



"Si Tú No Sabe Kokobalé" y el reclamo por la memoria colectiva como praxis de liberación

Isabel Padilla Carlo

Resumen del artículo

El artículo explora los factores que condujeron a la exclusión del kokobalé, una danza afrodiáspórica ancestral de combate con palos y machetes, de la memoria colectiva y el repertorio somático puertorriqueño. Partiendo de la poesía lírica de fahima ife, el pensamiento archipiélágico de Édouard Glissant y el concepto de subrogación de Joseph Roach, el escrito sostiene que el kokobalé está inscrito dentro de una red de conexiones interinsulares a lo largo del Caribe y representa una conciencia cimarrona anticolonial persistente en Puerto Rico. Como danza de combate, el origen de los elementos coreográficos del kokobalé se pueden rastrear a tradiciones de África occidental como el n'golo. Sin embargo, esta investigación no se enfoca en identificar un único punto de origen, sino en considerar rutas migratorias alternativas, incluyendo la historia especulativa propuesta por Carlos "Xiorro" Padilla que sugiere que el kokobalé se incorporó al batey tras la Revolución haitiana. En lugar de reforzar narrativas dominantes de nación, extinción o autenticidad, el artículo se adentra en la opacidad histórica de la danza de combate y en los modos en que se excluyó del imaginario social blanqueado de Puerto Rico, y examina a la vez cómo practicantes contemporáneos del kokobalé reimaginan la práctica para seguir forjando futuros decoloniales. El análisis de performances del Proyecto Kokobalé y Estudio 353 destaca cómo el resurgimiento del kokobalé ha sido posible mediante la experimentación coreográfica, la

organización comunitaria y el activismo digital. A medida que las nuevas generaciones encarnan esta danza de combate, llegan a comprender las historias combativas de sus antepasados y reafirman el vínculo inseparable que existe entre la herencia cultural y la lucha continua por la liberación de Puerto Rico.

Palabras clave: danza de lucha con palos, danza de combate, folclore, bomba, Puerto Rico, conocimiento encarnado, pensamiento archipelágico

Introducción

Mientras los sonidos familiares del cuá, de la maraca, del buleador y del subidor inundan el espacio, la comunidad se reúne para formar el batey, algunos agarrando el borde de sus faldas, otras, sus pañuelos de colores, pero todos con ganas de hacer que sus cuerpos hablen.^{1,2} El buleador mantiene un ritmo constante, mientras la primera participante entra al espacio del batey e inclina la cabeza en gesto de deferencia hacia los tocadores de los barriles. No tarda en escucharse el sonido agudo que proviene de cada golpe diestro del subidor, un sonido que interpreta y responde al chasquido de la falda de la improvisadora. Bajo cada conversación entre la improvisadora y el barril, bajo cada lanzamiento de brazo, balanceo de hombro, pisada y giro, subyace un archivo encarnado. Desde la pareja de abuelitos que recuerdan los movimientos que ejecutaron en su juventud, hasta los sobrines que idean formas nuevas de desplegar el pañuelo para complementar su ágil juego de pies, cada interacción forma parte de la memoria colectiva que preserva la bomba y sigue innovando su forma y su práctica. Entre la multitud, solo unas pocas practicantes empuñan

1. Nota de traducción: Agradezco a Jack Miller Brown y a Eugenia Cadús por su apoyo en la traducción de este artículo al español. Todas las citas escritas originalmente en inglés fueron traducidas por mí. Como reconocimiento a las personas con identidades de género trans y no binarie, se ha optado por el uso del lenguaje inclusivo a lo largo del texto, empleando la vocal “-e” en las terminaciones de género.

2. Partiendo del concepto de “speaking bodies” que Power-Sotomayor desarrolla en “From Soberao to Stage.”

largos palos de madera, manejándolos como machetes. Algunas se preguntan si lo que tienen ante sí es una práctica externa que se cuela por el espacio del batey; a lo mejor otras la reconocerán como una vieja tradición olvidada con el paso del tiempo. No obstante, estos practicantes dicen ¡presente!, se inclinan en señal de respeto hacia les tocadores, como lo hicieron les demás bailadores anteriormente, y comienzan la danza de combate llamada kokobalé.

Yo me encontraba entre la multitud que desconocía esta danza de combate. Incluso siendo boricua, nacida y criada en Puerto Rico, nunca me había topado con esta práctica. Después de presenciar el kokobalé por primera vez, le pregunté a mis amistades, colegas y familiares de edad avanzada si sabían algo al respecto, pero nadie tenía recuerdo alguno de la tradición. Por eso, escribo como espectadora y como estudiante novata de este arte, investigando las razones por las cuales el kokobalé, a diferencia de la bomba, no se ha recordado de la misma manera ni incorporado como parte de nuestra memoria colectiva. A medida que me sumerjo en esta investigación, mi conexión con esta práctica atraviesa una transformación deliberada. El kokobalé, antes envuelto en una sombra de incertidumbre, ahora se ha grabado en mi memoria y continúa moldeando mi perspectiva sobre la historia puertorriqueña, una historia que se desarrolla sobre un trasfondo de resistencia. A partir de algunos de los múltiples factores que han contribuido a la exclusión del kokobalé de la memoria colectiva y del repertorio somático de Puerto Rico, el presente artículo busca fomentar una reflexión que complejiza esta danza de combate afrodiáspórica. Alejándose de las narrativas simplistas de nación, extinción y autenticidad, este trabajo se centra en la relacionidad: echa un ojo al pasado del kokobalé, reconoce sus capacidades y amplía nuestra comprensión académica de la práctica hacia futuros decoloniales esperanzadores. Con el objetivo de contribuir al campo emergente de la danza experimental en Puerto Rico, así como a los estudios sobre la bomba que examinan las puestas en escena folclóricas del cuerpo negro, este trabajo explora cómo los practicantes contemporáneos del kokobalé se enfrentan a los silencios de los archivos, adoptan una

reinvención creativa de lo que significa bailar kokobalé, y se insertan de manera radical en espacios que históricamente han excluido lo afroboricua de lo contemporáneo, el aquí y ahora puertorriqueño.

Gracias a los esfuerzos de líderes comunitarios de las familias Cepeda y Ayala, junto con muchos otros practicantes de los pueblos costeros de Loíza, Mayagüez, Ponce y San Juan, la bomba, un género musical y forma de danza afrodisiásprica, perdura como una herramienta crucial tanto para la sanación como para la resistencia entre los boricuas en el archipiélago y en la diáspora global. A través de generaciones, estas familias líderes han transmitido un conocimiento encarnado, navegando un período en el que la bomba enfrentó una fuerte estigmatización. No obstante, a pesar de la existencia de una extensa documentación y esfuerzos de preservación e investigación dedicados a la bomba en las últimas décadas, el kokobalé, una práctica de movimiento históricamente fomentada dentro del escenario de la bomba, ha sido oprimida, borrada y quizá olvidada. El kokobalé, o su variación ortográfica 'cocobalé', consiste en juegos de lucha con machetes y palos que proporcionaban a los individuos esclavizados una forma de entrenar maniobras engañosas y técnicas defensivas para situaciones de vida o muerte. En el kokobalé, los bailadores colocan sus palos de cuá o machetes en el centro del batey para formar una cruz.³ Los bailadores rodean las armas y realizan piquetes, bailes individuales improvisados. Seguidamente, los bailadores se lanzan rápidamente hacia adelante, mientras uno reclama el arma que quedó encima y lanza un ataque, mientras el otro agarra el arma de abajo para defenderse.

No es una coincidencia que el kokobalé, como un pseudo arte marcial y danza, no se haya preservado con la misma frecuencia que la bomba, ya que hace explícitas las "coreografías cimarronas" de la población esclavizada en Puerto Rico y su resistencia organizada y combativa contra los terratenientes. Como herramienta, artefacto y arma, el machete desentierra recuerdos de instancias cercanas y

3. Desmangles señala, en "African Interpretations of the Christian Cross in Vodun", que para los practicantes del Vodun, la cruz no es sólo un medio de comunicación con las boas, sino también el símbolo a través del cual uno se conecta con los principios cosmológicos que personalizan, "el punto cero en el que los dos mundos se dividen" (23-24).

distantes de rebelión; la hoja afilada del machete posee un precedente centenario que se rearticula en nuestros movimientos colectivos contemporáneos.⁴ El kokobalé presenta un gesto inequívoco de liberación en el uso combativo del machete. En lugar de asociarse con su función agraria “productiva”, el machete se reconfigura como el arma elegida para la rebelión y el cimarronaje. En su artículo “Cimarrón and the Reordering of the Living World”, Ileana M. Rodríguez-Silva rastrea el significado del término ‘cimarrón’ a través de varios puntos en la historia. El término derivado del español emergió a principios del siglo XVI para describir animales salvajes o poblaciones indígenas que eludían el control colonial, para después asociarse principalmente con esclavos africanos fugitivos. Aunque el término funcionaba como una “tecnología de otredad”,⁵ como señala Rodríguez-Silva, fue “a través del [cimarrón] y su inquebrantable sentido de autonomía individual, autosuficiencia, voluntad fuerte y alta capacidad para la organización política” que, con el tiempo, el cimarrón evolucionó hacia una figura política potente a través de la cual las comunidades afrodisiásporas en América Latina y el Caribe afirmaron su propia humanidad.⁶ En el siglo XX, la figura del cimarrón se asociaba principalmente a los hombres de clase trabajadora; sin embargo, en el siglo XXI, las activistas, en particular las mujeres y las personas cuir, han redefinido al cimarrón como un símbolo que no solo desafía legados coloniales, sino que también cuestiona jerarquías internalizadas de raza y de género.

Poner al kokobalé en diálogo con los marcos conceptuales del libro *Maroon Choreography* (2021) de fahima ife me permite pensar en una conciencia cimarrona que persiste en esta danza de combate y en la voluntad de quienes desean (re)encarnarla. Compuesto por tres poemas largos y un ensayo lírico, *Maroon Choreography* atiende a los legados

4. Junto a la figura del africano esclavizado y el cimarrón fugitivo, el machete también se asocia comúnmente con el jíbaro, un arquetipo del campesino y agricultor puertorriqueño autosuficiente. El término ‘machetero’ fue empleado más tarde en el siglo XX por el Ejército Popular Boricua, una organización militante clandestina que luchó por la independencia de Puerto Rico de los Estados Unidos.

5. Rodríguez-Silva, “Cimarrón and the Reordering”, 113.

6. Rodríguez-Silva, “Cimarrón and the Reordering”, 118.

de la fugitividad negra, desestabilizando concepciones lineales de la historia al resaltar la presencia y trascendencia continuas de aquellas que huyeron hacia áreas rurales para resistir la captura. A partir de lo que plantea André Lepecki en *Exhausting Dance*, donde la coreografía se entiende como aquello que disciplina el cuerpo, "mov[iéndolo] de acuerdo con las expectativas de cautiverio para la expresión", la escritura rebelde de ife se convierte en un tributo a los cuerpos que históricamente han rehusado, y continúan rehusando, las coreografías impuestas por el sistema de la plantación.⁷ El texto se fundamenta en el concepto de 'anacoreografía', que ife desarrolla a través de un compromiso con las ideas propuestas por Fred Moten en *Black and Blur*, particularmente su articulación de un "estado de fuga nativo de ser-compuesto", un modo de negritud indeterminada que resiste las estructuras y mecanismos de la colonialidad.⁸ Impulsada por la evocación de ife de una 'apertura anacoreográfica', redirecciona la metáfora de vuelta al ámbito somático, ya que expande mi comprensión de lo que la práctica fugitiva del kokobalé ofrece a sus practicantes contemporáneos:

hacer que un cuerpo, o una serie de cuerpos, se muevan juntos, al compás de nada más que la energía de un momento, o de un afecto invisible, es una forma de comunicar más allá de la captura. esta danza, una danza abierta, lo que he empezado a considerar una apertura salvaje, anacoreográfica, es el tipo de movimiento que hace que el cuerpo deje atrás el miedo. esta apertura anacoreográfica, una danza lenta y minimalista, una danza rebelde, una danza duracional, es como imagino que se mueven los bailarines invisibles de la coreografía cimarrona.⁹

Al configurar el prefijo "ana-" en la "apertura anacoreográfica" propuesta por ife como signo de "repeticIÓN" o "reiteración", se revela cómo la voluntad anticolonial persistente, incrustada en la figura del cimarrón, se revisita o se replantea constantemente a lo largo del tiempo mediante

7. Citado en ife, *Maroon Choreography*, x–xi.

8. Citado en ife, *Maroon Choreography*, ix.

9. ife, *Maroon Choreography*, 90.

la práctica del kokobalé, a menudo con variaciones. La “apertura anacoreográfica”, que también puede interpretarse como “anarquía”, alude a una cualidad de caos o disrupción, en la que los propios principios de la danza de combate desafían las convenciones, las restricciones y el control absoluto. El acto de recuperación y (re)performar el kokobalé en el archipiélago—impulsado por iniciativas comunitarias como el Proyecto Kokobalé, una organización sin fines de lucro fundada y dirigida por Carlos “Xiorro” Padilla Caraballo, a quien entrevisté para este artículo—no busca necesariamente reclamar dominio ni autoridad sobre la forma para convertirla en una práctica legible o comercializable. Más bien, como escribe ife, se convierte en un medio de “comunicar más allá de la captura” y, en el caso de Puerto Rico, más allá de la colonialidad. Por lo tanto, al recordar, reclamar y compartir la práctica del kokobalé, sumamos estas coreografías cimarronas a nuestro repertorio somático y participamos de una praxis de liberación, imaginando colectivamente un futuro donde Puerto Rico sea soberano.

Kokobalé y el giro epistemológico a “lo africano”

El kokobalé se caracteriza por el confrontamiento, tal es así que el coro de la canción de Rafael Cepeda, “Si tú no sabe cocobalé”, advierte: “Si tú no sabe cocobalé, no le vayas a tirar”.¹⁰ Como danza de combate, las fintas, los bloqueos y las paradas fundamentales del kokobalé se encuentran también en otras formas de baile y artes marciales del mundo circunatlántico. Cuando Xiorro comenzó su investigación encarnada sobre el kokobalé, una de las primeras danzas de combate que estudió fue la capoeira afrobrasileña. Las raíces de la capoeira se rastrean a la región sureña de Angola y a la práctica del n’golo, una danza de combate donde los practicantes realizan inversiones, patadas, esquivadas y barridas de piernas, acompañadas por música y cantos polirítmicos para comunicarse con espíritus ancestrales.¹¹ Cuando el conocimiento corporal de danzas

10. Torres Saez, “Cocobalé: Artes Marciales Africanas en la Bomba.”

11. Desch-Obi, *Fighting for Honor*, 174.

como el n'golo migró por el Pasaje del Medio hacia las Américas, su propósito se extendió más allá de funciones espirituales o sociales previas, brindando a las personas esclavizadas métodos prácticos de autodefensa. Estas danzas afrodiáspóricas también ofrecieron, como señala el etnógrafo T.J. Desch-Obi, "un estilo de vida alternativo que proveía un sentido de pertenencia", con filosofías, códigos de honor y señas de identidad que contribuyeron a un sentido de bienestar individual que trascendía el cuerpo físico.¹² Por consiguiente, las estrategias psicofísicas del juego de combate para la evasión, la distracción y el engaño concedían al practicante la capacidad de adaptarse a cualquier situación, mantenerse alerta ante el conflicto y fluir entre obstáculos como el océano.

Aunque tanto estudiosos como practicantes especulan sobre los orígenes del kokobalé en Puerto Rico, es plausible que esta práctica ya estuviera presente en el archipiélago antes de su identificación formal. El conocimiento de la danza de combate con palos se atribuye a África Occidental y al n'golo; sin embargo, no se puede descartar el papel que desempeñó la migración entre islas en la formación de prácticas similares en todo el Caribe. Por ejemplo, como ciudad portuaria, Mayagüez sirvió de destino para comerciantes, terratenientes y esclavizadas obligadas a abandonar el país por sus esclavizadores tras la Revolución haitiana; movimientos migratorios que se evidencian en las letras en francés y kreyol de muchas canciones de bomba.¹³ En cuanto al kokobalé, la búsqueda por parte de Xiorro de la etimología del nombre de esta danza de combate le ha llevado a pasar de expresiones comunes utilizadas en Puerto Rico a términos que relacionan la danza con Martinica, Haití, República Dominicana, Cuba, Jamaica y Curazao.¹⁴ Es por ello que surgen muchos deslizamientos

12. Desch-Obi, *Fighting for Honor*, 158.

13. Power-Sotomayor y Rivera en "Puerto Rican Bomba", 15. Las historias orales que relatan la migración forzada de los haitianos esclavizados se citan en "New York Bomba: Puerto Ricans, Dominicans, and a Bridge Called Haiti" de Raquel Z. Rivera. Para más información sobre la migración interinsular entre Haití y Puerto Rico, véase Francisco Moscoso, *La revolución haitiana y Puerto Rico, 1789–1804* (2023).

14. En una publicación de Facebook titulada "Origen de la palabra Kokobalé", Xiorro presenta tres posibles traducciones para el término "kokobalé". La primera, "El Baile

en el acto de recuperación, como señala Julian Gerstin en relación con su propia investigación sobre kalenda, otra danza de combate con palos de Trinidad y Tobago, ya que categorizar todas estas prácticas afrodiáspóricas es casi imposible, debido a la “amplia gama de referentes” de los nombres sobrevivientes y a la probable pérdida de muchos otros, optando en su lugar por identificar varios “estilos coreográficos” básicos.¹⁵ Mapear estos estilos coreográficos junto con la presencia del palo o el machete en toda la región—tire machèt en Haití, kalenda en Trinidad y Tobago, bajan stick-licking en Barbados, danmyé en Martinica, juego de maní en Cuba, banot en las Islas Canarias, entre muchas otras—facilita la comprensión de que, más que una danza de combate “nacional” por excelencia de Puerto Rico, el kokobalé forma parte de una red afectiva de danzas de combate afrodiáspóricas que une a la diáspora africana a pesar de las historias fragmentadas de la región. Desvinculado de las fronteras geopolíticas impuestas que separan a Puerto Rico del resto del mundo circunatlántico, el kokobalé va más allá de lo que Joseph Roach describe como “la búsqueda incesante” de orígenes singulares y legítimos, de definiciones verdaderas, o incluso de una danza proto-caribeña de origen, que la mayoría de las veces se convierten en viajes “no de descubrimiento, sino de invisibilización”.¹⁶

A partir de las reflexiones del poeta, filósofo y crítico literario martiniqueño Édouard Glissant sobre el archipiélago, en su libro *Poetics of Relation* (1997)—donde configura el archipiélago como un ensamblaje rizomático de islas sin centro localizado y moviliza este arquetipo para su noción de una “unidad dentro de la multiplicidad”

del Coco”, propone que la palabra “coco” se puede referir tanto a la cabeza (como en la expresión “te voy a dar en el coco”) como con “cocolo”, un término de la jerga afrocaribeña, y en este caso, “balé” se relaciona con la danza. La segunda, “El Combate del Cuerpo”, proviene del creole Ko Konba Le, conectando el término con Martinica y su juego de palo Konba Baton, así como con Haití, donde se practica el Tiré Baton, considerado un “konba fizik” o combate físico. La tercera, “El Palo del Koko”, se deriva de Koko Bwa Le, asociándolo el término con el palo ritual koko macaco del vudú haitiano, el juego de palo de Curazao conocido como Kokomakaku, y la palma caribeña Coco Macaco (*Bactris Cubensis*).

15. Gerstin, “Tangled Roots”, 25.

16. Roach, *Cities of the Dead*, 5.

diaspórica—es posible decir que los cuerpos de agua que rodean cada isla se vuelven fundamentales para la creación de una red archipelágica afrodiásporica.¹⁷ El agua, como sitio de conexión en las religiones y espiritualidades afrodiáspóricas, rompe con narrativas de estancamiento e insularismo donde las culturas isleñas quedan aisladas debido al océano que las rodea. Paradójicamente, como señala Rebeca Hey-Colón en su libro *Channeling Knowledges: Water and Afro-Diasporic Spirits in Latinx and Caribbean Worlds* (2023), aunque el agua parece separar cada isla, también se convierte en el agente que provoca la circulación de los saberes y mundos de vida (*lifeworlds*) latinoamericanos y caribeños por toda la región. Desde una perspectiva material, o más bien secular, el agua se convierte en el medio a través del cual los cuerpos viajaban de una isla a otra, ya fuera a través de la migración forzada o de encuentros voluntarios. Ampliando este análisis al ámbito espiritual, el agua también "transporta a los muertos, los Iwa, los misterios y los orishas", junto con otros "conocimientos líquidos" que, según Hey-Colón, "han sobrevivido a ciclos desmesurados de violencia y siguen proporcionando fuerza y posibilidades más allá de lo secularmente conocible".¹⁸ Mientras los puertorriqueños lidian tanto con los legados de la esclavitud como con un presente colonial perdurable, la memoria del cimarronaje transmitida a través de estas danzas de combate, así como la voluntad combativa de los orishas Oyá, Ogún y Shangó,¹⁹ con sus hachas y machetes en mano, nos recuerdan que nuestra lucha aún no ha terminado.

Antes de profundizar en las historias especulativas del kokobalé en Puerto Rico, me gustaría referirme a la teorización de Joseph Roach sobre la memoria, la subrogación y el performance en el mundo circumatlántico. Roach afirma que "la memoria es un proceso que depende crucialmente del olvido, [a menudo] trabajando selectiva, imaginativa y perversamente" para llenar "supuestos vacíos [que]

17. Glissant, *Poetics of Relation*.

18. Hey-Colón, *Channeling Knowledges*, 18, 25.

19. Green y Svinth, *Martial Arts of the World*.

tienen lugar en la red de relaciones que constituye el tejido social".²⁰ La creación del "Nuevo Mundo" y de la propia modernidad se llevó a cabo mediante la violencia y el genocidio en América y el Caribe, por lo que la propia premisa de "olvidar" la magnitud de estos actos constituye una coreografía imperial de conquista y asentamiento. El olvido, según Glissant en *Caribbean Discourse* (1989), también facilitó "una no-historia impuesta" en el Caribe que dependía de la invisibilización de las tradiciones afrodiáspóricas y, con ellas, de la memoria ancestral.²¹ Sin embargo, como señala Roach, de modo conmovedor, "lo indecible no puede hacerse inexpresable para siempre: el modo más persistente de olvido es la memoria imperfectamente diferida", refiriéndose a lo que persiste en el performance circumatlántico.²² El kokobalé resulta un excelente estudio de caso de la noción de "olvido incompleto", ya que las historias que rodean esta práctica de movimiento fomentan una narrativa de extinción, pero de alguna manera perdura. Como afirma Xiorro:

En Puerto Rico los efectos de la colonización han sido inmensurables. Ha habido un intento sistemático de borrar de nuestra historia, y así de nuestra conciencia colectiva, todo rastro de lucha, resistencia y revolución. La falsa imagen de una población indígena, afrodescendiente y criolla sumisa son ejemplos de lo que llamamos mentes colonizadas las cuales intentan suprimir o negar cualquier acto de lucha y resistencia como el Kokobalé.²³

Mientras el machete sigue inspirando nuevas coreografías cimarronas, las figuras del africano esclavizado "rebelde", el cimarrón fugitivo y el kokobalero militante, se adaptan y transforman a través del tiempo, convirtiéndose en un imaginario que nutre el pensamiento negro, feminista y decolonial en Puerto Rico.

20. Roach, *Cities of the Dead*, 2.

21. Glissant, *Caribbean Discourse*, 64.

22. Roach, *Cities of the Dead*, 4.

23. Padilla Caraballo, "Kokobalé, Wakanda, Woman King", sección 4.

"Si tú no sabes kokobalé", observa sus historias especulativas

Xiorro teoriza que el kokobalé, tal y como se practica y escenifica hoy en día, surgió como consecuencia de la Revolución Haitiana.²⁴ En el libro *Esclavos Rebeldes* (1981), el historiador Guillermo A. Baralt señala que la bomba ayudó la comunicación de estos esfuerzos de resistencia en todo Puerto Rico y el Caribe, ya que "el baile y el tambor creaban un sentido de cohesión entre la población esclavizada" y también funcionaba "como disfraz para encubrir los fines subversivos de los esclavos".²⁵ Después de la Revolución haitiana, las comunidades esclavizadas en todo Puerto Rico, particularmente en la región de Ponce, comenzaron a llevar a cabo planes para una sublevación. A pesar de su secretismo, la sublevación de Ponce de 1826 fue delatada por informantes internos y, como resultado, veinticuatro conspiradores fueron condenados a muerte. A partir de entonces, el gobernador Miguel de la Torre decretó nuevas regulaciones para dictar, restringir y vigilar la vida de la población esclavizada. Uno de estos reglamentos era la prohibición de llevar los machetes más allá del puesto de trabajo para evitar el uso de esta herramienta como arma durante una revuelta. Como sugiere Xiorro, aunque es difícil identificar la causalidad de la aparición del kokobalé en Puerto Rico, el Reglamento de 1826 pudo haber instigado un cambio en la forma de practicar la esgrima²⁶ (el arte del machete). Las historias especulativas de Xiorro surgen de "intimidades" observadas entre Puerto Rico y Haití, que ofrecen interpretaciones alternativas sobre los silencios en nuestros

24. Entrevista con Carlos "Xiorro" Padilla Caraballo, 2023. Más información sobre el kokobalé, los orígenes de esta danza de combate, y el archivo encarnado de la familia Cepeda pueden encontrarse en los artículos de Xiorro "Kokobalé, the Afro-Puerto Rican Martial Art" y "Towards a history of Kokobalé" en CapoeiraHistory.com.

25. Baralt, *Esclavos Rebeldes*, 66.

26. El nacionalista puertorriqueño Pedro Albizu Campos hace mención del arte de la esgrima en uno de sus discursos: "¿Hasta cuando váis a ser esclavos en vuestra propia tierra? [...] Ninguno de vosotros sabe el uso de las armas. ¿Cuántos de vosotros sabéis tirar, pero tirar bien? ¿Cuántos conocen la esgrima del machete que conocía todo jíbaro, la esgrima del palo, la esgrima del puñal, del sable, del florete, las artes de la defensa propia? [...] son disciplinas internas que hay que cultivar para que un hombre sea libre", en Pedro Albizu Campos: *obras escogidas* (1975).

archivos culturales para imaginar “lo que pudo haber sido” después de la revolución.²⁷ Aunque especulativa, esta historia revela dos reverberaciones de la Revolución haitiana: una, que puede haberse manifestado materialmente, como se ve en las letras en francés y kreyol de las canciones de bomba y los estilos coreográficos del kokobalé, y otra, dentro del imaginario caribeño, a través de lo que Pedro Lebrón Ortiz denota como un “giro decolonial en la ontología” del sujeto afrocaribeño.²⁸ Entonces, el kokobalé opera dentro de este “giro decolonial” como un simulacro de liberación en el presente, un ensayo kinestésico de lo que está por venir para Puerto Rico y sus habitantes.

De acuerdo con la premisa de Xiorro, la forma en que se practica el kokobalé en la actualidad indica que el Reglamento de 1826 podría haber instigado las condiciones que llevaron a la inclusión de estas danzas de combate a los bateyes comunitarios. Debido a la prohibición del machete, los entrenamientos de combate debían realizarse en el batey, protegidos por las cualidades musicales y bailables de la bomba, del mismo modo que la “más inocente” samba protegía la práctica de la capoeira.²⁹ El batey fue uno de los pocos aspectos de la vida en las plantaciones que no se vio afectado por estas normas ya que los propietarios de las plantaciones permitían a las comunidades esclavizadas celebrar su fiesta semanal después de la misa dominical para evitar otra sublevación. El traslado del kokobalé al batey podría haber llevado a los practicantes a empuñar palos en lugar del habitual machete e incluso a incorporar elementos de la técnica de la bomba, como la deferencia hacia los tocadores antes del “baile” o el duelo. Como resultado, tanto la bomba como el kokobalé se cultivaban en el espacio comunal del batey, y más allá dentro de las comunidades cimarronas, como *modus operandi* crucial para la sobrevivencia. Mientras que la bomba alimentaba la vida interior de los individuos esclavizados y funcionaba como medio de comunicación corporal, el kokobalé proporcionaba habilidades prácticas para luchar contra

27. Lowe, *Intimacies of Four Continents*.

28. Lebrón Ortiz, “Filosofía del cimarronaje”, 149.

29. Browning, “Headspin”, 166.

el opresor. En conjunto, estas formas de danza hicieron posible el espacio de la contraplantación, definida por Quintero Rivera como una "formación social fugitiva [que] implicaba dos aspectos relacionados: la oposición (económica) al trabajo esclavo y la oposición (política) al dominio del Estado".³⁰ La presencia del kokobalé afirma una historia de resistencia y subversión que contrarresta los epítetos despectivos difundidos sobre el pueblo puertorriqueño como dócil, perezoso, débil y servil.³¹

Tras la abolición de la esclavitud en 1873, la bomba fue "vigilada por las autoridades, considerada de mala reputación y una amenaza para una sociedad ordenada, un escrutinio que se ratificó aún más en el siglo XX cuando las élites criollas intentaron representar a los puertorriqueños como sujetos blancos o, al menos, casi blancos".³² De forma similar al Código Penal de 1890 que criminalizaba la práctica de la capoeira afrobrasileña, los municipios de todo Puerto Rico prohibieron a principios del siglo XX el uso de instrumentos de percusión "bomba" en espacios públicos así como los bailes que los acompañaban. Periódicos como *La Democracia* informaron del fenómeno ya que los municipios siguieron el ejemplo de ciudades metropolitanas como San Juan y Arecibo en 1906, imponiendo estrictas prohibiciones a "los salvajes bailes de bomba y las serenatas nocturnas que molestaban grandemente al vecindario".³³ Según Xiorro, tras la abolición de la esclavitud en Puerto Rico, el kokobalé se siguió utilizando como un "método de resolución de conflictos donde las personas convertían el batey de Bomba en un 'campo de honor'".³⁴ Aunque nunca se indicó explícitamente, el kokobalé también estaba prohibido, ya que estas leyes municipales iban más allá del sonido del tambor y se extendían a las prácticas somáticas de la bomba. Desafiando la prohibición, estas tradiciones se transmitieron por medios clandestinos; no obstante, la criminalización

30. Quintero Rivera, "Rural-Urban Dichotomy", 129.

31. Epítetos difundidos por Antonio S. Pedreira in *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña* (1942).

32. Power-Sotomayor y Rivera, "Puerto Rican Bomba", 13.

33. *La Democracia*. (Ponce, P.R.) 1890–1948, 01 de febrero de 1906, Imagen 1.

34. Padilla Caraballo, "Kokobalé, Wakanda, Woman King", sección 3.

de la bomba afectó su reputación negativamente. Tras la legalización de los instrumentos de “bomba” el estigma perduró e incluso llevó a algunos puertorriqueños, así como a sus familias, “a distanciarse activamente de estos espacios”.³⁵ También es importante señalar que el kokobalé, como muchas otras danzas de combate afrodispóricas, pudo haberse envuelto por un “muro de secretismo debido a su relación con sociedades cerradas”.³⁶ Por lo tanto, empezar a reconstruir la historia de esta danza de combate es también observar lo que no está ahí y concederle lo que Glissant describe como “el derecho a la opacidad”,³⁷ un rechazo a ser totalmente transparente, comprendido, categorizado o legible a los ojos de una esfera mayoritaria.

Décadas después, la introducción de la bomba en el folklore por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), fundado por el Gobernador Luis Muñoz Marín en 1955, implicó que pasaría a formar parte de un intercambio lineal unidireccional en el que la audiencia se convierte en consumidora, paga por un espectáculo y se marcha sin reconocer el trabajo que se esconde detrás del telón. Por el contrario, en la práctica comunitaria de la bomba, específicamente en el soberao, no existe una división estricta entre espectadores y practicantes, ya que, en cierta medida, requiere la participación de todos como bailadores, tocadores, cantadores, o cuerpos (de llamada y respuesta). Por lo tanto, dado que la estructura del soberao resultaba difícil de mantener cuando se representaba en el teatro y en otros escenarios turísticos, las representaciones empezaron a coreografiarse, los movimientos a diferenciarse por género y el vestuario a codificarse; cambios realizados a menudo a expensas de sus practicantes femeninas. Lo que se representaba en hoteles, películas, televisión y eventos culturales patrocinados por el estado se convirtió en la imagen de la bomba que permaneció en la memoria colectiva de Puerto Rico durante el siglo XX y principios del siglo XXI. A medida que la reconstrucción de la identidad nacional por parte del ICP relegaba lo afroboricua

35. Power-Sotomayor y Rivera, “Puerto Rican Bomba”, 14.

36. Desch-Obi, *Fighting for Honor*, 2.

37. Glissant, *Poetics of Relation*.

a un pasado idealizado, los miembros del público fueron, como expone Power-Sotomayor, "separados de los intérpretes no sólo espacialmente, sino también temporalmente a través de los trajes de época, distanciando efectivamente la bomba de las vidas inmediatas de los puertorriqueños que veían el espectáculo".³⁸ La imagen de la bomba fabricada por el ICP, que durante años permaneció en nuestra memoria colectiva, omitió las realidades vividas por las comunidades afroboricuas a favor de un espectáculo aséptico que perpetuaba una identidad nacional blanca. Mientras tanto, prácticas como el soberao y, por extensión, el kokobalé, llevaban una "doble vida", salvaguardada dentro de las comunidades "internas" y difundiéndose en espacios más allá del escenario folclórico.³⁹

En una entrevista con Roberto Cepeda, el hijo de Rafael Cepeda, afirma que el kokobalé se incorporó a los espectáculos de bomba de su familia solo unas pocas veces durante los años sesenta y setenta.⁴⁰ La narrativa mostrada en estas exhibiciones folclóricas no estaba explícitamente ligada al cimarronaje. En su lugar, Cepeda recuerda la representación de una relación amorosa y un enfrentamiento entre dos rivales:

Cuando nosotros montábamos el número con la familia Cepeda, lo hacíamos empezando con un hombre que le trata de enamorar la mujer al otro. Entonces el hombre viene y lo empuja y se intercambian palabras. Entonces ahí viene uno y saca el palo y el otro saca el palo y ahí rompe la bomba, los dos empiezan a bailar y los dos empiezan a ejecutar el baile. [...] Para crear la escena habían [sic] mucha gente, mujeres que hablaban, gritaban y to' eso. Y así se hacía la coreografía.⁴¹

Aunque estos juegos de lucha con palos también "actuaban como una forma de resolución de conflictos" y estaban "ligados a un sistema

38. Power-Sotomayor, "Corporeal Sounding", 712.

39. Barton, "Challenge for Puerto Rican Music", 84.

40. Cartagena, "Introduction", 3–4.

41. Citado en Cartagena, "Introduction", 2.

social más amplio de un código de honor reflexivo”, parecía haber una disonancia entre los practicantes y su público desconocedor.⁴² Los practicantes, que recreaban escenas con significados variados en contextos culturales específicos, se percibían como agresivos cuando carecían de una narrativa cómica como la destacada anteriormente. Xiorro relata una conversación con José Cepeda, hijo de Don Jesús Cepeda y nieto de Don Rafael Cepeda, en la que ellos estaban “en medio de la tarima iban a hacer kokobalé y la policía los interrumpió pensando que iban a pelear de verdad”.⁴³ Aunque estas representaciones escenificadas preservaban la técnica del kokobalé como una interacción entre piquetes e intercambio de golpes, la ilegibilidad de la práctica, agravada por el estigma continuo del cuerpo combativo negro, dificultaba que se reprodujera en muchos espacios. Por esta razón, Xiorro cree que el kokobalé “sufrió doble opresión, una por ser una tradición de origen africana y segundo por ser un arte de guerra que enfatizaba en la libertad”.⁴⁴ Dicha afirmación destaca un elemento persistente, fugitivo y elusivo dentro de la práctica del kokobalé, que perdura tanto debido a, como a pesar de, la continua vigilancia y violencia estatal dirigida hacia las poblaciones afroboricuas.

“El futuro es cimarrón”: (Re)imaginar el kokobalé en el performance contemporáneo

El “resurgimiento” del kokobalé a la esfera pública en años recientes señala una re(acción) radical ante el agravamiento de las condiciones coloniales de la isla tras el paso del huracán María, una catástrofe climática que dejó a la comunidad sin servicios esenciales como la luz y el agua por meses, desplazó a muchas familias con la destrucción de 70.000 hogares y dejó una cifra aproximada de 4.645 muertes.⁴⁵ Sin embargo, el huracán no originó estas condiciones precarias;

42. Desch-Obi, *Fighting for honor*, 34.

43. Entrevista con Carlos “Xiorro” Padilla Caraballo, 2023.

44. Entrevista con Carlos “Xiorro” Padilla Caraballo, 2023.

45. Adaptado de la frase “El futuro es cimarronaje” de Mayra Santos-Febres e ideas compartidas en sus paneles sobre la afrodescendencia en Puerto Rico.

simplemente intensificó una precariedad estructural forjada históricamente por la extracción colonial, las políticas neoliberales de austeridad y el abandono sistemático del gobierno, tanto local como federal. Motivadas por un espíritu de autogestión, definido por la académica feminista Karrieann Soto Vega como una "contrapraxis coalicional de supervivencia"⁴⁶, practicantes en el archipiélago y la diáspora⁴⁷ han asumido la tarea de experimentar con los movimientos del kokobalé como estrategia para activar futuros cimarrones en el presente con cada tajo, esquiva y parada. Proyecto Kokobalé fue fundado por Carlos "Xiorro" Padilla Caraballo con el apoyo de Marien Torres del Taller Tambuyé y de su compañera y colaboradora Melissa Santos. Esta iniciativa nace de la experiencia de Xiorro, quien cuenta con más de veinte años como practicante de bomba y quince como artista marcial. Su primer encuentro con el kokobalé fue en sus comienzos dentro de la bomba, y desde entonces la curiosidad lo llevó a investigar a fondo esta práctica, comenzando con las historias orales de la familia Cepeda, una "biblioteca viviente" del conocimiento afrodiásporico en Puerto Rico. En lugar de aceptar las narrativas de extinción que rodeaban al kokobalé, Xiorro adoptó un enfoque de "práctica como investigación", viajando a otras islas del Caribe para aprender y entrenar junto a practicantes de otras comunidades afrodiásporicas, utilizando esos intercambios como puntos de entrada a la técnica "olvidada" del kokobalé. En 2019, comenzó a compartir estas coreografías cimarronas enseñando a personas adultas en el Taller Tambuyé en Río Piedras. En 2021, extendió su trabajo a la juventud de La Perla—una comunidad históricamente marginada pero muy presente en el imaginario colectivo puertorriqueño—ofreciendo clases gratuitas y formando un grupo al que llamó Lxs Pequeñxs

46. Soto Vega, "Puerto Rico Weathers the Storm", 40.

47. En un video breve titulado "Cocobale: The Forgotten Stick Fighting Dance of Puerto Rico", Milteri Tucker Concepción, fundadora y directora artística de Bombazo Dance Company, una compañía de bomba del Bronx colabora con el kokobalero Miguel Quijano para dirigir a un grupo de bailadores de la ciudad de Nueva York en una exploración encarnada de los movimientos del kokobalé. Tucker Concepción y su compañía también han hecho presentaciones del kokobalé en Congo Square en New Orleans.

Cimarronxs. Al compartir estas coreografías, Xiorro le pasa el machete a la juventud, depositando en ella la responsabilidad de continuar y cuidar este saber ancestral. Como escribe Xiorro:

Más allá de los beneficios físicos y psicoemocionales que el Kokobalé moderno puede proporcionar, siempre aparecerán nuevas formas de opresión y esclavitud. Comprendiendo la naturaleza cambiante de este “viejo monstruo”, es urgente que investiguemos, rescatemos y promovamos el Kokobalé para que las generaciones futuras tengan herramientas para identificarlo y combatirlo. Por eso siempre será relevante el espacio de libertad y conspiración que nos brinda el espacio del batey dentro de la bomba y el espíritu de resistencia, lucha y cimarronaje que nos brinda el Kokobalé en la búsqueda de nuevas libertades.⁴⁸

Proyecto Kokobalé no se limita a evocar una “conciencia cimarrona” como si fuera un artefacto estático guardado en un museo; más bien, la pone en práctica, la reactiva y la reinventa con cada movimiento, cada gesto y cada colaboración. A través del movimiento combativo, Xiorro no solo transmite la historia del cimarronaje en Puerto Rico, una historia que muchas veces está ausente o mal contada en la educación formal, sino que también cultiva una comprensión encarnada de la sobrevivencia física y cultural, una lección que se vuelve cada vez más urgente, en un momento en que tantos puertorriqueños siguen siendo desplazados de sus hogares.

En lugar de reforzar un proyecto de construcción nacional, la recuperación del kokobalé es elusiva y se resiste a ser contenida dentro de las fronteras geopolíticas de Puerto Rico. Más bien, se expande hacia el mundo circumatlántico, reimaginando la identidad puertorriqueña más allá de su relación cautiva con el imperio estadounidense, y situándola en diálogo con Haití, la República Dominicana, Cuba, Brasil, Trinidad y Tobago, y África Occidental, entre muchos otros territorios de la diáspora africana. El compromiso de Xiorro con otras formas

48. Padilla Caraballo, “Kokobalé, Wakanda, Woman King”, sección 3.

artísticas afrodiáspóricas para comprender más profundamente la práctica del kokobalé da lugar a lo que Paul Emiljanowicz denomina “contrapunto polirítmico”, una metáfora que utiliza para describir el “devenir sim-poético” del enredo caribeño, donde “fronteras, mundos fronterizos, identidades y momentos de fundación se entrelazan, se performan, se co-constituyen y se cuestionan”.⁴⁹ Al ampliar esta metáfora al ámbito de la danza, el policentrismo ofrece un marco no jerárquico en el que coexisten múltiples puntos de origen del movimiento sin que cualquiera predomine como centro de autoridad. El “contrapunto” se convierte en un elemento generativo: en la música, se refiere a la interacción armónica entre dos o más líneas melódicas independientes, cada una con su propia integridad. En la danza, opera de forma similar: varios fragmentos coreográficos, cada uno con su calidad, sus propios usos del espacio y del tiempo, se despliegan simultáneamente, aportando a una coreografía colectiva y cohesionada. Este “contrapunto polirítmico”, en resonancia con la noción de “unidad en la multiplicidad” que plantea Glissant, ofrece un marco teórico para entender al kokobalé y a otras danzas de combate del Caribe. Se trata de prácticas situadas y específicas, pero a la vez profundamente entrelazadas. Así como las condiciones sociomateriales particulares de Puerto Rico empujan y jalan al kokobalé en distintas direcciones, esta práctica sigue siendo parte de una coreografía regional más amplia que se mueve y resiste frente a las fuerzas neoliberales y los legados de la esclavitud.

Un vídeo que documenta la “práctica como investigación” de Xiorro al principio de su proyecto de restauración de la técnica en el 2020 presenta un duelo entre él y su oponente, Pablo “Micha” Parra, que no comienza con el choque de armas, sino con el sonido del buleador (see Figure 1).⁵⁰ Ambos practicantes se preparan para el duelo poniéndose en cucillas junto a los palos de cuá colocados en forma de cruz. Tras intercambiar un gesto de respeto con un apretón de manos, comienzan a lanzarse fintas, manteniendo en vilo a los espectadores,

49. Emiljanowicz, “Cockfight to Polyrhythm”, 35.

50. Taller Tambuyé, “Proyecto Kokobalé y Taller Tambuyé”.



Figure 1: Carlos "Xiorro" Padilla y Pablo "Micha" Parra practicando kokobalé acompañados de Tato Torres, Frangie Rivera y Manuel Pérez Kenderish en "Proyecto Kokobalé y Taller Tambuyé" (2019).

<https://youtu.be/WPXBXuU3znc?si=JhPsiBsUWrkP7pru>.

que se preguntan quién cogerá el primer cuá y comenzará el duelo. Xiorro se adelanta y toma el primer cuá, pero antes de iniciar la lucha, hace una señal de respeto a los tocadores y arranca con su piquete, un solo improvisado. Su cuerpo comienza a "hablar", con pasos ágiles que responden al redoble del tambor subidor, mientras Micha permanece en el borde del círculo con las manos detrás de la espalda, marcando el ritmo del buleador pisando de lado a lado. Al concluir su solo, Xiorro cede el espacio a Micha, quien también improvisa, y luego, comienza el intercambio de golpes. Pero en este duelo, la frontera entre el combate y la bomba se vuelve borrosa. Xiorro marca el final de sus fintas con rebotes de rodillas, mientras Micha se desliza hacia atrás con los pies juntos, utilizando movimientos más estilizados para esquivar un ataque. El subidor interpreta y traduce sónicamente los pasos improvisados de ambos practicantes así como los golpes que se cruzan. Los practicantes son competitivos pero también juguetones en sus ataques y en la manera en que integran pasos de bomba en su duelo. Se mueven dentro y fuera del patrón rítmico repetitivo del buleador, tal y como se haría en la práctica del soberao, manteniendo un ritmo base durante el combate e incorporando síncopas improvisadas en los

momentos de tensión, ejecutando fintas junto con pasos de bomba impredecibles para engañar a su oponente. Tal como expone Power-Sotomayor en su descripción del soberao, "debido a la imprevisibilidad de la síncopa improvisada, un exceso de síncopa en los movimientos de la bomba puede dificultar que el primo [o subidor] siga al bailador", por eso al ejecutar el kokobalé, estos practicantes también activan estas dinámicas del soberao.⁵¹ Además, las tácticas de evasión de los practicantes, su balanceo rítmico mientras se preparan para golpear, su incesante movimiento circular y la curvatura lateral de sus torsos para confundir a su oponente, ejemplifica cómo la restauración del kokobalé se lleva a cabo mediante un diálogo con los vocabularios kinésicos de otras danzas de combate afrodiáspóricas como la capoeira y su danza de combate con palos que la acompaña, el maculelé.

Para el 2021, el kokobalé había adquirido mayor visibilidad a medida que practicantes de bomba en el archipiélago y la diáspora comenzaban a tomar el palo y el machete, lanzándose a experimentar por cuenta propia con esta danza de combate que estaba resurgiendo. Este interés se debe, en parte, al trabajo de memoria cimarrona del Proyecto Kokobalé, pero también responde a un momento de urgencia colectiva ante las duras condiciones sociopolíticas del país. En medio de un aumento alarmante en las tasas de feminicidio con un incremento del 62% desde 2019 y al menos 60 mujeres asesinadas solo en 2020,⁵² fueron los grupos de bomba formados por personas que se identificaban como femeninas y cuir quienes se colocaron al frente de la resistencia contra las normas patriarciales de la cultura puertorriqueña. Por décadas, las mujeres fueron relegadas al micrófono y a la falda: se esperaba que cantaran y bailaran, mientras los hombres dominaban los barriles. Agrupaciones como Las Barrileras del 8M rompieron con esta tradición con su comparsa compuesta exclusivamente por mujeres y personas cuir, enfrentando los roles de género rígidos inscritos históricamente en la bomba. Hicieron del batey un espacio de resistencia feminista, con su aporte al movimiento #NiUnaMenos en Puerto Rico, una producción

51. Power-Sotomayor, "Corporeal Sounding", 50.

52. Acevedo, "Puerto Rico's new tipping point", section 2.



Figure 2: Escena de apertura en el video oficial de Estudio 353 “La Cocobalera» (2021).

<https://youtu.be/U55YW-FLQL0?si=jGbvuRQORSb4AjVo>.

autogestionada donde reinterpretaron “Canción sin miedo”, la canción compuesta por Vivir Quintana que denuncia la violencia de género y que se ha convertido en un himno de lucha feminista a nivel mundial. El video, que terminó volviéndose viral, contó con la participación voluntaria de 97 mujeres, personas cuir, trans, no binarias y aliadas que respondieron al llamado abierto de Las Barrileras del 8M al batey.⁵³ Aunque el video de Las Barrileras merece atención y un análisis propio, quiero invitar a los lectores a mirar otra contribución al movimiento #NiUnaMenos, que, aunque no tuvo la misma visibilidad, al igual que la anteriormente expuesta, reclamó espacio en el batey desde una práctica tradicionalmente dominada por hombres.

La secuencia que abre “La Cocobalera” de Estudio 353 presenta una escena familiar de vigilancia de género en la infancia, ambientada en las calles del casco urbano de Mayagüez (see Figure 2).⁵⁴ Una niña, vestida con un traje blanco similar a los atuendos folclóricos de bomba o de “jibarita”, empuja un camión de juguete sobre la acera y el chirrido de las gomas se oye claramente sobre el silencio del fondo. En segundo plano, se ve un cartel de “Se Vende”, como testigo

53. Taller Tambuyé, “Canción sin miedo”.

54. Estudio 353, “La Cocobalera”.

mudo de la crisis económica y del desalojo continuo que enfrentan las comunidades del archipiélago. Acto seguido, la cámara hace zoom a un brazo cuyo cuerpo queda fuera de la toma, generando una sensación inquietante de anonimato. Ese brazo incorpóreo le arrebata el camión a la niña de las manos, le hace un gesto de reproche con el dedo y le coloca entre las manos una muñeca Barbie rubia, vestida con un traje azul claro. La niña, con una expresión de tristeza y desafío, lanza la muñeca contra el suelo con fuerza. En la siguiente toma, la cámara se detiene en la imagen de la muñeca caída junto al camión desecharido, subrayando el contraste entre ambos objetos. Aunque el video muestra una representación directa y quizás predecible de las estrictas normas de género impuestas desde muy temprana edad, su intervención más radical es lo que ocurre después en la reclamación del kokobalé. Dado que los escasos materiales de archivo e investigación sobre la danza de combate solo muestran a practicantes masculinos, hasta el punto de que algunos relatos la describen como una práctica exclusiva de los hombres, "La Cocabalera" reivindica la figura de la mujer kokabalera, la mujer que empuña el machete.

Cuando la imagen fija de los juguetes desecharados se desvanece, surge la voz de Jamienette Pérez Mercado:

*Yo soy la bomba de Mayagüez
Saque la venda pa' que sepa usted
Que de tambores y cocabalé
Hoy los barriles son de la mujer⁵⁵*

Mientras Pérez Mercado canta, "con tambores y kokobalé / Hoy, los barriles son de la mujer", el videoclip la muestra convocando a mujeres con mascarillas puestas que portan palos por todo Mayagüez y se unen a ella en un bombazo exclusivamente femenino. De pie entre estas mujeres que parecen una guerrilla, Pérez Mercado entona más estrofas de la canción, mientras las demás mujeres se turnan en los barriles, marcando el ritmo del buleador. La cámara alterna con

55. En "La Cocabalera", escrito por Jamienette Pérez Mercado.

tomas rápidas de las mujeres adultas en el batey, algunas golpeando intermitentemente un extremo del palo contra la palma abierta, gesto bien conocido que anuncia una confrontación: estás a punto de recibir una paliza. En medio de todo esto, volvemos a la niña de la escena inicial, ahora concentrada en un intenso duelo con otra niña. Ambas ensayan el kokabalé que las mujeres adultas invocan con sus gestos y su canción. “La Cocabalera” responde a un presentimiento visceral, la intuición de que las mujeres siempre han practicado este arte, aunque su presencia ha sido borrada de los registros históricos. Estos silencios del archivo pueden deberse a estereotipos que tachan a las mujeres combativas de “histéricas” o a la posibilidad de que su participación en el kokabalé ocurriera más allá del escenario folklórico, incluso fuera del espacio performático del batey. Por eso, el video no solo afirma la presencia de la mujer kokabalera, sino que también desafía las estructuras que históricamente la han mantenido fuera de plano, más allá del foco, omitida del archivo.

En la iconografía nacional, donde se han representado figuras como el jíbaro machetero y el cimarrón casi exclusivamente desde una perspectiva masculina, la mujer kokabalera surge como una intervención tanto necesaria como subversiva. Dentro del canon de la identidad nacional puertorriqueña, esta figura encarna lo que Roach denomina “contramemorias”, definidas como “las disparidades entre la historia tal y como se transmite discursivamente y la memoria tal y como es representada públicamente por los cuerpos que sufren sus consecuencias”.⁵⁶ Por ejemplo, las letras de Pérez Mercado convocan la presencia visual y afectiva de una cimarrona con corona de flores y adornada con un collar de espinas, una mujer que no huye al monte únicamente en busca de refugio, sino también en busca del kokabalé:

*En su cabeza corona eh flores
Lleva en su cuello collar de espinas
Cimarrona se fue a la huida al monte... pa'l cocabalé
Cocabalera ganga mondé*

56. Roach, *Cities of the Dead*, 26.

Grito de guerra de las paleras

Epiyeyé mi Congo, epiyeyé mi cocobalé⁵⁷

La mujer kokabalera es encarnada por las mujeres del Estudio 353 a través de lo que Roach denomina "imaginación cinestésica", donde "la verdad de la simulación, la fantasía y las ensoñaciones", cuando se representa, se convierte en una fuerza generadora con "consecuencias materiales del tipo más tangible y del alcance más amplio".⁵⁸ Aquí, la montaña se convierte en un lugar de refugio y el grito de guerra, "cocabalera ganga mondé", invoca un linaje de mujeres guerreras, las paleras, que quizá no se nombran en los archivos oficiales, pero que se sienten, se oyen y se imaginan de nuevo. Extendiendo esta lectura al ámbito espiritual, la mujer kokabalera imaginada también recuerda a Oyá, la orisha del viento y la tormenta, descrita como una mujer guerrera cuya "lengua está representada por un pequeño par de espadas, por un sable ornamental o, en las Américas, por un machete pesado".⁵⁹ Como deidad africana y pancaribeña, Oyá no puede entenderse plenamente de forma aislada, como afirman Jacob K. Olúpònà y Terry Rey en su introducción a *Òrìṣà Devotion as World Religion: The Globalization of Yorùbá Religious Culture* (2008), la religión yoruba sirve de "centro devocional compartido" y se convierte en una "raíz pivotante de la vida diáspórica africana".⁶⁰ En esta alusión a Oyá, las paleras activan una coyuntura espiritual que va más allá de las fronteras nacionales, donde la práctica del kokabalé se convierte en un canal de sabiduría ancestral y se inscribe dentro de un corpus más amplio de conocimiento afrodiásporico.

Al indagar sobre la figura de la mujer kokabalera, las mujeres del Estudio 353 no sueñan en vano. Una mujer guerrera dejó su rastro en el cuaderno de Rafael Cepeda. En mi entrevista con Xiorro, compartió que, mientras revisaba las notas de Cepeda en busca de información

57. En "La Cocabalera", escrita por Jamienette Pérez Mercado.

58. Roach, *Cities of the Dead*, 27.

59. Gleason, "Oyá", 73.

60. Olúpònà y Rey, *Òrìṣà Devotion as World Religion*, 4.

sobre el kokobalé, se topó con el siguiente verso: "Doña Juana baila Conquest, baila Cocobalé".⁶¹ La figura de Doña Juana persiste, a pesar de estar fragmentada, como una presencia espectral en la memoria colectiva, "olvidada pero no desaparecida".⁶² Su identidad sigue siendo elusiva, pero la fuerza performativa de su figura reverbera a través de un linaje de mujeres puertorriqueñas insurgentes como Lolita Lebrón, Luisa Capetillo y Julia de Burgos. Aunque no empuñaba el machete sino la pluma, Julia de Burgos, cuya figura se invoca en el video a través de su rostro tallado en las pantallas (o los aretes) de Pérez Mercado, honró su herencia afroboricua y sostuvo una postura firme contra el colonialismo y el poder imperial en su poesía, particularmente evidente en "Río Grande de Loíza" (1938), donde escribe:

¡Río Grande de Loíza!... Río grande. Llanto grande.
*El más grande de todos nuestros llantos isleños,
 si no fuera más grande el que de mí se sale
 por los ojos del alma para mi esclavo pueblo.*⁶³

El rastro que Doña Juana deja en el archivo me condujo hasta otra Juana combativa, una figura menos reconocida pero clave en la historia de Puerto Rico. Juana Colón, a quien muchas conocen como la "Juana de Arco" de Comerío, fue una mujer afroboricua cuyo liderazgo en las huelgas obreras y en la lucha por el voto femenino se ha opacado históricamente por narrativas enfocadas en los obreros ilustrados, es decir, en los intelectuales de la clase trabajadora.⁶⁴ Además de fundar un sindicato de tabaqueros y el Partido Socialista en Comerío, Colón se dedicó a brindar atención médica alternativa a su comunidad. Su compromiso político también se manifestaba en las calles, donde, ya fuera encabezando marchas o enfrentándose a la policía con piedras en mano, su presencia firme en cada protesta le ganó otro nombre de respeto: La Machetera.⁶⁵ Desde esta perspectiva, Doña Juana, la mujer

61. Entrevista a Carlos "Xiorro" Padilla Caraballo, 2023.

62. Roach, *Cities of the Dead*, 31.

63. De Burgos, "Río Grande de Loíza", 1938.

64. Meléndez-Badillo, "Mateo and Juana", 114.

65. Meléndez-Badillo, "Mateo and Juana", 111–5.

kokabalera, nos interpela a leer su rastro en el cuaderno de Cepeda no como una simple anotación histórica, sino como una afirmación del presentimiento de que las mujeres han ocupado y continúan ocupando un lugar central en las luchas por la liberación. Las mujeres del Estudio 353 identifican en la "imaginación cinestésica" un potencial político que permite reconfigurar el archivo desde el cuerpo, una práctica de (re)performance y recursividad mediante la cual se convoca el espíritu de la mujer kokabalera como forma de resistencia frente a la violencia de género en Puerto Rico.

Como coda abierta, quisiera retomar la evocación de ife sobre la "apertura anacoreográfica", ese gesto que convoca a los cuerpos a moverse juntos guiados por nada más que un afecto invisible. La (re) introducción del kokabalé en la memoria colectiva de Puerto Rico en los años por venir refleja un movimiento hacia formas de pensamiento decolonial y relacional. Decolonial, en el sentido de que responde a la injusticia, como cuando el pueblo puertorriqueño "despertó" en el verano de 2019, poniendo los cuerpos en la primera línea, bailando, gritando consignas y exigiendo la renuncia del gobernador Ricardo Rosselló. También es decolonial en la medida en que lo impulsa un espíritu de autogestión y autodeterminación, respondiendo al daño y a las pérdidas que el pueblo sufrió tras el huracán María, los feminicidios y la pandemia del COVID-19. Es relacional por la manera en que enciende nuestro deseo de comprender la técnica del kokabalé, llamándonos a aprender de nuestros vecinos caribeños, de sus danzas de combate, y de nuestras historias compartidas de lucha contra el imperio. También es relacional en la forma en que, al invocar a nuestros antepasados cimarrones, y quizás también a les orishas, nos nutrimos de la raíz pivotante de los mundos de vida (*lifeworlds*) afrodispóricos que conectan África, América y el Caribe. Al (re)performar el kokabalé, afirmamos un giro epistemológico hacia la negritud en Puerto Rico, rechazando las estructuras coloniales que durante tanto tiempo han colocado al pueblo y a la cultura afroboricua en los márgenes. Al (re)performar el kokabalé, reiteramos la voluntad del cimarrón del siglo XIX que vio la libertad en la batalla, en la fuga y en Haití. Al (re)

performar el kokobalé, entramos en un contrapunto polirítmico con el mundo circumatlántico. Entramos en una danza que, como sugiere ife, es lenta, minimalista, indisciplinada, prolongada... una danza abierta que impulsa al cuerpo a colocarse por encima del miedo.

Cuando incorporamos estas danzas de combate a nuestra memoria colectiva a través de colectivos y organizaciones comunitarias de pequeña escala en todo el archipiélago y la diáspora, garantizamos la longevidad de estas historias que, a su vez, exponen cómo nos movemos en el presente. En respuesta a las crisis económicas, los desastres naturales, las infraestructuras fallidas y los gobiernos corruptos, el kokobalé se convierte en un gesto de resistencia, similar a la forma en que Power-Sotomayor describe la función crucial de la bomba, ya que logra algo más que "representar la puertorriqueñidad y la negritud, generar orgullo cultural o participar en una práctica cultural de moda. Más bien, es un rechazo escénico a desaparecer o a alinear los cuerpos con el Estado".⁶⁶ Los practicantes participan en coreografías cimarronas, y se rehusan a rendirse ante los poderes coloniales, reforzando el vínculo inseparable entre el patrimonio cultural y la lucha permanente por la liberación. Aunque la llamada a la acción de los kokobaleros sigue vigente, concluyo esta investigación sobre el kokobalé con la canción "Palo y Machete," un himno de resistencia, lucha y cimarronaje con una melodía alegre que, según Xiorro, "fue hecho con toda premeditación ya que en el Caribe luchamos mientras cantamos, tocamos tambores, bailamos y hasta perreamos. Sonreímos ante el peligro con la alegría y la certeza de que hacemos lo correcto" (see Figure 3).⁶⁷

Palo y machete cimarrón

Palo y machete

Coge el machete cimarrón

*Nos llama la revolución*⁶⁸

66. Power-Sotomayor, "Corporeal Sounding", 54.

67. Proyecto Kokobalé, "Sobre la canción Palo y Machete".

68. Proyecto Kokobalé, "Canción: Palo Y Machete (En Vivo – Live)".



Figure 3: Melissa Santos y Carlos "Xiorro" Padilla Caraballo en "Canción: Palo y Machete (en vivo – live)" (2022).

https://youtu.be/_ahLGHH7krA?si=2oG6SqrsvA50gN4k.

Biografía de la autora

Isabel Padilla Carlo es estudiante doctoral en el Departamento de Performing and Media Arts de la Universidad de Cornell. Sus intereses de investigación se sitúan en la intersección entre los estudios de performance y los estudios críticos de danza, con un enfoque particular en cómo la crisis—entendida en Puerto Rico no solo como económica, sino también ambiental, migratoria e identitaria—es metabolizada, interrogada y cuestionada a través del cuerpo en escena. Sus espacios de indagación transitan entre el archipiélago y la diáspora, habitan tanto los escenarios tradicionales como las protestas callejeras, y se desplazan de lo personal a lo político.

Bibliografía

- Acevedo, Nicole. "Puerto Rico's New Tipping Point: Horrific Femicides Reignite Fight Against Gender Violence." NBC News, May 16, 2021. <https://www.nbcnews.com/news/latino/puerto-rico-s-new-tipping-point-horrific-femicides-reignite-fight-n1267354>.
- Albizu Campos, Pedro. *Pedro Albizu Campos: obras escogidas*. San Juan, PR: Editorial Jelofe, 1975.
- Baralt, Guillermo A. *Esclavos Rebeldes: Conspiraciones y Sublevaciones De Esclavos En Puerto Rico (1795–1873)*. 1st ed. Río Piedras, PR: Ediciones Huracán, 1981.

- Barton, Halbert. "A Challenge For Puerto Rican Music: How To Build A Soberao For Bomba." *Centro Journal* 16, no. 1 (2004): 68–89. Redalyc. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37716106>.
- Browning, Barbara. "Headspin: Capoeira's Ironic Inversions." In *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, edited by Celeste Fraser Delgado and José Esteban Muñoz, 65–92. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Cartagena, Juan. "Introduction." *Revista Guiro y Maraca* 5, no. 1 (2001): 1–4. Segunda Quimbamba Folkloric Center. <https://segundaquimbamba.org/wp-content/uploads/2014/04/volume-5-no-1.pdf>.
- De Burgos, Julia. *Song of the Simple Truth: Obra poética completa*. Willimantic, CT: Curbstone Press, 1997.
- Desch-Obi, M. Thomas J. *Fighting for Honor: The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2008.
- Desmangles, Leslie Gerald. "African Interpretations of the Christian Cross in Vodun." *Sociological Analysis* 38, no. 1 (1977): 13–24. <https://doi.org/10.2307/3709833>.
- Emiljanowicz, Paul. "From 'Cockfight' to Polyrhythm: Writing Difference on the Island of Hispaniola." *Small Axe* 23, no. 1 (58) (March 1, 2019): 35–50. <https://doi.org/10.1215/07990537-7374430>.
- Estudio 353. "La Cocabalera (Video Oficial)." YouTube, May 2, 2021. <https://youtu.be/U55YW-FLQL0?si=3mqrB4NqgLeKdqOW>.
- Gerstin, Julian. "Tangled Roots: Kalenda and Other Neo-African Dances in the Circum-Caribbean." *NWIG: New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids* 78, no. 1/2 (2004): 5–41. <http://www.jstor.org/stable/41850294>.
- Gleason, Judith. *Oya: In Praise of the Goddess*. Boston, MA: Shambhala, 1987.
- Glissant, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1989.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997.
- Green, Thomas A. and Joseph R. Svinth. *Martial Arts of the World: An Encyclopedia of History and Innovation*. Santa Barbara, CA: Bloomsbury Academic, 2010.
- Hey-Colón, Rebeca L. *Channeling Knowledges: Water and Afro-Diasporic Spirits in Latinx and Caribbean Worlds*. Austin, TX: University of Texas Press, 2023.
- ife, fahima. *Maroon Choreography*. Durham, NC: Duke University Press, 2021.
- La Democracia (Ponce, P.R.) 1890–1948. "February 1, 1906," Image 1. *February 1, 1906. Chronicling America*. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn90070270/1906-02-01/ed-1/seq-1>.
- La Democracia (Ponce, P.R.) 1890–1948. "January 5, 1906," Image 5. *January 5, 1906. Chronicling America*. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn90070270/1906-01-05/ed-1/seq-5>.
- Lebrón Ortiz, Pedro. "Teorizando una filosofía del cimarronaje." *Tabula Rasa* 35 (2020): 133–156. <https://doi.org/10.25058/20112742.n35.06>.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: Routledge, 2006.
- Lowe, Lisa. *The Intimacies of Four Continents*. Durham: Duke University Press, 2015.

*"Si Tú No Sabe Kokobalé" y el reclamo por la memoria 167
colectiva como praxis de liberación*

- Meléndez-Badillo, Jorell A. "Mateo and Juana: Racial Silencing, Epistemic Violence, and Counterarchives in Puerto Rican Labor History." *International Labor and Working-Class History* 96 (October 2019): 103–121. <https://doi.org/10.1017/S0147547919000188>.
- Moscoso, Francisco. *La revolución haitiana y Puerto Rico, 1789–1804*. San Juan, PR: Editora Educación Emergente, 2023.
- Moten, Fred. *Black and Blur*. Durham, NC: Duke University Press, 2017.
- Olùpònà, Jacob and Terry Rey. *Òrisà Devotion as World Religion: The Globalization of Yorùbá Religious Culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2008.
- Padilla Caraballo, Carlos. "El Kokobalé, Wakanda y the Woman King." *80grados+*, February 8, 2023. <https://www.80grados.net/el-kokobale-wakanda-y-the-woman-king/>.
- Padilla Caraballo, Carlos "Xiorro". Interview and email message to author, Oct 21, 2023.
- Padilla Caraballo, Carlos "Xiorro". "Kokobalé, the Afro-Puerto Rican Martial Art," *CapoeiraHistory.com*, April 4, 2025. <https://capoeirahistory.com/kokobale-the-audio-puerto-rican-martial-art/>.
- Padilla Caraballo, Carlos "Xiorro". "Towards a History of Kokobalé." *CapoeiraHistory.com*, May 1, 2025. <https://capoeirahistory.com/towards-a-history-of-kokobale/>.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo: Ensayos de Interpretación Puertorriqueña*. San Juan, PR: Biblioteca de autores puertorriqueños, 1942.
- Power-Sotomayor, Jade. "Corporeal Soundings: Listening to Bomba Dance, Listening to Puerto Rican Xiorros." *Performance Matters* 6, no. 2 (2023): 43–59. <https://doi.org/10.7202/1075798ar>.
- Power-Sotomayor, Jade. "From Soberao to Stage: Afro-Puerto Rican Bomba and the Speaking Body." In *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, edited by Nadine George-Graves, 706–728. Oxford, UK: Oxford University Press, 2015. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199917495.013.30>.
- Power-Sotomayor, Jade, and Pablo Luis Rivera. "Puerto Rican Bomba: Syncopating Bodies, Histories, and Geographies." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 31, no. 2 (June 2019): 5–39. <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=42cfdc46-8685-338f-b3a1-0c99a60d4f39>.
- Proyecto Kokobalé. "Canción: Palo Y Machete (En Vivo – Live)." YouTube, April 1, 2022. https://youtu.be/_ahLGHH7krA?si=Eoh_8HOybRo9oDtu.
- Proyecto Kokobalé. "Origen de la palabra Kokobalé." Facebook, July 20, 2020. https://www.facebook.com/permalink.php?id=461315147993422&story_fbid=729002471224687.
- Proyecto Kokobalé. "Sobre la canción Palo y Machete." Facebook, April 2, 2022. <https://www.facebook.com/100071892134124/posts/1152890822169181/>.
- Quintero Rivera, Angel G. "The Rural-Urban Dichotomy in the Formation of Puerto Rico's Cultural Identity." *Nieuwe West-Indische Gids / New West Indian Guide* 61, no. 3/4 (1987): 127–44.
- Rivera, Raquel Z. "New York Bomba: Puerto Ricans, Dominicans, and a Bridge Called Haiti." In *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, edited by Miriam Jiménez Román and Juan Flores, 441–47. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

- Roach, Joseph. "Introduction: History, Memory, and Performance." In *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, 1–31. New York: Columbia University Press, 1996.
- Rodríguez-Silva, Ileana M. "Cimarrón and the Reordering of the Living World." *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 27, no. 2 (71) (2023): 110–21. <https://doi.org/10.1215/07990537-10795279>.
- Soto Vega, Karrieanne. "Puerto Rico Weathers the Storm: Autogestión as a Coalitional Counter-Praxis of Survival." *Feral Feminisms* 9 (Fall 2029): 40–55.
- Taller Tambuyé. "Canción Sin Miedo: Barrileras del 8M, Puerto Rico." YouTube, August 6, 2021. https://youtu.be/XpIHH_jShcI?feature=shared.
- Taller Tambuyé. "Proyecto Kokobalé Y Taller Tambuyé." YouTube, July 11, 2019. <https://youtu.be/WPXBXuU3znc?si=RLfYSapSXHp3RZYv>.
- Torres Saez, Carlos. "Cocobalé: Artes Marciales Africanas en la Bomba." *Revista Guiro y Maraca* 5, no. 1 (2001): 9–16. Segunda Quimbamba Folkloric Center. <https://segundaquimbamba.org/wp-content/uploads/2014/04/volume-5-no-1.pdf>.