

PROYECTO
DANZANDO



ANANSE



Beca de investigación
Nuevas formas de visibilidad para
población afrodescendiente



Facultad de Artes
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El Proyecto Danzando Ananse es el resultado del proceso de una investigación artística que exploró las formas de sometimiento y cimarronaje contemporáneas, mediante el análisis, la interpretación y la (re)creación de relatos, a través de la danza afro desde un personaje cultural de los cuentos folclóricos afro: la araña Ananse. En concreto, este personaje, que encarna al tramposo y el embaucador, en América, África y las Antillas, es originario de la tradición oral de la sociedad ashanti de África Occidental.

Ananse encarna un héroe cultural que roba, embauca, engaña, crea el caos y reta a deidades más poderosas, con lo cual genera una ruptura de los códigos sociales y llama a la risa milenaria de los pueblos que disfrutaban con sus ocurrencias. Ello permite la transgresión simbólica del orden social en la tradición afro. Además, Ananse tiene función imaginaria dentro de una estrategia individual de supervivencia de las poblaciones afro, que mantienen vigente el relato.

La propuesta de Ananse, por un lado, plantea a la danza como un vehículo de una memoria cultural, enraizada en procesos de africanía y en nuevas formas de memoria, analizados no solo como contenidos artísticos sino, sobre todo, culturales. Por otro, guarda en sí la mirada a un fragmento de esta memoria, donde se insertan otras, y aporta elementos para entender la construcción de sujetos distintos y diversos, en contextos urbanos, como el de Bogotá de principios del siglo XXI.



PROYECTO
DANZANDO



ANANSE



Beca de investigación
Nuevas formas de visibilidad para
población afrodescendiente

Édison Rafael Castro Hernández



INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES



Bogotá, D. C., 2021

© Universidad Nacional de Colombia –Sede Bogotá Facultad de Artes
© Vicerrectoría de Investigación
Editorial Universidad Nacional de Colombia
© Édison Rafael Castro Hernández, autor, 2021
© Instituto Distrital de las Artes –Idartes

Primera edición, 2021
ISBN: 978-958-794-505-8 (digital-Epub)

Edición

Editorial Universidad Nacional de Colombia
direditorial@unal.edu.co
www.editorial.unal.edu.co

Coordinación editorial: Dayán Viviana Cuesta Pinzón
Corrección de estilo: Omar Andrés Portilla
Diagramación y diseño de cubierta: Andrea Kratzer M.
Imagen de cubierta: Diana Marcela Castro

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado en Bogotá, D.C., Colombia, 2021

Conversión a ePub
Mákina Editorial
<https://makinaeditorial.com/>

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Castro Hernández, Édison Rafael, 1976-

Proyecto Danzando Ananse : beca de investigación nuevas formas de visibilidad para población afrodescendiente / Édison Rafael Castro Hernández. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes ; Universidad Nacional de Colombia. Vicerrectoría de Investigación. Editorial ; Instituto Distrital de las Artes (Idartes), 2021

1 e-book (58 páginas) : ilustraciones a color, diagramas, fotografías.

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-958-794-505-8 (e-pub)

1. Folclor negro 2. Proyectos de investigación 3. Danzas populares 4. Cuentos populares 5. Arañas -- Cuentos y leyendas 6. Ananse (Personaje ficticio) 7. Tradición oral 8. Esclavitud 9. Artes de representación I. Título

CDD-23 398.2452544 / 2021





CONTENIDO

Proyecto Danzando Ananse

Hacia una travesía del proceso

Volver al origen: Ananse y las formas de la memoria

El tótem y las conversiones zoomórficas: entre la impotencia del símbolo y la potencia del narrador

El tótem y las (im)posibilidades de lo sagrado

Ananse y el mundo contemporáneo

El juglar y el poder de los lenguajes

Conclusiones

Referencias

Lista de figuras

Figura 1. Propuesta metodológica: diez habilidades de Ananse para el guerrero afro contemporáneo

Figura 2. Propuesta metodológica cronológica: ocho episodios de la historia de los hombres vinculados con Ananse y la historia afro

Lista de tablas

Tabla 1. Estructura de relatos, imágenes, conceptos y praxis alrededor del Proyecto Danzando Ananse

Tabla 2. Escenas que componen la muestra





PROYECTO DANZANDO ANANSE

*Gain the wisdom to turn your back
on the wisdom of Ananse.
Do not be persuaded,
you will fill your stomach faster,
if you do not have others to fill.
There are no humans
who walk this earth alone.*

Ayi Kwei Armah¹

El Proyecto Ananse, que tuvo lugar en Bogotá como parte de una beca de investigación sobre nuevas formas de visibilidad de la población afro, es el resultado del proceso de investigación artística Danzando Ananse. Este proyecto exploró las distintas formas de sometimiento y cimarronaje contemporáneas, mediante el análisis, la interpretación y la (re)creación de relatos a través de la danza afro, desde un personaje cultural de los relatos folclóricos afro: la araña Ananse, arquetipo del embaucador y el tramposo.

El embaucador, bajo el ropaje de la liebre, la tortuga o un cualquiera del pueblo, aparece en múltiples mitos y relatos en las tradiciones indígenas en América, Europa del Norte y otras regiones del mundo (Pelton, 1980). Pero Ananse, Anansi, Aunt Nancy y todos los apelativos adicionales que esta figura recibe en América, África y las Antillas, es un personaje característico de gran relevancia en la

tradición oral de la sociedad ashanti, en África Occidental, de donde es originaria.

Ananse parece ser, a todas luces, un fragmento del acervo cultural ashanti que habla de su propia organización social: un héroe cultural que roba, embauca, engaña, crea el caos y reta a deidades más poderosas (Gómez 1997, p. 9,49,50; en Arocha, 1998, p. 204). Con su ruptura de los códigos sociales, Ananse genera la risa milenaria de los pueblos que habitan la actual Ghana y otras regiones y que disfrutan con sus ocurrencias.

Esta función de producir risa por la transgresión del orden social parece mantenerse en la tradición de pueblos afro. Además, todo indica que Ananse tiene una función simbólica e imaginaria adicional, dentro de una estrategia individual de supervivencia de las poblaciones afro que fueron sometidas al proceso de esclavización.

La propuesta de Ananse plantea a la danza como un vehículo de una memoria cultural, enraizada en procesos de africanía y en nuevas memorias, elementos analizados no solo como contenidos artísticos sino, sobre todo, culturales. En esa medida, analizar a Ananse es estudiar un fragmento de esta memoria, donde se insertan otras, lo cual aporta elementos para entender la construcción de las subjetividades afro en un contexto urbano, como el bogotano.

Hacia una travesía del proceso

Como proyecto de investigación, Danzando Ananse se propuso, en primer lugar, recoger algunos de los relatos sobre este personaje, que circulan en distintas formas y soportes, como en la tradición oral africana occidental y los relatos de la diáspora africana en América. Conviene aclarar que las anécdotas del pueblo akan podrían producir disonancias cognitivas con las matrices socioculturales actuales. Además, los “chicos Ananse”, es decir, los participantes del proyecto, buscamos las variaciones más significativas del relato en las sociedades poscoloniales. Así, se buscaron nuevos fragmentos de memoria ancestral, encontrados en formatos diversos que van desde registros documentales de sesiones de cuentería y antologías escritas de cuentos, hasta películas y series animadas.

Un segundo insumo, que fue más allá de la “revisión de producciones artísticas y culturales de lo afrobogotano”, fue la participación de varios miembros del Proyecto Ananse en ellas. Ello permitió establecer la similitud en las preguntas y las transiciones experimentadas, a pesar de las diferencias en los puntos de partida y llegada de esas otras obras, que respiraban al mismo tiempo con “Ananse”. Dentro de los antecedentes profesionales de algunos de los bailarines, se encontraba la participación en montajes de danza folclórica y danza afro y, más en concreto, la participación en el Diplomado entre la Universidad Nacional de Colombia e Idartes en Artes Danzarias para comunidades afrocolombianas (2018); la obra “Nagó, el Navegante” (2019), basada en *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella; y el montaje “*Orika*”, basado en la obra

Benkos del ilustrador gráfico Jean Zapata, que recrea al héroe palenquero cimarrón Benkos Biohó en un contexto contemporáneo.

En tercer lugar, la investigación se realizó en relación con el proceso de creación de una muestra artística. Aunque la muestra debía ser fruto de la investigación, pronto entendimos que terminaba siendo el eje de la exploración propuesta; también, que, al preparar una muestra, se haría la investigación y no a la inversa: el “cambio de sentido” que opera una vez se proyecta que el producto final de una investigación artística sea, a su vez, un bien artístico de consumo definió que el proceso se orientara a la creación. El material de investigación (relatos y expresiones artísticas afro), ahora, debía servir para construir un guion capaz de estructurar aquella muestra.

La propuesta anticipaba dicha condición. Como punto de partida, se propuso una estructura preliminar de talleres, en relación con diez habilidades de un Ananse, guerrero o héroe cultural contemporáneo: (1) sentir, acechar; (2) mediar; (3) jugar, trepar; (4) caminar, tejer, bailar; (5) fingir, actuar, imitar; (6) cazar, poner trampas; (7); transformar(se); (8) luchar; (9) dar, tomar; y (10) huir y hacerse inaccesible; todas ellas son algunas de las tareas, las hazañas y las actividades que rodean a Ananse, más allá de las anécdotas específicas. El abordaje de esta estructura fue una primera ruta para que la creación no se encargara simplemente de *reproducir* o repetir en el escenario las anécdotas contadas por y sobre Ananse (figura 1).



Figura 1. Propuesta metodológica: diez habilidades de Ananse para el guerrero afro contemporáneo

Fuente: elaboración propia.

En esta misma línea, el proyecto definió una ruta narrativa diferente a la del cuento (el medio natural de Ananse como personaje), situado localmente, con personajes ficticiales y un acontecimiento central y breve, sino la de una *historia universal* (Deleuze y Guattari, 1998) o *historia poscolonial* o *anticolonial*, que integraba motivos biosociales (como “origen”), políticos (la Independencia, la creación del Estado, la creación de los palenques, la trata de personas, el imperialismo) y culturales y estéticos (la vida

contemporánea, el árbol de la descendencia). Todo ello se enmarca en una historia que integra la historia universal con la de los pueblos afro; y la de la biología y la evolución, con la historia de la *civilización* (figura 2).

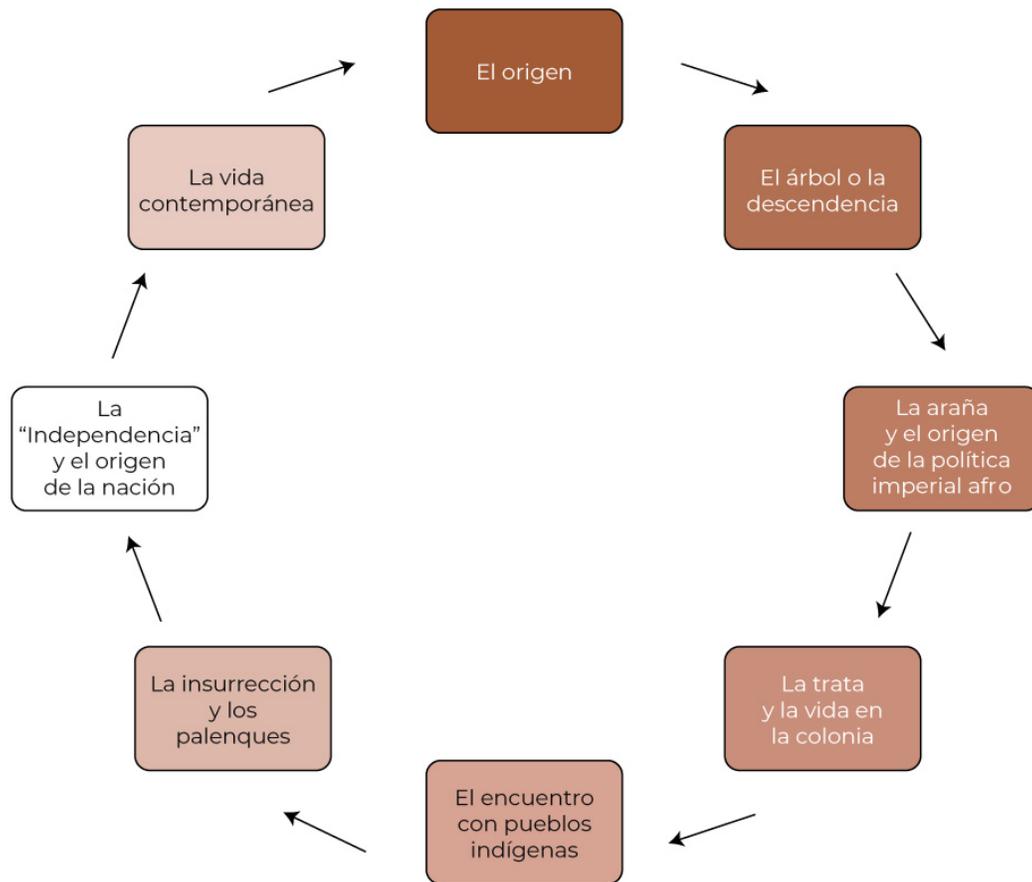


Figura 2. Propuesta metodológica cronológica: ocho episodios de la historia de los hombres vinculados con Ananse y la historia afro

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, el proyecto se propuso articular no solo habilidades y episodios de historia biosocial en la construcción de un guion, sino también establecer relaciones entre estos elementos y los relatos, las actividades que se realizarían en los talleres, los *conceptos* o moralejas que, aparentemente, se desprenden del relato y las

imágenes escénicas que dichos relatos proponen para la muestra misma.

Así, la estructura inicial de ocho piezas se transformó en una más compleja que no solo integraba los cuentos de la tradición akan, sino otros textos, fruto de la diáspora y la creación artística contemporánea: (1) los rituales del Pacífico colombiano de “ombligarse con Ananse”, o bien ungirse con las partes de un ser para tomar su poder o ser protegido por dicho ser; (2) las escenas de una película de los años ochenta que muestra el nacimiento de un extraterrestre aterrador que nace de huevos, como las arañas; y (3) la cosmogonía dogón que encierra una teoría de cuerdas y lazos energéticos que nos unen como comunidad con todos los otros seres; entre otros.

Si, en principio, la matriz parecía establecer una *estructura lógica donde los conceptos, praxis e imágenes se desprendían de los relatos originales*, el proceso creativo permitió establecer rutas diversas, desde las imágenes hacia los relatos y las praxis; desde los conceptos a las imágenes; y desde las imágenes a las praxis (tabla 1).



Tabla 1. Estructura de relatos, imágenes, conceptos y praxis alrededor del Proyecto Danzando Ananse. Estructura preliminar de guion. Septiembre de 2019

| RELATO | CONCEPTO, HABILIDAD, RASGO | PRAXIS ESCÉNICA (TALLER) | IMAGEN ESCÉNICA |
|---|---|---|--|
| Canto de ombligado para tener los poderes de Ananse de flotar sobre el agua. El origen de las arañas, de los arácnidos, embriología (bio) Alien 2 Huevo dogón intensivo (Marcel Griaule) | Origen Ombligar Rodar Hacer círculos Conexión con lo original Conexión entre dioses y hombres Fluidez energética Plano no expresivo, intensivo | Los danzantes exploran su conexión con el origen, con su ombligo, con sus antepasados, con su tierra o lugar de origen, con el animal o los seres de los cuales son poseídos. Hacerse cuerpo sin órganos | Hay un grupo, disperso en unos sectores del escenario, de huevos redondos con ovillos entre las manos. |
| Ananse, el más antiguo de los animales, el padre muerto de Ananse, enterrado en su cabeza | La mente La descendencia La familia La inteligencia | - | - |

| | | | |
|---|---|---|---|
| La caza del leopardo Osebo | Territorio I Tejer Ensoñar Trenzar Pescar Poner trampa Tregar Hacer equilibrio | Tejer, jugar con ovillos, enredar al compañero, pescar | - |
| La caza de la boa negra Onini El baile caníbal de la araña macho a la araña hembra | Ego Sensualidad | Los danzantes realizan juegos especulares con una pareja sin dejar la mirada y teniendo un ovillo mágico y energético entre las manos. Los juegos son de imitación. Los danzantes imitan los movimientos de la araña. | Una serpiente que se enrolla a una superficie que refleja, a una vara y a otra serpiente, mujeres o seres femeninos enroscados. Dos seres que se consumen con un escudo de colores que sirve de anzuelo. |
| La caza de las avispas | Inteligencia colectiva Fenómenos de masa y multitud Miedo colectivo | Uno de los danzantes juega a ser acechados por los demás. Coreografías | Lluvia en una manguera, un paraguas plástico transparente, a manera de botella, pintura corporal en negro y amarillo en el escenario Movimientos en bloque |

| | | | |
|---|--|------------------------------|--|
| Ananse monta al hermano Tigre como un caballo La tempestad | Esclavitud Colonialismo Cimarronajes velados Victoria de los débiles sobre los más fuertes La muerte | Cuentería Lumbalú (canto) | Ananse monta al hermano Tigre. |
| Construcción de la telaraña de Ananse en las esquinas de las casas y las hamburguesas | Territorio II Hacer equilibrio Capitalismo | - | El rocío se convierte en una lluvia de billetes. Rinocerontes y cerdos en el piso, ángeles en zancos, Ananse en la cuerda tensa Billetes |
| El origen: los pases mágicos | Todas las habilidades de Ananse La resurrección | - | Los Ananeses se riegan por el escenario y realizan diversos juegos con el público. |

Fuente: elaboración propia.

Una metamorfosis adicional tuvo lugar como consecuencia de la primera: la danza afro, planteada como referente inicial para la exploración, parecía más un punto de llegada que uno de partida para abordar estos temas. Diferentes circunstancias hicieron que, de un lado, la tutoría iniciara una vez estructurado el guion y algunas escenas; de otro, que abordáramos, como grupo, el problema desde un principio, preguntándonos acerca de origen, desde varias vertientes de la danza.

Caminar con maestros de danza contemporánea, afro tradicional (afromandingue), afro contemporánea y danza ancestral permitió virar la historia de Ananse desde el foco exclusivo de la danza afro, para analizar el cimarronaje y la sumisión contemporáneas, hacia un proceso intercultural de la danza que se componía a partir de distintas miradas, atravesando, a su vez, un punto de cruce de legados ancestrales africanos y afrocolombianos.

Este punto de partida no hizo sino que, primero, el devenir que Ananse trae consigo se acelerara y, segundo, que la estructura de guion no se organizara sobre una narración, sino sobre *escenas múltiples, más o menos desagregadas desde los relatos, los*

conceptos y las imágenes que, durante el proceso de creación colectiva, fueron seleccionadas aleatoriamente del conjunto de cuadros que componen esa historia universal. Este proceso de creación, más allá de los imperativos artísticos, ofrecía un insumo para la investigación antropológica de la estética, en la medida en que propone la pregunta acerca de qué escenas sobrevivieron al filtro, de qué modo y, sobre todo, por qué fueron modificadas.

Las escenas que compusieron la muestra fueron las siguientes, descritas con más detalle en la tabla 2:

- Un retorno al *origen*
- El *tótem* de una Araña doble
- *Variaciones* individuales y corporales de Ananse
- *Conversiones zoomórficas* diversas, en distintos niveles. La escena integra la caza a la pitón Onini por Ananse, quien la insta a medirse con una vara, para poder atraparla.
- Escenificación de *luchas duales* entre seres sobrenaturales
- Presentación del *ego*
- Composición sobre el *capitalismo* y el mundo contemporáneo
- Construcción dancística de un *barco esclavista*
- Marcha y recreación de *oficios tradicionales*
- Una *coreografía afro* que integra una escena donde Ananse se enfrenta y atrapa a las avispa mboro, haciéndoles creer que llueve para que se dejen atrapar en una calabaza, como parte de una prueba puesta por Nyame, el Dios-del-cielo.



Tabla 2. Escenas que componen la muestra

| ESCENA | DETALLE |
|------------------------------------|--|
| Volver al origen o <i>semillas</i> | Los cuerpos de los bailarines yacen; luego, en una secuencia de danzacontacto, arman un árbol; y ruedan como semillas y hojas al viento, por el escenario. |
| Tótem de una araña doble | La estructura presentaba una araña dual con los cuerpos de un hombre y una mujer, que giran sobre una estructura circular formada por los otros cuerpos que los adoran, como una deidad. |
| Variaciones de Ananse | Los bailarines desarrollan sus propias variaciones del cuerpo de la araña y la etología, |

| | |
|--------------------------|--|
| | <p>hasta quedar en una especie de foto o imagen congelada de ellas.</p> |
| Conversiones zoomórficas | <p>Los cuerpos forman una fila, sentados en dirección al público, uno tras otro. Con sus brazos girando por encima de la cabeza de forma no simultánea, extendidos, emulan las patas de una araña, así como “rayos de sol”. Por parejas, con su cuerpo, los bailarines operan transformaciones de serpiente, león y águila, en niveles bajo, medio y alto con respecto al piso, para luego reintegrarse a la fila. Uno de los bailarines toma el papel de Ananse y convierte la estructura lineal que vibra en distintas alturas en la pitón Onini, que se enrolla alrededor de una vara y luego atraviesa por un espejo, donde se rompe la estructura lineal. Tras ello, los cuerpos de la serpiente se convierten en niños que cantan un currulao a manera de ronda, giran en círculo y caen en figuras de animales distintas.</p> |
| Luchas duales | <p>Se presentan batallas dancísticas entre un bailarín que, por un lado, emula al hermano Tigre o al leopardo Osebo (antagonista de Ananse, fuerte y dominante) y Ananse; por otro, a Ananse como aprendiz de chamán y su maestro. En ambos encuentros, Ananse vence. En el primero, dejándose vencer y luego montando al felino; en el segundo, venciendo a su maestro en un duelo de varas y perdonando su vida.</p> |
| Ego | <p>Una figura central simula beber agua de un lago y descubre su reflejo en el agua. Este descubrimiento convierte el agua en sus manos en un objeto doble: un espejo con el cual se</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>siente poderoso y una máscara que se pega a su rostro. Los demás bailarines alternan nuevos signos moderados de adoración y rechazo y, luego, se mueven a la parte posterior del escenario, donde emulan algunos de los gestos del bailarín en el centro. Finalmente, todos circulan en el centro, con su mano como espejo que los mantiene completamente volcados sobre sí, y sin mirar afuera, solo hasta que se detienen para interrogar al público.</p> |
| <p>Capitalismo y mundo contemporáneo</p> | <p>Suena una alarma y los bailarines circulan apresurados por el escenario, con gestos de la ciudad como tomar un bus, manejar un automóvil o correr hacia el trabajo. Una pareja se encuentra en el centro, con movimientos robotizados que recrean un “amor acartonado”. Dos bailarines, de manera presurosa, los envuelven en hilos que los separan y hace fuerza su encuentro en un abrazo. Al final, los bailarines van hacia la parte posterior del escenario, donde inician un baile electrónico que mezcla movimientos afro. Los bailarines se dirigen a una esquina del escenario, aún rodeados por los hilos.</p> |
| <p>Barco esclavista</p> | <p>Los bailarines se sientan y comienzan una coreografía donde reman y están presos en un barco. Paulatinamente, van soltándose de la forma para “arrastrarse por el mar” y llegar de pie a una posición donde, de nuevo, están amarrados por las manos y se “liberan”, con el soplo que les infunde un bailarín que hace de Ananse; y, con ritmos de percusión, realizan una</p> |

| | |
|---------------------------------------|---|
| | <p>coreografía de romper cadenas e incinerarse, para armar, finalmente, una sola masa de cuerpos.</p> |
| <p>Marcha y oficios tradicionales</p> | <p>El canto de los ancestros levanta los cuerpos, que siguen el canto, caminan agarrados de la mano hacia la parte posterior del escenario, cantan y se visten para iniciar labores como la pesca, la cocina o el lavado. Con una atarraya, envuelven a uno de los tamboreros. El canto decae lánguidamente.</p> |
| <p>Coreografía afro/avispa</p> | <p>El redoble de los tambores da lugar a un nuevo comienzo con ritmos afroandingue que cierran la muestra. Durante esta variación, los bailarines devienen avispa que se mueven coreográficamente y son bañadas con agua, repelidas y arrinconadas, por Ananse. Tras volver, las avispa y Ananse bailan juntos y, en una última coreografía afro con ritmos de percusión, cierran la muestra.</p> |

Fuente: elaboración propia.

Uno de los propósitos de la investigación fue analizar algunas de estas escenas, en términos tanto artísticos como sociológicos.

Volver al origen: Ananse y las formas de la memoria

Desde el principio del proceso, consideramos explorar la danza contemporánea, la biodanza y la danza-contacto como vehículos para abordar el *origen*. Nuestras ideas sobre un origen se alimentaron del trabajo que propuso Gerardo Rosero, desde las danzas ancestrales sobre unas semillas rodantes, para el montaje sobre “Territorio: cuerpo ancestral”, realizado con artistas afro e indígenas. Nuestros cuerpos formaron también un árbol, de donde nacen Ananse o el universo.

Más adelante, empalmamos una escena donde éramos partículas que giraban desde un centro y salían despedidas por una fuerza, produciendo un nuevo *big bang* creativo, donde los cuerpos caían en figuras de animales. También fuimos un conjunto de “niños” que nacían de una serpiente, como en las culturas indígenas amazónicas, donde los pueblos surgen a partir del río, la Gran Anaconda.

Pero ¿por qué abordar el tema del *origen* desde la muestra, si, en los relatos ashanti, Ananse nunca es “creado”, ni corresponde con el artesano mítico del Génesis ni es el principio fundador de todas las cosas, representado aquí por Nyame, el Dios-del-cielo? La escena inserta un origen en la narrativa de las historias de Ananse o *Ananseseem* que los relatos no contienen. En estos, Ananse parece haber nacido con el comienzo de los tiempos; pero ninguna narrativa describe su origen (Tekpetey, 2006), a lo sumo, y más como excepción que como regla, Kweku Ananse es el creador de los

hombres, a quienes Nyame, insufla vida (Vecsey, 1981, p. 167); o bien presume de ser el más antiguo de los seres, sin contar cómo nació.

Así, en un cuento, los animales están reunidos, discutiendo para determinar quién es el más viejo. Cada animal exagera, como una función mítica y cultural, donde presumir es signo de elocuencia, elemento clave de los pueblos afro, tal como se describe enseguida.

El ave de Guinea dice que es ella el ser más antiguo, que tiene las patas rojas, pues hubo un incendio al principio de los tiempos y, como no había nadie más, debió apagarlo con sus patas y por eso ahora estas son así. El loro sostiene que es él es el ave más vieja, pues la única herramienta en el principio de los tiempos era su pico que, desde entonces, es curvo, pues lo usó para moldear el hierro. A su turno, el elefante afirma ser el más antiguo: pues tiene una trompa más larga, porque, cuando Nyame fue a hacer al resto de los animales, el material ya escaseaba, de modo que los demás debieron contentarse con narices cortas. El conejo dijo que cuando nació, el día y la noche ni siquiera habían sido creados. El puercoespín, quien parece llevar su testimonio más lejos que todos, dice que cuando él nació la Tierra no había terminado de crearse y no se podía caminar sobre ella, pues era blanda como mantequilla.

Al final, Ananse, por ser el más sabio de los animales, es consultado por los demás y afirma que simplemente es él mismo el más antiguo de los animales, pues nació en un tiempo tan antiguo que ni siquiera existía la Tierra; de modo que, cuando murió su padre, debió enterrarlo en su propia cabeza (Courlander, 1960).

Al igual que Ananse, los hijos de la diáspora debieron enterrar en su propia cabeza a su padre, como un árbol sobre el que se sostiene la organización social afro a ambos lados del Atlántico. También debieron hacerse más sabios y antiguos, a través de su elocuencia y, después, mediante sus silencios. Sobre todo, los afros enterraron a

la madre África, la guardaron en semillas que viajaron en las cabezas de las mujeres, entre los palenques y la servidumbre, entre tierras distintas. Leocadia Mosquera, quibdoseña, transmitía dicha comprensión: “Los traían [en la cabeza], las semillas las trajeron de África [...], metidas en las trenzas [...], acá también en la esclavitud también las trenzas eran para esconder las semillas” (Vargas, 2003, p. 120).

La diáspora africana expuso a los pueblos esclavizados a una inconmensurable experiencia de desarraigo. Su extracción forzada desde la costa occidental africana por barcos negreros, encargados de volverlos mercancía, no solo produjo la comercialización forzada de sus cuerpos o la invisibilización de su dignidad y humanidad, durante siglos; sino que produjo rupturas con la territorialidad de la memoria cultural de los pueblos de los que provenían.

Quizás, esta ruptura con el pasado africano y la creación de un nuevo proceso de memoria a través de la diáspora es el punto clave del abordaje de Ananse, a través del proyecto. Este vínculo con el pasado es un imperativo que empujó a quienes participamos en él. La araña de los cuentos, que despierta la curiosidad de científicos sociales, narradores, literatos y folcloristas en el mundo, es primero que todo un jirón de una memoria cultural, amenazada perpetuamente y de manera pronunciada por la diáspora.

Para quienes hicieron parte del proyecto, la subjetivación afro supone el acceso, mediante los relatos orales y la investigación sobre Ananse, a un fragmento de su propia historia. En una de las bitácoras del proceso, Myriam Ibarra (2019), una de los “chicos Ananse”, señala sobre nuestro material de trabajo:

Un pasado de violencia, segregación [y] desarraigo: nos quitaron nuestros nombres y los remplazaron por otros, con nombres y apellidos de nuestros dueños o los que eran nuestros dueños; nos quitaron nuestra historia, nuestra identidad, porque no sabemos de

dónde venimos; no sabemos dónde están nuestros parientes, nuestras familias; nos quitaron nuestras lenguas y nos obligaron a aprender la de los dueños, castigándonos si manteníamos la propia.

En este contexto de amnesia forzada, la historia aún habla la lengua del colonialismo, más aún, en la medida en que dicha historia es atravesada por el tamiz de la escritura lineal, su traducción y los alfabetos fonetizados, donde *nuestra memoria oral ancestral* parece haber hablado por persona interpuesta, a través de los cronistas, etnógrafos y sacerdotes que han trasvasado sus cuentos y tradiciones a la palabra escrita².

La historia del cimarronaje a través del trenzado o la conservación y transporte de semillas es una historia intensiva femenina que no tiene sitio en una historia lógica, escrita y masculinizada: “¿Para qué guardar semillas cuando están a punto de esclavizarte?”, se pregunta incluso un líder afro, experto en etnohistoria. Quizás el gesto de guardar esas semillas atestigua bien un desplazamiento de pueblos en la territorialidad africana, o bien una función de lo femenino en esta construcción; gesto que no nació con la esclavización, sino con la *migración*, como la actual que viven los pueblos afrodescendientes alrededor del mundo; aquella entre la zona de palenque y los terrenos de los esclavistas en la época colonial; y, desde luego, otras migraciones previas a la diáspora, dentro de África, en las complejas relaciones entre los mismos pueblos continentales.

El proyecto parte del principio de que la anamnesis de nuestras “huellas de africanía” y nuestras memorias culturales puede ser explorada a través de nuestro cuerpo. Para Ananse, como proyecto de investigación artística, “la danza es un sistema de conocimiento que contiene una memoria poderosa” (Latorre, 2019). Es este tipo de “historia”, la historia intensiva, quizás ficcional, de nuestros propios gestos, la que el Proyecto Ananse quiere alcanzar cuando emprende un viaje al *origen*, que viaja por la historia escrita también,

pero que no le asigna ningún privilegio sobre otras formas de memoria.

¿Por qué proponer un origen a Ananse?, ¿por qué un origen vegetal, como semilla nacida en el caos del cosmos, en un árbol originario? Porque el propósito de investigar a Ananse es, justamente, volver al origen.

Creemos en retrospectiva que, si el abordaje y los elementos culturales integrados al Proyecto Ananse no eran exclusivamente “africanos”, nuestras preguntas y la forma de abordarlas eran preocupaciones específicas de una matriz afro, que muestran el vínculo a través de la “ruptura relativa” con dicha matriz. En esta matriz, el “territorio” no es una especie de lugar perenne. Quizás por ello, la araña, que tiene que construir su casa en cualquier lado, significa tanto para los hijos de la diáspora. En el caso de los descendientes de la diáspora africana, la experiencia del desarraigo y la esclavización pone sobre la mesa dos preguntas: una, sobre el origen; y otra, sobre la libertad: *quién soy y cómo puedo ser libre*:

La humanidad danza hoy para cambiar la visión material del mundo, por una visión espiritual del mundo [...]. Cada pueblo danza de acuerdo con sus necesidades culturales [...]. En la modernidad, la humanidad danza por la reafirmación y liberación del cuerpo-espíritu [...]. La raza amarilla danza por el equilibrio ancestral entre la materia y el espíritu [...]. La raza roja danza con la espiritualidad de la naturaleza [...]. La raza blanca danza por el control del mundo [...]. *La raza negra danza por la búsqueda y conquista de la libertad y reafirmación de su identidad* (Latorre, 2019; énfasis agregado)



El tótem y las conversiones zoomórficas: entre la impotencia del símbolo y la potencia del narrador

El tótem y las (im)posibilidades de lo sagrado

Uno de los conceptos creativos más presentes en el acompañamiento y tutoría que adelantó el maestro Carlos Latorre, definitivos en la composición de la muestra artística en general alrededor de esta figura, fue la naturaleza dual de Ananse. Dicha naturaleza fue presentada a partir del “tótem” de una Araña doble, masculina y femenina, una variación que confiere a Ananse un carácter de *divinidad* o *deidad*.

La centralidad de la escena recae sobre los dos cuerpos, masculino y femenino, de los bailarines hombre y mujer que se adosan y giran juntos, objeto de la mirada de los otros. Estos cuerpos alternan su lugar y, en la teogonía planteada, son “adorados” por los otros. Además de ser adorado, el lado masculino trata de ser asido a la fuerza por el grupo, tanto real como virtualmente, una vez se retira hacia atrás de la estructura circular. Allí, sigue siendo “divinizado” y “asido”, sin que esté, efectivamente, presente. Ananse se convierte en esta mirada, en un dios adorado y venerado. La teatralidad se convirtió en el recurso más importante, y nuestros cuerpos devenían símbolos, cuyo lugar define dicha estructura.

Una escena adicional, que redoblaba la centralidad de un personaje en una estructura circular, representaba el nacimiento del *ego*. Ananse, como se dijo, se convirtió en el motor de todos los nacimientos. Un recurso fue apelar a la figura mítica de Narciso. Desde la construcción narrativa, se proponía que el equivalente más importante era el cuento de la pitón Onini, cazada por Ananse dentro de las pruebas que tiene que cumplir ante Nyame, para hacerse dueño de todas las historias.

Onini fue engañada por Ananse, quien la invitó a medirse con una vara, para mostrar que ella era más larga y esbelta. Una vez Onini accedió, Ananse la ató con una cuerda y la entregó al Dios-del-cielo, como prueba de su virtud. En esta medida, la vara desempeña la misma función simbólica que el lago en el mito de Narciso, pero sin reflejo. Como esta relación no es obvia, y el proceso colectivo de creación quiso simplificar la estructura, ambas escenas terminaron en lugares distintos; y el *ego*, al igual que el tótem o Anansedios, en el centro del diseño.

Sin embargo, en vez de acrecentar la de la muestra, esta riqueza simbólica parecía definir de antemano sus límites y, al mismo tiempo, hacerla menos inteligible. Ocasionalmente, la teatralidad, más que añadir a la escena recursos como la voz, parecía restar movimiento a los bailarines. Una combinación de la manera fragmentaria de construcción del guion, la frontalidad de la planimetría; la función simbólica de los bailarines, como signos vivientes que no podían descomponer la estructura y, quizás, un poco de desconfianza en nuestro *performance* como bailarines de danza contemporánea, nos iba dejando un tanto “congelados” en la puesta en escena.

La ritualidad de la música para replicar un mito que, en su primera versión, parecía más indígena y americano que africano, e incluía más gaitas y sonidos de semillas que percusión catártica, añadía gravedad a la escena; y nos hacía temer que pudiéramos romper, de alguna manera, la fragilidad de “lo sagrado”. Pero, ante todo ello,

cabe preguntar: ¿de qué pueblo específicamente hablábamos en esta mixtura de ritualidades amerindias y africanas, donde las primeras, por momentos, parecían tragarse a las segundas?

La inercia de una construcción simbólica ritual, así como la interpretación del personaje como un semidiós, terminó borrando, además, cualquier rastro de comicidad en la puesta en escena de los enfrentamientos entre Ananse y otros personajes, convirtiéndola en un verdadero drama, donde nuestros cuerpos se enfrentaron de dos en dos, recreando la ridiculización de hermano Tigre por Ananse, quien termina montándolo como su caballo después de fingir estar enfermo.

Por otro lado, el enfrentamiento de Ananse como discípulo de su chamán o tutor, relato de los fon de Benín, mostraba otra relación entre dioses y hombres, distinta de la presente en el mito griego de Aracne, la tejedora magnífica convertida en araña por Atenea como castigo por su soberbia, que la había llevado a compararse con los dioses. En el relato fon, la conclusión es distinta, pues muestra dos hombres con potencias sobrenaturales, pero con una relación de fuerzas más horizontal, que hace incierto quién de los dos vencerá, aunque Ananse lo sea, finalmente (Pedrosa, 2011). Aquí, cabía la pregunta de Gerardo Rosero sobre ello: “¿Por qué es tan seria y dramática la puesta en escena de un personaje cómico para la tradición oral africana y afroamericana?”

En algunos relatos, Ananse aparece como familiar de Nyame, como su cuñado o bien como su hermano (Tekpetey, 2006). En la mitología akan, fue leído por algunos autores como parte de una divinidad trinitaria: un dios único (Nyame), que se expresa a través de otros tres: “*Odomankoma* que es Dios infinito, *Kuaku Anansi*, el que teje el universo y *Asase Ya*, la expresión femenina de Dios, la que da forma a la tierra” (Duncan, 2015; énfasis agregado).

Este principio es similar al descrito por Zapata Olivella (1983) para el origen de los orishas, reconstruido de la tradición oral de la etnia fang: *Odumare Nzame* el “gran procreador del mundo espíritu naciente, nunca muerto, sin padre, sin madre”, el principio intensivo; en segundo lugar, *Olofi*, su sombra sobre la tierra o su proyección (lo expresivo); por último, *Baba Nkwa*, su pensamiento o su “invisible luz”.

Estos orishas, dioses secundarios de la religión yoruba, representan una especie de redistribución del poder y una neo-estructura del monoteísmo, donde un dios abstracto se expresa a través de uno concreto, como ocurre entre Olorum, propietario del cielo y quien se distancia del mundo, y Obatalá, un dios inferior que puede ser representado e idolatrado:

El distanciamiento de ese dios no se tradujo en caos, todo lo contrario, propició un enriquecimiento y ordenamiento que hizo el mundo más diáfano, porque redistribuyó el poder y la fuerza en unos dioses secundarios que se encargaron de cosas específicas [...] y de las actividades humanas. (Mosquera, 2009, p. 16)

Una estructura similar se identifica en el orden social y espiritual akan, en relación, por lo menos, con dos elementos míticos fundamentales:

- El culto monoteísta a un dios supremo, retado o engañado por los hombres, a través de la astucia de Ananse, quien pretende equipararse, siendo nombrado en las historias (usurpándolas) o tratando de imitar su poder sobre la vida y la muerte. Entre los akan, la relación con este dios es personal, en santuarios domésticos y familiares.
- El culto a los *abosom*, deidades inferiores, fuerzas espirituales veneradas en África occidental entre los akan, que dependen de Nyame: entre otros, Tano, el río; Asase Ya, la madre tierra; o Nyankopon Kweku, un dios malvado,

entre otros mensajeros e intermediarios entre Nyame y el pueblo akan (Vecsey, 1981, pp. 163-164).

En algunos casos, Ananse es el creador de la humanidad o el más antiguo de los hombres; familiar de Nyame o quien compite con él; pero nunca objeto de veneración (Vecsey, 1981, p. 167). Ananse busca la alianza y el trato con Nyame, para comprar sus historias, que devienen así, no las hazañas del dios, sino la de sus escapadas, trampas e infortunios. Acude al engaño para ocupar el lugar de Nyame, en relación con este o con el pueblo: usa la deuda social para obtener algo más grande y, con ello, cumplir la apuesta de obtener todo un pueblo por un grano de maíz, por ejemplo.

En el primer encuentro con un poblado, este grano es presentado como el grano preferido de Nyame, que Ananse da a guardar a un gallo del pueblo, el cual, por supuesto, se come la semilla. Ananse obtiene así al gallo como compensación. Enseguida, en otro pueblo, el gallo es cambiado por una oveja que lo pisoteó; la cual, a su vez, le fue entregada como compensación por la pérdida de un objeto que no le pertenece a ella sino a Nyame. Al final, llega a cambiar el cadáver de un niño muerto (o una esposa o un esclavo) por todo un pueblo, pues presenta el cadáver (desenterrado previamente por Ananse e introducido a hurtadillas al pueblo), como el “niño predilecto de Nyame” que ha sido apedreado y “asesinado” por ellos mientras “dormía”, por expeler un olor nauseabundo (Vecsey, 1981, p. 168)

Estas tentativas de equiparar a los dioses son frecuentemente castigadas. Es aún más frecuente que el pacto se rompa con sus amigos, la Lagartija, el Tigre y el Burro, etc. En varias historias, Ananse trata de engañar a su familia, más que compartir con ella, lo cual es un principio akan muy fuerte. Ananse es un antihéroe en este sentido; incluso, cuando es héroe, espera recompensa; o bien lo es por accidente, como cuando es el fundador del tejido o del azadón que, en las narraciones, llegó por medio de los británicos y los europeos o se les entrega a ellos.

En una de estas anécdotas, Ananse trata de decir el nombre secreto de la hija de Nyame, mediante tambores mensajeros, para desposarla. Cuando Ananse roba el nombre secreto de la hija de Nyame, él no es capaz de escucharlo. Cuando la Lagartija lo repite por instrucción de Ananse, es la Lagartija quien termina desposando a la hija del dios.

Varias consecuencias se desprenden de este intento de Ananse de equipararse con el Dios-del-cielo. Con la trampa, Ananse intenta fingir que tiene poder sobre la vida y la muerte, poder que solo detenta Nyame (Vecsey, 1981, p. 168). Además encadena en su favor distintos *tratos* o *acuerdos* que celebra tanto con Nyame como con el pueblo, de manera simultánea, o que son la misma cosa: él solo puede celebrar tratos con el Diosdel-cielo *a través de hacerlo con los hombres*. Incluso, en sus intentos fallidos, lo que el pueblo celebra es la derrota de las fuerzas que pretenden romper la organización social akan, concentradas en Ananse, un ser egoísta que rompe los acuerdos tácitos que construyen la sociedad.

Sin embargo, en los cuentos, Ananse es también un hombre de familia. La fuerza desorganizante de Ananse siempre es relativa, la risa es lo que ello sanciona. Ananse no es una deidad opuesta a la construcción del mundo, sino un agente dentro del pueblo, la familia y las instituciones que expresa una fuerza que construye esta sociedad, tanto como la amenaza. Pero no puede serlo sino a costa de fallar en su intento de equipararse con los dioses y traicionar a sus amigos. Por ello, los cuentos tienen una función mítico-pedagógica: dejan una moraleja o descifran misterios de la naturaleza a los niños a través de la tradición oral (Duncan, 2015).

En la mayoría de los relatos, Ananse es “cualquiera”, por así decirlo (el más inútil e insignificante, en algunas narrativas), y su naturaleza arácnida solo es discutida en un tipo de narrativas sobre por qué su abdomen, su trasero y su cabeza son abultados, o por qué se esconde en las esquinas de las casas (Tekpetey, 2006).

Como ser humano goza del sentido del humor y del poder de la palabra y la elocuencia de los pueblos afro en todo el mundo, pero en mayor grado. Ello hace de Ananse más humano que cualquiera, reafirma su ser humano. Tiene un nombre, por lo demás. Tiene amistades, pero estas tienden a romperse, a ser traicionadas por él y por los demás (motivo de la desconfianza).

Además, Ananse es oportunista y aprovecha su profundo conocimiento de la naturaleza humana en su favor (Tekpetey, 2006), cegado por el principio del placer. Pese a ello, como dijimos, esta gratificación depende de que su naturaleza no sea solo instintiva y ciega. Es una especie de Quijote que no cuenta sino con unos principios de astucia y autosuficiencia, para lograr su objetivo, como compensación y como técnica de supervivencia (Tekpetey, 2006). Por eso, trata de mantener un estatus de familiaridad con Nyame, “comprando” sus historias, a pesar de no tener nada con qué hacerlo, salvo su propia astucia.

Aunque no es claro por qué la tradición oral emplea nombres de animales para anécdotas que, en su mayoría, tratan de relaciones entre seres humanos (Pelton, 1980; Rattray, 1930), ello tiene que ver con su relación con los dioses. El declive de los estudios sobre el totemismo (que interpretaron que las sociedades indígenas no entendían la procreación y confundían su naturaleza con la de los animales), a mediados del siglo xx, dio paso a las interpretaciones estructuralistas, donde la relación entre hombres y animales es externa y simbólica, como señaló Radcliffe-Brown, “el universo de la vida animal es representado en forma de relaciones sociales, como las que prevalecen en la sociedad de los hombres”, a condición de encontrar algún rasgo que los haga comparables u oponibles entre sí (Lévi-Strauss, 1965). En relación con ello, el tramposo encarna una variable territorial, una liebre en las praderas o una araña en las selvas (Vecsey, 1981, p. 162).

Sin embargo, para Pelton (1980), la caracterización animalística de los relatos no es un simple recurso equivalente o fabuloso de anécdotas humanas, sino que expresa una similitud con la *conversión chamánica metafísica*, descrita por Mircea Eliade, en tres etapas: separación, periodo liminal o de tránsito y agregación.

Esta fase liminal terminó siendo un rasgo de Ananse, que comparte rasgos de un ser instintivo y sumamente agudo, y media entre Nyame y la humanidad. Además, lo convierte en el vehículo de un volver al origen, una *communitas*, una fuerza que intenta establecer una sociedad sin jerarquías. Esta fuerza es interna: más que como un *locus* fuera de lo social, actúa como una especie de nivelación de las estructuras y jerarquías sociales, dentro de la constitución de esas sociedades; como una especie que modifica no solo la estructura social, sino la relación hombre-naturaleza. Ananse, convertido en un dios en escena, es olvidar más que recrear, esta fuerza donde no hay ninguna criatura por encima nuestro. Al hacerlo así, “traicionamos ” danzando una posible “memoria que guarda información sobre los orígenes del mundo y sobre los orígenes de la vida en el mundo” (Latorre, 2019) en favor de otra.

Un importante componente de la situación liminal es “un énfasis en la naturaleza a expensas de la cultura”, llena de “símbolos suficientemente explícitos acerca de procesos biológicos [ganado, aves, vegetación], lo humano y lo no-humano”; a través de las formas culturales en que esa naturaleza se expresa. “Máscaras de animales, plumaje de aves, vestidos de hojas envuelven y amortajan” al neófito y al sacerdote: “simbólicamente su vida social es apagada por la animalidad y la naturaleza, incluso para ser regenerada por estas mismas fuerzas” (Turner, 1972, en Pelton, 1980, pp. 34-35).

Así, el carácter doble del tótem, anticipado por la danza, aparece también como parte de la organización ashanti, “enraizada en la conciencia de la binariedad de la vida, revelada en la masculinidad y la feminidad, no como principios biológicos, sino como polos

ontológicos entre los cuales el mundo deviene” (Pelton, 1980, p. 63), pero que corre casi de manera paralela con la doble naturaleza de Ananse, pues los cuentos no aluden directamente a ninguna de sus instituciones.

¿Acaso no son estas potencias las que prefiguran los temas de la muestra del Proyecto Ananse en su búsqueda de un origen, toda una metafísica del hombre nombrado como *Araña*?

La *communitas*, esa fuerza centrípeta no siempre genera caos, sino que, en algunos casos, por azar, genera orden. Su encarnación de una parodia o rechazo del orden social no devuelve la narración de Ananse al mundo primordial, sino que explica y construye el mundo de hoy (Pelton, 1980, pp. 36-37). Ananse encarna el acceso permanente al nivel liminal, metafísico, intensivo, a través del poder del lenguaje, un viaje a través de la oralidad entre dos mundos de un ser de dosmundos. Su narrativa es, precisamente, el viaje entre ambos mundos.

Ananse y el mundo contemporáneo

Estas fuerzas escapan de la sociedad capitalista. Ya no son más controladas. En este punto, los bailarines corren frenéticos, sin patrón alguno por el escenario, consumidos por el afán. Una experiencia simétrica de la espacialidad da lugar a una experiencia del espacio en función del tiempo. El capitalismo aparece en Ananse como la verdadera fuerza destructora y desbocada, que ya no es contenida por ningún relato. En contraposición, Ananse puede ser un dios, aunque para ello quede encerrado en la sublimación artística, y sin pueblo alguno.

Pelton (1980, p. 2) señala que, en ocasiones, los estudiosos han convertido la más alegre de las figuras míticas en una “solemne afirmación filosófica”. El Proyecto Ananse terminó proponiendo una crítica al no-ritmo de la sociedad contemporánea, que parece plantear al espectador un refugio en una dimensión mítica, de lo religioso o lo sagrado. Es el ruido de la sociedad contemporánea con su velocidad, lo que parece construir el simbolismo divinizador y, en ocasiones, paralizante, de Ananse, pero a contramarcha. La experiencia de aparente inteligibilidad de lo abstracto-concreto del simbolismo se opone a la ininteligibilidad de la sociedad moderna e industrial y la fugacidad de la vida contemporánea.

La ritualidad que la muestra artística del proyecto recreó, más que un reflejo del no-lugar en el panteón akan de Ananse, parece la antítesis de fuerzas que construyen la memoria afro contemporánea. Frente al ruido y la no-sacralidad, expresada en el movimiento desordenado del capitalismo y el frenesí urbano bogotano, la ritualidad del tótem parece construir un altar, donde la velocidad, el ruido y el caos son reemplazados por la estructura, la simetría, la centralidad de lo sagrado, la suspensión del tiempo y el silencio, como fuerzas constructoras del arte.

Algunos de quienes vieron Danzando Ananse expresaron su confusión y congoja, cuando, en medio de la música ritual que la acompañó, empezaron a sonar, de pronto, una alarma y los pitos de unos buses: de algún modo, se sintieron acorralados. El tótem desde esta mirada parece ser el *locus* adonde escapan de la furia de la ciudad, y a través del arte, una miríada afro y no afro de hijos del desarraigo de la sociedad de la información y la industrialización.

En las versiones de los cuentos afroamericanos, a diferencia de algunas versiones africanas, Ananse es mitad humano, mitad animal; mitad femenino y mitad masculino. Este carácter subversivo se congela simbólicamente en la asignación de identidades masculinas y femeninas, empalmadas de un personaje totémico. Las historias de Ananse, sin embargo, parecen construir una subjetividad en el espectador, donde se es héroe o la más abyecta de las criaturas, el más astuto de los seres o, en algunos casos, el más estúpido. Por ejemplo, en un cuento, su intento de recoger todo el conocimiento en una calabaza es la condición para que la sabiduría y la inteligencia se regaran por el mundo. ¿No se cuenta, a través de Ananse, simplemente, la naturaleza humana?

El triunfo del Arte se encontrará, entonces, en reintroducir una dimensión sagrada que hace significativa la existencia, a través de la oralidad, la danza u otros lenguajes. Desde allí el arte puede rescatar la “ritualidad de la vida diaria” (Pelton, 1980, p. 12), una dimensión sagrada, pero no en relación con un dios, sino con la mitología de la condición humana, como señala Eliade:

El tramposo habla —y encarna— un lenguaje religioso vívido y sutil, a través del cual vincula la animalidad y la transformación ritual, da forma a la cultura a través del sexo y la risa, vincula el proceso cósmico con la historia personal, potencia la adivinación para cambiar los límites en horizontes, y revela los pasajes a lo sagrado, *incrustado en la vida cotidiana* (Pelton, 1980, p. 3; énfasis agregado)

El juglar y el poder de los lenguajes

En la historia sagrada de la sociedad akan, el juglar debe ser un especialista entrenado, pero no así para quienes relatan las *Ananseem* (Vecsey, p. 162). La araña, principio del pensamiento activo y tejedor del universo, une los principios antagónicos (femeninomasculino, intensivo-expresivo, social-antisocial), a través de sus acciones, en tanto actos sociales de enunciación³. La primera de todas es robar o heredar los cuentos de Nyame (“autor de todas las historias”) para esparcirlos entre los seres humanos. Para ello, el narrador escoge de un repertorio de historias e imágenes conocidas, *como piezas de un rompecabezas, sin orden preestablecido*, y con ellas ensambla una narrativa nueva (Tekpetey, 2006, p. 75). Estos cuentos, fragmentos de códigos culturales diversos, son el “fuego prometeico” y tienen *existencia propia*.

Este inventario de recursos encaja con el lugar de los mayores en la tradición oral y, en general, con el culto a los ancestros en la sociedad akan. Este culto, que constituye, además de Nyame y los *abosom*, la tercera dimensión de la mitología akan, muestra el tributo del pueblo a la herencia y cohesión social, pues representan la virtud, son dueños y promueven la fertilidad de la tierra y la enlazan con la descendencia (ninguna persona sin descendencia es ancestro). Son el vínculo generacional, entre el linaje matrilineal y patrilineal, simbólicamente, físico y espiritual, respectivamente (Vecsey, 1981, pp. 163-166). La intersección de linajes ancestrales constituye la identidad akan misma: “Antes de identificarse consigo mismo el [akan] se ve como una parte de su pueblo”, además, “antes de haber yo, hay un *nosotros*”. La persona akan deriva su identidad de su gente, sin ellos, la persona “no existe ni realidad, ni ser, ni significado” (Vecsey, 1981, p. 165).

No solo los ancestros, sino incluso el rey, derivan su identidad del pueblo akan como un todo. Sin embargo, Ananse y la narrativa oral son la contraparte de un orden social akan muy fuerte, con obligaciones institucionales que existen como valores interiorizados. Allí, el lugar del individuo está altamente codificado, en una estructura social tejida de modo complejo, donde el rol está definido por los clanes matri- y patrilineales, las leyes de la naturaleza, en relación con Nyame, el pueblo y el gobierno, etc. Como se ha dicho, estas obligaciones no son solo de “ciudadanía” sino de identidad (Vecsey, 1981, p. 172).

Así las cosas, el contador debe anteponer “la fórmula ritual de que realmente *no hacía suya ninguna de sus historias*, ni tenía la intención de causar daño” (Duncan, 2015, p. 68; énfasis agregado) y son parte de la matriz cultural, donde conviven el pueblo, la divinidad, los ancestros, el rey y los cuentos. La función imaginaria asigna responsabilidad a la audiencia: son cuentos cuya verosimilitud queda en manos del público, no son mitos, ni tienen conexión con los rituales. Lo único es que se cuentan de noche, con un lenguaje procaz y divertido (Vecsey, 1981, p. 163). Por ello mismo, en este régimen de enunciación, el juglar o trovador a través de las historias de Ananse, puede abordar temas tabú y denunciar “la corrupción de un dignatario religioso y la crueldad de un jefe tribal o un rey sin exponerse a represalias”.

La figura de Ananse y sus relaciones con la divinidad bañan, entonces, a quien narra su historia y le otorga prerrogativas sociales y políticas al juglar en su discurso que, en sí mismo, es expresión de ese poder. Ananse es, en este sentido, la expresión de la *communitas*, cuya fuerza construye y amenaza o se burla de la organización social. El juglar es el tejedor que anuda los misterios y revelaciones divinas, con fragmentos de anécdotas cotidianas y populares, haciéndolos indiscernibles y trasgrediendo fronteras

socioculturales (“haciendo trampa”) y, de ese modo, encarna el principio del personaje.

Desde esta perspectiva, el héroe cultural se presenta una y otra vez en los ropajes de quien cuenta su historia. Hacerse con las historias del Dios-del-cielo, ser el medio y el mensaje al mismo tiempo, confundir el personaje con el narrador de la historia (Tekpetey, 2006) es lo mismo que dotar de poderes a quienes cuentan la historia oral de los pueblos y unir, de manera inextricable, a estos con la audiencia misma, como su contraparte o uno más.

Ananse parece representar el *ello*, la parte más instintiva, reprimida y antisocial de la sociedad; una función del sistema educativo akan para mostrar sus peligros, al tiempo que cumple una función catártica, como una especie de válvula estética de distensión alrededor de estas normas morales que rigen a la sociedad (Tekpetey, 2006), donde dicha licencia se insinúa, a través de un personaje. Es el espíritu de revuelta contra la tiranía y la rigidez de la tradición (Tekpetey, 2006, p. 80); también, el encauzamiento de una energía individual e irrefrenable en funciones sociales útiles (Tekpetey, 2006).

El rechazo por parte de la sociedad de la antiética del tramposo y la asunción por la audiencia de las normas sociales se crean simultáneamente (Tekpetey, 2006). “Rompiendo los patrones de una cultura, el tramposo ayuda a definir tales patrones”, incluso a (re)crearlos, como límites dinámicos (Vecsey, 1981, p. 161). Además, en el relato, Ananse puede engañar al pueblo entero, pero no al pueblo que escucha la historia; y la anécdota sobre el engaño sirve como una especie de lección fenomenológica doble, que mantiene en desequilibrio permanente y como un ser inasible a Ananse con respecto al pueblo. Pero ofrece a este último la ventaja de ser quien, en definitiva, recoge “la verdad tras la apariencia”, bajo la forma del humor.

La risa es el dispositivo para no “sermonear” a la sociedad sobre lo que debe hacer o no. El artista, el narrador, se vuelve uno más de la audiencia y el otro sobre la cual esta se reafirma. Provee una experiencia, a través de la literatura oral, de lo inaceptable (Tekpetey, 2006, p. 80). Por un instante, hace del juglar el dueño de las historias, en una sociedad akan presa en instituciones sociales y políticas rígidas (Tekpetey, 2006, p. 81); al tiempo que provee una cosmogonía donde los dioses son “conquistables” y el hombre puede acceder a ellos (Pelton, 1980, p. 9).

Esta relación secreta entre Ananse (incluso como su aparente antítesis), el pueblo, los ancestros y la subversión, a través del lenguaje, constituye un lazo entre el personaje y el proyecto que decidió “recrearlo”, a través de la danza. Es escoger los tambores como mensajeros de aquello que nos convertiría en yernos del Dios-delcielo, a través de lo incomunicable de la danza y la música de los cuentos.

En un cuento donde Ananse es aparentemente “virtuoso”, el origen de la danza y el tambor aparecen vinculados a un desafío o intento de ocupar el lugar de Nyame. El tambor es la contraparte o la cara inversa de una calabaza, donde se recogen todas las enfermedades. Allí se baña una mujer enferma que Ananse convierte en bella, y es arrebatada a Ananse por Nyame, una vez convertida. Cuando el Dios-del-cielo reclama para sí todas las obras de Ananse, se rompe el equilibrio; y Ananse termina golpeando con la calabaza a la mujer, lo que conduce a que, desde ese momento, las enfermedades se rieguen por el mundo. El cuento muestra a la danza y el tambor como la cara opuesta de la enfermedad, como la humanización de las fuerzas naturales que la constituyen y el espacio social de interacción de Ananse con las esposas del dios (Pelton, 1980).

Conclusiones

Para Ananse como proyecto, la danza fue mucho más que eso. El drama (acción cómica fallida) entre Ananse y la serpiente, o entre Ananse y hermano Tigre, entre la debilidad y la simpleza, por un lado, y la belleza y la fuerza, por el otro; la conquista del primero por el segundo, animaron un proceso creativo. También subvertir las imágenes de la fuerza es subvertir aquellas que, en los cuentos afro, legitiman a un Ananse que castiga a su esposa y sus hijos con un látigo mágico, y que programa gestos de obediencia hacia los hombres en dichas sociedades.

En las sociedades afrodiaspóricas, Ananse sigue siendo el que desafía al poder, esclavista o capitalista. Hoy por hoy, Ananse vive en los procesos de trenzado del cabello de mujeres afro en América Latina y el mundo, en una estética recargada de los afroamericanos del sur de Estados Unidos y en obras de teatro donde el viaje (la diáspora) de Ananse lo convierte en un nuevo Odiseo.

Una experiencia similar fue el Proyecto Ananse que, en menos de un semestre, se propuso involucrar personas con o sin formación previa en danza, en atención a que lo relevante era el proceso de “crear” o “extraer” memorias y contenidos culturales y simbólicos y producir efectos políticos en nuestra conciencia, más que ofrecer un espectáculo. Ello determinó un componente de formación adicional en que acompañó los casi setenta encuentros que el grupo tuvo, los cuales desbordaron el número de talleres de exploración proyectados. Ananse pretende echar abajo el muro que separa a los artistas del resto del mundo, en una sociedad que los necesita, no

para crear un nuevo sacerdocio, sino para que estimulen la creatividad entre aquellos que no hacen parte de su mundo.

Durante el Proyecto, entendimos que el proceso de creación nos llevó más allá de nuestro pasado africano, de nuestro vínculo con las regiones donde nacieron nuestros padres, donde la tradición afro parece ser más *auténtica*, de nuestras experiencias de vida y nuestras propias búsquedas:

Ananse es un personaje global que va dejando sus huellas por dondequiera que vaya: su astucia, su ego, su malicia, las ganas y la disposición, la inteligencia y la sutileza; su tamaño no se compara con su inteligencia. [Como proyecto, Ananse] ha sido una oportunidad de crecimiento desde lo cultural, lo artístico, de descubrimiento de sí mismo, del carisma [...]. Ananse implica *transversalidad combinada con identidad*. (Montaño, 2019; énfasis agregado)

Más bien, nos hermana con las búsquedas de artistas afro, en las cuales se identifica un lenguaje contemporáneo que, incorporando fragmentos del teatro, (1) apunta a generar crítica de temas como el racismo o la invisibilización de los afros y su identidad en la región; (2) reconstruye tradiciones folclóricas bajo nuevos formatos; y (3) emplea códigos corporales afro y ritmos, donde la percusión es protagonista. Todo ello, para contar las historias que resisten al desarraigo con nuevos lazos y vínculos que se crean en el contexto de ciudad⁴.

En estos caminos, el común denominador es el desborde del personaje del tramposo que, a través de situaciones hilarantes, rompe la estructura de la organización social ashanti a nuevas visibilidades de Ananse que son solo huellas de un viaje hacia la memoria afro, en ropajes contemporáneos donde la insubordinación de Ananse es, primero, menos cómica (una sociedad que se ríe de sí misma y de su rígida organización social, para negociar esos

límites a través de la risa sin desbordarlos); y, segundo, más “política”, pues se busca abiertamente, con o sin efectos cómicos, desafiar el orden social.

Así también, nos hermana, por un lado, con búsquedas de artistas de diversos orígenes étnicos que apuntan a una deconstrucción creativa de nuestro folclor y nuestras tradiciones artísticas, lo cual ofrece nuevas rutas para que nuestra memoria cultural se fortalezca y crezca⁵. Por otro, con todos aquellos que quieren proponer una nueva relación con el espectador, menos pasiva, que rompa otra serie de binarismos, no entre polos significativos, sino entre roles creados por la cultura sobre el “arte” como dispositivo social y político⁶. Son todas iniciativas de las cuales Ananse se alimentó, las cuales definen un camino político y cultural por recorrer, en el tránsito activo de la memoria.

*Hoy día estuvimos así, sin más,
unidos por ese amor por el otro.
Asimismo, entramos en la misión de la reconstrucción,
como revelación de nuestras culturas [...].
Que lo oral y tradicional nos permita,
llevar este trabajo a más lugares y personas,
para enriquecer, sí, engrandecer, nuestros espíritus*

Catalina Góngora (2019)







- 1 “Gánate la sabiduría de mirar hacia atrás, a la sabiduría de Ananse. No te dejes convencer de que llenarás tu estómago más rápido si no tienes otros para llenar. No hay seres humanos que caminen solos por esta tierra” (traducción nuestra). *Fragments* (Armah, 1970), citado en Tekpetey (2006).
- 2 Una excepción a esta situación es la obra de Candelario Obeso (1849-1884), quien rescató expresiones características de la oralidad de bogas y remeros negros.
- 3 O “agenciamientos colectivos de enunciación” (Deleuze y Guattari, 2002).
- 4 Un ejemplo de esta búsqueda es la obra “Fronteras” que, mediante la danza afro, aborda un paralelo entre oficios tradicionales, rituales de lucha y enfrentamientos entre pandillas que dibujan territorios y barreras invisibles en los barrios de Medellín, o de cualquier ciudad intermedia en América Latina y otras regiones.
- 5 Es el caso del grupo Ventris, con su obra “Matapalo”, que recrea una dimensión sociocultural, cercana al realismo mágico, alrededor del joropo.
- 6 Así, el grupo “Ahora mismo” que, a través del *performance*, propone nuevas formas de ocupar el espacio en la cotidianidad, sin la separación artificial entre un escenario y un público y lograr

con ello introducir el arte en nuestro día a día, sin que tengamos que refugiarnos en la sala del teatro o el cine para acceder a la experiencia estética.

REFERENCIAS

- Armah, A. K. (1970). *Fragments*. Boston: Houghton Mifflin.
- Arocha, J. (1998). Los ombligados de Ananse. *Revista Nómadas*, 9, 201-209.
- Courlander, H. (1960). *Ashanti Folk Tales From Ghana* [Medio de grabación: vinilo LP 10"]. EE. UU.: Discogs. Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (5.a ed.). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1998). *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Duncan, Q. (2015). Anancy y el tigre en la literatura oral afrodescendiente. *Cuadernos de Literatura*, 19(38), 65-78. Doi: 10.11144/Javeriana.cl19-38.atlo
- Góngora, S. C. (2019). *Bitácora Proyecto Ananse* (inédito). Bogotá.
- Ibarra, M. (2019). *La araña Ananse. Bitácora del Proyecto Danzando Ananse* (inédito). Bogotá.
- Latorre, C. (2019). *La danza como camino de vida* (inédito). Bogotá.
- Lévi-Strauss, C. (1965). *El totemismo en la actualidad*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Montaño, Ó. (2019). *Bitácora Proyecto Ananse* (inédito). Bogotá.
- Mosquera, S. (2009). *Antropofauna afrochocoana. Un estudio cultural sobre la animalidad*. Cali: Universidad Tecnológica del Chocó "Diego Luis Córdoba".
- Pedrosa, J. M. (2011). El mito de Aracne: versiones orales y escritas (de Ovidio y García Márquez a un cuento de los bubis de Guinea Ecuatorial y de los fon de Benín). *Oráfrica: Revista de Oralidad Africana*, 7, 131147.

- Pelton, R. D. (1980). *The trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*. Berkeley: University of California Press.
- Rattray, R. S. (1930). *Akan-Ashanti Folktales*. Oxford: Smithsonian Institution Libraries.
- Tekpetey, K. (2006). Kweku Ananse: A Psychoanalytical Approach. *Research in African Literatures*, 37(2), 74-82.
- Turner, V. (2019). Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas. En *Dramas, Fields, and Metaphors* (pp. 231-271). Ithaca: Cornell University Press. Doi: 10.7591/9781501732843-009
- Vargas, L. M. (2003). *Poética del peinado afrocolombiano* (tesis de grado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de <https://bit.ly/3cTjRgI>
- Vecsey, C. (1981). The Exception Who Proves the Rules: Ananse the Akan Trickster. *Journal of Religion in Africa*, 12(3), 161-177. Doi: 10.1163/157006681X00123
- Zapata Olivella, M. (1983). *Changó el gran Putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.



Proyecto Danzando Ananse

Este libro hace parte de la beca de investigación Nuevas formas de visibilidad para población afrodescendiente. Fue editado por la Editorial Universidad Nacional de Colombia y digitalizado por Máquina Editorial, en abril de 2021. En su composición se utilizó Montserrat de 10 puntos.

Édison Rafael Castro Hernández

Estudió Antropología en la Universidad Nacional de Colombia y luego un máster en Economía, Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Ha trabajado en proyectos de educación y como docente. Ama todas las danzas como vehículo de emancipación. El proyecto Danzando Ananse y su aprendizaje, al lado de la maestra Edelmira Massa Zapata y los maestros Gerardo Rosero y Carlos Latorre, le permitió acercarse a los contenidos y las posibilidades encriptadas en las danzas de las tradiciones de pueblos indígenas, afro y mestizos.

Coautores de la muestra dancística “Danzando Ananse”

Agradecimiento y reconocimiento a:

Montaje y creación: Myriam Ibarra, Carlos Latorre, Gerardo Rosero, Astergio Pinto, Milo Cabeles y Édison Castro.

Bailarines y puesta en escena: Myriam Ibarra, Óscar Montaña, Sandra Catalina Góngora y Édison Castro.

Fotografía y vídeo: Camilo Peralta y Miguel Huertas.

Musicalización: Alejandro Loaiza.

Percusión: Ányose Díaz.

Participantes durante el proceso: Sebastián Henao y Marianne Durosier.





ANANSE



