase de baile. Los alumnos y los profesores lo describen como una “energía casi tangible”, energía que todos los participantes de la clase pueden sentir y no pueden resistir expresar. Es tan fuerte esta energía, que incluso los estudiantes que no saben bailar muy bien, sienten que están fluyendo, se sienten felices de estar mejorando y quieren bailar más y más. Yo quisiera entonces, modificar el término de “contagio emocional” y llamarlo *contagio emocional corporizado (embodied)*, pues la respuesta va más allá de las emociones, se expresa a través del cuerpo y afecta la calidad del baile y del aprendizaje. Propiciar un contexto para este contagio emocional corporizado es el objetivo de cualquier profesor, y así los alumnos quieren volver a clase, algunos de ellos lo expresan diciendo: “Así aprendo mejor, sintiendo la energía, cuando todo el mundo está feliz, compartiendo buenas vibras, ¡bailando!”.

Este contagio emocional a través de *YouTube* muestra que las emociones para los bailarines son parecidas: todos dicen que se sienten felices gracias a la música, al “beat”; que los movimientos que ellos ven los hacen sentirse diferente, “más reales”. No solamente hay un proceso de imitación del movimiento a nivel técnico, sino que es necesario compartir y expresar emociones para acercarse más al tipo de danza que se está aprendiendo. Bailar “como negro” es también una cuestión de las emociones, de las que “nacen por dentro”, o sentimientos; así lo expresan René y Jose en sus respectivos “muros” de *Facebook*:



Ilustración 14, foto compartida en Facebook, 27 de julio de 2014

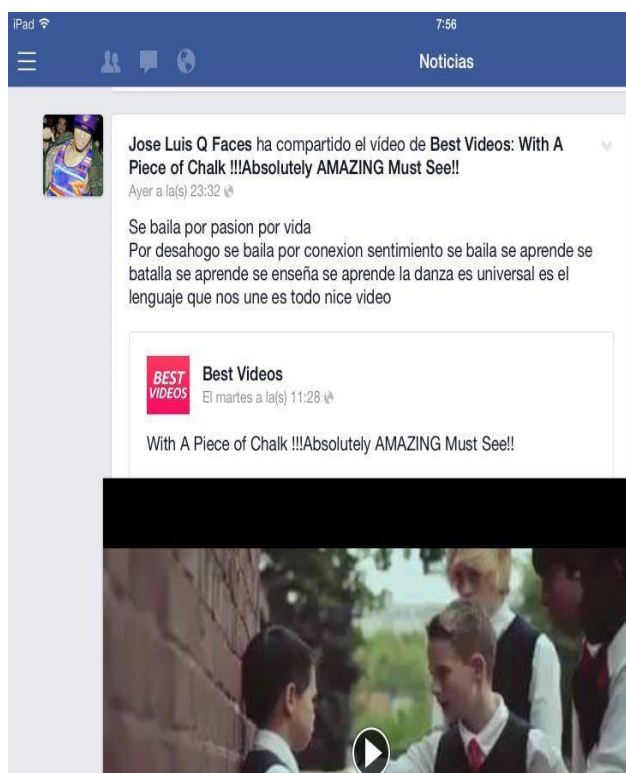


Ilustración 15, estado y video compartidos por Facebook, 3 de septiembre, 2014

Los bailarines que interpretan la realidad a partir de los videos de *YouTube*, buscan crear conexiones emocionales al establecer unas afinidades con algunos bailarines de los videos, sus “profesores digitales”, quienes de cierta manera son sus ídolos y guías. Pero no tienen contacto físico con ellos y muchas veces (como es en los casos de *coupé decalé* y *house*) no entienden la lengua, de esta manera, los sentimientos nacen gracias a ciertas experiencias (de las cuales hablamos anteriormente) o son emociones interpretadas a partir de los videos por los bailarines y profesores de danza. También se puede conectar con la idea de raza, puesto que los sentimientos que nacen en los profesores y los bailarines, se asocian a la idea de lo negro, que como se ha mencionado, es necesario despertarlo y que hace parte de todos; esta relación a través de las emociones busca entonces que el aprendizaje sea lo más fiel posible al original, construido a partir de las interpretaciones hechas por los bailarines sobre lo que siente su profesor digital.

Interpretación de las emociones

Los profesores de baile seleccionan un material y escogen los videos en *YouTube* que les interesan. Los ven y analizan y mientras están aprendiendo un estilo de baile buscan entender tanto los movimientos como las emociones que se expresan en ellos. La intención es la de ser capaces de aprender y entender la esencia del baile a través de una interpretación correcta de las emociones. “Si me siento igual que ellos, podré bailar igual que ellos”, dicen los profesores del baile. Analizan entonces las expresiones faciales de goce, agresividad, felicidad, entre otras, de los protagonistas de los videos e intentan replicarlos. En este proceso, ya no es solo un sentimiento que nace desde adentro sino que este se aprehende como algo objetivizado, porque se analiza, se estudia y cuando logran replicarlo, lo enseñan a expresar, con el objetivo de que luego parezca que nace desde adentro. Es una imitación y a través de esta pretenden sentir y hacer sentir. Por ejemplo, René durante sus clases de *coupé decalé* dice: “Los africanos tienen los labios grandes, hagan los labios así ¡eso es sabor!” Todos los alumnos se ríen e intentan hacer el gesto, buscan sentir la misma emoción que los africanos cuando bailan.

Ahora bien, en el proceso posterior a la observación de los videos seleccionados, los errores de interpretación serán inevitables, pues el video no es la grabación directa sino que se compone de varios *shots* (*cuadros*). Estos han sido editados y destacan la propia visión del mundo del realizador. En contraposición, durante la presentación en vivo de una coreografía, no hay acceso cercano a las caras/los detalles/ las expresiones de los bailarines, y si se logra, depende del deseo del espectador. En el video se ofrecen los *close ups*, se enfatizan ciertos movimientos, actitudes, se le impone al espectador una versión con el fin de hacer cierta declaración (MacDougall, 2006).

Este proceso de objetivación puede ser leído de dos maneras, sin que se excluyan una a la otra, en realidad lo que se ve es una mezcla de las dos: una aproximación materialista y una universalista (Lutz y White, 1986). En la primera, las emociones se tratan como las cosas materiales, más que visuales: las expresiones faciales, pausas, los movimientos de las partes del cuerpo, hasta el movimiento de los dedos. Ningún detalle puede escapar del ojo observador de un bailarín.

Desde la aproximación universalista, las emociones no son un estado interno sino una expresión socialmente marcada. Usualmente, los científicos sociales que aplican este método analizan el entorno cultural y de este análisis sacan las conclusiones sobre el significado de las emociones. Para el caso de estudio, es interesante ver cómo los profesores de baile o bailarines, hacen el camino “al revés” para aprovechar esta información contando con poca información de base: hacen la interpretación de las emociones para reconstruir el entorno cultural.

En este proceso entonces, los bailarines intentan entender el entorno cultural de los bailarines de los videos; luego recrean esta realidad para poder aplicarla durante sus propias creaciones, y poder sentir las mismas emociones que sienten los bailarines digitales: aquí, igual que en el capítulo anterior podemos llamar esta realidad recreada por los profesores y sus alumnos *hiperrealidad* (Baudrillard, 1988). Aseguran entonces que es más importante sentir el baile, bailar con el sentimiento, expresar alguna emoción que tener la técnica perfecta. Cuando hablé con Lucy, -alumna de house-, su mamá estaba presente. Le pregunté sobre el tipo

de emociones que sienten los negros bailando *house* y antes de que ella alcanzara a contestar, su mamá respondió:

“¡Es alegría! El negro baila con alegría, ¡es pura alegría y felicidad!”. Lucy soltó una risita irónica y de inmediato rechazó la opinión de su mamá, “¿Alegría? ¿Qué tiene que ver un bailarín de house negro con alegría? ¡Lo que expresan es la fuerza, la agresividad! Es que cómo ellos van a estar alegres si viven en la calle, no tienen la plata, sufren del racismo...”

Cuando le pregunté sobre la fuente de esta información, ella se sintió incomoda y dijo que es lo que ella supone al ver los videos, y ve que las emociones que expresan no son de alegría sino de agresión, y esto la hace pensar en su difícil vida cotidiana.

Adicionalmente, recrear el entorno cultural de los bailarines digitales y su adaptación al contexto colombiano conlleva a una forma de imaginar este entorno por ende empiezan a parecer algunos elementos ajenos al contexto cultural de los bailarines en las danzas.

Existen varios modelos de formación de la noción de raza en las Américas. Los Estados Unidos, Brasil, Colombia y cada país con la población afro tiene su propio modelo cuyo desarrollo dependió de su historia, de las políticas de gobierno, entre otros factores (Segato, 2010). Los bailarines colombianos, en su intento de imitar la agresividad de los bailarines de *YouTube* construyen toda una historia alrededor de los supuestos acontecimientos sociales y culturales de estos bailarines, y en su intento por sentir lo mismo, recrean eventos que nunca han existido ni son necesariamente relevantes para el modelo de formación de la noción de raza en Colombia.

Por ejemplo, Jose dice: “Yo soy bastante americano [norteamericano]. Y la gente me dice: uy, tú eres demasiado americano, con una historia de allá, ¡no de acá!”

O aquí está un estado de Jose en *Facebook*:



Ilustración 16, estado de Facebook, 14 de marzo de 2014

En estos ejemplos podemos ver cómo una película norteamericana afecta los sentimientos de Jose, un profesor colombiano, y su forma de pensar qué es negro; y cómo esto se ve reflejado en su estilo de baile: él mismo afirma que su baile es más agresivo porque su vida ha sido difícil; sin embargo él compara su vida con, literalmente una “historia americana x”; el contexto es bastante diferente del contexto colombiano.

En los ejemplos anteriores es evidente cómo los profesores y sus alumnos usan las emociones en el proceso de apropiación de la danza de origen afro foránea en las escuelas de baile de Bogotá y cómo, gracias a la interpretación de estas emociones construyen una hiperrealidad propia. En este proceso se puede destacar la aplicación simultánea de los dos métodos presentes en las ciencias sociales: materialista y universalista. Es importante destacar que el uso de estos métodos no es consciente pues los profesores no han tenido la preparación en el campo de las ciencias sociales. En el caso de la observación minuciosa de las emociones expresadas en los videos de *YouTube*, la fuente de información principal, no garantiza, sin embargo, las conclusiones adecuadas sobre el entorno cultural y las emociones de los profesores digitales. De esta manera la interpretación de las emociones a través de la observación (método materialista) se mezcla con las deduc-

ciones por parte de los profesores en el proceso interpretativo y crea una hiperrealidad que no es totalmente cierta si la comparamos con la realidad de los profesores digitales y que hace que las coreografías creadas por los profesores de baile bogotanos se ven diferentes de las coreografías creadas en los lugares de origen de dichas danzas (*guaguancó, house, coupé decalé*).

IV. Apropiación de la danza foránea de origen afro a través del cuerpo: mimesis

digital; dicotomía entre la mente y el cuerpo y su unión en este proceso

Llevo bailando ya más de 15 años. He bailado en Ucrania, en Rusia, y en ciudades diferentes de Colombia donde el baile representa mundos enteros como Cali, Bogotá y Cartagena, y siempre había algo en común en los distintos lugares: los espejos.

Era adicta a los espejos. No quería entrar a la clase de baile si no los había. Durante años, necesitaba verme bailando en el reflejo. Los profesores de afro contemporáneo me insistían en que los espejos no eran necesarios, era mejor sin ellos. “¿Cómo así?” pensaba yo. “Nooooooo, ¡no voy a disfrutar sin espejos! ¡Necesito verme! Si no me veo, ¿cómo puedo aprender? Y luego, ¿para qué bailo si no lo disfruto?” Los profesores sonreían a esa explosión de emociones sin decir nada, mientras yo seguía con mi amor hacia los espejos.

La realidad es que los espejos están en casi todos los salones de baile y son utilizados por muchos bailarines ¿Por qué los bailarines miran tanto al espejo? La respuesta parece ser bastante obvia: se mira para corregir el movimiento y de esta forma aprender. Esta costumbre de aprender a través del reflejo viene de la escuela de baile tradicional (por ejemplo, ballet) donde el espejo siempre ha sido el atributo esencial de una clase. Prácticamente todos los salones de baile donde yo entraba tenían espejos, por eso los espejos se han vuelto un componente esencial del *habitus*²² de baile, se han convertido en una condición indispensable, parte de proceso de aprendizaje dancístico.

Yo sabía que existían los estilos de baile “sin espejos” – o sea, los estilos donde se ensaya en el salón, o en cualquier otro espacio sin estos, por ejemplo la danza contemporánea, o la danza africana tradicional. Pensaba sin embargo que eso no era para mí, me gustaba mi imagen en el espejo, me gustaba moverme ante él y al

²² el término bourdiano

verme disfrutaba de mi reflejo. Este sentimiento, o la sensación iba más allá del aprendizaje: necesitaba simplemente disfrutar de mi reflejo.

Al llegar a *Folkcuba*, muy emocionada porque iba a ver el salón donde iba a pasar dos semanas metida bailando, no pude creer lo que veían mis ojos: ¡No había ni un solo espejo! Sólo ventiladores chiquitos en un calor infernal del verano cubano empeorado por la presencia de unas 80 personas y unos cuantos músicos con sus tambores. “¿Qué? ¿Sin espejos? ¿Todo el taller SIN ESPEJOS?” El drama fue escrito en mi cara, sonaba en mi voz, el drama de siempre: mi amor hacia los espejos y tal vez, sería más correcto, mi amor hacia mi reflejo en este espejo. Uno de los participantes me dijo, “¿Pero para qué necesitas los espejos? ¡Es el baile! Lo haces con tu cuerpo, ¡no con tus ojos!”

Fue algo que me hizo pensar. En las siguientes dos semanas del taller descubrí aquello que no había visto en 15 años: estaba aprendiendo de verdad. Si antes, fijándome en el espejo, supuestamente disfrutando de verme bailar, al terminar la clase recordaba muy poco, y para la próxima clase aún menos, ahora con el paso del tiempo recordaba con exactitud cada movimiento. Todavía, dos meses después ¡sigo recordando! Durante el taller a los pocos días dejó de importarme cómo me veía y empecé a sentir de veras el movimiento, a gozarlo. Ahora cuando llego a cualquier clase, de cualquier estilo que bailo, ya no busco los espejos, hasta me hago en la mitad para no verme reflejada sino sentir lo que estoy bailando.

Entendí que hay que dar confianza a su propio cuerpo que tiene el derecho de pensar, de reflexionar, de disfrutar. Para aprender el movimiento tengo que aplicar el instrumento principal de ejecución: mi cuerpo. No quiero decir que debería dejar de pensar, sino de aplicar otros recursos que poseo, sólo el cuerpo.

Esta reflexión, el diálogo interno me hizo pensar ¿qué tanto confiamos en nuestra mente aprendiendo a bailar? ¿Hay alguna separación entre aprender utilizando las habilidades cognitivas y aprender a través del cuerpo? ¿Hay alguna diferencia entre aprender de una forma no académica, cotidiana, no estructurada, y en la academia? ¿Hay diferencia entre aprender de un profesor que está parado de frente y

un profesor digital? ¿Cómo transcurre este proceso de aprendizaje corporal-cognitivo (o cognitivo-corporal) mientras se apropia de la danza a través de los videos?

Cuando volvimos de Cuba a nuestras clases de guaguancó en Bogotá, descubrimos un maravilloso salón con espejos. Eran grandes, bonitos, mejor dicho, eran los espejos que me habían hecho tanta falta durante el Folkcuba.

Me había desacostumbrado a ellos y no estaba sola, mi compañera Julie, que en varias ocasiones se había lamentado también durante el taller de no tener donde mirar para aprender, tenía la misma sensación. Al final de la clase, cuando el profesor nos preguntó cómo nos sentimos, Julie dijo: “Me siento frustrada. Cuando estaba en Cuba, estaba muy feliz bailando, estaba disfrutando de mi cuerpo, del propio movimiento. Ahora me vi y esto ¡se ve feo! No me gusta para nada, sé que tengo que aprender pero veo lo lejos que estoy del lugar donde quisiera estar. Sinceramente, hubiera preferido seguir bailando sin espejos”.

Cuando se baila en el aula de danza es bastante sencillo seguir la voz de tu cuerpo pues hay todas las condiciones para la mimesis: el profesor “original”, la música en vivo, las personas que contagian su energía y emoción. Pero ¿cómo ocurre el proceso cuando la mimesis es digital? ¿Es posible “apagar” la mente y seguir sólo la voz del cuerpo? También surgen las dudas de si se logra la construcción de una hiperrealidad a través de los procesos corporales y si se logra el simulacro, el identificador de que el proceso de apropiación ha sido exitoso.

Mímesis digital: cuerpo y mente

En el proceso de aprendizaje de cualquier danza se usan varios métodos de aprendizaje, uno de ellos es la mimesis, una forma de aprendizaje a través de observar y copiar a los que están alrededor, y mientras los movimientos se arraigan, las personas asumen que pueden bailar de esta manera, naturalizando así su habilidad (Walmsley, 2005:190). Así podemos ver que en Cuba, Julie y yo, aplicamos este método: estábamos imitando a los profesores, a los compañeros cubanos y lo

que es aún más importante,- *pensábamos, asumíamos, estábamos convencidas* de que lo hacíamos bien pues no podíamos ver el resultado, sólo sentirlo al nivel corporal.

Fue posible aplicar el mimetismo en Cuba, pues aprendíamos de la fuente, sin espejos, a través de la sensación, mientras en Bogotá tuvimos que volver al ambiente artificial de la escuela de baile. Ya sólo tener la sensación no fue suficiente pues sentí como si se prendiera la mente al ver el reflejo. Julie tuvo en la mente esta imagen de los cubanos bailando, y cómo debe ser el resultado final, y pudo comparar esta imagen con la realidad, y como vemos, este análisis mental, cognitivo no fue de su agrado.

Muchas de las preguntas que surgen en este capítulo siguen siendo actuales e importantes en la antropología del cuerpo y la antropología de la danza. Algunas de ellas han existido durante mucho tiempo, han sido contestadas: la mayor respuesta sería el reconocimiento de la dicotomía entre el cuerpo y la mente en la tradición occidental. Por ejemplo, en su libro *Resistance in Motion* (1995) Bárbara Browning destaca la división entre el cuerpo y la mente que en muchos casos conlleva a ciertas conclusiones: para bailar no se necesita la mente -el intelecto-, sino el cuerpo; cuando quieres bailar bien tienes que “apagar” la mente y dejar que tu cuerpo piense – una idea que por sí parece ser correcta ya que deprimimos mucho la voz de nuestro cuerpo pensante (como lo destaca uno de los alumnos de la clase de guaguancó, Octavio en el ejemplo del capítulo anterior²³), sin embargo esta misma idea priva a los bailarines del intelecto dejándoles con el cuerpo y de esta manera posicionándolos en un nivel bajo de nuestra sociedad. Y todo esto porque los científicos no pueden/saben cómo explicar el proceso de pensar con el cuerpo, o más correcto, no pueden hacer llegar esta idea al público. Como

²³ “*Mi vida siempre ha estado relacionada con el trabajo mental. Todos los días paso frente del computador, pensando, razonando, analizando... Y a veces me canso, creo que me canso mucho de este trabajo mental. Cuando comencé las clases de guaguancó, para mí fue una posibilidad de romper esta rutina, dejar mi mente descansar y al revés, dejar que mi cuerpo piense. Cada vez que bailaba me sentía muy feliz de que no tenía que hacer esta rutina mental de razonar y analizar. Sí, tenía que pensar en los movimientos, en las figuras, pero es diferente: este pensar es lo que hace a uno sentirse feliz, muy feliz. Esta felicidad de desprenderme de la rutina mental la siento cuando escucho la música, el tambor cuando tocan guaguancó*” (tomado desde el sub-capítulo anterior).

dice Browning “hay cosas que aprendí con el cuerpo en un año, y me demoré años para aprenderlas a articular en escrito” (Browning, 1995:xi). Por el otro lado es bastante complicado dejar pensar al cuerpo si no hay un modelo para imitar, - hay que buscarlo en *YouTube*, entonces, la idea del cuerpo pensante desaparece pues las condiciones no ayudan: en el proceso de aprendizaje a través de los videos la división entre la mente y el cuerpo es bastante notoria y se objetiviza a través de la separación que presuponen los medios digitales.

Esta idea de separación entre la mente y el cuerpo dentro del modelo cartesiano es muy importante, pero no nueva. Por ejemplo, el antropólogo Michael Jackson la expresa en varios de sus trabajos y culpa de ello a la tendencia intelectualista (Jackson, 1983). Él destaca la existencia de una opinión típica sobre el cuerpo “inerte, pasivo y estático” y luego sugiere una forma de aproximación totalmente opuesta a las opiniones anteriores alrededor del cuerpo a través de su etnografía hecha en Sierra Leona:

Para acabar con el hábito de usar el modelo de comunicación lineal para entender la praxis corporal, es necesario adoptar una estrategia metodológica de unirse sin ningún motivo en especial y literalmente ponerse en el lugar de otra persona: habitar su mundo. De esta forma la participación llega a ser el objetivo final por sí misma, no tanto la forma de reunir los datos que serán interpretados después del evento (Jackson, 1983).

Para el ser humano es de mayor importancia encarnar una idea, ya que este hecho de encarnación pasa la idea del campo abstracto, intangible, al campo real, práctico, tangible. Por eso fue tan importante para Julie corresponder con su imagen de una bailarina de *guaguancó*, algo que ella tenía en su mente; por eso fue frustrante para ella darse cuenta de que aquello que ella hacía no correspondía a esta imagen que estaba en el campo de lo intangible, imaginario, irreal.

Es básicamente esto lo que hacen los profesores de danza cuando aprenden a través de los videos y luego enseñan los estilos de la danza afro foránea, aunque su tarea es aún más compleja. Lo primero que hacen es recrear la idea, luego, para apropiarse de ella, la incorporan, encarnan y así, esta idea siendo expresada a través de su cuerpo, de los movimientos, puede ser transmitida a sus alumnos,

creando su propia hiperrealidad a partir de los procesos corporales, igual que a partir de los procesos emocionales.

Durante este proceso de la reconstrucción del contexto los profesores recurren al uso tanto de su propio cuerpo como de la interpretación de los cuerpos que ven en los videos de *YouTube*. Un aspecto importante es que este proceso se enfrente directamente con un cuerpo específico: el cuerpo negro. La mayoría de los maestros digitales son negros, pues las danzas son de origen africano, entonces entran en juego los conceptos corporales “leídos” a través del video, conceptos que sirven para describir el cuerpo negro danzante: *sensualidad, fuerza y energía*. Algunos investigadores como Peter Wade (2009) se concentra en analizar la sexualidad y sensualidad del cuerpo negro, mientras los profesores de danza, que han tenido la experiencia previa en *hip-hop*, le atribuyen y hacen énfasis en otros elementos, tales como la fuerza y energía. Inclusive existen las palabras prestadas del inglés y hasta la lengua *yoruba*²⁴, escuchadas por los profesores en los videos que ellos usan para describir esta energía expresada al nivel corporal:

“flow”²⁵, “agua”²⁶, “aché”²⁷, “swag”²⁸ entre otras. Así “lo negro” se materializa y tiene su expresión a través de las palabras específicas conectadas con la interpretación enérgica, fuerte. “Bailas sin flow” – la peor opinión del público para un bailarín. Algunos van más allá y dicen “Este baila como blanco”. Jose a veces usa la expresión “bailar como fresa” que quiere decir bailar sin energía, sin esencia; y mientras Jose niega que hace los comentarios racializantes, Lucy, su alumna dice que él a veces comenta “Se ven blancos” refiriéndose a una interpretación “sin flow”.

Esta diferencia que hace Jose entre negro/blanco se puede entender con el argumento de Livio Sansone en su trabajo *Negritude sem etnicidade* (2004), donde argumenta muchas personas hoy en día no se dan cuenta de la diferencia entre la

²⁴ Una lengua que se usa en los cantos para orichas

²⁵ Flow – un término para describir una interpretación fluida

²⁶ Agua – una expresión para describir energía; se grita durante el baile

²⁷ Aché (yoruba) - energía

²⁸ Swag – una interpretación fuerte, hasta agresiva

raza y etnicidad, cada cual lo interpreta de la forma diferente (Sansone, 2004). Así se nota que en el ámbito de las academias de baile de Bogotá el concepto negro/blanco puede ser expresado al nivel corporal, donde “lo negro” es el sinónimo positivo de energía y la interpretación acertada a la interpretación por los profesores digitales en *YouTube*, y “lo blanco” es el sinónimo negativo de una interpretación sin vida, con poca energía y por eso alejada del prototipo que es el maestro digital.

Indiscutiblemente el papel de mimetismo, el papel del cuerpo en el proceso de aprendizaje de la danza es muy importante, sin embargo es aún más importante tener en cuenta el contexto. Si uno aprende en el contexto de donde viene esta danza (por ejemplo, *guaguancó* en Cuba, *coupé decalé* en Francia o en Costa de Marfil, *house* en los clubs de los Estados Unidos), se puede gozar de las ventajas brindadas por el mimetismo – la felicidad por estar disfrutando del proceso, la sensación corporal rica, el sentimiento de que las cosas están aconteciendo y lo imaginario muda la frontera que lo separa de la realidad.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando el contexto es diferente al contexto donde esta danza fue creada originalmente, o sea, dentro del contexto colombiano, en Bogotá, de dónde vienen estos profesores que interpretan los movimientos de las danzas extranjeras tomados de los videos de *YouTube*, los profesores que en vez de vivir la mimesis viven la mimesis digital?

Primero que todo los profesores no pueden permitirse el lujo de aprender a través de mimetismo, ir guiados por la sensación solamente. Claro, la sensación siempre está presente, al fin y al cabo la danza es imposible sin sentir. Sin embargo, no hay garantía de que los profesores entiendan la sensación que intentan transmitir los bailarines o los profesores digitales en los videos que son la fuente de información.

El proceso de la apropiación de la danza tiene que ver mucho con la “traducción del movimiento”, el proceso bastante difícil, por no decir imposible, pues como lo

destaca Browning “cuando el outsider decide pasar por los movimientos de la otra cultura, él o ella puede estar convencido de sus acciones, pero la posibilidad de su traducción significa que ellas “son y no son” las mismas” (Browning, 1995). Personalmente no acojo el término “traducción”, que considero no alcanza a abarcar todo lo que implica la comprensión del proceso, me referiré a la “interpretación” tomándolo como un término más abierto que me permite concentrarme en la transmisión de la idea más bien que la intención de copiarla a pie de letra. Si hablamos de la traducción lingüística de un texto de inglés a español, por ejemplo, esperamos obtener una copia de las ideas, donde las ideas en inglés deben ser iguales a las ideas en español. Esto es posible cuando hacemos la traducción escrita pues disponemos del tiempo y lo que se dificulta mucho en caso de la traducción oral, simultánea (por eso se suele nombrar a las personas que traducen los textos escritos como “traductores” y los que hacen traducciones simultáneas se conocen como “intérpretes”). Sin embargo haciendo una traducción del movimiento es muy probable, por no decir imposible, recibir una copia como en el acto de traducción escrita por muchas razones: todos los cuerpos y las capacidades físicas son diferentes y por tanto el resultado final variaría siempre. Sin embargo, si llamamos este proceso “interpretación” nos permitirá más libertad pues no estaríamos esperando un resultado idéntico. Es por eso yo (y tal vez porque soy lingüista y no me es ajeno el proceso de traducción-interpretación y los problemas relacionados con ellos) insisto en el uso del término “interpretación”, y su oposición con el término “traducción”, pues esto afecta el entendimiento del lector.

En este proceso de interpretación y de reinterpretación, se reinscriben los significados. Así entonces, ciertos movimientos que los “profesores digitales” ejecutan dentro de un particular contexto son replicados por los profesores colombianos con una connotación diferente. Así por ejemplo, se considera un movimiento en particular como una invitación de connotación sexual (algo sexy) y esta forma reinterpretada se establecerá con esta connotación diferente a la original ajena al contexto que la originó.

Entonces, dentro del proceso de aprendizaje de las danzas foráneas en el contexto bogotano podemos destacar la importancia del trabajo corporal y aprender a través del mimetismo, o la mimesis digital, el término introducido en el capítulo 2 según el cual la imitación de los movimientos se hace a través de ver los videos de *YouTube* en vez de imitar los movimientos en el ámbito social, lo que es típico en la mimesis como la entendemos comúnmente. Sin embargo es notorio que para aprender los estilos que no son de aquí, o sea, en el proceso de apropiación, no basta con sólo mimetismo. El trabajo analítico, el trabajo intelectual es indispensable. En este tipo de aprendizaje uno no puede estar imitando y de esta forma estar aprendiendo como lo hacen en la patria de las danzas respectivas (*guaguancó, coupé decalé, house*) sino necesita entender el movimiento o la expresión corporal analíticamente, recreando el contexto, revisando si lo que se pretende aprender y luego enseñar corresponde a la fuente. Se cuida mucho, y lo que es más importante, se cuida *conscientemente*, el resultado producido al público, el hecho que no sea malinterpretada la sensación que los bailarines quieren producir.

Esta idea expresó Jesús en una de sus clases cuando estaba explicando unos pasos nuevos de guaguancó. Viendo la dificultad de los alumnos que no lograban hacer el paso, Jesús dijo: “Quiero que piensen... ¡No! ¡No quiero que piensen! Quiero que *sientan*...”. La verdad es que Jesús ya analizó los pasos, el contexto en el cual se bailan gracias a ver muchos videos, y simplemente invitaba a sus alumnos a aprender a través de la mimesis, mientras él ya había pasado por los retos de aprender a través de la mimesis digital, los videos de *YouTube*, a través del análisis cognitivo.

Así vemos que para los profesores la dicotomía entre el cuerpo y la mente no es yuxtaposición sino dos elementos indispensables de todo el proceso de apropiación, donde el cuerpo aprende a través de la mimesis digital y ciertos procesos analíticos cognitivos. Ya el proceso cognitivo no daña sino que complementa el aprendizaje. El ideal es cuando el contexto se analiza en profundidad y de tal forma que permite el mimetismo, y esto se logra gracias al trabajo analítico-sensorial minucioso de los profesores de baile y sus alumnos.

Conclusión

Hace tiempo empecé a indagar sobre la popularidad de las danzas de origen afroforáneas, y por qué los bailarines dejaban de bailar los estilos que siempre habían bailado y los cambaban por algo que solo podían ver en *YouTube*. Mi inquietud iba creciendo cada año más y más pues observaba como crecía la cantidad de las

escuelas de baile en Bogotá, las cuales en vez de ofrecer clases de ballet, jazz, danza contemporánea o folclor, ofrecían las clases *de hip-hop, guaguancó, coupé decalé, house*: las danzas afro foráneas.

Más que eso me llamó mucho la atención el hecho que prácticamente todos los intérpretes de aquellos videos-inspiradores eran negros, y esto hacía que los que se alimentaban de los videos en el proceso de apropiación del estilo construían unas fantasías alrededor de esta imagen del negro, usando unos conceptos nuevos y transformando la idea común de lo negro en Bogotá.

Al comienzo de mi trabajo de campo me pareció que los profesores de las academias de baile en Bogotá y sus alumnos estaban viviendo en el mundo muy diferente al mundo de periódicos y los noticieros: mientras los medios masivos de comunicación mostraban una imagen del negro en un contexto negativo de problemas socio-económicos y relacionados con el desplazamiento, violencia y mala educación, los bailarines querían parecerse a negros, bailar como negros y manejaban un concepto de “lo negro” de una forma diferente.

En mi proceso de acercamiento al campo de las academias de baile en Bogotá descubrí que los profesores y los alumnos lograron esta transformación de estereotipos comunes gracias al proceso de apropiación de los estilos de danza afro foránea a través de YouTube; sin embargo, vale la pena recordar que estos estereotipos no desaparecen sino que se transforman en unos nuevos asociados al cuerpo negro, la sensualidad y la sexualidad.

Sin embargo fue notorio que este proceso no consistía en solo ver los videos y copiar lo que se veía, sino que implicaba un proceso de varias etapas: imitar, mejorar, y por fin crear su propio estilo dentro del estilo aprendido. El trabajo de campo (entrevistas, charlas informales, observación participante de las clases y fuera de clase) me permitió destacar los elementos más importantes para este proceso de apropiación: la experiencia anterior en las danzas diferentes a *guaguancó, coupé decalé y house*; el rol de *YouTube*; el rol de los sentimientos y el cuerpo en este proceso.

Durante el análisis de la experiencia anterior en la danza descubrí que aunque todos los profesores y alumnos venían de los campos dancísticos diferentes, todos en algún momento fueron influenciados por el hip-hop, y casi siempre a través de los videos de YouTube que muchos compartían viendo y admirando a los bailarines, coreógrafos, escenografías de los mismos videos. Así los profesores traen al salón de aula los conceptos de hip hop, por ejemplo el concepto de *respeto*, de la historia africana expresada a través del movimiento y la escena urbana o callejera, como la prefieren llamar los profesores, norteamericana. Gracias al hip-hop aparecieron unos nuevos términos para explicar los pasos, tales como *swag*, *flow*, *aché*, *agua* entre otros.

Y así, gracias a los primeros videos de hip-hop vistos en *YouTube* los profesores y los alumnos bogotanos comparten la idea de “lo negro” formada a partir de la participación de los profesores negros o profesores digitales en aquellos videos-inspiradores.

El proceso de apropiación de nuevos estilos a través de los videos transcurre de varias formas, llegando a los niveles altos de observación y análisis, sin embargo podemos notar la diferencia entre los profesores y sus alumnos: mientras los primeros aplican la mimesis digital y análisis de los videos para poder explicar la técnica durante las clases, los últimos se limitan a la imitación de los movimientos vistos en los videos.

Estos procesos llevan a la creación de *hiperrealidad* por parte de profesores y sus alumnos para facilitar el proceso de la apropiación de *guaguancó*, *coupé decalé* y *house*. La medida del éxito de este proceso de apropiación es la realización del simulacro: si los profesores pueden producir el mismo efecto que los bailarines “originales”, de los videos, se puede considerarlo como exitoso. Durante este proceso aparece una nueva interpretación de la raza por los profesores y sus alumnos expresada a través del concepto de “lo negro” o “lo africano” donde ellos lo tratan como intangible, positivo, lleno de “sabor” y “swing”. Así los profesores junto con sus alumnos hacen una interpretación de *la raza digital* gracias al proceso de

apropiación en general y su contacto con los medios digitales o *YouTube* en particular.

Durante el proceso de apropiación de las danzas afro a través de *YouTube* sobresale cómo los profesores interpretan los sentimientos para construir su propia hiperrealidad. En este proceso los profesores a través de la observación de la expresión de los sentimientos de los maestros digitales (los coreógrafos o intérpretes que suben sus videos a *YouTube* y sirven fuente de inspiración y realmente terminan siendo maestros para los profesores bogotanos) intentan hacer las conclusiones adecuadas sobre el entorno cultural y las emociones de los profesores digitales. No obstante, estas observaciones no son suficientes, por eso la interpretación de las emociones a través de la observación se mezcla con las deducciones por parte de los profesores en el proceso interpretativo y crean una hiperrealidad, que no es totalmente cierta si la comparamos con la realidad de los profesores digitales, y que hace que las coreografías creadas por los profesores de baile bogotanos se vean diferentes de las coreografías creadas en los lugares de origen de dichas danzas (*guaguancó*, *house*, *coupé decalé*). Ahora bien, en vez de usar el concepto de lo " real" ¿no es más pertinente usar el concepto de lo " auténtico"? ¿Será que se habla de la autenticidad y no de la realidad? Considero que el uso del concepto "real" es muy importante pues es una categoría nativa: lograr la autenticidad para los profesores de baile y sus alumnos es igual que lograr ser reales, en sus propias palabras. Por lo tanto estos dos conceptos pueden ser considerados sinónimos etnográficos.

Es evidente que en cualquier danza el rol de cuerpo es el más importante; además en el discurso de los académicos que trabajan en el campo de la danza africana, Barbara Browning y Yvonne Daniel, entre otros, se destaca la yuxtaposición entre mente-cuerpo en la sociedad occidental, y su ausencia en las comunidades africanas. Los profesores bogotanos suelen compartir esta opinión, destacando la importancia del trabajo corporal encima del trabajo cognitivo. Sin embargo, ya que ellos aprenden estas danzas a través del *YouTube*, no tienen la posibilidad de

aprenderlas de manera presencial, entonces para los profesores la dicotomía entre el cuerpo y la mente ya no es yuxtaposición sino dos elementos indispensables de todo el proceso de apropiación, donde el cuerpo aprende a través de la mimesis digital y ciertos procesos analíticos cognitivos. El proceso cognitivo no daña sino que complementa el aprendizaje. El ideal es cuando el contexto se analiza en profundidad y de tal forma que permite el mimetismo, y esto se logra gracias al trabajo analítico-sensorial minucioso de los profesores de baile y sus alumnos.

Me parece que mi trabajo aporta en las discusiones de la raza, la danza y el rol los medios digitales, *YouTube* en particular, en este proceso. Por un lado, me impresiona el abandono del campo de la danza afro foránea, pues hay muchos trabajos sobre la danza, pero pareciera que sólo las danzas practicadas en el lugar de su origen les llaman la atención a los académicos. Sin embargo, siendo ucraniana que vive en Colombia me di cuenta que estos procesos de apropiación de las danzas afro foráneas en Colombia y en Ucrania tienen mucho en común a pesar de las diferencias entre estos dos países y las implicancias diferentes para cada uno. Hay algo indiscutible aquí y es que el aprendizaje de estas danzas a través del *YouTube* ha llegado a ser bastante común y, gracias a interés de los alumnos, ha llegado al otro nivel en el sentido de calidad de interpretación y el número de estudiantes.

Por el otro lado, como lo destaca Mara Viveros “el tema de la “raza” ha sido abordado en sus nexos con las desigualdades sociales y muy poco en relación con las desigualdades de género y sexualidad” y es interesante cómo en el contexto del baile afro en las academias de baile de Bogotá se olvida por completo una imagen de la raza negra como de la población pobre, sufrida, desplazada, y se reinventa una imagen de alguien sensual y sexual. Según Mara Viveros, parece que el multiculturalismo oficial está imponiendo una determinada manera de entender la diferencia: todas las diferencias, sexuales, étnico-raciales, de género y de (dis)capacidad se encierran en lo que se ha llamado la diversidad o en una categoría construida *ad hoc* como la de “poblaciones vulnerables”, eliminando todas las

discrepancias que pueden tener entre ellas las distintas formas de diferencias. Y es curioso y hasta inspirador cómo en el ámbito de baile aprendido por los videos que usa la imagen del negro se invierte este hecho.

En general, siendo bailarina por muchos años yo he visto que muchos bailarines y coreógrafos profesionales igual que amateurs quieren decir su palabra en la lucha en contra de racismo a través del arte, sin embargo me parece que nunca su palabra han estado tan cerca a ser escuchada. Lo digo por la cantidad creciente de las personas que al ver una presentación de las danzas afro en vivo o en *YouTube* empiezan a ver los videos y terminan llegando a las numerosas academias de baile en Bogotá, convirtiéndose en sus alumnos.

Muchos académicos igual que políticos han contribuido en esta lucha, pero pocos han pensado en contribuir no solo a través de los actos políticos, sino a través de la danza, y no sólo para un público limitado, sino transmitir esta lucha más allá. Y no únicamente a través de la danza africana -que por el amor a lo exótico bailan muchos-, sino a través del proceso de apropiación de las danzas afro, apropiación de sus estéticas y, lo que es aún más importante, su propia creación dentro de estas estéticas.

Bibliografía

American Anthropological Association. 1998. Code of ethics of the American Anthropological Association, <http://www.aaanet.org/committees/ethics/ethcode.htm>

Appadurai, Arjun. 1991. "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology". En: *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Richard Fox, ed. Santa Fe: School of American Research Press. pp.191-210

Baudrillard, Jean. 1988. "Simulacra and Simulations." En *Selected Writings*, edited by Mark Poster, Stanford University Press.

Bourdieu, Pierre. 1988 [1979]. "Introducción." En *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.

Browning, Barbara. 1995. *Samba. Resistance in motion*. Indiana University Press.

Chang, Jeff. 2007. *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. Basic Civitas Books.

Csordas, Thomas J. 2000. "The Body's Career in Anthropology". En: *Anthropological Theory Today*, Henrietta L. Moore, Cambridge: Polity Press, pp.172-205.

Daniel, Yvonne. 2005. *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. University of Illinois Press.

Desmond, Jane. 1993/1994. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies". *Cultural Critique* 26:33-63.

Fikentscher, Kai. 2000. *"You Better Work!" Underground Dance Music in New York City*. Wesleyan University Press.

Herzfeld, Michael. 2007. "Senses" en *Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader*, edited by Antonius C.G.M. Robben and Jeffrey A. Sluka. Blackwell Publishing Ltd.

Jackson, Michael. 1983. "Knowledge of the body". *Man, New Serie*, Vol. 18, No. 2, pp.327-345.

Kitwana, Bakari. 2006. *Why white kids love hip-hop. Wangstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*. Basic Civitas Books.

KRS-One. 2010. *The Gospel of Hip-Hop: first instrument. Presented by KRS One for the Temple of Hip-Hop*. Power House Books, Brooklyn, NY.

Lange Patricia G. 2009. "Videos of Affinity on YouTube." En *The YouTube Reader*, edited by Snickars, Pelle; Vonderau, Patrick. Logotipas, Lithuania.

Lutz, Katherine y White Geoffrey M. 1986. "The Anthropology of Emotions". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 15, pp. 405-436.

MacDougall, David. 2006. "Matter and Image" en *The Corporeal Image*. Princeton University Press.

Reed, Susan A. 1998. "The Politics and Poetics of Dance". *Annual Review of Anthropology*, Vol. 27, pp. 503-532

Reason, Matthew y Reynolds, Dee. 2010. "Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance". *Dance Research Journal*, Vol. 42, Number 2, pp. 49-75.

Sansone, Livio. 2004. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: Edufba, Pallas.

Schloss, Joseph G. 2009. *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford University Press.

Segato, Rita. 2010. "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje". *Crítica y Emancipación: revista latinoamericana de ciencias sociales*. Año II No. 3, primer semestre.

Snickars, Pelle y Vonderau, Patrick. 2009. *The YouTube Reader*. Logotipas, Lithuania.

Sommer, Sally R. 2001. "C'mon to My House": Underground-House Dancing". *Dance Research Journal*, Vol. 33, No. 2, Social and Popular Dance. pp. 72-86.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Routledge, London.

Wade, Peter. 2009. *Race and Sex in Latin America*. Pluto Press.

Walmsley, Emily. 2005. "Bailando como negro: ritmo, raza y nación en Esmeraldas, Ecuador". *Tabula Rasa*, num.3, pp.179-195. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia.

Van de Port, Mattijs. 2005. "Circling around the Really Real: Spirit Possession. Ceremonies and the Search for Authenticity in Bahian Candomblé". *ETHOS*, Vol. 33, No. 2, pp. 149–179.

Viveros Vigoya, Mara. 2009. "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual". *Revista Latinoamericana de Estudios Feminista* 1: 63-81.

Entrevistas

Jesús, profesor y bailarín de *guaguancó*. Agosto 23, 2013.

Jose, profesor y bailarín de *house*. Marzo 3, 2014

Lina, alumna de Jesús en las clases de *guaguancó*. Abril 29, 2014

Lucy, alumna de Jose en las clases de *house*. Febrero, 25 2014

María Fernanda, alumna de René en las clases de *coupé decalé*. Marzo 22, 2014

René, profesor y bailarín de *coupé decalé*. Agosto 21, 2013.