



HAL
open science

“Bailar para ser escuchados”. Entrevista con Rafael Palacios

Ana María Gómez, Maica Gugolati, Rafael Palacios

► **To cite this version:**

Ana María Gómez, Maica Gugolati, Rafael Palacios. “Bailar para ser escuchados”. Entrevista con Rafael Palacios. *Esclavages & post-esclavages / Slaveries & Post-Slaveries*, 2024, 9, 10.4000/11o9u . hal-04601441

HAL Id: hal-04601441

<https://hal.science/hal-04601441>

Submitted on 5 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Esclavages & post~esclavages

Slaveries & Post~Slaveries

9 | 2024

Gender in Slave and Post-Emancipation Societies

“Bailar para ser escuchados”. Entrevista con Rafael Palacios

« *Danser pour être entendu.* » Entretien avec Rafael Palacios

« *Dancing To Be Heard* ». Interview with Rafael Palacios

« *Dançar para ser ouvido* ». Entrevista com Rafael Palacios

Ana María Gómez, Maica Gugolati y Rafael Palacios



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/slaveries/9730>

DOI: 10.4000/11o9u

ISSN: 2540-6647

Editor

CIRESC

Referencia electrónica

Ana María Gómez, Maica Gugolati y Rafael Palacios, «“Bailar para ser escuchados”. Entrevista con Rafael Palacios», *Esclavages & Post-esclavages* [En línea], 9 | 2024, Publicado el 15 mayo 2024, consultado el 15 mayo 2024. URL: <http://journals.openedition.org/slaveries/9730>

Este documento fue generado automáticamente el 15 de mayo de 2024.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

“Bailar para ser escuchados”.

Entrevista con Rafael Palacios

« *Danser pour être entendu.* » *Entretien avec Rafael Palacios*

« *Dancing To Be Heard* ». *Interview with Rafael Palacios*

« *Dançar para ser ouvido* ». *Entrevista com Rafael Palacios*

Ana María Gómez, Maica Gugolati y Rafael Palacios

- 1 Rafael Palacios es un bailarín y coreógrafo afrocolombiano nacido en Medellín. Después de realizar estudios en Francia, Senegal y Burkina Faso, bajo la dirección de figuras emblemáticas de la danza contemporánea del continente africano como Germaine Acogny¹ e Irène Tassembédo², Palacios retornó a su ciudad natal para fundar, en 1991, la compañía de danza *Sankofa*, palabra que significa en akan “volver a la raíz” para comprender el presente y dimensionar el futuro” (extracto de entrevista)³. La propuesta coreográfica de *Sankofa* traza, a través del cuerpo danzante, visto como territorio, una geografía cultural afrodiaspórica. Su discurso escénico reivindica una poética y política antirracistas nutridas por la denuncia, la memoria étnica y las experiencias de vida de la población afrodescendiente contemporánea y se construye en una práctica dancística en donde la música en directo aviva los conocimientos situados de los bailarines de la compañía, que son oriundos, en su mayoría, de los territorios habitados predominantemente por afrodescendientes, lo que les ha permitido estar en estrecho contacto con las danzas tradicionales y las danzas urbanas de ciudades como Quibdó.
- 2 Diversos autores han reflexionado sobre la diáspora africana (C. L. R. James cit. en Morehouse 2015; Du Bois en Wright 2004; Gilroy 1993; Hall 1993; Harris 1993). El concepto de “afrodiáspora” es central para comprender la expansión de asentamientos de las comunidades negras desplazadas del continente africano —hecho que estuvo estrechamente vinculado con la colonización europea (Campt 2002; Reis 2004) y con la trata de esclavos (Cohen 1997)— para pensar las huellas de continuidad y discontinuidad entre comunidades africanas y afrodescendientes (Sahlins 1993) y también para analizar los movimientos migratorios contemporáneos de

afrodescendientes (Campt 2002) que conllevan a experiencias de multilocalidad y multiposicionalidad (Lewis 1999). En la antropología colombiana, en 1970, Nina S. de Friedemann introdujo la noción de afrodiáspora para evidenciar la continuidad de los vínculos histórico-culturales de las comunidades afrocolombianas con el continente africano (Friedemann 1993), aunque con antelación escritores y ensayistas como Natanael Díaz y Manuel Zapata Olivella, agrupados en el Centro de Estudios Afrocolombianos fundado en 1947, ya habían comenzado a utilizar el concepto.

- 3 La presencia de la población afrodescendiente en Colombia data de la época colonial. Los españoles desplazaron personas de África del Oeste para convertirlas en la fuerza de trabajo esclavizada, que se concentró en los actuales departamentos del Cauca, Chocó, Bolívar, Valle y el norte de Antioquia (Wagbou, Arocha Rodríguez, Salgado Cassiani, *et. al.* 2012). La ley de abolición de la esclavitud en Colombia data de 1851, sin embargo, desde el siglo XVI se registra la conformación de comunidades cimarronas integradas por fugitivos (as) que se asentaban en zonas geográficas de difícil acceso para fundar pueblos libres como el Palenque de San Basilio (Castaño 2015; Zavala Guillén 2021). La historia de las comunidades afrocolombianas es diversa y está marcada no sólo por el sometimiento y la resistencia a las relaciones de opresión impuestas desde la colonia, sino también, por un protagonismo importante, aunque frecuentemente invisibilizado, en las luchas por la libertad y la democracia en Colombia (Múnera 1998; Walsh, Edizon, Restrepo 2005).
- 4 Dichas luchas en la década de 1990 registraron dos hitos con la declaración constitucional de la pluriétnicidad y multiculturalidad de la nación colombiana y con la expedición de la ley 70 de 1993. Esta última reconoció a las “comunidades afrodescendientes”, definidas como grupo étnico (Ng’weno 2007), el derecho a la propiedad colectiva de su territorio y el acceso a la etnoeducación, a la representación política y a las formas autónomas de organización⁴. Aunque las comunidades afrocolombianas identifican que estos avances legislativos (Arocha Rodríguez 1992; Castillo Gómez 2005; Wade 2008) son el fruto de sus luchas históricas, actualmente continúan exigiendo el goce efectivo de los derechos reconocidos por la ley, 30 años atrás⁵. En la entrevista con Palacios veremos que este tipo de reivindicaciones políticas son una cuestión central de la propuesta artística de *Sankofa* que, a través de sus creaciones, se inscribe en la tradición del pensamiento afrodiaspórico, caracterizado por emplear las producciones culturales (arte, música, literatura, teatro, danza) (Gilroy 1993), como espacios para librar luchas que dignifiquen y humanicen las representaciones sobre la gente afrodescendiente (Valderrama 2020). Actualmente, el nuevo gobierno, con la lideresa afrodescendiente Francia Márquez como vicepresidenta, está buscando dar un giro diplomático hacia el continente africano y desea reforzar las alianzas con las comunidades afrodescendientes de las Américas (Fabien, 2023). Esta entrevista evidencia que el deseo contemporáneo de tejer relaciones de proximidad con África, de parte de agrupaciones artísticas como *Sankofa*, precede los esfuerzos gubernamentales, ya que es percibido por las comunidades afrocolombianas como una necesidad cultural de restablecimiento del “cordón umbilical” con ese continente (*cf. infra* en esta conversación).

Maica Gugolati [MG] y Ana María Gómez [AMG]: Hablemos del apoyo institucional al proyecto de *Sankofa* por parte del Ministerio de Cultura de Colombia [Mincultura].

Rafael Palacios [RP]: El programa de danza que tiene Mincultura es muy sólido. Hemos tenido la oportunidad de ganar numerosas becas de creación y nos hemos

visto beneficiados de sus proyectos de difusión e itinerancia de la danza en Colombia y el mundo⁶ y también de sus proyectos de formación a través de los cuales realizamos programas como: *Pasos en la tierra*⁷ en 2008 y *Danza viva*⁸ del 2008 al 2016 que nos llevaron a trabajar en diversas regiones de Colombia. La historia de esos programas de formación se remonta al 2007, cuando me invitaron a hacer parte de la iniciativa "Formación de Formadores"⁹ en Pasto. Ese año yo me gané también una beca de "Preservación de la Tradición" de la Embajada de Estados Unidos y escogí desarrollar mis actividades de formación en Tumaco, Buenaventura y Puerto Tejada, para lo cual establecí un convenio con Mincultura que luego fue ampliado a tres municipios del Chocó, a las islas San Andrés y Providencia.

MG y AMG: Mincultura tiene una política amplia de respeto y apoyo a la diversidad cultural y a las prácticas dancísticas. ¿Esta apertura está relacionada con el mandato de construir una nación diversa y multicultural de la Constitución de 1991?

RP: A partir de la nueva Constitución han tenido que promulgar leyes de igualdad, equidad y respeto a la diversidad. Pero sin el esfuerzo de las comunidades étnicas por hacernos visibles y luchar por nuestros derechos las cosas no habrían sido posibles. Los funcionarios del Estado también influyen porque estamos marcados por una educación colonial y a estos puestos de poder pueden llegar personas deseosas de preservar la idea de blanquitud y mestizaje (Wade 1997). Sin embargo, lo que ha ocurrido en Mincultura es otra cosa: han llegado personas que tienen al país plural en su cabeza y han contribuido en el proceso de descolonización. También hemos tenido exministras como Mariana Garcés y Paula Marcela Moreno que apoyaron mucho a la región del Pacífico colombiano y hoy tenemos a nuestra vicepresidenta afrocolombiana Francia Marqués, lo que permite pensar que las personas que hemos sido excluidas de los puestos de poder empezamos a ocupar posiciones importantes.

MG y AMG: En entrevistas a ti y a otras personas de la compañía aparece la idea de que la escena entendida como espectáculo y como proceso creativo es un "espacio seguro"¹⁰ que nos remite a la imagen de seguridad que proporcionaron los bosques y selvas a las comunidades cimarronas.

RP: Los cimarrones huían a las selvas y montañas buscando protección para escapar del yugo opresor de la esclavitud. La danza y el espectáculo también son un espacio protector porque nos permiten crear un discurso político, transmitirlo y crear espacios de autorepresentación y autoenunciación en donde hablamos de nuestra posición social de subordinación que no termina, sino que se disfraza y no nos deja avanzar y ocupar los lugares de poder que tenemos que ocupar. Las comunidades indígenas, afro y campesinas siempre han sentido que su entorno es sagrado, incluidos los ríos, las montañas y los lagos. Sin embargo, en lugares como Quibdó, las nuevas generaciones no pueden comer pescado porque la minería ilegal envenena los ríos con mercurio. Entonces, estos espacios naturales dejan de ser espacios de protección y pasan a ser lugares de muerte. A nosotros, los afrodescendientes, no nos deben encasillar como los guardianes de la selva, de las montañas y los bosques. No somos los salvajes que cuidan la naturaleza hasta que llegue el poder hegemónico a despojarnos de nuestras tierras. Sí estamos cuidándolos para toda una humanidad pero esa humanidad debería hacer un cambio de cosmogonía y aprender de la forma en que nosotros vivimos en el mundo. Creo que hablar de espacios y entornos seguros consiste en decir que el desarrollo no pasa por seguir construyendo la destrucción de la naturaleza con el fin de tener cada vez más carreteras y más metros y más edificios en donde vivimos hacinados creyendo que estamos viviendo en un lugar civilizado.

MG y AMG: Siguiendo con la cuestión del "espacio seguro" en un contexto urbano ¿cuál sería esa definición de espacio seguro y como se relaciona el *performance* de *Sankofa* con esos espacios urbanos públicos fuera del teatro, en donde el discurso político podría tener, por ejemplo, una repercusión más amplia?

RP: Cuando hablamos de espacios urbanos seguros debemos pensar en entornos para hacer la práctica artística y no sólo para difundirla. [...] Hace dos días nos presentamos en el Teatro Metropolitano de Medellín que es el más elitista de la ciudad y para mí es muy importante que *Sankofa* se presente en lugares como ése porque significa irrumpir en sitios que nos han sido negados a nosotros, los afrodescendientes. Somos una compañía con veinticinco años de trayectoria y sólo hace cinco tuvimos la posibilidad de entrar a ese teatro. Por lo tanto, ese lugar se convierte en una plataforma para ennegrecer a Medellín, diciéndole que somos de aquí y que creamos discursos estéticos que construyen la ciudad.

A lo largo de veinticinco años nos hemos presentado en muchas ciudades del mundo, hemos recorrido muchos escenarios y festivales importantes nacionales e internacionales. Pese a proponer en Medellín procesos de formación intercultural, no tenemos una sede para realizar nuestras prácticas. La alcaldía otorga casas en comodato para agrupaciones y artistas de la ciudad, pero nunca ha encontrado una sede para nosotros. El gobierno municipal nos dice: "No, este año no tenemos," pero cada año nosotros vemos que sí entregan espacios. [...] Yo nací aquí, en Medellín, y todavía me preguntan de dónde vengo, siempre a los negros nos "extranjerizan" por decirlo así. Entonces, cuando hablamos de esos espacios seguros en la ciudad también debemos hablar del acceso a ciertos lugares que nosotros necesitamos, que empiecen a reconocer la diversidad humana para debilitar esos conceptos sobre una única forma posible de ser de Medellín.

MG y AMG: Sobre la recepción del público ¿hay algunas ciudades más o menos empáticas con la propuesta de la compañía?

RP: La recepción siempre es muy buena. Aquí en Medellín hablan bien de nosotros en el gobierno local, en la prensa y en todas partes. Lo paradójico es que en el momento de beneficiar de las mismas condiciones que tienen otras compañías y grupos no encontramos el apoyo que deberíamos tener.

Adonde vamos el público se pone de pie, aplaude eufóricamente y expresa que le gusta ver bailar a *Sankofa*, a pesar de que no saben nada de las técnicas de danza contemporánea africanas y la forma en que nosotros las hacemos dialogar con nuestras danzas tradicionales afrocolombianas y afrourbanas. En nuestra propuesta hay un lenguaje complejo porque es un diálogo entre diferentes técnicas y diferentes filosofías de un mundo afrodiaspórico. Sin embargo, al público le gusta ver a la gente negra incluso cuando baila, como en el caso de nosotros, con un discurso político muy fuerte. Es como si les gustáramos sólo allí, en la burbuja del escenario, pero no en la vida cotidiana. Es como si nos dijeran: "Está muy bien que reclamen pero eso no significa que van a obtener lo que necesitan". Le podemos llegar al público, a través de la afectividad que transmitimos; abrimos un espacio para reflexionar sobre las desigualdades sociales, el racismo estructural y las presiones que recaen sobre el cuerpo negro racializado, pero luego, cuando el espectáculo termina, aparece el peso de las estructuras políticas y educativas que nos hacen ver que los reales procesos de transformación son mucho más difíciles y que no los podemos construir nosotros

solos a través de la danza, sino que son procesos de transformación social mucho más amplios y lentos.

MG y AMG: Una de tus expresiones recurrentes es que ustedes bailan: "No para ser vistos, sino para ser escuchados".

Sankofa Danzafro, página de Twitter, 2021



© Twitter Page / Sankofa Company : <https://twitter.com/sankofadanzafro/status/1419265581107326978>

RP: Durante muchos años nosotros reclamamos visibilidad en un país que nos quería invisibles¹¹ pero luego dijimos: “Qué pasa con la visibilidad si es una visibilidad que no puede ser escuchada”¹². No nos interesa una visibilidad caricatural simplemente para que digan: “Sí, en Colombia hay gente negra”. Por eso afirmamos: “Ya somos visibles, ahora tenemos que ser escuchados con nuestro discurso político con nuestras danzas de lucha de existencia y resistencia y no como cuerpos que han sido esclavizados, sexualizados y exotizados desde siempre”. Esto implica una nueva “alfabetización”, un trabajo de educación en conjunto para que todas las manifestaciones políticas, críticas, estéticas y espirituales de los afrodescendientes puedan ser leídas con nuevos lentes. No con los lentes de los antropólogos y antropólogas que han contado no lo que nosotros somos sino lo que se han imaginado sobre nosotros y nos han quitado la voz. ¿Cómo hacer para que esos procesos investigativos sobre nuestras prácticas culturales y políticas de existencia y de resistencia estén acompañados realmente por la voz propia? ¿Cómo hacer para que estos espacios se llenen no solamente de la visión de los investigadores, los antropólogos y sociólogos, sino que puedan compartir el micrófono y la escritura con nosotros de manera equitativa para transformar la sociedad?

[...] Queremos que vean qué hay detrás de esos cuerpos que bailan, que el público entienda que hay una narración [política]. Entonces no es que estemos riñendo entre visibilidad y escucha, sino que, en nuestro caso, queremos que escuchen nuestra narración danzada y no que se queden con esa superficialidad de lo danzado que podría ser la forma. El "cómo bailan de bonito" debe estar articulado a la escucha de los jóvenes de nuestra compañía que vienen de contextos geográficos desiguales, marcados por diferentes desventajas en el acceso a los derechos sociales, derechos culturales, políticos y económicos. Ellos necesitan decir todo eso. Son jóvenes que bailan muy bien pero que también están envueltos en unas luchas históricas muy fuertes reclamando humanidad, entonces allí es donde decimos: "Escúchennos, no sólo vengan a vernos".

MG y AMG: Por favor amplíanos, con otros detalles, sobre cómo la danza y el discurso político se encuentran en tu propuesta y cómo fue el proceso de toma de conciencia de que la danza era un mecanismo propicio para ser escuchados.

RP: Con Germaine Acogny descubrí la técnica de danza contemporánea africana y entendí cómo una persona negra se podía subir a un escenario para hablar de la contemporaneidad. Para aprender su técnica viajé a Francia, estuve con ella en Toulouse y después me comuniqué con su hijo Patrick Acogny. Él me presentó a Irène Tassembédo, que fue la maestra que me formó en París. Irène me enseñó no sólo la técnica, sino también la filosofía de la danza contemporánea en África [...] y recorrí dieciocho países africanos, bailando en *Wakatti*¹³, un espectáculo de ella. Me quedé en París durante cinco años aprendiendo de Irène y luego regresé a Colombia. Sabía que quería volver, nunca pensé en quedarme en Europa ni en ningún país extranjero porque mi descontento era con la danza en Colombia y pensaba que si a mí no me gustaba lo que se hacía, entonces, tenía el deber de proponer algo nuevo.

Siento, con relación a mi proceso y al de *Sankofa*, que África fue mi escuela de formación como bailarín y como persona que habla a partir de la búsqueda de una estética afrodiaspórica. Por eso el tejido de relación con África no lo siento como un trabajo diferente al de buscar que seamos escuchados. La relación con África fue un regresar a la raíz, vista como fuente de conocimiento e inspiración.

Evoco lo anterior porque el trabajo de *Sankofa*, con respecto al retejer relaciones con África, se hace también para llenar ese vacío histórico que nos dejó la modernidad y para poder restablecer ese cordón umbilical. No buscamos volvernos africanos, pero sí restablecer el lazo y el conocimiento de nuestra raíz que se nos negó y que por obligación tuvimos que vaciar de nuestros cuerpos. Los afrodescendientes hemos estado en un trabajo de resignificación del cual hemos salido airoso porque no negamos nuestras identidades y porque pensamos que ser afrodescendientes y afrodiaspóricos es valioso. Por todo esto, parece lógico que, para nosotros, la fuente para crear un lenguaje afrocolombiano en danza, en clave contemporánea, tenga como ejemplo a Germaine Acogny y su danza contemporánea, que no olvida sus raíces, que no tiene vergüenza de ellas, pero que dice sobre todo que la tradición también es contemporánea, y, por lo tanto, no está en un museo lleno de telarañas, ya que la tradición nos puede dar pistas y soluciones para enfrentar este presente y reivindicar la contribución de los pueblos afrodescendientes a Colombia y al mundo.

MG y AMG: Cuando se dice "danza tradicional africana", por lo general, se habla de las danzas del oeste africano. Además de esa precisión que nos parece fundamental, nos gustaría saber si piensas que la necesidad de deconstrucción del autoexotismo y exotismo

en las danzas folclóricas pasa por problematizar lo que se entiende por tradicional y contemporáneo y por integrar en esa discusión a las danzas urbanas contemporáneas. También nos gustaría preguntarte si consideras que es necesario emprender un proceso de deconstrucción del exotismo del continente africano y latinoamericano, y si piensas que ese trabajo se puede hacer por medio del cuerpo o si requiere, también, de la movilización de un discurso crítico académico.

Fecha límite, 2018



Foto: Paulina Pérez.

© Rafael Palacios, Sankofa Company

RP: Ese tema no es fácil. Nosotros como *Sankofa*, pero también otros grupos, cada quien, con sus propias metodologías, nos estamos enfrentando a siglos de un colonialismo que nos disfraza e insiste en que tenemos que salir a bailar una jota¹⁴, un currulao¹⁵ o cualquier otra danza tradicional con vestimentas coloniales que hacen referencia a los tiempos de la esclavitud. En *Sankofa* hemos reflexionado sobre si estas danzas siempre deberían estar codificadas de esa manera o pueden hablarnos de los contextos actuales. Por ejemplo, *Fecha límite*¹⁶, una propuesta basada en la tradición del currulao, es un buen ejemplo de deconstrucción de esa codificación, porque allí bailamos con ropa negra. Con esto estamos diciendo que en esos lugares del Pacífico Sur, en tiempos actuales, la gente está de luto porque matan a las comunidades y las sacan de su territorio, porque la minería se ha convertido en algo en contra de las comunidades. Entonces, cuando hablamos de procesos de recodificación de la tradición lo que hacemos de una forma respetuosa es mostrarle al público que ese currulao sublime que ellos quieren ver —en donde los bailarines están todos vestidos de blanco— difícilmente pueda existir hoy en una comunidad teñida de sangre y rodeada de tantos peligros y de tanta muerte.

MG y AMG: ¿Cuándo mencionas el "hablar con el cuerpo" estás pensando metafóricamente en la acción de contar historias del *griot* de África del oeste, que es también común a las comunidades afrodiáspóricas en otras regiones del mundo? Nos gustaría saber más sobre el *story-telling* y acerca de la relación entre *griot* y tus metáforas del cuerpo como territorio.

RP: En veinticinco años no hemos logrado pararnos en un escenario sonrientes, aunque lo quisiéramos hacer, por el tipo de temas que abordamos. No podemos pararnos en un escenario con una sonrisa gigante cuando lo que queremos subrayar es que las cosas no están bien y que hay que denunciar esas condiciones de vida. Por otra parte, aludo al territorio porque todas las personas que forman parte de la compañía provienen de diferentes lugares y traen consigo su territorio con todos los problemas que se viven allá. Muchos de nuestros muchachos han querido estudiar en sus territorios pero no han podido por varias razones, entre las cuales se puede mencionar que ofertan muy pocas carreras, tampoco tienen hospitales para ser atendidos correctamente, como cualquier persona. Para nosotros el territorio no representa sólo las prácticas dancísticas que la gente de esos lugares ha constituido, sino que es el reflejo de toda su realidad. El territorio rodea la existencia de las personas, puede convertirse en un factor de discriminación y en un estigma, y eso lo evidenciamos en las puestas en escena que construimos. Es desde esa vivencia de la discriminación que construimos nuestras danzas. Ahora bien, con relación al *griot* pienso que es un trabajo que hace la persona que es capaz de hablarle al mundo y de estudiarse a sí misma siendo consciente de lo que ha heredado y debe preservar.

La ciudad de los otros, 2010



Foto: Sergio Gonzáles Álvarez.

© Rafael Palacios, Sankofa Company

Este medio no se puede ver aquí. Por favor refiérase a la edición en línea <http://journals.openedition.org/slavery/9730>

Todos somos cuerpo, no importa si somos bailarines o no. Lo que pasa es que los bailarines decidimos que aquello que más rescatamos de nuestros cuerpos es su movilidad, expresada en la forma en que bailamos. Es allí donde el bailarín encuentra su lugar de estudio y posicionamiento, que está vinculado al conocimiento del territorio y a la manera en que el bailarín se comunica con el mundo. Recuerdo que cuando estuvimos en Nueva York haciendo *La ciudad de los otros*¹⁷ (aunque ya no estoy seguro de que fuera esa obra) me escribió por Instagram un coreógrafo estadounidense afrodescendiente para decirme que lo que más le había gustado era la estética afrodiaspórica de la obra. Nosotros nos basamos en técnicas de danzas tradicionales urbanas y contemporáneas afrodescendientes, no sólo de Colombia sino del mundo, para crear un discurso y un lenguaje. Todo esto quiere decir que somos una compañía afrocentrada. Ser una compañía afrocentrada sólo es posible cuando uno se conoce a sí mismo y es un *griot* que estudia lo que sabe y lo valida ante los demás. No nos interesan las piruetas o el *grand écart* del *ballet* clásico para exhibirnos y decir: "Somos bailarines profesionales". Consideramos que las estéticas afrodiaspóricas también son profesionales y tienen técnicas valiosas y trabajamos para que el público pueda entender esta manera de bailar y deje de creer que el *ballet* clásico es la madre de todas las danzas. Esa creencia tan extendida y eurocéntrica nos hace pensar que danzas tradicionales como el mapalé¹⁸ y la cumbia¹⁹ no son profesionales porque supuestamente no tienen técnica y son sólo folclor.

MG y AMG: Nos gustaría profundizar sobre la diferencia entre danza folclórica y danza contemporánea. En el folclor colombiano algunos afrodescendientes como Delia Zapata Olivella²⁰ han sido centrales. Su idea de ir a lo que hoy calificamos de territorios y compilar era la visión dominante de la época, que hoy es muy criticada desde la institucionalidad académica que mira el folclor con cierto desdén. Estamos frente a la siguiente situación: una denuncia del folclor porque ha exotizado comunidades rurales y étnicas, pero esa denuncia, a la vez, margina y subalterna los conocimientos, que, en esos campos, ha desarrollado la gente de los territorios. Se desconoce la importante labor, en la transmisión y formación de bailarines, que han realizado las escuelas de folclor de los territorios.

RP: Creo que estas danzas tradicionales están muy bien. En *Sankofa* las necesitamos y respetamos porque son el resultado de las luchas de resistencia y existencia que dieron, en algún momento, las comunidades negras por autorepresentarse y son hitos históricos muy importantes. Por ejemplo, don Francisco Tenorio²¹ nos contó que el currulao nace en las fiestas dominicales. La gente se iba súper bien vestida, pero no toda de blanco como se cree, y se encontraba para bailar y celebrar. Todos sabemos lo importante que es celebrar, las comunidades necesitamos celebrar y por eso nos han estigmatizado como bulliciosos y rumberos, pero es que la celebración es un lugar de sanación y encuentro en el que se tejen lazos y resistencias.

Luego, hasta donde tengo entendido, el Estado colombiano pidió que trabajaran esas danzas tradicionales en el esquema de la danza de proyección, que lo que busca es "estilizar" las danzas tradicionales. Mi crítica va dirigida a eso y no a las escuelas de danza tradicionales, cuya labor es importante en Urabá, Tumaco, Buenaventura y en muchos otros lugares. La tarea de transmisión que realizan esas escuelas y sus grupos es vital y no puedo estar en contra de ellas. Incluso, el día en que *Sankofa* pueda abrir su universidad pienso que todos sus alumnos deberán aprender esos lenguajes tradicionales porque son la base de nuestras danzas, nos representan y cuentan nuestra historia.

Ahora bien, también he dicho que tenemos derecho a cuestionar la tradición y a afirmar: "Sí, estos jóvenes están bailando una danza heredada, pero es importante que puedan visibilizar cómo la sienten hoy". No hay que poner a reñir esas danzas con las estéticas de los jóvenes contemporáneos. Un ejemplo al respecto es el grupo "Jóvenes Creadores del Chocó"²² con quienes me he relacionado mucho —incluso hicimos una pasantía hermosa con Germaine Acogny—. Ellos trabajan con la técnica del chotis²³ que se baila en todo el Pacífico colombiano. El hecho de que las danzas urbanas del Chocó puedan entrar en contacto, sin ponerlas a reñir, con las danzas tradicionales nos permite pensar que en algún momento simplemente existirán las danzas afrodiaspóricas de las cuales nos podemos nutrir.

Justamente, fue de los "Jóvenes Creadores del Chocó" de quienes aprendí esto de los espacios seguros. Ellos son jóvenes que no han tenido profesores, fui el primer coreógrafo que llegó a trabajar con ellos, y se han enseñado mutuamente sin recurrir a adultos. Son más de 300 jóvenes que crearon espacios protectores en medio de las dificultades que atraviesa su territorio que es la ciudad de Quibdó. Esta juventud está sembrando nuevas tradiciones que actualmente nos resulta difícil dimensionar. Pero justamente sobre eso reflexiona la última obra de *Sankofa* que se llama *Ancestros del futuro* y que creamos para celebrar nuestros veinticinco años. Esta obra reconoce que los jóvenes de hoy están creando la ancestralidad del futuro. En resumen, creo que debemos reducir las brechas entre tradición y contemporaneidad.

Ancestros del futuro, 2020



Toma de pantalla: Facebook Page Teatro Metropolitano José Gutiérrez Gómez.

© Rafael Palacios, Sankofa Company : <https://www.facebook.com/reel/5561493507233281>

MG y AMG: Es interesante pensar el aprendizaje del baile folclórico como una forma antagónica a la noción de "Pueblo Escénico"²⁴ que justamente rescata la creatividad

cotidiana viva que existe en el seno de las comunidades. ¿Cómo integras esa noción para pensar las danzas urbanas que deberían ser aprendidas idealmente en los desplazamientos a esos contextos urbanos vivos en donde han sido creadas.

RP: Debemos recordar que *Sankofa* está mayoritariamente constituida por personas oriundas de las regiones y son ellas las que traen esos lenguajes. *Sankofa* no va al Chocó para aprender a bailar un abosao²⁵, por ejemplo. Trabajamos con gente de las regiones que conoce sus danzas. También tenemos bailarines jóvenes urbanos a quienes les respetamos, por ejemplo, sus aprendizajes de las danzas urbanas como el exótico²⁶, que luego ellos nos traen y aprendemos todos. Así evitamos el extractivismo, no estamos de acuerdo con ver una danza y como nos gustó nos vamos un mes a aprenderla a un determinado territorio y luego volvemos y montamos una puesta en escena. Así no trabajamos, más bien lo que ocurre es que si reparamos en algo que nos interesa vamos y hacemos un trabajo más largo con la comunidad, aprendemos, pero también los integramos a la obra que montamos, lo que nos interesa es trabajar en conjunto para crear las piezas coreográficas, ésta es nuestra dinámica de aprendizaje.

MG y AMG: Actualmente hay un gran entusiasmo por la cocreación comunitaria, no sólo en danza sino en otras disciplinas, pero observamos que luego hay menos apertura para compartir la autoría y hacer visible a esos otros y otras con quienes se trabajó. ¿Cómo piensas esos procesos inclusivos con respecto al problema de la coautoría?

RP: Somos una compañía de danza con diferentes departamentos y yo soy el coreógrafo. Aunque me he querido jubilar los otros miembros no me han dejado porque quieren seguir siendo sólo bailarines. Como compañía tenemos el formato occidental tradicional, pero cuando hacemos trabajo con las comunidades sí se puede decir que es un trabajo comunitario conjunto. Cuando hicimos el trabajo con "Jóvenes Creadores del Chocó", si bien en el programa de mano yo aparezco como el coreógrafo, se les reconoce todo el trabajo técnico en danza y los aportes que hicieron a la puesta en escena. A lo que yo aspiro en *Sankofa* es que muy pronto otros bailarines también asuman el reto de querer hacer coreografía, no sólo para que yo descanse, sino para fortificar la formación de coreógrafos y coreógrafas en Colombia. Por el momento tenemos a Indira que llegó hace 24 años a *Sankofa* y hoy tiene su propia compañía. Su figura es muy importante porque es negra y porque es mujer y en Colombia todavía no hay muchas mujeres coreógrafas.

6 Entrevista realizada el 8 de diciembre de 2022.

BIBLIOGRAFÍA

ALVES Sebastião Rodrigues, 2018. "We Are All Equal Before the Law", *Journal of Black Studies*, n° 11/2, p. 179-194.

AROCHA RODRÍGUEZ Jaime, 1992. "Afro-Colombia Denied", *NACLA Report on the Americas*, n° 25/4, p. 28-47.

- AROCHA RODRÍGUEZ Jaime, 1996. "Afrogénesis, eurogénesis y convivencia interétnica", en Arturo Escobar & Álvaro Pedrosa (eds.), *Pacífico ¿desarrollo o diversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*, Santa Fé de Bogotá, CEREC / ECOFONDO, p. 316-328.
- BURGOS GUZMÁN Filipo Ernesto 2003. "Las minorías étnicas en la Constitución colombiana", *Revista Derecho del Estado*, n° 15, p. 131-142.
- CAMPT Tina, 2002. "The Crowded Space of Diaspora. Intercultural Address and the Tensions of Diasporic Relation", *Radical History Review*, n° 83, p. 94-111.
- CASTAÑO Alen, 2015. "Palenques y cimarronaje. Procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII)", *Revista CS*, n° 16, p. 61-86.
- CASTILLO Leyla & Rafael PALACIOS, 2015. *Pasos en la tierra. Formación creación danza comunidad*, Bogotá, Mincultura. En internet: <https://issuu.com/plandanza/docs/pasosenlatierra> [último acceso, noviembre de 2023].
- CASTILLO GÓMEZ Juan Carlos, 2005. *El Estado nación pluriétnico y multicultural colombiano. La lucha por el territorio en la reimaginación de la nación y la reivindicación de la identidad étnica de negros e indígenas*, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.
- COHEN Robin, 1997. *Global Diasporas. An Introduction*, Seattle, University of Washington Press.
- FABIEN Anthony, 2023, 5 de mayo. "Colombia's Pivot to Africa: shifting the paradigm in a multipolar world", en *CNBC Africa*. En internet: <https://www.cnbc.com/2023/colombias-pivot-to-africa-shifting-the-paradigm-in-a-multipolar-world/> [último acceso, septiembre de 2023].
- FRIEDEMANN Nina S. de, 1993. *La Saga del negro. Presencia africana en Colombia*, Santa Fe de Bogotá, Instituto de Genética Humana. Facultad de Medicina. Pontificia Universidad Javeriana.
- GILROY Paul, 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- HALL Stuart, 1993. "Cultural identity and diaspora", en Patrick Williams & Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A reader*, Hemel Hempstead, Harvester, p. 392-403.
- HARRIS Joseph E., 1993 [1982]. "Introduction", en *Global Dimensions of the African Diaspora*, Washington, Howard University Press, p. 3-8.
- LEWIS Earl, 1999. "To Turn on a Pivot: Writing African Americans into a History of Overlapping Diasporas", en Darlene Clark Hine & Jacqueline McLeod (eds.), *Crossing Boundaries. Comparative History of Black People in Diaspora*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, p. 3-32.
- LONDOÑO Alberto, 1995. *¡Baila Colombia! Danzas para la educación*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- MOREHOUSE Maggi, 2015. "African Diaspora Theory. Here, There, and Everywhere", en Sarah Barbour, David Howard & Thomas Lacroix, et al. (eds.), *Diasporas, Cultures of Mobilities, 'Race' 2*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p.19-32.
- MÚNERA Alfonso, 1998. *El fracaso de la Nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano, 1717-1821*, Bogotá, Banco de la República / Ancora Editores.
- NG'WENO Bettina, 2007. "Can ethnicity replace race? Afro-Colombians, indigeneity and the Colombian multicultural state", *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, n° 12/2, p. 414-440.

- REIS Michele, 2004. "Theorizing Diaspora. Perspectives on 'Classical' and 'Contemporary' Diaspora", *International Migration*, n° 42/2, p. 41-56.
- SAHLINS Marshall, 1993. "Goodbye to *tristes tropes*. Ethnography in the context of modern world history", *Journal of Modern History*, n° 65/1, p. 1-25.
- VALDERRAMA Carlos A., 2020. "La memoria impresa. Tradición del pensamiento afrodiaspórico en Colombia", *Revista CS*, n° 30 (enero), p. 321-25.
- VERNAY Marie Christine, 1996, 21 de mayo. "Danse. La chorégraphe originaire du Burkina-Faso affirme une danse contemporaine riche de traditions. Tassembédo, tous les rythmes. *Yenenga*, d'Irène Tassembédo", *Libération*. En internet: https://www.liberation.fr/culture/1996/05/21/danse-la-choregraphe-originaire-du-burkina-faso-affirme-une-danse-contemporaine-riche-de-traditionst_171201 [último acceso, noviembre de 2023].
- WADE Peter, 1997. *Gente negra nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, traducido del inglés por Ana Cristina Mejía, Santa Fé de Bogotá, Ediciones Uniandes / Siglo del Hombre Editores.
- WADE Peter, 2008. "African Diaspora and Colombian Popular Music in the Twentieth Century", *Black Music Research Journal*, n° 28/2, p. 41-56.
- WAGBOU Maguemati, Jaime AROCHA RODRÍGUEZ & Aiden José SALGADO CASSIANI, et al., 2012. *Movimiento social afrocolombiano, negro, raizal y palenquero. El largo camino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas estratégicas para la incidencia política en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Instituto Unidad de Investigaciones Jurídico-Sociales Gerardo Molina.
- WALSH Catherine, León EDIZON & Eduardo RESTREPO, 2005. "Movimientos sociales afro y políticas de identidad en Colombia y Ecuador" en Henry Yesid Bernal, Eduardo Kronfly & José María Leyton, et al., *Siete cátedras para la integración*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, serie "La universidad y los procesos de integración social", p. 209-253.
- WRIGHT Michelle, 2004. *Becoming Black. Creating identity in the African Diaspora*, Durham, Duke university press.
- ZAVALA GUILLEN Ana Laura, 2021. "Afro-Latin American geographies of in-betweenness. Colonial marronage in Colombia", *Journal of Historical Geography*, vol. 72, p. 13-22.

NOTAS

1. Germaine Acogny es una bailarina, coreógrafa y profesora de danza moderna africana franco senegalesa. Sus aportes e innovaciones escénicas y pedagógicas son ampliamente reconocidos. En la década de los noventa fundó *L'École des Sables*.
2. Irène Tassembédo es una actriz, bailarina y coreógrafa de danza moderna africana, originaria de Burkina Faso. En 1996 montó el espectáculo *Wakatti* en el cual participó Rafael Palacios (cf. *infra*).
3. "Rafael Palacios presenta la compañía colombiana de danza *Sankofa* en París", 2017, 4 de diciembre, en RFI. En internet: <https://www.rfi.fr/es/cultura/20171204-rafael-palacios-presenta-la-compania-colombiana-de-danza-sankofa-en-paris> [último acceso, noviembre de 2023].

4. La Constitución de 1991 redefinió los regímenes identitarios y culturales en Colombia y también sentó las bases legales para la consolidación de nuevos derechos colectivos de acceso a la tierra (Alves 2018; Burgos Guzmán 2003); los cuales, entre otros, se desarrollaron y precisaron con la ley 70 de 1993 (Arocha Rodríguez 1996). La participación de las comunidades afrocolombianas en la elaboración de la Constitución de 1991 se estableció indirectamente por medio de una alianza con el movimiento indígena colombiano que ganó dos escaños de representación, los que fueron ocupados por los constituyentes Lorenzo Muelas Hurtado y Francisco Rojas Birry.
5. Ver: "La propiedad colectiva del pueblo negro cumple 27 años", 2020, 11 de septiembre, en Comisión de la Verdad. En internet: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/ley-70-propiedad-colectiva-del-pueblo-negro-cumple-27-anos> [último acceso, noviembre de 2023].
6. "Reconocimientos", 2023, 17 de noviembre, en *Sankofa Danzafro*. En internet: <https://sankofadanzafro.org/reconocimientos> [último acceso, noviembre de 2023].
7. Ver: CASTILLO Leyla & Rafael PALACIOS, 2015. *Pasos en la tierra. Formación creación danza comunidad*, Bogotá, Mincultura. En internet: <https://issuu.com/plandanza/docs/pasosenlatierra> [último acceso, noviembre de 2023].
8. Ver "Danza Viva, un programa en movimiento para un país que baila", 2015, 4 de agosto, en Mincultura. En internet : <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Danza-Viva-%C2%A1un-programa-en-movimiento,-para-un-pa%C3%ADs-que-baila.aspx> [último acceso, enero de 2024].
9. "Formación de Formadores", 2015, en Mincultura. En internet: <https://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/V%C3%ADctimas%20el%20conflicto%20armado/Paginas/Formaci%C3%B3n-de-Formadores.aspx> [último acceso, noviembre de 2023].
10. Fundación "la Caixa", 2020, 29 de junio. "Danza comunitaria en tiempos de pandemia", conversación entre Rafael Palacios y Francesc Casadesús, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=alQzjFl-AKY>
11. Comisión de la Verdad, 2022, 25 de marzo. "Hacer visible lo invisible", videoclip de *Sankofa Danzafro*, YouTube. https://youtu.be/NKsgjwAaUaE?si=ZrkKhW_rC1RtvTcE
12. "Para *Sankofa Danzafro* la danza es una conexión con las raíces", s. f., en Colombia Visible. En internet: <https://colombiavisible.com/para-sankofa-danzafro-la-danza-es-una-conexion-con-las-raices> [último acceso, noviembre de 2023].
13. VERNAY Marie Christine, 1996, "*Danse. La chorégraphe originaire du Burkina-Faso affirme une danse contemporaine riche de traditions. Tassebédó, tous les rythmes. Yenenga*, d'Irène Tassebédó", [Danza. La coreógrafa oriunda de Burkina Faso afianza una danza contemporánea enriquecida por las tradiciones. Tassebédó, todos los ritmos. *Yenenga*, de Irène Tassebédó] *Libération*, 21 de mayo. En internet: https://www.liberation.fr/culture/1996/05/21/danse-la-choregraphe-originaire-du-burkina-faso-affirme-une-danse-contemporaine-riche-de-traditionst_171201 [último acceso, noviembre de 2023].
14. "Danza jota chocoana", s. f., en Costumbres. En internet: <https://www.costumbres.org/danza-jota-chocoana> [último acceso, noviembre de 2023].
15. "El currulao, del Pacífico colombiano para el mundo", 2022, 28 de abril, en Bienal Internacional de Danza de Cali. En internet: <https://bienaldanzacali.com/el-currulao-del-pacifico-colombiano-para-el-mundo> [último acceso, noviembre de 2023].

16. CasitaPost Audiovisual, 2020, 21 de enero. Trailer de *Sankofa* "Fecha límite", YouTube. https://youtu.be/Bjw-mGD6VCA?si=321FeLXwZwfxY_Li
17. Sesc São Paulo, 2019, 14 de enero. "La ciudad de los otros / *A Cidade dos Outros. Sankofa* – Corporación Cultural Afrocolombiana (COL)", YouTube. <https://youtu.be/NzKanXJ0mus?si=lxrfXFUpItXbeJJ4>
18. El mapalé es un baile afrocolombiano de la región Caribe vinculado con el Palenque de San Basilio, representa la vida de los pescadores. *Folk Dances Around the World*, 2011, 29 de agosto. "Colombian folk *dance*: Mapalé – Agrupación Artística Danzar", YouTube. <https://youtu.be/mJg-IpblfXc?si=58QI7kZLVOpFPbYi>
19. La cumbia es un género musical y baile folclórico tradicional de la costa Caribe colombiana. Alcaldía de Barranquilla, 2015, 21 de enero. "Cumbia", YouTube. <https://youtu.be/HN1PHJE1ZFE?si=rHDmsacGX1qg3aHA>
20. Bailarina, folclorista profesora de bailes folclóricos de Colombia.
21. Francisco Tenorio es el fundador de la Fundación Escuela del Pacífico Sur Tumaco: <https://instagram.com/fundaciontumac?igshid=MmJiY2I4NDBkZg==>
22. Jóvenes Creadores del Chocó, 2020, 13 de abril. "Documental 10 años Jóvenes Creadores del Chocó", YouTube. <https://youtu.be/TGCLgHIwgH8?si=HdTxPTXPedr1nKam>
23. El chotis es un baile europeo de salón introducido en el siglo XIX en Colombia y que se popularizó en la zona pacífico del departamento colombiano de Antioquia (Londoño 1995). Ver: Discos El Dorado, 2008, 16 de mayo. "El chotis", YouTube. https://youtu.be/7iuXVpAMdKM?si=5_BRM4pnyPfcSk1d
24. Fundación "la Caixa", 2020, 29 de junio. "Danza comunitaria en tiempos de pandemia", conversación entre Rafael Palacios y Francesc Casadesús, YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=alQzjFl-AKY>
25. El abozao es una danza folclórica del Chocó. Ver: Los Danzantes Industria Creativa y Cultural, 2017, 18 de mayo. «Colombia Baile "abozao" – Maestros Directores Danza folclórica», YouTube. <https://youtu.be/sguMxB2udsE?si=hE3wke-qsdq4clbc>
26. El exótico es un baile urbano que nació en Quibdó. Shock, 2021, 19 de abril. "Ritmo exótico: la música caliente que invadió al Chocó – Shock", YouTube. <https://youtu.be/c5DQ98kRqKI?si=FQKhXwd590iAqvNJ>

RESÚMENES

Esta entrevista es el resultado de una conversación con Rafael Palacios, coreógrafo y director de la compañía de danza contemporánea afrocolombiana *Sankofa*. En ella Palacios aborda ciertos aspectos de la evolución del contexto sociopolítico colombiano y del rol de las políticas culturales nacionales en el desarrollo de la compañía. Asimismo, analiza los principales aspectos teóricos y metodológicos de la propuesta creativa de su compañía, explicando su apuesta política y su visión particular del trabajo colectivo, participativo y comunitario. Palacios plantea la posibilidad de

integrar las danzas folclóricas y urbanas y reflexiona sobre la consolidación de una propuesta de danza contemporánea afrodiaspórica.

Cet entretien est le résultat d'une conversation avec Rafael Palacios, chorégraphe et directeur de la compagnie de danse contemporaine afro-colombienne Sankofa. Il y aborde l'évolution du contexte sociopolitique colombien et le rôle des politiques culturelles nationales dans le développement de sa compagnie. Par ailleurs, il fait référence aux principaux aspects théoriques et méthodologiques de la proposition artistique de Sankofa, expliquant son engagement politique et sa vision particulière du travail collectif, participatif et communautaire. Enfin, le chorégraphe évoque la possibilité d'intégrer les danses folkloriques et urbaines tout en réfléchissant à la consolidation d'une proposition de danse contemporaine afro-diasporique.

This interview followed up on a conversation with Rafael Palacios, choreographer and director of the Afro-Colombian contemporary dance company Sankofa. He discusses the evolution of the sociopolitical context in Colombia and the role of national cultural politics in developing his company. In addition, he refers to the main theoretical and methodological aspects of Sankofa's artistic mission, explaining his political engagement and particular view on collective, participative, and community work. Finally, the choreographer mentions the possibility of integrating folkloric and urban dance while reflecting on consolidating his take on Afro-diasporic contemporary dance.

Esta entrevista resulta de una conversa com Rafael Palacios, coreógrafo e diretor da companhia de dança contemporânea afro-colombiana Sankofa. Ele fala da evolução do contexto social e político colombiano e do papel das políticas culturais nacionais no desenvolvimento da companhia. Por outro lado, ele trata dos principais aspectos teóricos e metodológicos da proposta artística de Sankofa, explicando o seu envolvimento político e a sua visão particular do trabalho coletivo, participativo e comunitário. Por fim, o coreógrafo refere a possibilidade de integrar as danças folclóricas e urbanas, refletindo na consolidação de uma proposta de dança contemporânea afro-diaspórica.

ÍNDICE

Keywords: contemporary dance, Afro-Diaspora, Colombia, race, social justice, multiculturalism

Palavras-chave: dança contemporânea, afro-diáspora, Colombia, raça, justiça social, multiculturalismo

Palabras claves: danza contemporánea, afrodiáspora, Colombia, raza, justicia social, multiculturalismo

Mots-clés: danse contemporaine, afro-diaspora, Colombie, race, justice sociale, multiculturalisme

AUTORES

ANA MARÍA GÓMEZ

PhD, docente del Departamento de Historia de la Universidad del Valle, Cali (Colombia)

MAICA GUGOLATI

PhD, investigadora del Instituto de los Mundos Africanos (IMAF, Francia)

RAFAEL PALACIOS

Bailarín y coreógrafo