Entre voces, encuentros y divergencias

Diez maestros de la danza tradicional colombiana

Entre voces, encuentros y divergencias

Diez maestros de la danza tradicional colombiana

Hanz Plata Martínez

COLECCIÓN
CREACIONES

Resumen

La danza ha sido clave en el reconocimiento del sujeto-cuerpo y refleja la identidad cultural de los pueblos. La danza tradicional representa momentos históricos, evoluciona junto con las comunidades y se practica de forma heredada y espontánea. En el ámbito académico, se han tecnificado sus formas, lo cual ha permitido su estudio y difusión, y ha dado lugar al folclor coreográfico colombiano. Diversos maestros han sistematizado historias en movimiento, contribuyendo al conocimiento y preservación de estas expresiones. El concepto de folclor se entiende como el saber del pueblo, y la escritura de las danzas facilita su transmisión y vigencia. Este libro recoge las voces de diez maestros con el fin de aportar metodologías y experiencias valiosas para la enseñanza, consolidando el campo de la danza tradicional en el ámbito educativo y cultural colombiano.

Palabras clave: danza tradicional, memoria, transmisión, contemporaneidad.

Abstract

Dance has been key to the recognition of the body as a subject and reflects the cultural identity of peoples. Traditional dance represents historical moments, evolves alongside communities, and is practised in an inherited and spontaneous manner. In the academic sphere, its forms have been technified, which has enabled its study and dissemination and has given rise to Colombian choreographic folklore. Various teachers have systematised stories in movement, contributing to the knowledge and preservation of these expressions. The concept of folklore is understood as the knowledge of the people, and the writing of dances facilitates their transmission and continued relevance. This book brings together the voices of ten teachers, with the aim of contributing valuable methodologies and experiences for teaching, strengthening the field of traditional dance in the Colombian educational and cultural sphere.

Keywords: traditional dance, memory, transmission, contemporaneity.

¿Cómo citar este libro? / How to cite this book?

Plata Martínez, H. (2025). *Entre voces, encuentros y divergencias. Diez maestros de la danza tradicional colombiana.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Editorial UD. https://doi.org/10.69740/UD.9789587878776.9789587878783

Nadie puede amar aquello que no conoce,
ni defender lo que nunca ha amado.

José Guillermo Laguna

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Facultad de Ciencias y Educación
© Hanz Plata Martínez

ISBN: 978-958-787-877-6
ISBN digital: 978-958-787-879-0
ISBN ePub: 978-958-787-878-3

DOI: https://doi.org/10.69740/
UD.9789587878776.9789587878783

Primera edición, diciembre de 2025

Líder Unidad de Publicaciones
Franklin Wilches Reyes

Gestión editorial
Catalina Moreno Correa

Corrección de estilo
HIPERTEXTO SAS

Diagramación
HIPERTEXTO SAS

Diseño de cubierta
Johana Delgado Macías

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 n.º 34-37 Bogotá, Colombia
Teléfono: 6013239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Cláusula de responsabilidad
La Editorial UD no es responsable de las opiniones y de la información recogidas en el presente texto. Los autores asumen de manera exclusiva y plena toda responsabilidad sobre su contenido, ya sea este propio o de terceros, declarando en este último supuesto que cuentan con la debida autorización de terceros para su publicación. Igualmente, expresan que no existe conflicto de interés alguno en relación con los resultados de la investigación propiedad de tales terceros. En consecuencia, los autores serán responsables civil, administrativa o penalmente frente a cualquier reclamo o demanda por parte de terceros, relativa a los derechos de autor u otros derechos que se vulneren como resultado de su contribución.

Todos los derechos reservados
Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Unidad de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Hecho en Colombia.

Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Catalogación en la publicación (CEP)

Plata Martínez, Hanz
Entre voces, encuentros y divergencias. Diez maestros de la danza tradicional colombiana / Hanz Plata Martínez. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2025.
143 páginas : ilustraciones ; 24 cm. (Colección Creaciones)

ISBN: 978-958-787-877-6 ISBN digital: 978-958-787-879-0 ISBN ePub: 978-958-787-878-3

1. Danza 2. Danzas populares y nacionales 3. Coreógrafos colombianos -- Entrevistas 4. Antropología cultural I. Serie.

793.319861: CDD 23 edición.

Contenido

Prólogo. Hacia una genealogía de la danza folclórica colombiana: voces que germinan
Yury Ferrer Franco 15

Acerca del autor 15

Sobre el carácter de este libro 17

Coda 20

Conversaciones y tramas sobre la danza folclórica 21

Naturaleza de esta investigación 25

El acceso a los juegos y a las voces, la instalación y la fluidez de los diálogos 31

Los maestros se presentan (relevancia del *corpus*) 35

José Guillermo Laguna
(Corporación Gifos, Bucaramanga, Santander) 37

Aura Velasco de López
(Agrupación Otrora, Tunja, Boyacá) 40

Gustavo Rodríguez Martínez
(Centro Cultural Llanero, Bogotá) 42

Carlos Alberto Vásquez
(Instituto Universitario de la Paz [Unipaz], Barrancabermeja, Santander) 43

Aura Hurtado Urrutia
(Institución Universitaria de las Culturas y las Arte Populares [IPC], Cali, Valle del Cauca) 45

Fredy Enrique Cuesta Valencia
(Magisterio, Quibdó, Chocó) 46

Alexander Martínez Valencia
(Corporación Cochaviva, Tolima) 47

Jaime Jair Castro Mozo
(Fundación Caminos e Identidades, [Funcei], Santa Marta, Magdalena) 49

Ángela Constanza Gámez Morales
(Remembranzas Danza, Chinavita, Boyacá) 50

Julián Albarracín Ayala
(Compañía Orkéseos, Bogotá) 52

Entre voces: encuentros y divergencias 55

De la transmisión 58

De la conservación 60

De la transformación 63

De la formación 64

De la creación en la danza tradicional 65

Armonía a diez voces 69

¿Por qué cree usted que la danza tradicional forma parte de la identidad de los cuerpos colombianos? 69

¿Qué es lo más importante de la *danza tradicional colombiana* en el contexto artístico y educativo? 79

¿Encuentra usted alguna diferencia entre los conceptos de folclor coreográfico y la danza tradicional? 87

¿Qué opina sobre las fusiones de la danza tradicional con otras técnicas danzarias y escénicas? 94

¿Cómo se puede enriquecer la danza tradicional en estos momentos contemporáneos? 103

¿Cree usted que existe una técnica para la enseñanza y el aprendizaje de la danza folclórica? 111

¿Cree usted que es importante la danza tradicional en el contexto escolar? ¿Por qué? 121

Repercusiones de cierre 131

Referencias 137

Obras recomendadas del autor 141

Sobre el autor 143

Prólogo.
Hacia una genealogía de la danza folclórica colombiana: voces que germinan

El pensamiento extenso de bases orales,
aunque no en verso formal,
tiende a ser sumamente rítmico,
pues el ritmo ayuda a la memoria,
incluso fisiológicamente.
Walter Ong (1994, p. 41)

Acerca del autor

Desde que conozco a Hanz Plata Martínez supe de sus preocupaciones sobre el arte en general, particularmente acerca del folclor, la danza, la danza folclórica y la relación de estos campos con los sujetos. Me contacté por primera vez con el profesor Plata Martínez en el 2006, cuando andaba en busca de un maestro de danza que acompañara el trabajo de cuerpo en un diplomado dirigido a las madres comunitarias de la localidad de Santa Fe, organizado por la Unidad de Extensión de la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En aquel entonces, el maestro Plata Martínez trabajaba como profesor de planta de la Secretaría de Educación del Distrito Capital en educación básica y media, en la institución educativa distrital Las Américas,

ubicada en Kennedy (localidad 8). En Bogotá protagonizó un interesante "activismo creativo" que se consolidó en apuestas coreográficas novedosas y, más adelante, dio lugar a obras basadas en un concepto que él acuñó a finales de la década de 1990: la *danza tradicional contemporánea*.

De este modo, cobraron vida interesantes piezas, entre las que se destacan *Encantos de Tradición* (2006), beca de creación en danza, Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT); *Ñapangas* (2007), beca de creación en danza, IDCT; *Juega que juega* (2008), beca de creación en danza, IDCT; *Ciudad, tradición y color* (2009), beca de creación en danza, localidades culturalmente activas, IDCT; *Ña Rita ¡Prenda el radio!* (2010), beca de creación en danza de mediano formato, Instituto Distrital de las Artes (Idartes); *Metáforas* (2014, 2015, 2016) e *Intersticios de río y mar* (2017, 2018, 2019), estas dos últimas como producciones independientes del grupo de investigación-Creación Entramado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación.

El reconocimiento de las apuestas creativas del maestro Hanz Plata Martínez en las convocatorias locales y nacionales de danza, así como en el ámbito académico-creativo nacional, con proyección internacional, da cuenta de la relevancia teórica, conceptual y metodológica que respalda los procesos de investigación-creación. Estos procesos recorren la ruta de la *conceptualización*, la implementación de *métodos* y *técnicas*, hasta llegar a la materialización de los *objetos de creación*[1], vertiente que termina por consolidarse —y continúa hoy en avance— desde su ingreso a la enseñanza universitaria en el 2008; primero como docente de vinculación especial y, posteriormente, como profesor de planta en la Licenciatura en Educación Artística de la Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde a la fecha de la edición de este libro (2025), es integrante del área de Artes Escénicas del programa y dirige el semillero de Danza Tradicional Lea Semtranza, adscrito al grupo de investigación Intertexto (reconocido por Minciencias y clasificado en categoría A).

1 Circuito que, desde mi perspectiva, es esencial para el desarrollo de los procesos creativos, como lo he sustentado en diferentes publicaciones y ámbitos de debate en torno al arte y la educación artística.

El maestro Plata Martínez transita del siglo XX al XXI apostándole a la creación dancística desde la innovación, lo que implica repensarse como docente-creador a partir de la comprensión de los contextos de acción educativa para los que trabaja, tanto en el sistema escolar formal como en los espacios comunitarios. En estos espacios, cobran fuerza mancomunada las concepciones de *danza tradicional contemporánea* y *cuerpos colombianos*, ideas-fuerza a partir de las cuales emerge toda una teoría que, actualmente, se explicita en la creación de obras, no solo de Entramado, el grupo que dirige, sino de otros colectivos que han encontrado en esta perspectiva una posibilidad creadora y expresiva que dialoga con los tiempos que corren.

Tres encuentros nacionales en Bogotá (2019, 2021 y 2023)[2], junto con una serie de publicaciones, dan cuenta de la trayectoria de estas concepciones en los planos teórico y práctico, pues en dichos encuentros han participado investigadores y agrupaciones que, además de mostrar sus logros en escena, han compartido sus reflexiones conceptuales en este espacio de interés común.

Sobre el carácter de este libro

La tradición cultural de una nación se construye a partir de la polifonía (Bajtín, 1986), y la concurrencia de las muchas y variadas manifestaciones que, paulatinamente, van conformando en quienes integran un conglomerado humano, ese 'yo' esencialmente social que no desplaza al individual, sino que lo afirma y lo fortalece.

2 Los tres encuentros denominados *Danza tradicional contemporánea: diálogo entre amigos* se han desarrollado del siguiente modo: el primero en 2019 en el teatro La Mama en Bogotá. Los participantes fueron: Ángela Gámez Morales, Remembranzas Danza, (Chinavita, Boyacá); Jaime Castro Mozo, Funcei-Danzamarios (Santa Marta, Magdalena); Hanz Plata Martínez, Entramado (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). El segundo, en el año 2021, fue un espacio virtual en el que intervinieron: Jhon Alexander Barreto, Ranchoaparte (Bucaramanga, Santander); Hanz Plata Martínez, Entramado (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). Y el tercero, en 2023, se realizó en el teatro Dantexco en Bogotá. En esta ocasión, los maestros invitados fueron: Marby Gutiérrez, Son Folclor Arte (Cali, Valle del Cauca); Servilio Peña (Chiquinquirá, Boyacá, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia); Hanz Plata Martínez, Entramado (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas).

Entonces... ¿cuál es la suma de voces y manifestaciones estéticas (danza, teatro, música, literatura, arquitectura, pintura, escultura...) que se encuentra en el sustrato de la nacionalidad colombiana? ¿Qué elementos nos caracterizan como colombianos y nos dotan de un perfil definido, diferente al de otras culturas del mundo? Actualmente, buena parte de la tradición que sostiene esa nacionalidad y garantiza su subsistencia es ignorada e incluso subvalorada por los niños, niñas y jóvenes. Tal es el caso de la *danza tradicional colombiana* que, pese a estar llena de simbolismos que nos recogen como nación, nutridos por acontecimientos e historias que las múltiples voces de la tradición oral ha recogido durante generaciones, ha ido desplazándose frente a otras representaciones escénicas como la danza contemporánea (entre otras), ya que estas ofrecen a al nuevo público un dinamismo que responde a las necesidades actuales de interacción y comunicación estética (multimodalidad, rapidez, simultaneidad, vínculos con el cotidiano urbano, entre otras). En consecuencia, es indispensable recrearla, apoyándose en corrientes y técnicas que enriquezcan puestas en escena que aborden la actualidad y la conecten con el nuevo público. La danza-teatro, la expresión corporal y el mismo teatro contemporáneo, proporcionan elementos que permiten hacer apuestas creativas para llenar estos vacíos de comunicación estética.

En la vertiente de pensamiento creativo que recoge el proceso de innovación artística, cultural y pedagógica que viene desarrollando desde la década de 1990 el maestro Hanz Plata Martínez, se configura el presente libro titulado *Entre voces, encuentros y divergencias. Diez maestros de la danza tradicional colombiana* que es, en efecto, una constatación de las configuraciones teóricas, conceptuales, metodológicas y estéticas que dan cuerpo material al concepto de *danza tradicional contemporánea*, oxímoron que encierra el sentido vital de un pasado que se recrea en el dinámico presente que vivimos.

Reconstruir, mediante una escritura que emerge de las voces y procedencias diversas, los códigos, los símbolos y las representaciones que se hallan en los sustratos de la danza tradicional colombiana —recreada y, al tiempo, preservada en su esencia—, reviste una vital importancia para las artes y la cultura de nuestro país en la actualidad. Lo anterior teniendo en cuenta que este tipo de trabajos generalmente no cuenta con medios de publicación y difusión distintos a las puestas en escena de las cuales, eventualmente, se hace un registro audiovisual cuya circulación es restringida y, si bien muestra el producto, no

permite observar plenamente el proceso que este implicó y que habita tras la escena y en la memoria de sus creadores. Estas razones validan la estructura y el trasfondo de este libro en el que diez artistas —tres mujeres y siete hombres consagrados a la danza, procedentes de diferentes generaciones y territorios— tejen, mediante la conversación y la consolidación de narrativas, un interesante panorama que se abre para el lector en las páginas siguientes.

Mediante los elementos de la investigación narrativa, el profesor Plata Martínez logra posicionar en el diálogo los elementos que confirman la validez de los recorridos que él ha materializado, tanto en obra escénica como en textos teórico-conceptuales, a propósito de su apuesta denominada *danza tradicional contemporánea*. Para ello, fueron esenciales los relatos que constituyen la médula de este texto que se ofrece al lector en una suerte de escritura conversacional que, además de amena, es absolutamente esclarecedora.

> Las narrativas representan las realidades vividas, pues es a partir de la conversación que la realidad se convierte en texto, construyendo así entre los participantes y el investigador los datos que serán analizados en el proceso. Es decir, que el dato no es preexistente, por ello no se habla de recolección de información, sino de construcción de datos, esto es, de un proceso de creación, de gestación; cuyo escenario es precisamente lo relacional y las diversas posibilidades del lenguaje. No se configura como un proceso lineal pues es necesaria la realimentación constante entre los pasos que la componen y de esta forma se hace necesaria la comunicación permanente entre el investigador y los participantes para aproximarse a la comprensión de sentidos y significados. (Arias Cardona y Alvarado Salgado, 2015, p. 173)

Los lenguajes innovadores que se han configurado en las prácticas creativas y las obras coreográficas puestas en escena por los y las artistas convocados en este libro tienen sustento en una minuciosa revisión de la tradición colombiana que reúne parte del vasto legado cultural de la nación recogido directamente en los territorios, con las poblaciones que lo generan y protagonizan, así como en fuentes que hacen parte de la memoria escrita del repertorio de la danza en el país[3].

3 Entre otras fuentes me refiero específicamente a los textos de Abadía Morales (1977), Jaramillo de Olarte (1991), Londoño (1995), Marulanda (1988), Ocampo López (1988) y Zapata Olivella (2003).

El lenguaje, entendido en sentido amplio, es decir, comprendido como esa suma de códigos que las personas utilizamos para interactuar entre nosotros (que claramente no se limita a la comunicación lingüística, aunque esta tiene privilegios), es un complejo espacio de entendimiento particular y universal; por lo tanto, el medio por excelencia con el que contamos para comprendernos y aclararnos con respecto al problema del ser humano en el mundo, es decir, en los contextos que habitamos. El lenguaje significa, además, el lugar de revelación del ser. Constituye la esencia que cristaliza el flujo y el reflujo del tiempo; por ello, es claro que la escritura hace posible, en este caso como en otros, constituir en legado disponible para las comunidades la propuesta fruto de este proceso de investigación, que germina en un campo en el que no suele dejarse registro visible y permanente.

Coda

Resulta clave para cerrar este prólogo dar cuenta de las publicaciones que, sobre el tema del que se ocupa este libro y sus diversos aspectos, ha compartido con los lectores el maestro Hanz Plata Martínez, las cuales se alojan en la sección "Obras recomendadas del autor" en la página 141.

También, es importante resaltar que la tesis doctoral del autor elaborada en el programa de Cultura y Educación en América Latina (CEAL), titulada *Danza tradicional contemporánea: experiencias en movimiento de los nuevos cuerpos en el contexto colombiano* (Plata Martínez, 2023), el cual está en proceso de publicación, recoge de manera sistemática los recorridos, experiencias creativas y aportes teóricos del autor al campo de la danza en Colombia y América Latina.

Yury Ferrer Franco
Facultad de Ciencias y Educación
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Correo electrónico: ydferrerf@udistrital.edu.co

Conversaciones y tramas sobre la danza folclórica

Este libro de texto es el resultado de una pesquisa rigurosa, a partir de la propuesta diseñada y aprobada para el desarrollo del año sabático concedido al docente e investigador autor de este texto por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Esta oportunidad, ofrecida por la institución, tiene como objetivo fortalecer los procesos de indagación en un campo de conocimiento relacionado con el trabajo que el profesor realiza en la institución, en este caso, la pedagogía y el arte, específicamente la danza. Durante el tiempo destinado a este proceso se construyó este libro, que se convertirá en un referente para el fortalecimiento de los nuevos formadores en danza tradicional a nivel local y nacional.

Fue muy gratificante reencontrarse con maestros, colegas y amigos en los lugares donde la danza tradicional nace, ocurre y se recrea. Estos diálogos que, al calor de un café negro, compartiendo un típico desayuno o una cerveza fría sentados en un andén, y también en los espacios virtuales a los que nos obligó el COVID-19, consolidaron otras maneras y apuestas pedagógico-creativas frente a un quehacer importante, innegable, infaltable y vigente como es el de la *danza tradicional colombiana* en los contextos formales y creativos de los cuerpos.

El libro, resultado y evidencia de estas acciones pedagógicas desde la danza-memoria, recoge las voces de diez maestros vigentes en la labor creativa del hacer *danza tradicional colombiana*. Es una muestra representativa de

los muchos maestros que realizan un trabajo impecable por todo el territorio nacional, tanto en las comunidades como en las escuelas del sistema escolar y los escenarios. Ellos constituyen un decálogo que, en su polifonía, expone las apuestas pedagógico-artísticas y estéticas que les han permitido estar y permanecer, resignificando la danza tradicional como un lugar de enunciación, proyección, creación y formación para los nuevos cuerpos contemporáneos.

Los maestros José Guillermo Laguna, Aura Velasco de López, Gustavo Rodríguez Martínez, Carlos Alberto Vásquez, Aura Hurtado Urrutia, Fredy Cuesta Valencia, Jaime Castro Mozo, Alexander Martínez Valencia, Ángela Gámez Morales y Julián Albarracín Ayala aportaron sus voces en representación del amplio gremio que forja la danza tradicional en el contexto del país; trabajo que en algunas ocasiones es desconocido y subvalorado.

Esta obra, de corte cualitativo y etnográfico, buscó encontrar lugares comunes desde las diversas edades, formaciones y estilos de los maestros seleccionados. Las entrevistas que se realizaron presentan unos tránsitos por el hacer que ofrecen al lector rutas claras sobre la investigación-creación en los escenarios de la tradición hecha danza. De este modo, el encuentro que propicia este libro, en el que confluyen diversas voces, permite interpretar y analizar aspectos como la transmisión, la conservación, la transformación, la formación y la creación; todos ellos propios de los diversos contextos de la danza tradicional.

Los encuentros y divergencias que, desde siempre, se han configurado en el campo de la *danza tradicional colombiana* se hacen presentes en este libro para que los nuevos pedagogos se reconozcan en las rutas y apuestas allanadas por los maestros que aquí hablan, generando repercusiones y proyecciones en los cuerpos contemporáneos que habitan el aquí y el ahora, y que encuentran en la danza tradicional un lugar importante que aporta a la formación de sujetos que devienen protagonistas de los contextos socio-culturales que habitan.

Es importante destacar que las conversaciones y tramas sobre la danza tradicional que aquí se recogen y analizan, plantean, ciertamente, un debate que se renueva de manera constante. Por lo tanto, es significativo reconocer la importancia de la danza a través del tiempo y cómo ella se resignifica

para responder a las necesidades comunicativas de los cuerpos. Es evidente la manera en que la danza afecta de manera positiva la formación de los sujetos en los contextos formativos y creativos, lo que confirma la infaltable necesidad del movimiento expresivo desde la tradición de los pueblos para la consolidación de identidades, cuerpos culturales y contextos sociales en la contemporaneidad.

Naturaleza de esta investigación

La Licenciatura en Educación Artística (LEA) plantea el tránsito entre las diferentes disciplinas del arte y el componente pedagógico desde el cual se orienta cada una de ellas. En esta perspectiva, la danza se consolida como uno de los componentes para la formación de sujetos integrales en el contexto escolar. Además, en ese marco, la preocupación por las metodologías que se han empleado en la enseñanza de la danza tradicional y sus consiguientes transformaciones a través del tiempo son de vital importancia para la reflexión y la acción pedagógica en este campo (Proyecto Educativo del Programa [PEP] de la Licenciatura en Educación Artística [LEA]).

Los procesos de enseñanza y aprendizaje, antes sostenidos en procesos imitativos y con base en estructuras elaboradas, han venido mutando en procesos más particulares en los cuales se resaltan la diversidad de los cuerpos y los procesos creativos de los mismos. En este orden de ideas, los referentes de consulta para el trabajo y reconocimiento de la danza tradicional en el contexto escolar, en la mayoría de los casos, se reducen a documentos que fueron estructurados hace más de tres décadas. Asimismo, si bien son referentes históricos, no vinculan componentes pedagógicos ni didácticos sobre nuevas formas de la enseñanza de la danza tradicional o folclórica en los escenarios escolares (Plata Martínez, 2011).

Con base en estas perspectivas, se plantea, en primera instancia, la revisión de la literatura pertinente, cuyos resultados, aunados a las entrevistas

a diez maestros coreógrafos de larga trayectoria en el contexto de la *danza tradicional* colombiana, permitieron entretejer en un libro discursos clásicos y contemporáneos alrededor de la pedagogía, las didácticas y la creación escénica; los cuales hacen visibles los procesos que han venido consolidándose en el campo de la *danza tradicional colombiana* y sus proyecciones en los distintos ámbitos de la escuela a lo largo de tres décadas.

La danza desde siempre se ha constituido en uno de los elementos de reconocimiento del sujeto-cuerpo[4] en el contexto cultural en el que se desenvuelve. Sach (1943) menciona cómo la danza es reflejo de los pueblos que bailan imitando la naturaleza, llenos de la excitación del contexto, forzando al cuerpo a salir del estado de quietud y llevándolo a un cambio. Del mismo modo, Fuentes Medrano (2012) la sitúa en un lenguaje corporal predramatúrgico que, a través de los años, se establece en las comunidades del mundo en forma de lenguaje cotidiano. Lifar (1952), por su parte, expone que la danza es el arte emotivo por naturaleza y que está llena de extrañeza, pues responde al juego de los lugares y los tiempos de manera orgánica.

La danza tradicional es, específicamente, la representación, por medio de signos e imágenes llenos de significado, de los múltiples momentos históricos de nuestros pueblos en sus territorios, que han venido adaptándose a los cambios constantes del mundo. Esta danza es reconocida por la comunidad como propia; se practica por herencia y de manera espontánea, sin la venia de una persona en específico y sin ninguna restricción para su ejecución. Al ser resultado de la creación de los sujetos-cuerpo a través de los tiempos, esas *imágenes en movimiento* propias de la tradición van evolucionando de acuerdo con el contexto social en el que viven y permanecen vigentes.

Ya en el contexto académico se origina una serie de formas que tecnifican su ejecución y permiten su presencia en el contexto escolar o en ámbitos no

4 *Sujeto-cuerpo* es un concepto que alude a todos los individuos que habitan la forma corporal biomecánica con todas sus particularidades y diferencias, siendo parte de un contexto social en cual se desarrollan de manera integral, con una corporeidad capaz de aportar, decidir, construir, crear y transformar.

formales. Esto ha posibilitado el encuentro con los múltiples cuerpos-danza[5] que buscan en el movimiento y la expresión corporal una manera de afianzar su cultura y reconocer una de las aristas de la identidad colombiana.

Desde aproximadamente siete décadas, maestros como Jacinto Jaramillo, Delia Zapata Olivella, Mercedes Montaño, Jaime Orozco, Sonia Osorio, Inés Rojas Luna, Aura Velasco, Miguel Ángel Martín, Carlos Franco, Octavio Marulanda, Javier Ocampo, Cesar Monroy, Alberto Londoño, José Guillermo Laguna, entre muchos otros estudiosos, preocupados por mantener presentes estas tradiciones, se han dedicado a sistematizar historias hechas movimiento que nacen del hecho folclórico[6] en forma de ritual, con la impronta de cada investigador y la comunión de cuerpos ancestrales, evidenciando en la danza una posibilidad de encuentro y disfrute.

Estas sistematizaciones han abierto la posibilidad de dar a conocer al resto de la comunidad unas maneras expresivas propias de los cuerpos colombianos. Sin embargo, se debe distinguir que la proyección del hecho folclórico al contexto académico o escénico se convierte en una virtualización de él, es decir, que es una creación basada en un momento histórico, pero pasa a ser una representación permeada por el sujeto o los sujetos que la diseñan. Así se constituye el amplio compendio de coreografías representativas de nuestra tradición bailada, que se ha convertido en un insumo indispensable para el conocimiento de las características propias del movimiento de los cuerpos colombianos en los diferentes contextos del país. Estas danzas conforman lo que se denomina el folclor coreográfico[7] (Abadía, 1983) y están distribuidas por todo el territorio colombiano.

5 Para este investigador el *cuerpo-danza* hace referencia a cada individuo que, consiente de su corporeidad, manifiesta todas sus expresiones cotidianas y extra cotidianas desde el movimiento y la expresión.

6 El *hecho folclórico* es un momento expresivo vivo, con un contenido simbólico y significativo para la comunidad en la que se origina, que sufre modificaciones atendiendo a las necesidades socioculturales.

7 Folclor coreográfico es un concepto acuñado por el investigador Guillermo Abadía Morales (1983), autor del *Compendio del folclor colombiano*, en el cual se recoge la riqueza danzaría nacional en las diferentes regiones del país.

Para más claridad, es preciso en este momento referir el concepto de folclor introducido en 1846 por el arqueólogo William J. Thoms (1846), que hace referencia al saber del pueblo: *Folk* (pueblo) y *Lore* (conocimiento tradicional, expresión colectiva). En palabras de Alcina Franch (1990), "dentro de lo folclórico se suscribe la representación del pasado, es vernácula y con unas características propias de la cultura popular cargada de elementos espontáneos y anónimos" (p. 11). El término coreografía proviene de *choros*, que significa baile o danza, y *grafo*, que significa escribir. La escritura de estas danzas, replicadas en múltiples publicaciones, ha permitido el conocimiento básico de los territorios y las culturas del país, las cuales viajan y se proyectan a través de texto escrito o audiovisual. Además, también han posibilitado que perduren en el tiempo como apoyo para la práctica de estas en el contexto académico y artístico. Sin embargo, hay que reconocer que las danzas tradicionales evolucionan paralelamente con la comunidad que las mantiene vivas en los territorios.

Este libro de texto es resultado de una búsqueda en el campo de la danza folclórica colombiana, en la que se analizaron las voces de maestros dedicados al trabajo pedagógico y artístico de este tipo de danza, para establecer un punto de partida con el fin de fortalecer y renovar los procesos en los contextos formativos. Escuchar las diez voces de maestros de diferentes generaciones, que trabajan por mantener vigentes las tradiciones hechas coreografía y transmitirlas a las nuevas generaciones, es primordial para este investigador. El proceso permitió identificar los modos de creación, apropiación y transmisión, así como también las apuestas pedagógico-didácticas para los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Son diez voces que comparten desinteresadamente sus experiencias vivas y reales para este texto, y exponen sus saberes y metodologías para la danza tradicional; unas desde la práctica y otras desde la formación académica. Por lo tanto, este documento se convierte, para los docentes contemporáneos del campo, en un insumo para reconocer caminos ya recorridos e identificarse con propuestas de enseñanza y aprendizaje para la danza tradicional como ruta de formación de nuevos cuerpos colombianos que se proyectan al futuro arraigados en sus tradiciones y en los elementos identitarios propios de su cultura.

Es vital reconocer en textos y voces las nuevas maneras de generar procesos de enseñanza y aprendizaje, dramaturgias y recursos para la creación a partir de los elementos de la danza tradicional como escenario de formación. De igual forma, es importante reconocer cómo se ha venido consolidando el campo a través de los años y se ha permeado de estilos y elementos hibridados provenientes del contexto y los cuerpos que indagan a través de este, para así contribuir a las reflexiones que sobre esta expresión artística desarrollan estudiantes y docentes.

Teniendo en cuenta lo expuesto, los resultados consignados en este texto se convierten en un insumo importante para el desarrollo y actualización de las dinámicas de los procesos de la danza tradicional en los contextos escolares, cuya relevancia es indiscutible en el ámbito del proyecto curricular LEA, en el que esta expresión artística tiene una importante presencia curricular. Por lo tanto, se espera también que los resultados del proceso impacten los ámbitos institucional, local y nacional, mediante un juicioso ejercicio de difusión que se inicia con la consolidación de este libro.

El acceso a los juegos y a las voces, la instalación y la fluidez de los diálogos

Como se anuncia en la introducción de este texto, esta pesquisa está situada en el enfoque cualitativo, ya que, en este caso, el problema surge de una necesidad sentida por un grupo particular (interacción) en un espacio y en un tiempo dados (contextualización). Por su parte, la aproxiamción de los datos se realiza "desde dentro", lo que permite la definición del *corpus* no a partir de criterios cuantitativos, sino en la relevancia cualitativa de los sujetos convocados, la cual es verificable a partir de las trayectorias de cada uno de ellos en sus contextos de acción, así como de los aportes que han hecho al campo y los reconocimientos que han recibido.

En este marco, la observación se asume como un proceso naturalista y flexible que permite la selección de dicho *corpus* integrado por diez maestros exponentes de la *danza tradicional colombiana* en diferentes regiones de Colombia. La indagación teórica emerge como una posibilidad permanente y simultánea al trabajo de campo cuyo instrumento central fue la entrevista semiestructurada. Las líneas generales permitieron el análisis sin sesgos por parte del investigador, como se evidencia en el desarrollo de este texto, en el que se describen y se presentan las situaciones que contextualizan cada diálogo. Además, se incluyen las opiniones de los actores y sus registros expresivos fielmente.

Como puede observarse en la estructura de este documento, se acudió a un diseño mixto de investigación en el que dialogaron fluidamente los

componentes documental y de campo. De igual forma, se acudió a referentes ya consolidados como fuentes de consulta en relación con el tema-problema de investigación (la *danza tradicional colombiana* y su enseñanza). Asimismo, se indagó desde los testimonios vivos de diez coreógrafos de larga trayectoria, cinco clásicos y cinco contemporáneos, seleccionados desde el criterio de representatividad, como ya se destacó. Para ello, se recurrió al análisis hermenéutico de sus discursos, basado en las líneas definidas en las entrevistas que se realizaron con cada uno de ellos por parte del investigador.

El tipo de investigación que sustenta este proceso es descriptivo-interpretativo, ya que, tanto desde los referentes teóricos como desde los testimoniales que la respaldan, se analizan cuáles son las diversas caracterizaciones que ha tenido la enseñanza de la *danza tradicional colombiana* en los contextos escolares y no escolares, y cuáles son las tendencias actuales que se evidencian en los discursos que se consolidan, publican, circulan y aplican.

El enfoque, diseño y tipo de investigación desarrollados en este proceso, ubicados en el contexto del enfoque cualitativo, dialoga específicamente con la etnografía. Por su parte, Encinas Ramírez (1994) señala:

> El modelo etnográfico concede importancia a las interpretaciones que los sujetos ofrecen respecto de su entorno, así como las interacciones que se dan entre los sujetos y objetos del medio investigado, a fin de lograr una descripción que refleje las características totales de la realidad. El énfasis del estudio etnográfico está en la interacción entre variables empíricas ubicadas en un contexto natural, constituyendo el trabajo de campo la parte fundamental y más valiosa de la investigación. (p. 43)

Tal y como ocurre en este proyecto, se estudiaron aspectos de la *danza tradicional colombiana* desde las voces de los protagonistas, seleccionados por su trayectoria e impacto en el campo (criterios de representatividad documentada), identificando, a través de dos instrumentos clave (la entrevista semiestructurada y la observación directa), los elementos vinculantes de los sujetos y el objeto de la investigación. En este sentido, es indispensable tener en cuenta que

> [...] en la metodología etnográfica no se trata solo de observar, hay que interpretar. Hay una serie de fases o características, pero no tienen que ser tratadas de modo lineal. No debemos olvidar que no estudia variables aisladas, sino realidades, y hay que adaptarse al carácter cambiante de estas. (Murillo y Martínez-Garrido, 2010, p. 9)

Al momento de entablar los diálogos a través de las entrevistas, se atendió la intención e interés de cada maestro de la danza frente a su oficio, así como la importancia del contexto cultural y pedagógico en el que este se desarrolla. Esto convierte la conversación en un escenario verdaderamente cualitativo que proporciona al investigador los elementos para analizar y describir las reflexiones frente al tema objeto de investigación.

Es importante destacar que en el contexto de la investigación cualitativa y etnográfica no es suficiente la inmersión en el contexto. El investigador debe manejar a profundidad el campo a indagar, al igual que conocer y reconocer la literatura existente para tener la capacidad de incorporar los discursos de los participantes. Por eso, en este caso, se contrastó la información aportada por los maestros al responder las entrevistas con referentes teóricos pertinentes; acción que permitió concluir y dar respuesta a los objetivos planteados al inicio de la investigación.

El cruce de la información recogida permitió confirmar e inferir aspectos importantes del campo de la danza tradicional que actualmente influyen en el ejercicio docente, artístico y creativo frente a este aspecto. Por su parte, Encinas Ramírez (1994) afirma que:

> Los procesos inferenciales que emplean los etnógrafos se diferencian de los correspondientes a otros diseños, fundamentalmente, por el momento o etapa en que se realizan; en algunos estudios desde el análisis de los datos al contrastarlos con marcos teóricos, porque las inferencias tratan de explicar los fenómenos y sobre todo las relaciones observadas en el grupo estudiado debido a que pueden conducir a modificaciones del marco teórico y de las hipótesis. Generalmente los etnógrafos utilizan inferencias lógicas inductivas y secuenciales, sobre la base de los datos provenientes del trabajo de campo [...] para establecer relaciones y llegar a conclusiones consistentes. (p. 52)

Esta red metodológica permitió construir un documento que da respuesta a las inquietudes sobre la *danza tradicional colombiana* y a las proyecciones y avatares de los protagonistas. De igual forma, abre reflexiones frente a la vigencia del oficio en los diferentes contextos escolares y escénicos, una preocupación constante debido a la naturaleza cambiante del campo, que siempre responde y se adapta a la comunidad que lo practica.

Los maestros se presentan (relevancia del *corpus*)

Para el desarrollo de un proceso de indagación como el propuesto, los criterios de selección de los sujetos están ubicados en criterios de representatividad y pertinencia que se distancian de la mirada estadística (numérica). De este modo, la selección de los maestros que aportan sus narrativas se hace con base en su *ubicación geográfica*; la *trayectoria en el campo*; el *reconocimiento* (local, nacional e internacional, en algunos casos); la *experiencia pedagógica y artística*, y la *visibilidad y alternancia* en diferentes espacios, tanto culturales como académicos, en los que se reconocen como pares en un gremio de formadores en danza, preocupados por las metodologías, permanencia y realce de las tradiciones, más allá de la competencia en los diferentes escenarios.

La *danza tradicional colombiana* es muy heterogénea y responde directamente a las características de los habitantes de las regiones o núcleos folclóricos (clasificación realizada con el fin de sistematizar y clasificar académicamente a las diferentes manifestaciones populares a lo largo y ancho del país). Cada representación danzada recoge la forma de un momento histórico que vincula y muestra a los pobladores del lugar. La mayoría de los maestros que transmiten estos saberes, en algunos casos propios y en otros heredados, buscan mantener, por medio de la escena, estas representaciones para exhibir con la mayor fidelidad los momentos históricos hechos movimiento; es decir,

el hecho folclórico se vuelve representación para llegar a otros lugares y darse a conocer en otras comunidades.

Las proyecciones bailadas hechas coreografía establecen el estilo de cada uno de los maestros coreógrafos, directores o replicadores, lo que permite ganar en el gremio un reconocimiento por su trabajo, dejando una huella importante en el campo, asentando también unas rutas pedagógicas y didácticas para la transmisión de estos saberes en variados contextos (escuelas, academias, entre otros).

Los aspectos descritos, además de las categorías enunciadas al inicio de este apartado, se tuvieron en cuenta para la formulación de esta investigación, centrada en las narrativas de un grupo de hacedores de danza tradicional que recogen estas características. La elección de las diez voces de diferentes generaciones representan la diversidad y las tendencias de un importante grupo de maestros que encuentran en la danza tradicional un estilo de vida y que están distribuidos por todo el territorio colombiano. Como se constatará más adelante, cada una de las voces es diversa y expone claramente sus estilos de proyección del hecho folclórico y modos de transmisión en la escuela.

Esta selección buscó recoger aspectos característicos de la danza folclórica, como el de los maestros puristas, la danza de proyección, la danza escénica y la danza como producto comercial; rutas por las que transita la *danza tradicional colombiana*. En este diálogo se encuentran maestros de escuela regular, maestros universitarios, gestores culturales, organizadores de festivales, directores, coreógrafos e investigadores, quienes cuentan con diversas miradas frente al propósito de fortalecer los procesos de enseñanza y apropiación de la *danza tradicional colombiana*. Es importante señalar que las entrevistas soporte de este documento conservan el estilo propio de cada maestro al momento de establecer el diálogo frente a las diferentes preguntas.

José Guillermo Laguna

(Corporación Gifos, Bucaramanga, Santander)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Mi nombre es José Guillermo Laguna, soy tolimense de nacimiento y santandereano por adopción, una mujer me conquistó a punta de caldo de papa y de panuchas, y me trajo a estas hermosas tierras.

Mi formación en danza comienza desde los cinco años de una manera empírica en el grupo infantil Los Rajaleñeritos del barrio Jordán de Ibagué, un grupo de niños que incursionaba en el rajaleña y otros aires típicos del Tolima de nuestra época. De ahí en adelante fue transcurriendo mi vida, siempre ligada a la danza y a la música folclórica. Posteriormente, en la escuela urbana de niños en Gigante, Huila, seguí haciendo parte de este trabajo y, de igual forma, en la concentración rural Jorge Villamil Cordobés de la ciudad de Gigante, un pueblo muy lindo que llevo en mi corazón.

Después, en el Colegio Nacional Santa Librada, hice parte de su grupo. Allí, en Neiva, comencé a bailar el Sanjuanero de manera profesional y a ser parejo de las reinas, tanto a nivel municipal como departamental y nacional. Todo esto me fue formando y sobre todo fortaleciendo mi amor hacia el folclor. Yo hacía danza y me fui convenciendo de la necesidad de tener una preparación para esto. No quería escoger para mi vida, por ejemplo, una

ingeniería como profesión, sino lo que a mí me gustaba, que era la danza. Entonces, encontré en la Universidad Pedagógica algo más cercano, que era una Licenciatura en Bellas Artes. Posteriormente, surgió en la Universidad de la Sabana una Licenciatura en Educación Artística y entonces hice las dos.

Todo esto iba a la par de talleres permanentes, investigaciones de campo, entre otras actividades. Esto me lo inculcaron los maestros Jacinto Jaramillo y Guillermo Abadía Morales, quienes fueron mis docentes en la Universidad Pedagógica. Nosotros allí vimos y vivimos folclor durante ocho semestres, es decir, desde que empezamos la carrera.

Con el maestro Jacinto Jaramillo, ya en el *ballet* cordillera, me fortalecí mucho. Aunque no compartía ciertas cosas de él y de sus montajes, sus creaciones eran muy hermosas, pero eran eso, creaciones. Por ejemplo, la manta no era la manta que después conocí en mis investigaciones de campo, el joropo no se bailaba como lo hacíamos en el Potro Azul, y muchas otras cosas de las cuales respetaba, ya que yo era su discípulo. Sin embargo, estos conceptos después los fortalecí y contrasté con la investigación de campo, asistiendo a cuanto festival, a cuanto evento, directamente con portadores, con los campesinos.

También conocí varias comunidades indígenas; por ejemplo, en Silvia, a los Guambianos, en Almaguer, a los Paeces, los Sibundoyes, los Huitotos y, bueno, muchos otros. Aquí en Santander incluso estuve con los u'was aprendiendo de ellos en su entorno. Sin embargo, mi trabajo es sobre todo con mis campesinos; yo les llamo mis decanos. Tengo un ejemplo muy grande, como es don Eloy Correa Prada de la vereda Saladorado en San José de Miranda, doña Petra y don Timoleón, personas que me dieron mucho y me hicieron entender el respeto y la valoración del folclor como elemento importante de nuestra cultura.

Más adelante, estando radicado ya en Bucaramanga, me llamaron para escribir el pénsum para un posgrado en pedagogía del folclor en la Universidad Santo Tomás, y allí, luego de esa escritura y aprobación del programa, homologué este título. De igual manera ocurrió en la Universidad Cooperativa, allá hice el programa de ludo-pedagogía, entonces tengo estos dos títulos. También, tuve la oportunidad de hacer una maestría en antropología cultural y folclor latinoamericano en la Universidad de Monterrey en México.

Esa sería mi formación académica, pero realmente mi orgullo son mis investigaciones de campo, que están compiladas en su mayoría en un arrume de casetes. En ellos están las entrevistas directamente con los campesinos y los portadores en distintas regiones de Colombia; claro, a eso le sumo el aporte de grandes compañeros como, por ejemplo, el maestro Carlos Franco en la costa norte, los maestros Adalberto Acosta y Olger Baena, con los que trabajamos mucho y merecen un gran respeto.

De igual manera, tuve la dicha de estar en la zona andina con los maestros Oscar Bahos, Julián Bueno y William Atehortúa; igualmente, con el maestro Honorato Infante en los Llanos. Aquí habría muchos nombres que recordar para hacer el recorrido por todos los maestros que compilaron nuestro folclor.

Tuve la gran satisfacción de "infectar" de folclor, ponerles el virus del folclor, a personas como James González Mata, cuando Colcultura me nombró tallerista por todo Colombia, y me encontré con él, que era profesor en el INEM y aun no existía Fundanza, y luego de estos talleres mire cómo él está consolidado en Armenia.

De igual manera, podemos decir de Luis Felipe Chávez con Aires Pubenza, él tenía una Chirimía, pero de danzas nada. Allí aprendimos danza con mis talleres y mi sensibilización. También tengo un gran recuerdo de su padre, de toda su familia y la atención maravillosa que viví allí. De igual manera, se hizo un trabajo increíble en el Institución Universitaria de las Culturas y las Artes Populares (IPC). Allí no puedo dejar de mencionar a la maestra Yolanda Azuero, una tolimense que se fue a trabajar a Cali.

En esto se podría resumir mi formación como representante del folclor, si lo puedo llamar así, del folclor nacional. Con saberes de las distintas zonas del país me vínculo al departamento de Santander y comienzo a incursionar en cada uno de los ochenta y siete municipios, donde hice el recorrido por el 90 % de sus veredas, recibiendo ese legado, ese conocimiento maravilloso de guabineras, copleros, cantadores, requintistas y tiplistas; conociendo la variedad musical; aprendiendo a tocar; estando todo el tiempo con ellos nutriéndome de ese maravilloso folclor santandereano que infortunadamente se está perdiendo a pasos agigantados. En la provincia de Vélez, por ejemplo, es indiscutible que son los que más defienden su folclor, aunque ya están cometiendo errores, ya ve usted una tambora costeña en el conjunto típico,

reemplazando una tambora tradicional de Maguey; ya se encuentra usted con muchas cosas que les han involucrado que ya no son.

La provincia de García Rovira es la más rica en materia de folclor, pero se han dedicado a hacer otro tipo de trabajo. Por ejemplo, revisemos lo que pasó en el Carnaval de Barranquilla, donde un grupo de Málaga se va a bailar pasodoble con un vestuario que no es y se jactan de que son la maravilla. Pero, como hay desconocimiento, pues se piensa que esto es representativo de la región y, en realidad, no lo es, habiendo tantísimas manifestaciones propias como para llevar un pasodoble. Es verdad que el himno de Málaga es un pasodoble que se llama Málaga, pero esto no quiere decir que esa sea su identidad. Así está el panorama del folclor santandereano actualmente.

Entonces, ese sería mi recorrido, en resumen, hasta ahora dentro de la *danza tradicional colombiana*.

Aura Velasco de López[8]

(Agrupación Otrora, Tunja, Boyacá)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

8 Para hacer esta entrevista se contó con la colaboración de la maestra Ángela Gámez Morales, profesional en el campo y también invitada a este diálogo, quien hizo las preguntas a la maestra en Tunja, Boyacá.

Mi nombre es Aura Velasco, soy oriunda de Santander, pero llevo más de cincuenta años aposentada en este hermoso departamento de Boyacá. Mi trabajo ha sido y seguirá siendo a favor de la cultura tradicional, sobre folclor de lo más puro. El objetivo fue lograr este trabajo con los núcleos campesinos del agro boyacense, quienes, en una forma muy generosa, donaban sus productos folclóricos, músico-danzarios; incluyendo reseñas de indumentarias e instrumentación, y la tradición de ellos, que vienen desde los orígenes de los abuelos, bisabuelos y todo el núcleo familiar. Esa es prácticamente mi trayectoria aquí en Boyacá.

En Santander, mi experiencia fue a partir de los niños marginados, que eran los primeros grupos de desplazados que llegaron a Bucaramanga; venían de diferentes regiones, sobre todo de las más cercanas. Estos niños yo los veía abandonados en las calles y creí que les hacía falta algo, sobre todo de sus raíces; entonces, empecé a reunirlos y trabajar de manera experimental. Y fue muy alimentador, ya que esos criaturos tan tímidos llegaron a trabajar cosas que nunca habían hecho en las escuelas de ellos. Luego, pasé a trabajar con adultos y jóvenes, muchos de ellos obreros, talabarteros, gente muy sencilla.

Con toda esta experiencia, el Gobierno de Santander me apoyó y me fui a España a hacer una especialización. Cuando regresé, seguí incorporada al Gobierno; luego, me invitaron de la Universidad de Tunja y me fui a Boyacá a ganar otras experiencias. Desde ese tiempo hemos venido trabajando el folclor y acumulando reconocimientos por los trabajos investigativos que se sustentaban mediante la representación y la interpretación.

Como decía antes, llegué a la danza folclórica por medio de un proyecto de la Secretaría de Educación de Santander en unas escuelas campesinas con personal interno. La secretaría me propuso que fuera a enseñar baile, pero yo no le voy a enseñar a un campesino cómo se baila, es él quien me enseña a mí.

Yo empecé con una pedagogía simplona, que era por medio de charlas, y luego se hizo práctica. Ellos hicieron unas muestras porque hace cincuenta años atrás los jóvenes campesinos aun bailaban, ahora ya no. Entonces, ya empezaron a bailar sus bambucos, pasillo y torbellinos; la tarea mía fue organizarlos en parejas y empezar a encaminarlos, pero realmente yo aprendí mucho más de ellos.

Gustavo Rodríguez Martínez

(Centro Cultural Llanero, Bogotá)



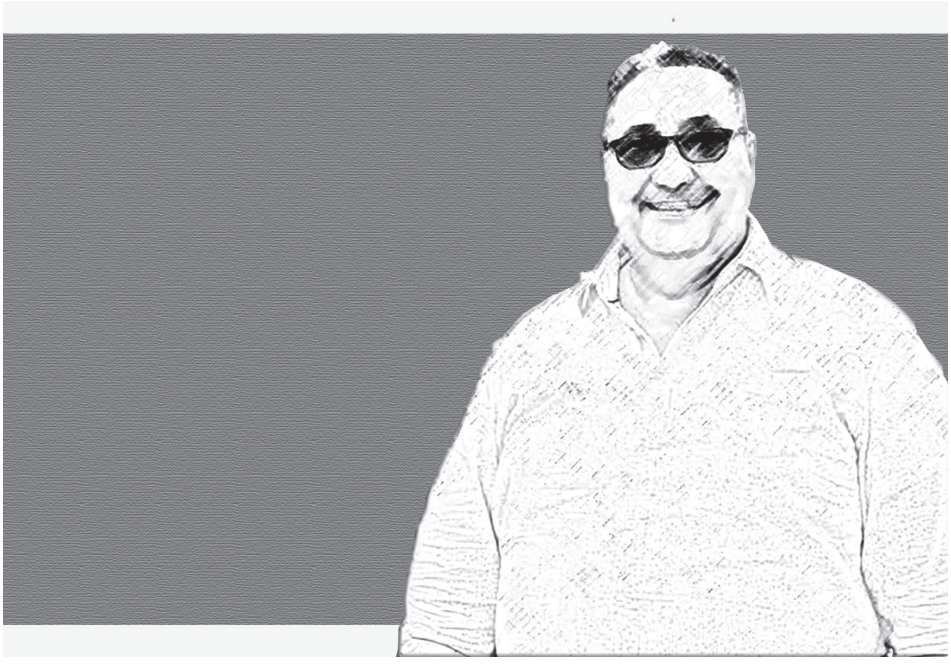
Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Soy Gustavo Rodríguez Martínez, mi formación en danza tiene que ver con la práctica que heredé por vía materna. Soy la cuarta generación de una familia de folcloristas y tradicionalistas de la región del Casanare, en Colombia, y de Apure, en Venezuela. Esta práctica la ejerzo desde muy pequeño como bailador de joropo llanero.

En la parte de difusión y enseñanza, me he dedicado con toda la entrega a este proceso en el Centro Cultural Llanero desde 1982. A partir de ese año, también me di a la tarea de comenzar a compilar todo lo que tenía que ver con el tema de la dancística y las músicas de la región de la Orinoquía. Mi formación no es universitaria ni formal, es toda empírica; pero cuenta con una trayectoria de más de cincuenta y cinco años, en los que me he dedicado a compilar todo lo que tiene que ver con las manifestaciones tradicionales de nuestra región.

Carlos Alberto Vásquez

(Instituto Universitario de la Paz [Unipaz], Barrancabermeja, Santander)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Soy Carlos Alberto Vásquez, director artístico, docente universitario, licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística; especialista en Educación, Cultura y Política, y comunicador social.

En la danza, mi formación podría denominarse como empírica, por gusto y con un sufrimiento total. Yo empecé a bailar porque un día, siendo muy *chino*[9], un profesor de literatura que daba clase donde yo estudiaba —era un colegio de puros hombres— llegó y dijo "miren, necesito un grupo de muchachos que me acompañen para que las niñas del otro colegio, donde yo también trabajo, puedan bailar", y entonces nos levantamos varios muchachos y fuimos. Me acuerdo que era una *joda* como un *vals*, algo de eso que él quería montar; era como el pasillo de La Gata Golosa, una *joda* de esas. Ese

9 Término utilizado de manera popular en los contextos colombianos para referirse a los niños o jóvenes.

día fue mi sello para esto. Podría decirse que yo arranqué ahí, y fue en ese momento que sentí que con el movimiento podía comunicarme y podía relacionarme con el mundo y con otras personas.

Después me fui a la universidad, allí me encontré con maestros como Silvio Daza Rosales, Aura Velasco y José Santos Sanabria, quienes fueron profesores de la universidad con los que bailé por mucho tiempo. Me enseñaron los primeros movimientos, y para mí era muy interesante el tema de la investigación y el valor que tenía la danza en términos de la construcción de folclor y de identidades.

Yo estuve en Tunja estudiando y bailando como cinco años aproximadamente cuando comenzaba Otrora (grupo de la maestra Aura Velasco y de José Santos). Después, me vine para Barrancabermeja y aquí ya me instalé. La idea era que yo me devolvía a estudiar. Yo tenía que resolver con mi familia, decirles que ya no iba a ser ingeniero de transportes, sino que iba a ser bailarín; cuando les conté, pues inmediatamente hubo muchas reacciones, como la de intentar quitarme el apellido, junto con frases como "entonces se va para la calle" y "ya no queremos saber nada de usted". Imagínese que yo terminé durmiendo en un rincón de la casa de una tía, que tenía un colchón en el piso, y terminé trabajando como profesor de danzas. Esa etapa fue un aprendizaje y una soñadera total.

Yo enseñaba lo que medianamente había aprendido y empecé con desarrollar toda una apuesta metodológica y un interés por la danza. En ese viaje me acompañó Nuria Bernal de Caballero, quien tenía un jardín infantil muy importante aquí en la ciudad. Ella era maestra formal, maestra de preescolar, y tenía un libro de educación para la danza de origen checo. Este libro se volvió la biblia de los dos porque lo estudiábamos juntos y empezamos a crear una forma de enseñar. Organizando las planeaciones de clase, conocí a Piaget y todo lo de las experiencias significativas, todo el tema del cuerpo como un lugar común de aprendizajes, con eso me fui formando.

También, tenía momentos de depresión muy profundos, no encontraba mi lugar en Barrancabermeja, aquí estaba solo y con lo que me ganaba me iba los fines de semana para Mompox. Yo cogía muy temprano una chalupa aquí en el río Magdalena y, al medio día, estaba en El Banco, Magdalena. En el puerto, almorzaba una avena cubana y un buñuelo, para luego cruzar hasta Mompox;

allí dormía esa noche y al otro sábado me devolvía. Esa fue otra escuela, una transformación también que tenía que ver con una cultura, con una forma de ver el mundo frente al río y frente a lo que yo quería decir y sentir.

Me hacía falta también un contexto que me formara, un lugar donde sintiera que pertenecía. Tiempo después vino ya la conformación del grupo, una aventura que afortunadamente no ha terminado todavía.

Aura Hurtado Urrutia

(Institución Universitaria de las Culturas y las Artes Populares [IPC], Cali, Valle del Cauca)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Yo soy Aura Hurtado Urrutia, mi formación en danza comenzó desde que nací con toda esa parte de las vivencias que yo tuve en mi entorno, lo que viví con mi familia desde que fui niña.

Luego del tiempo, entré al Instituto Popular de Cultura (IPC) aquí en Cali a estudiar. En ese momento era experta en danza y desde entonces he venido actualizándome. Yo recibí aprendizajes de la maestra Carmen López, Samuel Caicedo, Oliva Arboleda y Lorenzo Miranda. También, allí conocí a la

maestra Delia Zapata Olivella y César Monroy, quienes estuvieron dictando unos talleres.

Muchos maestros pasaron por el IPC porque era un centro donde llegaba lo mejor de los exponentes del folclor colombiano. También, allí recuerdo el trabajo de la maestra Inés Rojas de Luna.

Esa ha sido mi formación y siempre estoy en ese proceso de búsqueda y actualización.

Fredy Enrique Cuesta Valencia

(Magisterio, Quibdó, Chocó)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Mi nombre es Fredy Enrique Cuesta Valencia. La formación y experiencia en danza la adquirí en el municipio de Quibdó como nativo de esta ciudad. Me formé como instructor empírico, ya que tenía esa devoción artística hacia la comunidad que tanto lo necesitaba. Allí, hice parte del grupo de danza de la Universidad Tecnológica del Chocó con la maestra Ninoska Salamandra durante mucho tiempo.

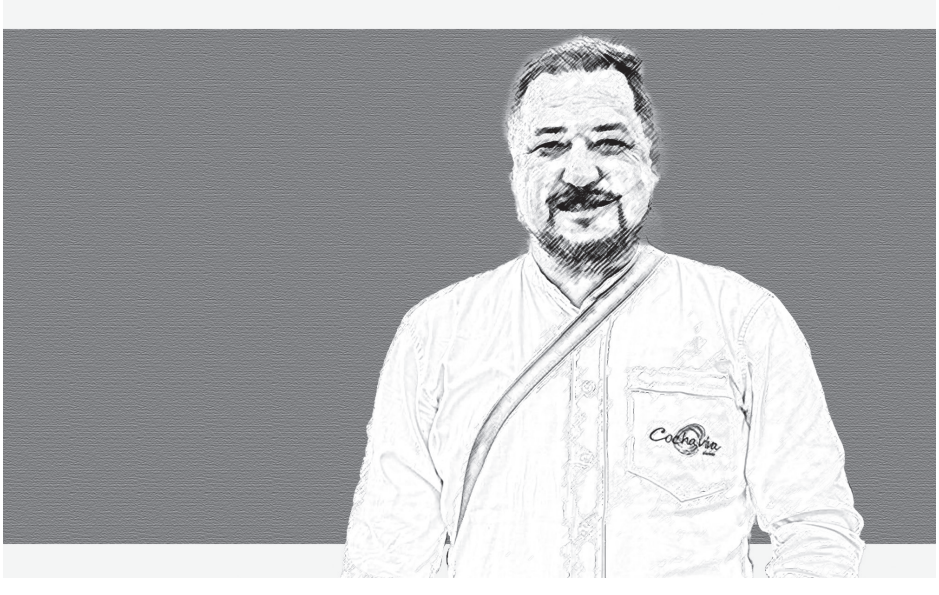
Luego, para ampliar mis conocimientos, participé con Madolia de Diego en el recorrido del departamento del Chocó y Colombia investigando todo el contexto del folclor de la región Pacífica. Asimismo, participé, por mucho tiempo, como instructor de danza en el Ministerio de Transporte —más conocido como zona de carreteras— de Quibdó. También, fui instructor de danza de la regional Sena-Quibdó, donde participé en muchos festivales a nivel nacional.

Fui el primer director de la casa de la cultura; allí trabajé el campo de la danza y el teatro en el Quibdó. De igual forma, fui el primero en realizar el Festival de Alabaos y cantos fúnebres en Quibdó con la folclorista Eida Caicedo, hija del poeta Miguel A. Caicedo.

Para complementar esta formación, terminé mis estudios como licenciado en Danzas Folclóricas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, en Bogotá, donde mis aportes los apliqué en las fiestas de San Pacho con los arcos en vivo como auto sacramental, que se siguen experimentando y representando hasta esta fecha.

Alexander Martínez Valencia

(Corporación Cochaviva, Tolima)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Mi nombre es Alexander Martínez, soy licenciado en Educación Artística de la Universidad Minuto de Dios. Soy docente de danza hace más de diez años, llevo nueve años en la Universidad la Gran Colombia y quince años como director de la compañía Cocha Viva, que hace parte de mi proceso personal.

Yo llegué a Bogotá de una región del Tolima en 1997 y comencé mis estudios con la intención de encontrar mi espacio en una ciudad tan grande como esta. Eso significaba que a través de la danza debía encontrar un lugar donde me sintiera identificado. Empecé un proceso con el Centro de Expresión Cultural de Fe y Alegría en Santa Librada (CEC), localidad quinta de Usme; allí comencé a identificar y reconocer esas habilidades que tenía como bailarín y a recordar todas las aprendidas en mi región.

Allí comenzó un proceso de entrenamiento intenso, nos brindaron un espacio para que los jóvenes tuviéramos una buena utilización del tiempo libre y también una posibilidad de identificarnos y encontrar un lugar para ser multiplicadores; entonces, quienes hacíamos parte de los procesos juveniles, teníamos a cargo grupos de niños y los procesos de semilleros que se enfocaban en la danza folclórica. Allí fue donde comenzó el curso de mi formación de una manera más seria.

A la danza tradicional, específicamente, llegué desde Fresno, en el Tolima, de una vereda que se llama la Floresta, donde crecí. Fue allí, en la escuela, donde comenzó ese primer proceso de identificarme con la danza.

Nuestra región está ubicada al norte, por eso tenemos mucha influencia del eje cafetero y la parte cafetera del Tolima, es decir, todo lo que fueron los caminos del viejo Caldas. Incluso, en estos municipios se escucha mucho lo que tiene que ver con la parte paisa. Digamos que no somos "tan tolimenses" como podría decirse en el sur —en límites con el Huila—; es por eso, que muchas celebraciones se enfocan a la parte de la fiesta, la parranda paisa, lo que tiene que ver un poco con el quehacer del cafetero, es decir, del campesino caficultor.

Desde esos lugares es que comienzo a encontrarme con la danza en la escuela, con aquellas docentes que lo vinculaban a uno en procesos como las izadas de bandera, rutinas que hacen parte de la formación en la escuela y lo llevan a uno a ser parte de ellas.

Ya aquí en Bogotá me acerco más desde el CEC y luego en la universidad. Allí comencé, en principio, a estudiar filosofía, pero después me cambié a Educación Artística. Comencé un proceso con el grupo representativo de la universidad, ya que las facultades ofrecían más herramientas de carácter pedagógico y no tanto de un énfasis artístico, entonces me vinculé a los procesos de Bienestar Universitario, donde durante toda la carrera hice parte del grupo representativo de danza.

Jaime Jair Castro Mozo

(Fundación Caminos e Identidades [Funcei], Santa Marta, Magdalena)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Mi nombre es Jaime Jair Castro Mozo, tengo 36 años. Mi formación en danza ha sido prácticamente una formación continuada basada en la experiencia; recorriendo festivales; asistiendo a talleres, diplomados y laboratorios. Igualmente, antes de todo eso, mi formación inicia con todo el legado familiar.

Pude tener la experiencia de bailar en comparsas aquí en Santa Marta desde los tres años de la mano de mi abuela, quien fue una líder en el tema de la danza en la familia, en uno de los barrios más populares, que es La Esperanza. Mi papá también participaba con mi abuela y puede decirse que fueron mis primeros maestros. Se podría resumir que me formó el profesor Jaime Castro García, mi padre, quien ahora trabaja en el departamento del Cesar, después de haber tenido un recorrido amplio en Santa Marta trabajando las danzas de la región.

Entonces, mi formación en danza no es académica, es la suma de experiencias en los territorios compartiendo con maestros de toda índole.

Ángela Constanza Gámez Morales

(Remembranzas Danza, Chinavita, Boyacá)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Mi nombre es Ángela Constanza Gámez Morales, originaria de los municipios Chinavita y Garagoa, en Boyacá. Soy licenciada en Educación Básica con énfasis en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; especialista en Tendencias Contemporáneas de la Danza de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Estoy a la espera de la titulación como máster en Investigación de la Danza del Centro Nacional de Investigación, Documentación, Información y Difusión de la Danza José Limón de México.

Mi relación con la danza empieza desde la niñez, con un maestro que me enseña la danza tradicional a partir de juegos; por otra parte, el contacto con mi contexto, que es este pueblo, un municipio muy pequeño en el cual perviven algunas de las tradiciones que se enmarcan dentro de lo que actualmente se conoce como danza tradicional.

Cuando tenía cuatro años de edad, en este municipio no existía ninguna escuela como lugar destinado a que la comunidad bailara, practicara, enseñara o aprendiera danzas tradicionales, ni siquiera espacios dirigidos a los niños, que, por lo general, es lo que existe actualmente en municipios de estas características. Entonces, por esas épocas, hacia 1991, algunos padres de familia se interesaron porque los niños del lugar empezaran a reconocer sus tradiciones y, para ello, contrataron a un maestro que vino de Tunja; él, justamente, usaba muchísimos juegos para poder llevarlo a uno, como niño o niña, a que se encausara en ese mundo de la danza tradicional.

Además, fue muy importante la relación con el contexto de mi pueblo. Aquí en Chinavita se celebran muchísimas fiestas religiosas y paganas, en las que uno tiene relación directa con ritmos tradicionales. Dentro de estos, se encuentran varios que no son ancestrales e incluso algunos que no se consideran dentro de las danzas tradicionales ni folclóricas según los cánones establecidos, como es el caso del merengue campesino, el cual yo veo bailar desde muy niña en la plaza del pueblo y en las zonas rurales al asistir a cualquier fiesta familiar.

Otra situación relevante fue que mis padres, docentes de escuela rural y ahora pensionados, siempre estuvieron muy interesados en enseñarle a sus estudiantes las danzas tradicionales que ellos aprendían o creaban basados en elementos del contexto, y ellos fueron mis profesores desde primero hasta tercero de primaria.

Por último, pero no menos importante, cabe resaltar que algunas de mis tías campesinas hacen parte de las bailadoras que antiguamente danzaban torbellinos en las fiestas; a pesar de que no era usual verlas bailar, porque ya adultas no asistían a muchos espacios de festejo, no olvido el día que, en una reunión de graduación de un proyecto de alfabetización, descubrí que una tía bailaba. Fue una oportunidad para conocer qué tíos y tías llevaban en su sangre el interés hacia la danza tradicional y la gestión cultural empírica. De todo lo anterior, nace mi interés por la danza tradicional desde perspectivas comunitarias, artísticas, pedagógicas e investigativas.

Julián Albarracín Ayala

(Compañía Orkéseos, Bogotá)



Fuente: Melissa Inés Rodríguez Charry.

Soy Julián Albarracín Ayala. Mi formación en danza tiene diferentes enfoques e influencias. Inicialmente, vengo desde la danza folclórica con todo el proceso que hace mi tío y maestro Raúl Ayala Mora. A través de él es que llega en principio toda esa información de la danza tradicional, que en este caso viene de la Asociación Distrital de Educadores (ADE) y de su grupo de danza.

En esos inicios, yo iba mucho a los festivales folclóricos; por ejemplo, recuerdo ahora Ibagué, en el Tolima, y también el Huila, donde íbamos con mi tío y veíamos toda la celebración, las fiestas de San Juan y San Pedro. Específicamente, íbamos a los encuentros de los festivales folclóricos donde acuden muchos maestros de danza, como Manolo Mora de Fómeque y Rubén Darío Mejía de Aires de Colombia; así como también cosecheros de Antioquia, como Argiro Ochoa y Erikson Franco del Tolima, que venían con todo el trabajo de doña Inés Rojas Luna, de Armero, y muchos otros.

Desde allí viene, entonces, mi primera inquietud frente a la danza tradicional. Además, se implementaba un proceso académico en el colegio donde estudiaba, el Centro Educativo Distrital Instituto Técnico (CEIT). Comenzamos a participar en el encuentro folclórico que hacen en Belén, Boyacá, donde llegaban solamente trabajos de colegios, y fue en este lugar donde comencé a conocer otros procesos en danza escolar, sobre todo de la costa atlántica y del sur del país. La experiencia fue muy interesante porque, en principio, no conocíamos las dinámicas y fuimos bailando un Cien Pies y no quedamos de nada. Nos regresamos tristes, llorando; pero luego, al año siguiente, ya sabíamos cómo era y llevamos una investigación sobre la danza de Antioquia y ganamos. Eso marcó el inicio en mis procesos en la danza tradicional.

Paralelamente a eso, y por inquietudes personales, comencé a mirar la línea del *ballet* folclórico porque conocía mucha gente que venía de ese estilo. Entonces, nació la inquietud de indagar por el *ballet* puro y asistí a la escuela Ana Pavlova de la maestra Ana Consuelo Gómez y el maestro Jaime Díaz. Estuve trabajando en el *ballet* como cinco años más o menos, hice el repertorio clásico, como *El Cascanueces*, *Don Quijote*, *La Cenicienta*, entre otros. También hacíamos obras neoclásicas que creaba Ana Consuelo Gómez.

Comencé a formarme en Fontibón a través de un proyecto público llamado Tejedores de Sociedad; allí me encontré con la danza contemporánea y mi primera maestra fue Ángela Beltrán. Entonces, apareció una inquietud grande frente al cuerpo; eso hizo que en ese proceso de aprendizaje informal yo tomara la decisión de entrar a estudiar a la Facultad de Artes, Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bueno, en ese momento tenía dos opciones: irme a bailar al *ballet* folclórico de Antioquia o entrar a la Facultad de Artes. A mí me

gustaba mucho el trabajo del *ballet* de Antioquia, pero dependía de pasar o no la selección en la ASAB. Finalmente, pasé a la universidad a estudiar danza contemporánea.

Igualmente, mi interés por estudiar danza contemporánea era resolver todas esas preguntas que nacieron desde mi proceso de formación entre el *ballet* clásico y el folclor: cómo aplicar todos estos aprendizajes en un cuerpo versátil e inteligente que se mueve en la danza tradicional.

En este proceso conocí muchos colegas y amigos que me traje a trabajar con nosotros en Orkéseos, bajo la dirección de Raúl Ayala.

Sin embargo, yo seguí entrenando independientemente; ya no era bailarín de la compañía de Raúl, sino que trabajaba en otros lugares buscando investigar y crear para decantar información. Después, comencé a trabajar en lugares como la Universidad Antonio Nariño, en el programa de formador a formadores de danza viva en el Ministerio de Cultura, y, por supuesto, en Orkéseos, pero con una preocupación académica. Por lo tanto, con base en esa inquietud, ahora trabajamos en conjunto con Edwin Vargas desde hace ya diez años aproximadamente.

Actualmente, hago gestión cultural y coordino el programa Cultura en Común desde una iniciativa que hay en Idartes aquí en Bogotá.

Entre voces: encuentros y divergencias

Las respuestas de los maestros entrevistados constituyen un importante insumo para la danza tradicional y sus incidencias en el contexto cultural y educativo del país. Por lo tanto, es preciso reflexionar frente a conceptos como lo tradicional que, para este caso, hace referencia a todo el compendio de patrimonios culturales propios de una comunidad que transitan de generación en generación; en el contexto de la danza tradicional, son todas las manifestaciones populares hechas movimiento que representan y permiten determinar el carácter de los territorios y forman parte de su identidad cultural, que se mantienen vigentes debido a que los signos y símbolos que las conforman son parte del lenguaje propio de las comunidades. Estas manifestaciones culturales hechas danza se consolidan gracias a la necesidad humana de verse reflejado en los otros para afianzar comunidad.

Con respecto a la tradición, Madrazo Miranda (2005), en el texto *Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición*, señala:

> Se describe la tradición como un fenómeno cultural presente en todas las sociedades y que consiste en la suma de formas de conducta social y ritual aprendidas y transmitidas de una generación a otra, y que contribuyen a caracterizar el universo cultural de la comunidad. En esta perspectiva se hace hincapié en que la tradición posee un significado colectivo en cuanto es reconocida y aceptada por una comunidad, o por grupos que la poseen y transmiten; igualmente, se le reconoce por la importante función de reproducir conocimientos, prácticas, creencias y valores originados en el pasado, pero que son esenciales en el presente [...]. (p. 122)

Es claro que la tradición, aunque está constituida por las herencias culturales de los sujetos, está en constante cambio para acomodarse a los tiempos nuevos y las necesidades identitarias de la comunidad. Al respecto de identidad cultural, Campos-Winter (2018) menciona que esta "se muestra en tales categorías sociales compartidas, formadoras también de las identidades personales, pero a la vez dependientes de su creación y recreación por parte de estas" (p. 206). En el caso de la *danza tradicional colombiana* podríamos establecer que existen múltiples identidades, tanto a nivel nacional, regional, como local, y es evidente como los *cuerpos colombianos* se identifican de diferentes modos al bailar este tipo de danzas. Esta relación con los nuevos cuerpos y su evolución en relación directa con los contextos es lo que permite que se mantengan vigentes o queden en el olvido.

Los maestros seleccionados encuentran en la danza tradicional una manera particular de fortalecer las identidades culturales del país al transmitir estos legados que, desde los portadores originales en los territorios, han evolucionado de múltiples maneras (improntas personales, fusiones, metodologías, entre otras) para acoger a los nuevos cuerpos que bailan. La transformación de las manifestaciones culturales hechas danza son evidentes en sus discursos y, así mismo, sus apuestas metodológicas, que son variadas, para afianzar los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza.

Las técnicas de enseñanza, que en este caso son las formas propias de ejecución y los procedimientos que se utilizan para manejar y fortalecer la práctica de la danza, se hacen evidentes también para los procesos de transmisión. Sin embargo, surge la pregunta sobre la diferencia entre técnica y metodología. La Real Academia Española (RAE, s. f. a) define metodología como el conjunto de métodos para el desarrollo de una investigación y el método es el procedimiento que se sigue para hallar la verdad y enseñarla. En el caso de la danza tradicional, esas metodologías se han venido construyendo gracias a las necesidades que surgen al momento de trabajar con los cuerpos, en principio desde la observación, la imitación, la repetición y, posteriormente, la sistematización; entonces, si la danza tradicional es resultado de las necesidades culturales y comunicativas de la comunidad, deben ser reflejo de los cuerpos que la conforman.

En resumen, las metodologías buscan, por múltiples rutas, afianzar por medio de la práctica el manejo de las formas técnicas, propias a la danza tradicional, que la diferencian de otras manifestaciones bailadas. Desde esta categorización es que se ha venido determinando qué cuerpo "baila bien o no" de acuerdo el canon técnico y estético de la danza, validado por el mismo gremio.

La sistematización de la danza tradicional a través del tiempo, ya sea por diferentes maestros e investigadores del folclor en diferentes formas —contacto directo, libros, videos o plataformas virtuales—, ha permitido, en la mayoría de los contextos del país, el conocimiento de estos saberes raizales a las nuevas generaciones, instaurando interpretaciones, estilos y formas particulares de bailar lo tradicional. Estos sellos personales también instalan *las escuelas de formación en danza*, entendido el concepto de escuela como "[...] el conjunto de discípulos y seguidores de una persona o de su doctrina o su arte" (RAE, 2001), los cuales generan otro tipo de identidades frente a la danza tradicional. En estos espacios, en su mayoría urbanos, surge una diversidad cultural que es acogida y validada por los sujetos-cuerpo que la practican, lo cual genera múltiples formas, signos y símbolos propios a su grupo, que se transmiten también dentro de estos mismos, proyectándose con un estilo.

La necesidad de fortalecer las identidades desde lenguajes no verbales abre espacio al movimiento expresivo en los contextos escolares. Allí, la presencia de la danza tradicional, además de presentar unas formas de bailar aceptadas durante años por las comunidades, se convierte en una manera de fortalecer los desarrollos formativos de manera integral a los cuerpos que habitan la escuela. Esto propicia, por medio de la expresión corporal, procesos identitarios y respeta las interculturalidades[10]. La danza en la escuela debe ser democrática, pues este espacio permite la consolidación de sujeto, para que la danza se ubique en un escenario formativo y no solamente representativo o de entretenimiento.

10 La interculturalidad, según Catherine Walsh (2005), como concepto y práctica, significa "entre culturas", entendida como un intercambio en condiciones de equidad (citada por Ortiz, 2015).

Los maestros seleccionados tienen experiencia en los contextos educativos formales, así como también en el espacio de la educación para el trabajo y el desarrollo humano, lo que les permite tener una visión importante de la presencia de la danza tradicional como eje formativo de sujetos. Cada maestro presenta en sus discursos experiencias que, desde su postura política y epistemológica, aportan a entender la importancia de la danza en los contextos educativos.

En general, las preguntas planteadas propician un análisis frente a la *transmisión*, *conservación*, *transformación*, *formación* y *creación en la danza tradicional*.

De la transmisión

En un primer momento, se indagó sobre la formación de cada uno en el campo de la danza tradicional, y se encontró que, debido al momento generacional, también varía el tipo de formación. Es decir, los maestros mayores, con una trayectoria más larga, han tenido un aprendizaje en principio de la mano de sus familiares que en los territorios estaban inmersos en el contexto cultural y la danza formaba parte de su cotidianidad.

Se aprendía a bailar porque sus familias organizaban encuentros en los que la danza surgía desde el goce por el movimiento y el cuerpo respondía en el ritual a la invitación rítmica de la música. Cada sujeto bailaba con su propio estilo, sin el propósito de responder a ningún canon estético preestablecido, simplemente se bailaba porque social y culturalmente era importante ser aceptado dentro del contexto al cual se pertenecía.

La transmisión de los saberes se hacía desde la observación en las fiestas o por medio de la guía de algún familiar cercano que invitaba a bailar en el contexto del ritual. Con la práctica, el cuerpo aprendía esas estructuras de movimiento, signos o símbolos propios a las danzas del territorio. Estos modos de transmisión permitían a cada sujeto crear formas propias de movimiento, que dentro de las construcciones grupales le permitían mantener un carácter particular que lo distinguía de los otros, ya que no se copiaban modelos. En el caso del joropo, por ejemplo, el maestro Gustavo Rodríguez señala cómo en los encuentros de baile era fácil distinguir el lugar de origen de los bailadores debido a sus formas de movimiento al interpretar.

Los maestros de larga trayectoria no asistieron a academias o escuelas para aprender y apropiar los modos de interpretar la danza tradicional, sino que sus cuerpos-danza son resultado de la experiencia y construcción en el contexto territorial; es decir, son resultado de la cultura popular tradicional[11], ya que se mantienen las creaciones bailadas que caracterizan a los grupos sociales en los que crecieron, conservando la esencia, valores y creencias de los sujetos que conformaron esa comunidad.

Con el paso del tiempo se organizaron escuelas para difundir los modos tradicionales de bailar y, de igual forma, surgieron distintos espacios que convocan a los sujetos con el interés de reconocerse en este tipo de danzas, llegando a ellas desde otros lugares distintos del ritual en comunidad. Los contextos académicos abrieron la puerta a la danza tradicional y organizaron estructuras coreográficas que resaltan los estilos de algunas regiones o personas. Con esto, se comenzó a diferenciar las formas, signos y gestos según los diversos núcleos culturales del país, comenzando a instalar moldes fijos y esquemáticos que buscaban representar el carácter cultural de los pueblos. Gracias a la sistematización y organización de estas manifestaciones bailadas en unas coreografías (planimetría y estereometría), se da origen al folclor coreográfico colombiano.

Abadía Morales (1983) define el folclor coreográfico como el conjunto de manifestaciones danzadas en donde se percibe la diversidad cultural del territorio colombiano, teniendo en cuenta geografías, climas, formas de vida, entre otras, de los cuerpos que la habitan. Este conjunto de danzas se estructura para su estudio y proyección. Las nuevas generaciones en la danza tradicional afianzaron su formación en academias o en contextos escolares y universitarios que ofertaban el aprendizaje de las danzas representativas de una o varias regiones del país. Por su parte, el maestro Carlos Vásquez señala cómo al encontrarse con la danza académica entendió que los saberes

11 "De este modo puede comprenderse que la *cultura popular tradicional* responde a las aspiraciones históricas de un pueblo, se considera que este debe ser más explícito al abordar este tema pues la cultura popular tradicional tiene una mayor significación, preservar la identidad, tradiciones, normas, valores sociales, creencias y sobre todo el patrimonio, rasgos esenciales que presentan los sistemas culturales". (Escalona, 2012, p. 2)

que había conocido en la cotidianidad ahora se instalaban en el contexto de la investigación, y que la danza tenía un valor importante en términos de la construcción de folclor e identidades.

De igual forma, se consolidaron en todo el país escuelas en las que maestros como Jacinto Jaramillo, Delia Zapata Olivella, Sonia Osorio, Jaime Orozco, Carlos Franco, Aura Velasco, entre muchos otros, comenzaron a formar un estilo de ejecución en la danza tradicional, y entonces empezó un periodo de formación de intérpretes y futuros formadores para la danza escénica. La danza tradicional, en el contexto académico, comenzó a circular por la cultura de masas[12] para responder a los públicos y el mercado que busca alcanzar estándares comerciales establecidos por las industrias culturales.

En las entrevistas se puede evidenciar cómo los maestros formadores transmiten los conocimientos adquiridos a través de la conformación de grupos de danzas o compañías que proyectan su estilo en festivales, concursos y encuentros folclóricos, lo que permite establecer algunos estándares de calidad que sostienen la industria de la *danza tradicional colombiana*.

De la conservación

El acto de conservar hace referencia, según la RAE (s. f. b), a "mantener o cuidar de la permanencia o integridad de algo o de alguien [...] continuar la práctica de hábitos y costumbres". En general, en el diálogo con los maestros se evidencia el deber por mantener la práctica de la danza tradicional en los diferentes contextos para que las nuevas generaciones se enteren de su impacto en la construcción de la cultura y en general de cuerpos colombianos. Asimismo, consideran primordial entender la importancia de reconocerse en estas manifestaciones culturales y resaltar cómo ellas han aportado a la construcción de sujetos. El maestro Carlos Vázquez[13] afirma que la danza tradicional debe ir más allá de la simple representación formal,

12 La cultura popular agrupa todos los elementos u objetos que surgen como resultado de la demanda exigida por las industrias culturales.

13 Las entrevistas completas con los diez maestros se podrán consultar en el capítulo "Armonía a diez voces" de este libro.

> es necesario que el país reconozca la danza folclórica como un elemento identitario, como un elemento importante, que forma parte del ritual, de la tradición, y de la comunicación de los pueblos. [...] no podemos quedarnos solamente en enseñar la danza de las perdices, por ejemplo, y repetir el manual de cómo se bailaba caña, y repetimos la danza en línea y decir que solamente se baila así. Tenemos que trascender la enseñanza de la danza folclórica en términos de lo que vale, de lo que realmente significa.

La danza patrimonial[14] —haciendo referencia a todas esas manifestaciones que representan la historia y evolución cultural de un pueblo—, al convertirse en un producto de venta, ha perdido su impacto en los públicos consumidores y se ha convertido en una "danza festivalera" (como dijo el maestro Gustavo Rodríguez) que disipó su esencia identitaria. El maestro Jaime Castro menciona que

> la danza tradicional permite algo tan básico en el ser humano como es el entretenimiento, el disfrute, pero esa parte desafortunadamente se le ha quitado mucho, porque de cierta forma cuando se pasa al plano artístico se esquematiza tanto que el cuerpo se condiciona y el disfrute propio de la danza se pierde.

Entonces, la danza tradicional, al ocuparse del contexto escénico y bajo la bandera de identitaria, se ha convertido en un esquema o molde fácil de reproducir que la clasificaría en la categoría de artesanía, es decir, de objeto que se repite en serie de manera casi mecánica. Por consiguiente, hay que cuestionarse si la labor como docente, transmisor o coreógrafo está cumpliendo el propósito de preservar el patrimonio inmaterial y si los nuevos cuerpos, al explorar con la danza tradicional, realmente se están encontrando con elementos que lo identifican como resultado de un cuerpo histórico que baila, o simplemente repiten formas con el afán de ganar reconocimiento en festivales o concursos.

Por otra parte, hay que revisar si todo el compendio tradicional coreográfico se ha llevado a un lugar donde la necesidad de la conservación restringe su evolución. Algunos maestros señalan que la danza tradicional está construida desde unos códigos inmutables que no necesitan el aporte o influencia de otros lenguajes, que ya está terminada y no hay qué más inventarle; mientras

14 Según Unesco (s. f.), el patrimonio cultural inmaterial o patrimonio vivo se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación.

que otros señalan que lo que se necesita es volver a los lugares donde los sujetos raizales habitan los territorios para compartir saberes —los nuevos y vigentes—. La maestra Aura Hurtado plantea que

> se debe trabajar en mejorar y perfeccionar la danza tradicional [...]. Todavía hay mucho material del folclor coreográfico que permite enriquecer la danza tradicional sin necesidad de incorporar elementos ajenos a ella, volviendo a la fuente para informarnos [...]. ¿Qué permanece, qué se ha transformado? y ¿qué nuevo se ha incorporado? Como también, ¿qué otras se están gestando? [...]. Es importante en estos tiempos investigar y volver a buscarla en los portadores y trabajar con esos saberes.

Por otra parte, el maestro Fredy Cuesta resalta la importancia de la preparación académica de los directores o facilitadores de la danza; por lo que menciona que la danza tradicional se "enriquece de acuerdo con la creatividad o estudios del profesor o el bailarín, donde confluye la necesidad de transformación y aporte, permitiendo que este suceso no pierda su esencia como danza tradicional".

El maestro Julián Albarracín acerca de este tema también afirma que

> más allá de la forma de la danza, lo importante es el contenido, cuál es el origen, qué es lo que provoca en esas comunidades, que son las portadoras, y también qué es lo que provoca en nosotros que somos investigadores y que no somos portadores directos. ¿Qué nos inquieta?, ¿qué nos provoca? y ¿qué nos gusta? [...]. Nosotros hacemos una documentación y una profundización rigurosa frente al hecho, buscamos portadores de ese saber o de esos mitos o de esas leyendas, todo lo referente a esa práctica tradicional. Entonces, como ya había mencionado, la importancia se establece en el para qué, el por qué [...]. Toca estudiar y entender las raíces, un bailarín que interprete desde el fondo, por su entrenamiento.

En resumen, se puede afirmar que la conservación de la danza tradicional no hace referencia a su repetición sin transformaciones, como un objeto de museo, sino que depende de la apropiación que tienen los sujetos de ella y su proyección como parte de su contexto, sus vivencias y su tradición vigente, resultado de una sociedad multicultural y de una diversidad cultural.

Por su parte, los coreógrafos, en los contextos escénicos e investigativos, deben indagar en los lugares y se deben actualizar con los sujetos-cuerpo que la practican dentro de su cotidianidad, descubriendo e identificando las

hibridaciones que le han permeado con el paso del tiempo, afianzando así su carácter representativo y patrimonial.

Como arte vivo, la danza está en constante evolución. Para su conservación, debe contrastarse con las antiguas manifestaciones que fueron la base para la reconstrucción de las nuevas formas. En la investigación de la tradición hecha danza, es preciso desfragmentar la forma, ir a la esencia y reencontrarse con el contenido para apropiarlo y así vivenciarlo al ejecutarlo y no como una manifestación postiza en el cuerpo del ejecutante.

De la transformación

Un aspecto que genera polémica en los protagonistas de la danza tradicional es la fusión o uso de otras técnicas o lenguajes artísticos para la construcción de piezas escénicas de danza tradicional. Por su parte, los maestros de larga trayectoria afirman que es tan rica e inexplorada, que no se reduce a dos o tres coreografías conocidas, sino que, por el contrario, existen múltiples propuestas coreográficas que permiten reconocerse como sujeto-colombiano sin necesidad de hacer mixturas entre diferentes lenguajes; es decir, que no es necesario alimentarla con elementos ajenos. Por su parte, los maestros más jóvenes, y en su mayoría con un aprendizaje de danza en contextos académicos, manifiestan que es inevitable el diálogo con otras técnicas o lenguajes debido a la capacidad multimodal de lectura y expresión de las nuevas generaciones, que en periodos muy cortos necesitan descubrir elementos que le identifiquen en el aquí y el ahora.

La transformación que ha venido dándose en la conservación y recreación de la danza tradicional ocurre en dos direcciones. La primera es la escénica, que surge debido a la necesidad de dar respuesta a un público que busca en ella elementos que reafirmen su necesidad expresiva, así como los requerimientos que festivales o concursos piden para "alcanzar calidad" y reconocimiento. Al respecto, García Canclini (1990) afirma que "[...] el discurso estético ha dejado de ser la representación del proceso creador para convertirse en un recurso complementario destinado a 'garantizar' la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo" (p. 62). Entonces, ¿dónde queda la esencia cultural, identitaria y patrimonial de la danza?

La segunda dirección son los territorios en los que vive la danza tradicional, que algunas veces son rurales, otros urbanos o un encuentro de los dos. Entendiendo la transformación cultural como una evolución de la misma que gira para reacomodarse a la comunidad que la asume como propia, podría afirmarse que la danza se ha reelaborado gracias a los sujetos-cuerpo que la practican. Asimismo, los códigos y simbologías se transforman para responder a la evolución que con el paso del tiempo emerge en las comunidades que buscan conservar su cultura.

La transformación, entonces, en este contexto, hace referencia a las necesidades de los sujetos-cuerpo que hacen danza tradicional para arraigarse a manifestaciones heredadas desde el origen de su cultura, que han evolucionado para permanecer presentes en el contexto actual. Estas se proyectan en los múltiples escenarios como nuevas manifestaciones culturales derivadas de la tradición de los pueblos en los que se originaron. En palabras del maestro Jaime Castro:

> la danza tradicional es una construcción colectiva que responde a la necesidad del pueblo, que es vigente y actual, [...]. Todo lo folclórico soy yo, porque yo soy resultado de un pueblo y yo puedo hacer muchas cosas con ese conocimiento.

De la formación

En el diálogo con los diferentes maestros, al plantear la pregunta sobre la importancia de la formación o la presencia de la danza tradicional en los contextos formativos, unánimemente resaltaban su influencia en el desarrollo integral de los sujetos, ya que este toca todos los estados físicos y mentales del ser, logrando estimular sus múltiples inteligencias (Gardner, 2001) y llevándolo a estadios amplios de conocimiento.

También señalaban que, lamentablemente, y a pesar de ser la danza un componente de la educación artística y esta a su vez declarada como área obligatoria y fundamental en el campo educativo (MEN, 2000), todavía en algunas escuelas no pasa del escenario del divertimento y la representación. El maestro Carlos Vásquez resalta que "[...] debemos pensar que la escuela es la construcción de ciudadanos, de seres humanos que van a transformar y participar de una sociedad en la cual habitan". La danza folclórica en el contexto escolar no se trata de repetir movimientos o coreografías, sino que

es la amalgama de "valores estéticos, artísticos y culturales [...] que da sentido a la trascendencia, de identidad, de pertenencia propicia para un marco orientador [...] (MEN, 2020, p. 163). Es decir, que el sujeto que baila en la escuela encuentra otros modos de habitarla y de ser protagonista dentro y fuera de ella.

La maestra Ángela Gámez señala que la escuela acoge a "este sujeto contemporáneo que hoy está en un espacio escolar, llámense rural o urbano", y que es preciso que "se identifique y logre encontrarse en eso que llamamos danza tradicional y que así mismo, esta siga perviviendo en el tiempo y el espacio. Además, la danza tradicional en los contextos escolares es una forma de reconocerse". La danza tradicional en los contextos formativos no debe pensarse desde el resultado para el escenario, sino en todos los elementos que le aporta de manera holística al ser humano que transita por ella. Esta en los contextos escolares contemporáneos debe ofrecer múltiples posibilidades expresivas en diálogo con una multiplicidad de lenguajes "[...] donde los nuevos cuerpos exploren, se encuentren y den respuestas sus necesidades expresivas contemporáneas".

Para concluir, la transformación de la danza tradicional es el resultado de la evolución de los sujetos-cuerpo que se reconocen en estas manifestaciones, pero sienten que necesitan de otras formas para afianzar su creatividad e identidades. Sin embargo, nadie puede reconstruir o deconstruir lo que no conoce. Es indispensable conocer las herencias sistematizadas por otros cuerpos dentro de la comunidad para identificar las aristas culturales hechas danza que pueden moldearse de otros modos y proyectarse dentro de la contemporaneidad sostenidos sólidamente en la memoria histórico-cultural.

De la creación en la danza tradicional

El ser humano en todo momento está creando para dar resultado a las necesidades que le exige la evolución constante de su entorno; por lo tanto, los sujetos que pertenecen a las comunidades dan solución pronta y efectiva a los problemas que aparecen en la cotidianidad, teniendo en cuenta los saberes que han acumulado a través del tiempo para poder aportar al bienestar del territorio en el cual se siente identificado. Como se mencionó, la danza tradicional es respuesta a la necesidad expresiva de las comunidades en los

diferentes territorios, y representa costumbres, saberes, ritos, labores y, en general, manifestaciones culturales que narran historias desde el lenguaje de la danza.

La creación en danza tradicional se sitúa en dos rutas. La primera alude a la capacidad de construir y proyectar los elementos propios de la cultura por medio del ritual de la danza, y que se desarrolla en su territorio como manera de expresión espontánea de los sujetos que la componen. La segunda parte de la danza escénica, la cual recoge elementos de la tradición de los pueblos y que, en diálogo con los elementos estéticos propios de este lenguaje, se recrea para hacer una interpretación de los contextos tradicionales de los pueblos. Desde esta postura, se plantea un análisis frente a dos conceptos que se manejan en el gremio de hacedores de la danza: el folclor coreográfico y la danza tradicional.

Frente a estas diferencias se deduce, con base en la entrevista realizada y los textos consultados, que la danza tradicional es la que sucede en los territorios, y que está llena de los saberes populares sin intervención externa ni cánones de medida o comparación. Además, que el folclor coreográfico es el compendio de secuencias o narraciones bailadas, elaboradas con elementos de la danza tradicional, pero que es pensada para la escena y para ser vista (leída) por un público externo. Por consecuente, las danzas pasan por la manipulación y el estilo de cada coreógrafo que le imprime un propósito escénico para su reconstrucción.

Por su parte, la maestra Aura Velasco reflexiona frente este proceso de la siguiente manera:

> Yo tengo la danza de la chicha, que me la presentó una sola pareja en una vereda en Arcabuco, pero luego la pase a seis y ¿cómo la pase a seis parejas? Pues haciendo el círculo, y cruces en parejas sueltas, porque eso lo hicieron ellos. [...] eso se adapta, ya que hay muchas parejas y una sola hasta se vuelve monótona para el público, hay que responder a esa necesidad.

El proceso de construcción coreográfica en el folclor recoge la mayoría de los elementos tradicionales, pero se convierte en una proyección. El maestro Alexander Martínez encuentra en el concepto de folclor coreográfico que este

> permite la posibilidad de experimentar. Uno puede crear y proponer, saliéndose un poco, no de los cánones de la danza tradicional, pero sí de las formas

> que se le muestran al público. Siento que allí en el folclor coreográfico puede uno darse la posibilidad de proponer ideas nuevas, diferentes historias al público e incluso a los mismos bailarines.

El diálogo de los diez maestros evidencia la importancia de recorrer los territorios y reencontrarse con las realidades vigentes de los pueblos para la elaboración de propuestas o coreografías consecuentes que cumplan con los parámetros representativos de los diferentes territorios del país. El proceso creativo no está situado en la "decoración" de la parafernalia o en la repetición de secuencias consignadas en los textos escritos o en registros recogidos en plataformas multimodales. La creatividad de los hacedores de danza escénica basada en la tradición radica en consolidar sólidamente propuestas que existen en los territorios en manos de los portadores y entretejerlas de manera organizada para que se conviertan en un documento que describe la realidad de los contextos y los pueblos que lo habitan.

En resumen, pueden identificarse los siguientes aspectos específicos:

1. La conservación de la danza tradicional depende de la pertinencia y pertenencia de esta en los contextos culturales y de la capacidad identitaria que tiene con los cuerpos que conforman los territorios.
2. La transformación de la danza tradicional es resultado de la evolución de los contextos culturales y sociales que la hacen vigente, porque responde a la capacidad creadora y comunicativa de los grupos sociales que la acogen como propia y la conservan en el tiempo.
3. La transmisión debe situarse en el contexto y el propósito del mismo; es decir, si está puesto en la formación integral del sujeto o en la representación escénica. También, se deben identificar los cuerpos que la crean y que la sienten como propia.
4. La creación debe estar acompañada de una investigación sólida que esté compuesta por visitas a los lugares y el contraste con investigaciones previas, con el fin de encontrar nuevos modos de construcción coreográfica, llena de simbologías y narraciones interpretadas desde los territorios culturales, basándose en los cánones y conceptos estéticos de la danza.

Armonía a diez voces

Este capítulo presenta las respuestas de los maestros entrevistados; se conserva el estilo del diálogo con cada uno. Se plantearon una serie de preguntas abiertas motivadoras con el fin de ampliar las prácticas y procesos de creación, enseñanza y aprendizaje de la *danza tradicional colombiana*. Las preguntas permiten que los maestros convocados entren en una conversación libre frente a sus saberes. Durante su exposición van evidenciando sus diversos logros y experiencias de cara al encuentro con la tradición bailada del país, así como sus acercamientos a los escenarios pedagógico-artísticos. En sus respuestas se pueden descubrir pasiones, responsabilidades, aciertos y errores en sus procesos de enseñanza y aprendizaje hasta el momento. La revisión de este apartado se convierte en un encuentro del lector con cada uno de los maestros, en el cual, desde su mirada, también puede recabar otros aspectos de interés en el campo.

¿Por qué cree usted que la danza tradicional forma parte de la identidad de los cuerpos colombianos?

José Guillermo Laguna: indiscutiblemente, no solo de los cuerpos. Yo diría que, del ser de manera integral, esto es innegable. A través de la danza, nosotros reflejamos muchas cosas de nuestra idiosincrasia; por ejemplo, la santandereana, al bailar un torbellino, su cuerpo es erguido, es altivo, es

imponente, mira por encima del hombro. Por otro lado, la paisa se encoge para bailar toda dicharachera.

La influencia de cada región se refleja en cada cuerpo. Por ejemplo, la costeña, del Pacífico o del Atlántico, contonea sus caderas, las exhibe; hecha su pelvis hacia adelante de una manera exótica, casi que erótica. En cambio, las boyacenses sacan la cadera para atrás, se recoge con los brazos y "ústele, sumercé". Entonces, eso es indiscutible, no se necesita estereotipar con elementos del *ballet* clásico; al bailar folclor, no necesitamos un *arabesque*, un *attitude*, un *ronds de jambe*, un *plié* u otros elementos. El cuerpo en la danza folclórica habla en sí misma.

Aura Velasco de López: eso tiene muchas respuestas porque nuestro país es pluralista en sus valores artístico-culturales; por tanto, también en la danza folclórica. No más en la costa hay muchas diferencias, la raza negra no se dejó quitar su cultura, adoptaron cosas como el traje. En el Atlántico, como llegaron tantas culturas, todo se fue mezclando. Sin embargo, desde niños comienzan a bailar sus danzas, las que les pertenecen.

Aquí en Boyacá, el campesino es muy ladino e inteligente y escondió sus saberes para evitar que se perdiera su espiritualidad. Se enseñaban a los jóvenes volantones para que las dominaran; yo alcancé a esas enseñanzas por los años setenta y ochenta.

Yo admiro mucho el Tolima porque es una región que realmente quiere su cultura y su folclor, y lo vive proyectando por todas partes, más en estos tiempos, mediante agrupaciones muy valiosas, que lo interpretan de modo muy respetuoso. Otra es Antioquia, allí hay muy buenos investigadores y recopiladores. Otra fabulosa es Nariño, que tiene mucha influencia del país vecino, pero eso es propio de la cultura que se va alimentando con tendencias y las hace propias. Sin embargo, hay regiones que por sus avances tecnológicos han olvidado estas expresiones.

Gustavo Rodríguez Martínez: la identidad formada a partir de la danza tiene que ver con el ancestro de cada región; es decir, la propiedad regional que tiene cada uno de nosotros se construye desde niño. Yo, por ejemplo, bailando puya o bailando algunos ritmos del Pacífico me veo y me siento extraño; aunque lo hago, mi identidad corporal se formó desde mi entorno llanero. El territorio nos da esa particularidad corporal y esta caracteriza

a cada uno de los intérpretes de la danza. Es una herencia genética que se fortalece con el paso del tiempo y la influencia que ejercen en nosotros las personas mayores de nuestra región, y por la práctica misma del lugar en donde nosotros crecemos, asumiendo esas formas de interpretación de nuestra región.

De tal manera que esa impronta es propia de cada región, digamos que es el sello; yo le llamo el carácter. Para el caso llanero, hacia los años cincuenta, se dio una particularidad, y es la identidad de cada uno de los bailadores y bailadoras, estos intérpretes del joropo que, a pesar de que todos eran llaneros, cada uno tenía una identidad. Digamos que eso se mantiene hasta los años sesenta cuando comienzan los festivales de música llanera y los concursos. Debido a esto, esa identidad o carácter cambia porque los festivales comienzan a darle al bailador otras características de interpretación del baile, y es el hacerlo para la escena, hacer una interpretación para un público. Antes de eso, existía la interpretación para el goce en la fiesta, y eso nos permitía ser y bailar como cada uno de nosotros bailaba, guardando las particularidades y las configuraciones del baile del joropo, como su métrica y el acento, pero cada uno con su forma propia de expresión corporal.

Para la época de los años sesenta y cinco o sesenta y seis, de acuerdo con lo que publicaba el maestro Miguel Ángel Martín, "el joropo se volvió festivalero" y al subir a las parejas a los escenarios cambiaron su posición, cambiaron los códigos y comenzó a verse la intención de lucirse frente a un público, cuando antes se hacía esa misma interpretación sin intención de lucirle a nadie ni demostrarle nada a nadie. Entonces, esa intención de lucirle al público, entre los años sesenta, setenta y ochenta, tiene una particularidad o carácter, y es que cada bailador mantenía su identidad especial; por ejemplo, el zapateo que hacía José Abel Carrillo no lo hacía otro; el zapateo que hacía Honorato Infante, no lo hacía yo; el que hacía yo, no lo hacía Farfán. Copiarle los zapateos a otro era como no tener herramientas. Esto, por ejemplo, resalta la identidad de cada bailador que está muy arraigada y que es evidente en los intérpretes del joropo de la época. Era tan especial el carácter de los bailadores que uno al verlos identificaba si era de Casanare, de Arauca, del Meta o de Venezuela.

Con base en esas estructuras o formas, yo empecé a crear una matriz que evidenciaba las formas de bailar en determinadas regiones, teniendo en cuenta la edad, el sector y la época. Esto se logró gracias a los registros que hice en videos. En esta investigación encontré que no hay un solo paso básico del joropo, sino muchos pasos básicos con diferentes formas de marcarlo, pero con la misma métrica. Eso responde a la identidad de cada uno de los espacios o las regiones; así pasa en todo el país, cada uno tiene su *aguaje* al bailar, su carácter.

Los bailadores antiguos, como nosotros, aprendimos por herencia con las mamás, pero los anteriores a mí aprendieron mirando y, los anteriores, aprendieron haciendo. Lastimosamente, no hay registros de esto. Estas formas de aprendizaje garantizaban unas formas de bailar particulares e independientes porque uno bailaba como se sintiera mejor, pero la siguiente generación cambia la identidad y se forman como bailadores de grupo, pero de alguna manera se mantenía el carácter del bailador.

Resulta que, para el año ochenta y dos, nosotros fuimos uno de los primeros grupos de joropo en Bogotá, conformado por el maestro Alberto Paul en el Centro Cultural Llanero. Alberto nos enseñó una obra de un baile que se llama el Seis Figueriao, que es el seis del Indio Figueredo, y esa manifestación tenía unas rutinas específicas. Él no les decía coreografías, sino simplemente el Seis Figueriao. Luego, al revisar un video del año ochenta y seis donde nosotros la bailamos, noté que todos hacíamos la rutina del baile, pero cada uno zapateaba sobre el mismo acorde de diferentes maneras: unos con los pies adelante, el otro hacia los lados, etcétera, cada uno a su acomodo. Hacíamos el mismo sonido, pero en diferente forma. Esa es una evidencia de bailar en grupo, pero manteniendo la identidad o el carácter de cada bailador.

Posteriormente, la gente aprendió a bailar con profesores y ellos les enseñaron los pasos, las figuras y les enseñaron a bailar en grupo. Esos muchachos aprendieron a bailar en grupo, pero todos iguales y, a partir de ese momento, alrededor de los noventa, se pierde una cosa sumamente importante en la interpretación, que es nuestra identidad, el carácter de cada uno, la esencia del bailador, porque todos bailan de igual manera, hacen los mismos zapateos, hacen las mismas figuras exactamente igualito. Esa es una forma que se adquiere desde ese momento, con una manera impecable de

moverse, pero iguales; eso es lo que se observa ahora en los grupos de joropo y de danza en general.

Nosotros, los mayores, no seguimos esos parámetros porque somos bailadores cuerderos; es decir, en principio bailador, que es muy significativo para nosotros, porque ser bailador es alguien que baila desde niño; y en el contexto, bailador cuerdero es aquel personaje que interpreta la música y zapatea sobre el acorde del bordón, de la bandola o el arpa. A nosotros, cuando concursábamos, nos ponían cualquier música, cualquier golpe llanero, y sobre ese golpe interpretábamos de la manera más expresiva que pudiéramos, teniendo en cuenta lo que tocaba el conjunto musical. Ahora, se utiliza un parámetro musical que combina tres líneas, que son el pasaje, joropo por corrido y por atravesado, usando zapateos preaprendidos y figuras fijas; prácticamente, esa es la muestra de la manifestación hoy en día.

Esto generó una socialización exponencial del joropo. Antes —en la década del ochenta— había tres o cuatro grupos de joropo, y ahora hay como trescientos, cuatrocientos o más en todos los Llanos, de tal manera que es muy difícil ahora apreciar quién es de qué región; por unificar las formas de interpretación, uno ya no sabe si es de Arauca, Casanare o del Meta, porque ahora todos bailan igual. Entonces, a lo largo del tiempo ha cambiado la forma de exponer esa interpretación tradicional, lo que lleva a que se cambie la identidad y la corporalidad. Ahora todos son iguales, ya no hay identidad entre los bailadores. Del dos mil en adelante todos se agachan, todos miran al piso, todos agarran el sombrero muchas veces, todos se lo quitan al tiempo, lo tiran al piso; pero, originalmente eso no existió. Todos bailaban erguidos, mirando al frente y el sombrero en el joropo no se considera como un elemento del baile, sino como un elemento identitario del llanero. Hoy en día, con el paso del tiempo, el sombrero es parte de la parafernalia del baile y perdió parte de esa identidad.

Carlos Alberto Vásquez: yo he estado pensando en eso, precisamente. En este momento planteé esa discusión acá en la Unipaz, porque yo dicto una asignatura que se llama Danza Folclórica, y se supone que en esa clase nuestros estudiantes deben conocer este tipo de danza. Cómo enseñar algo que ellos no saben qué es, no lo sienten como parte de su formación. Cómo decirles que la danza forma parte de lo que él debería ser como persona, como ser humano,

y que debería no ser una prevención, que no les diera *jartera* la clase del profe Vásquez, sino que debería ser un aprendizaje maravilloso y que indudablemente aportara a la formación de ese maestro que queremos que sea.

Entonces, esa pregunta se ha venido instalando, y yo siento a veces que nosotros, los que enseñamos danza folclórica, enseñamos eso: danza folclórica, pero no enseñamos el encuentro con el cuerpo-identidad ni enseñamos movimientos para entender lo que somos en la corporeidad de este territorio; entonces, le decimos a los *pelados* cosas como "bailemos cumbia" y hablamos de las regiones, sus trajes, la parafernalia, y les contamos la historia de los esclavos, pero ellos sienten que esa historia es de los esclavos de las Bahamas, de los esclavos de África, de los de Venezuela, de cualquier otro lugar del mundo menos de Cartagena, Barranquilla o Barrancabermeja, donde llegaron esclavos de la ruta de la sal.

La pregunta me parece absolutamente pertinente en este momento. Yo, por ejemplo, intento; yo, Carlos Vásquez, intento, a través de esta cátedra y a través de las preguntas que instalo, iniciar un descubrimiento de un cuerpo-identidad del cual ellos se apropien, entiendan y comprendan que tienen un cuerpo que les pertenece y que forma parte de su historia, de su memoria ancestral y de su herencia. Recordar lo que son como colombianos, como paisanos, como ciudadanos y como campesinos; a partir de eso, reconocer que los campesinos tienen una historia, que usan sus tradiciones todavía porque no han muerto, que viven y están a la vuelta de la esquina. Entonces, algunos de los estudiantes, por ejemplo, descubren que la mamá viene de Altos del Rosario y trae una historia que llegó con ella a Barrancabermeja, por los procesos de migración, en busca de empleo, y descubre que baila, que canta; y ella comienza a contar que bailaba de manera auténtica, que bailaba fandango en las casetas. A partir de esos relatos, entonces, la danza folclórica aparece como el ritual que es.

Lo otro que hemos intentado también es que no preparamos para la danza, preparamos para descubrir el movimiento en un cuerpo que también se descubre, de tal manera que los ejercicios y los encuentros se crean para que ese cuerpo se visibilice con las potencialidades que tiene. No es justo que una niña de dieciseis años, por ejemplo, no entienda el concepto de ritmo o que no coordine. ¿Cómo esta niña, que es licenciada en Educación

Artística, puede enseñar? Yo diría que no puede enseñar ni siquiera a escribir, porque es que la gente cree que el que baila mal solamente baila mal y no, esa persona tiene problemas de escritura, problemas de comprensión, problemas de prematemáticas; entonces, el bailar, el danzar, tener un cuerpo rítmico, entender que ese cuerpo es suyo, creo que ayuda mucho a comprender el tema de las identidades y la importancia de la danza folclórica. Para mí, ese ha sido un fuerte descubrimiento.

Ya si decide estudiar específicamente danza folclórica es otra cosa, es algo más preciso. Ya en los grupos enseñamos danza en forma, ahí sí enseñamos eso: las danzas y sus variaciones. Pero, en las aulas debemos entender el papel que juega el tema de las identidades, el tema de un cuerpo que no se reconoce, pues sí podemos estar enseñando a bailar cumbia, pero no estamos enseñando a transformar el mundo, su territorio, a sentir que tienen una historia donde pueden pertenecer y que va más allá del simple hecho de bailar la danza folclórica.

Aura Hurtado Urrutia: sí, claro, por supuesto que la danza tradicional forma parte esencial de nuestra identidad. El cuerpo es el reflejo real del pueblo. Las danzas tradicionales son manifestaciones de la cultura de pueblos, regiones y países, y estas hacen parte de su identidad. A través de ellas manifiestan sus costumbres, sus mitos, sus leyendas, sus ritos, bailes, danzas, su forma de trabajar, de vestir, la relación con el entorno geográfico, ambiental, y con el tiempo van creando características propias y particulares que definen su identidad. Y la permanencia de estas manifestaciones a través del tiempo han forjado la identidad cultural a los cuerpos colombianos.

Uno lo ve en las posturas: es diferente la postura en la gente del Pacífico —sus gestos, su forma de andar, de caminar—, a diferencia, por ejemplo, de la costa Atlántica, son como más altivos, más firmes al andar. Los de la costa Pacífica somos más gesticulares; la manera de manejar la cara y el acento son inconfundibles. Esas diferencias son evidentes hasta dentro de la misma región, en las diferentes colonias.

En el interior del país uno ve la gente más introvertida; debe ser el clima y la geografía, eso los vuelve encerrados, su cuerpo es más cerrado. Es innegable que uno identifica por los gestos y la postura de donde es ese cuerpo, qué identidad de pueblo tiene, de dónde viene y cuál es su herencia.

Esto a mí me ha servido mucho para la puesta en escena, observar cuidadosamente esa parte de las posturas y los gestos, la manera de llevar el ritmo de la vida. Todo está marcado por su entorno geográfico e histórico. Por ejemplo, yo digo que la gente del pacífico anda a *golpe de marea*, porque estamos muy cerca al mar y nos movemos así. Todo esto confirma que la danza tradicional es parte de la identidad, es reflejo del contexto, es infaltable la parte de la danza, del movimiento para la formación de la gente.

Fredy Cuesta Valencia: nosotros como negros tenemos una forma de expresar nuestro cuerpo porque hace parte de raíces ancestrales; por nuestra sangre fluye el arte de expresar, conectar y comunicar con nuestras deidades, que nos incitan a un jolgorio corporal de manera sacra o profana, acercándonos a un hecho mágico y religioso.

Es así como todas las regiones afrocolombianas en el país tienen unas tradiciones festivas, como por ejemplo las fiestas de San Pacho en Quibdó, en el Chocó; otros serían, por ejemplo, el Carnaval de Barranquilla, Festival del Porro, Festival de la Cumbia. Por tal motivo, todas estas tradiciones hacen parte de un patrimonio cultural del país y, al mismo tiempo, hacen parte de nuestra identidad como colombiano que somos. Por ello, cuando hablamos de tradición, estamos hablando de un saber social.

Algo más que no podemos dejar fuera del tintero, y en especial de esta entrevista, son los cantos fúnebres que utilizamos en el Pacífico colombiano, como son los alabaos, las salves y los trisagios. Estas son manifestaciones que para nosotros son imborrables, que todavía se mantienen; las cuales, se dan desde la tradición oral al igual que los gualíes, que son cantados y bailados por nuestros abuelos.

Por el mismo orden están todas las danzas tradicionales, porque hacen parte de la cultura de un pueblo y estas van de generación en generación guardando ese legado tan importante para nuestra comunidad negra.

Alexander Martínez Valencia: uno responde mucho a eso con lo que fue criado, con lo que se identifica, porque vio a sus padres y a sus abuelos, que, de alguna u otra forma, le transmitieron esas manifestaciones que hacen parte de su idiosincrasia y, asimismo, uno comienza a sentirse identificado con algunos ritmos. Por ejemplo, yo, siendo tolimense, me siento más identificado con el

pasillo que con el bambuco, el San Juanero o el Rajaleña, porque yo soy de esa parte fría del norte del Tolima, en donde se encuentra uno con otros ritmos más de Caldas.

Nuestro municipio fue la Calle Real de Colombia, por donde pasó, por mucho tiempo, todo lo que iba para Antioquia y el viejo Caldas —todo a lomo de mula—. Muchas de estas manifestaciones culturales se quedaron en el Tolima. Por ejemplo, en nuestra finca siempre había cosecha de café dos veces al año. De esa forma, llegaban muchas personas a la finca a trabajar —recolectores de café—, y ahí con ellos uno identificaba estas tradiciones, con todo lo que llevan, culturalmente hablando.

Cuando llego a Bogotá, una ciudad tan grande, comienzo a buscar esas formas e identidades danzarías. Es en ese momento es que uno las reconoce, porque, curiosamente, siento que estando en el territorio no las identificaba, ya que eran comunes al contexto; solamente se valoran cuando se sale de allí, justo en el momento que se comienza a encontrar diferencias y semejanzas con aquellas personas con las que se llega a compartir.

Siento que cada uno lleva en el cuerpo eso, unas formas particulares, formas de bailar, de moverse. A veces tengo estas experiencias en mis clases, cuando veo a los estudiantes bailar; en sus formas de ejecutar los pasos, uno siente cuando alguno es llanero, el otro es costeño o boyacense, porque siente uno que sus cuerpos muestran esas formas o esa expresión de este ser, que hace parte del sujeto de cada región.

Jaime Castro Mozo: en un sentido amplio, todos nos conectamos de cierta forma con la danza tradicional; sin embargo, en estos tiempos existen múltiples identidades; entre ellas, las identidades corporales. Nuestra apuesta aquí en la Fundación Caminos e Identidades (Funcei) es entender las subjetividades desde la danza. Nosotros estamos trabajando las identidades desde el trabajo del cuerpo, por ejemplo, al trabajar con niños y escuchar música tradicional. Ellos responden de forma natural a la música, al ritmo como tal, pero si hacemos lo mismo con música contemporánea, también lo hacen de manera instintiva, ya que en su cuerpo está guardado el cómo responder a los diferentes géneros, pues la naturaleza rítmica de las personas responde automáticamente de manera sensitiva frente a la música.

El trabajo pedagógico en la fundación ha sido orientado hacia el descubrir la forma de cómo el cuerpo se mueve naturalmente dando respuesta al estímulo musical, que para este caso sería la música tradicional.

Ya en el caso de los adultos es un poco más complejo porque sí vienen influenciados frente a cómo se debe mover el cuerpo con la música y la danza tradicional. Cuando uno les pide que respondan de forma natural siempre tienen la idea de que deben moverse de alguna manera o están haciéndolo mal, de tal manera que ya traen configurada una identidad corporal.

De alguna forma, los cuerpos están permeados por el contexto; ellos responden a las formas que se han configurado desde siempre en la danza tradicional.

Ángela Gámez Morales: considero que la danza tradicional hace parte de los cuerpos colombianos porque efectivamente hay elementos corporales que son nuestros, que en ninguna otra parte del mundo se tienen, se sienten o se observan, los cuales hacen ricas a las danzas tradicionales de nuestro país. Si bien, todos venimos de mestizajes y finalmente las fronteras las colocamos nosotros mismos como seres humanos. Es innegable que como cultura existen unos sellos inmutables de acuerdo con los contextos.

Lo que nos identifica justamente como colombianos es la gran diversidad de cuerpos. Dentro del ser colombianos hay muchas identidades; podría decirse, folclóricamente hablando, que responden a cada región natural y, asimismo, dentro de esas regiones existen subregiones, las cuales están compuestas por contextos específicos y así sucesivamente. Entonces, así como no hay una sola identidad colombiana, sino muchas, también es innegable que hay particularidades que son realmente colombianas, que vienen desde la raíz, que se transmiten entre generaciones y responden a una cultura colombiana, y que dan como resultado las danzas tradicionales de nuestro país.

Julián Albarracín: totalmente. De entrada, podemos encontrarnos con el postulado que se hace en la pregunta, y es la danza tradicional; entonces, puedo afirmar que la tradición es un ejercicio de transmisión, y en esa transferencia es permeado por un conocimiento que se ha transmitido y responde a unos contextos geopolíticos, culturales, sociales y etnográficos. Entonces, desde esta mirada, ese cuerpo está permeado por todo estilo de contextos; por eso,

claramente esos cuerpos responden a esa identidad. Por ejemplo, el hecho de cómo transcurre el tiempo en las zonas rurales, a como lo manejamos en la urbe, se ve implícito en cómo nos movemos en la cotidianidad.

Cada vez que vamos a hacer trabajo de campo, por ejemplo, en el último viaje que hicimos para investigar sobre las Farotas, que estuvimos tres días en Talaigua, y nosotros, por ser de urbe, del asfalto, entre el frío y el afán, y allí en Talaigua o en los llanos es distinto; pues, el cuerpo se adaptó a esas condiciones geográficas, de contexto, y nuestro tiempo cambio a la práctica cotidiana del lugar. Eso hizo que fuéramos más lentos, que los movimientos fueran más densos, más pesados.

Por eso cuando uno ve al llanero, al costeño, a la gente portadora de esa tradición y que vive en sus contextos, pues es diferente la una de la otra. Cuando fuimos a buscar el Son de Negro en Mahates, por ejemplo, nos encontramos con cuerpos de pescadores y campesinos, y sus movimientos. A nosotros, que somos bailarines, nos costaron, porque ellos todo el día van a pescar, a trabajar, por lo que su corporalidad, su muscularidad es parte de la cotidianidad, y eso está llevado por una emoción, una emotividad en la fiesta, en la celebración. Sin embargo, ese cuerpo no olvida su cotidianidad laboral, social y económica, entonces, claramente está presente en todo momento con su identidad y su particularidad del territorio.

¿Qué es lo más importante de la *danza tradicional colombiana* en el contexto artístico y educativo?

José Guillermo Laguna: todo. "Un pueblo que no se asoma a sus fuentes culturales, nunca conocerá su rostro" dijo Joaquín Piñeros Corpas. Yo digo "nadie puede amar aquello que no conoce ni defender lo que nunca ha amado". Es supremamente importante entender desde todo punto de vista nuestra danza tradicional y su impacto en la cultura colombiana. Con esas dos frases anteriores se dice todo.

Aura Velasco de López: eso también tiene muchas cosas, se puede destacar el aspecto sociocultural. Es que la danza folclórica no solo lleva una coreografía, en esa coreografía va un mensaje sociocultural. Por ejemplo, en el baile de las perdices, en Boyacá, el campesino hizo una coreografía representando su

vida social; más allá de la corporalidad del animal, representan esas vivencias. Ellos allá son recogidos, arrunchados. Por otra parte, en Fómeque, ellos sí la hacen erguidos. ¿Ve cómo también es la representación de la vivencia de cada pueblo?

Lo que hay que enseñarles a los alumnos es la importancia del origen de la representación. Hay que indagar el sentido que tienen los bailes, cuál es el mensaje sociocultural de estas danzas. En lo educativo, es muy interesante tener en cuenta el contexto y, ceñidos a él, no se puede alterar ninguna figura porque se pierde el contexto. Toda danza tiene un principio, un cuerpo interno y un fin.

Por ejemplo, alguna vez vi en un festival la danza de la caña y los bailarines sembraban la caña a la mitad de la danza. Luego de la conquista, presentada así, se pierde la razón de la historia; por lógica, la sembrada va al principio. Hay que tener en cuenta que toda danza tiene un contexto social, como el matrimonio, la labranza, etcétera. Se debe mantener el contexto real.

En la parte artística es importante la comunicación entre el profesor y el alumno para que se llegue a la interpretación, para que lo vea el público y, si este lo acepta, pues se vuelva a presentar. Yo tengo la experiencia que algunas danzas no se pueden volver a presentar porque se bailaron mal. Debe existir una comunicación espiritual entre el alumno, el profesor y el público.

Gustavo Rodríguez Martínez: en una nación tan rica como es esta en manifestaciones culturales, debemos tener un fuerte sentido de pertenencia frente a lo que significa la colombianidad. En algunos momentos, yo expuse que debe, en cada región, existir una resolución, un decreto, una norma que establezca que todos los niños en su edad escolar deben aprender los bailes y la músicas de su región; no solamente como colombianos, sino porque esto nos da también un valor cultural, aparte del académico y el deportivo. La cultura también los va formando. Es indispensable reconocer la mayor huella que tenemos los colombianos, como lo es la riqueza de lo folclórico. Lo más importante es permitir que los niños tengan acceso a esa formación del folclor de su región, en primer lugar, como parte fundamental de su formación cultural, y la segunda a nivel nacional, conocer todas las músicas, las danzas representativas del país, para consolidar su formación como ciudadano colombiano.

Estos aprendizajes previos, en la infancia, más adelante le sirven para su vida adulta, respaldado por serios estudios que colocan la danza en un lugar muy importante para el beneficio del ser. Se ha demostrado que el adulto mayor que hizo danza desde siempre alarga su tiempo de vida de manera óptima; la danza permite tener una vida más saludable. Entonces, pienso que la danza no es solo para llenar un currículo, o un programa o la agenda del año del colegio, sino que es parte vital de la formación integral de todos como seres humanos.

La danza, como todos sabemos, es la primera manifestación artística del ser humano. Manifestarse por medio de su cuerpo permite que cada uno de nosotros tenga sentido de pertenencia hacia su territorio, hacia su país. La danza debe ser parte del Proyecto Educativo Institucional (PEI) de una institución porque hace parte fundamental de nuestra configuración como colombianos.

Carlos Alberto Vásquez: yo he pasado por muchas etapas en la vida. Yo soy de esa generación que se sentó al lado de Pedro Betancur Vélez, por ejemplo; después, me senté al lado de William Atehortúa, y, después, me senté al lado de César Monroy, y eso ya determina un montón de miradas frente al tema. Hoy muchos se sientan a mi lado creyendo que van a aprender mucho y ¡qué! A mí me causa mucha gracia eso, me parece muy divertido. Desde este recorrido, yo sí siento que he cambiado mucho. Si me hubiera preguntado esto hace un tiempo atrás, yo hubiera dicho que me parece vital la enseñanza de la danza folclórica; muy importante que en la escuela se haga ese aprendizaje, porque eso genera identidad, porque eso genera posicionamiento de todo lo que somos y de nuestra historia. Pero ahora, frente a esa pregunta, yo estoy convencido que es más importante enseñar a reconocer un cuerpo-memoria, un cuerpo-identidad; eso es más importante.

Enseñar a los niños y a los jóvenes a moverse y entender que el tema del movimiento y la relación con el espacio y su relación con su contexto, qué quieren decir ellos, cuál es la historia que quieren contar a ritmo de bambuco, torbellino, cumbia; esto, en últimas, es lo que hay que comprender. No se puede olvidar que en este momento actual se siguen construyendo bambucos, torbellinos y cumbias justo en este momento de la historia.

Eso no quiere decir que niegue la importancia de un país que reconozca la danza folclórica como un elemento identitario, como un elemento importante, que forma parte del ritual, de la tradición y de la comunicación de los pueblos. No, eso no, sino que no podemos quedarnos solamente en enseñar la danza de las perdices y repetir el manual de cómo se bailaba caña, y repetimos la danza en línea, y decir que solamente se baila así; tenemos que trascender la enseñanza de la danza folclórica en términos de lo que vale, de lo que realmente significa.

Si los niños y los jóvenes entendieran que esta es su historia, que es la historia que no han contado de sus abuelos, de su misma familia y de su territorio; quizás así sería más fácil que ellos comprendieran el valor que tiene y sería menos vulnerable ante las nuevas tendencias o ante los nuevos ritmos. Porque yo me siento colombiano, porque el bambuco forma parte de mi historia, porque la tambora forma parte de la memoria y de mi familia, porque mi familia son mi mamá y mi abuela, que cantaban en el pueblo, en Arenal, antes de venirse a Barranca.

Entonces, fíjese como es eso de la memoria; por ejemplo, mi abuela me contaba que ella bailaba pasillos. Yo recuerdo a una vieja hermosa de Zapatoca, como de tres metros de grande, que era mejor rodearla que abrazarla, y orgullosamente descendiente de Geo Von Lengerke. Ella se sentía muy orgullosa. Yo creo que, si la tuviera aquí ahora, le hubiera dicho "Nona... mire la otra raya del tigre pa' que vea lo desgraciado que fue Lengerke"; ella se hubiera muerto de la risa. Entonces, ella se sentía muy orgullosa de su descendencia. Si esos elementos cotidianos los escucháramos; si los niños y los jóvenes entendieran; si la escuela comprendiera el papel que juega la memoria en el diseño de ese nuevo ciudadano, de ese nuevo ser humano, trascenderíamos muchísimo, porque la danza no sería para la fiesta de los padres y las madres, o solamente para el *show*, sino que estaríamos realmente educando el cuerpo, el movimiento y fortaleciendo una memoria que construya el país.

Aura Hurtado Urrutia: la danza tradicional siempre narra historias, nos remite a algún momento. La danza permite ver otras cosas que no se encuentran en los textos. La danza tradicional es un arte posible tanto para el que quiera aprender, como para el que quiera mirar; hace presencia en

todos los rincones del país, abre espacios. La danza hace que la gente tenga que buscar, preguntar cómo sucedieron las cosas y cómo están sucediendo ahora; esta es una forma de introducir a los niños a la danza. Yo, por ejemplo, cuando era profesora de escuela, trabajaba mucho con esa parte y había temas que los muchachos extrañados preguntaban: "¿eso qué es?", y yo les respondía: "pues pregunten en sus casas que significa, a sus papás". Esa forma de trabajar ayuda a los muchachos e involucra a sus familias. Por ejemplo, aquí en Cali, los muchachos son muy citadinos, y entonces les digo: "yo entiendo que son hijos de gente que llegó al Valle, pero tienen que buscar esas raíces, las de sus ancestros". Casualmente, con ese tema, un compañero que estaba haciendo un doctorado nos hizo un ejercicio de escudriñar de dónde venimos; eso yo lo he aplicado aquí en el grupo de danzas del IPC, que yo dirijo, porque yo los he puesto a volver, los invito a que hablen con los papás, con sus abuelos y así es mucho lo que se ha recogido de los saberes ancestrales, y es un trabajo colectivo tomado de la realidad.

En estos días estamos hablando sobre la cortada de la caña, yo tenía unos estudiantes que son hijos de corteros, y comenzamos una investigación para ver por qué ahora se visten distinto para cortar la caña; entonces, me decían, después de preguntar en sus casas, es que "la caña ahora se corta muerta, es que antes se cortaba viva", es decir, sin quemar, y por eso ahora los corteros se visten distinto. Ve cómo esto es un elemento importante que está en relación directa con la danza de la caña, la del trapiche. Para este caso, por ejemplo, el vestuario ha cambiado, ha evolucionado. Mire cómo es de importante poner a los bailarines a preguntar, a buscar; es ahí donde usted puede encontrar muchas cosas que puede incorporar en la danza; es una indagación real y permanente, porque ellos están viviendo en ese entorno.

Fredy Cuesta Valencia: esto me recuerda el revolú, ya que es una forma de manifestación colectiva callejera que tiene un sentido artístico, porque los cuerpos allí se serpentean, dándole un carácter mágico a la expresión corporal de la comunidad negra de mi tierra; donde los gestos y las aglomeraciones humanas establecen una hegemonía propia de la manifestación de nuestra gente, porque están desarrollando esta representación asemejándola como expresión que no llega a ser reconocida como danza, a pesar de tener el carácter para serlo.

Estas manifestaciones son visibilizadas y son llevadas a que se preserven en la memoria de los pueblos; por ello, lo más importante es recordar, guardar y cultivar estas tradiciones para que no se pierdan, porque en algunos momentos pueden llegar a ser estandarizadas en los pueblos, para convertirlas luego en procesos educativos; siendo que algunas de estas, por los avances de las tecnologías, van sufriendo cambios de acuerdo a su ejecución y al estilo que el artista-intérprete le implementa para hacerla más grata, reconocida y preservada.

Alexander Martínez Valencia: en el tema artístico está la puesta en escena. Esta tiene un valor muy importante, porque se debe tener en cuenta el aspecto estético; allí se puede jugar con el color, un vestuario, la música, con una estética para la danza, en lo artístico esto es clave.

En lo educativo tiene que ver con todo ese tema del reconocimiento; cómo se transita con el cuerpo por la diversidad del folclor que hay en Colombia y por las diferentes regiones. Transitar con el cuerpo es encontrarse con diversos lenguajes o formas de ejecutar movimientos, pasos que le ayudan a uno a reconocerse. Se puede afirmar que como uno es, como se forma, el concepto que tiene de la vida y de muchas otras cosas, de este mismo modo lo expresa al bailar. Tiene una relación muy fuerte con esa forma de concebir el cuerpo, explorando por los ritmos de las diferentes regiones.

Jaime Castro Mozo: siento que la danza tradicional debe tener una misión o un enfoque para que cumpla con distintos roles. Uno es la capacidad de unirnos, de saber que pertenecemos a algo, llámese nación, región, departamento, o simplemente la comunidad más pequeña con quien comparte y donde pertenece.

También, la danza tradicional permite algo tan básico en el ser humano como es el entretenimiento, el disfrute. A esa parte, desafortunadamente, se le ha quitado mucho porque, de cierta forma, cuando se pasa al plano artístico, se esquematiza tanto que el cuerpo se condiciona y el disfrute propio de la danza se pierde. En muchos casos, uno como director le dice al bailarín: "disfrútalo, siéntelo, sonríe", pero en muchas ocasiones se amaña al cuerpo a que esté preocupado por proyectar ese disfrute, pero de forma postiza.

Si miramos esto desde otro lado, por ejemplo, acá en la costa cuando suena un tambor en espacios no académicos, no artísticos, sino espacios

comunitarios, nosotros respondemos a ese llamado del tambor de manera auténtica, con un disfrute. Ese ritual de bailar siento que es el que se debe recrear en los escenarios, preparar el cuerpo para el rito, propiciar el espacio para apropiarse de esos saberes como cuando está en la comunidad, así el cuerpo es más libre, se deja fluir. En el ámbito artístico, regularmente se debe responder a las técnicas, a la exigencia de un público que paga una boleta para verlo, por eso se debe balancear entre el virtuosismo de bailar y el goce.

Ángela Gámez Morales: teniendo en cuenta la magnitud de esta pregunta, desde mi respetuosa opinión, considero que lo más importante en estos contextos es recuperar la expresión propia del sujeto. Con esto no me dirijo hacia lo que significa hacer una coreografía, sino hacia lo que es la danza en sí misma: cuestionarse sobre qué es bailar y cómo el sujeto contemporáneo hace suya esa *danza tradicional colombiana*. Eso es para mí lo más importante, tanto en la escena como en la escuela.

Julián Albarracín: con el tiempo, nosotros, y con nosotros me refiero al trabajo que hacemos en Orkeseos, nos dimos cuenta que le damos un valor muy importante a la danza, no solo como una práctica corporal, sino como una práctica sociocultural; es decir, para nosotros no es importante cómo se baila o cómo nos han dicho que se baila, porque frente a esto se han creado unos acuerdos históricos de cómo es el bambuco, cómo es el pasillo o cómo es la cumbia. Para nosotros es importante el por qué se dieron esas prácticas y en qué contexto se dieron. Para nosotros esa relación entre la transmisión de ese conocimiento, entre una práctica académica, educativa, pedagógica, y el hecho artístico no puede estar desligado.

En algunos casos, los referentes de la danza tradicional han sido teóricos únicamente, los que han quedado dentro del escenario o un video, y más ahora con todas estas posibilidades tecnológicas. Sin embargo, la danza en el territorio latinoamericano sigue viva y es necesario revisarla. Aún existen las fiestas, todavía existe el mito, el rito; aún hay celebración y encuentro. Al tener esta clase de manifestaciones vivas quiere decir que hay unos portadores, hay gente que todavía la vive, se encuentran en comunidad no para escenificarla, sino para vivirla. Por ejemplo, en estos tiempos, todavía no hay luz en algunos pueblos, entonces cantan y ese canto provoca bailar; provoca movilizarlo, no con el propósito de la exposición, de mostrarse; es un

ejercicio de comunicación dentro del rito de la fiesta, pero no para que hayan unos que lo desarrollen y otros que lo contemplen.

Entonces digamos que ahí es donde está el soporte de las investigaciones que se hacen en la compañía, esa práctica tiene un peso y está situado en el ¿para qué? Más allá de la forma de las danzas, lo importante es el contenido, cuál es el origen, qué es lo que provoca en esas comunidades que son las portadoras, y también qué es lo que provoca en nosotros que somos investigadores y no somos portadores directos, pero nos inquieta, nos provoca y nos gusta. Por ejemplo, en la investigación de Las Farotas teníamos muchas preguntas, es decir, ¿a partir de qué hay unos hombres que se travisten? Dicen que están defendiendo un hecho histórico, pero ¿quién dijo eso?, ¿en qué momento se dijo? Todo eso nos generó una serie de inquietudes para ir a investigarlas.

Digamos que la finalidad no era el producto, el propósito no era la escenificación de Las Farotas, saber los pasos o los movimientos, sino el objeto era que quedara un saber, un conocimiento frente a ese hecho. Más allá de lo que históricamente nos han dicho, porque si es así, finalmente nos quedábamos con eso y hacíamos una representación. A mí no me gusta mucho este término, el de representación, porque se ha acuñado mucho en la danza tradicional. Nosotros hacemos una documentación y una profundización rigurosa frente al hecho. Buscamos portadores de ese saber o de esos mitos o de esas leyendas, todo lo referente a esa práctica tradicional, entonces, como ya había mencionado, la importancia se establece en el para qué, el por qué de la importancia de la cumbia. Por ejemplo, ¿qué hace que sea la representación de la hibridación?, ¿cuáles son las posturas, visiones y lugares históricos donde esta existe?

Finalmente, es más importante profundizar en el fondo y no en la forma; no es fácil construir un cuerpo para bailar, toca estudiar y entender las raíces. Un bailarín que interprete desde el fondo, por su entrenamiento, llega a la forma más fácil, y vamos a tener algo que para nosotros es muy importante en la escena y es la veracidad, que no se vea como una mentira; si hay honestidad, pues eso se transmite. Yo no tengo que representar el amor, porque el bambuco es amor; yo debo representar es el amor propio, no el ajeno, cómo vivo mi amor, el actual, con esa sonoridad o con ese vestuario, esa verosimilitud es lo que permite crear.

¿Encuentra usted alguna diferencia entre los conceptos de folclor coreográfico y la danza tradicional?

José Guillermo Laguna: no encuentro ninguna diferencia; es "el mismo sieso con diferentes calzones", "es el mismo coto sin paperas". Yo encuentro que son más bien semiologías de la danza, o digamos que es una hermenéutica de la interpretación de la danza; esto sucede al hacer una lectura de ella, pero semiológicamente es una forma de nombrarla. Lo único que podría afirmar es que el folclor coreográfico es una rama de la taxonomía del folclor, y que en ella entra la *danza tradicional colombiana*, pero no veo una diferencia trascendental entre los dos términos.

Aura Velasco de López: es que todas las danzas tradicionales tienen una coreografía, pues ese es entonces el folclor coreográfico. Así sea una sola pareja, están bailando el moño de Vélez o de Tunja. Ellos van haciendo una coreografía, se acercan, se separan, convergen, hacen círculo, espaldeado, trabajan codos; esas son las figuras que uno escoge cuando ve en alguna parte alguna danza que no tiene coreografía y la organiza.

Yo tengo la danza de la chicha, que me la presentó una sola pareja en una vereda en Arcabuco, pero luego la pasé a seis. ¿Cómo la pasé a seis parejas? Pues haciendo el círculo y cruces en parejas sueltas, porque eso lo hicieron ellos, la pareja que me la presentó. Después que la pasé a seis, llevé a los campesinos la propuesta y ellos la avalaron, y dijeron: "eso, maestra, haga lo que tenga que hacer". Eso se adapta, ya que hay muchas parejas y una sola hasta se vuelve monótona para el público. Uno como profesor debe ajustarse para responder a esa necesidad, pero, la verdad no le encuentro ninguna diferencia conceptual a las danzas tradicionales y el folclor coreográfico.

Gustavo Rodríguez Martínez: en mi caso particular, cuando comencé a bailar joropo acá en Bogotá, en el escenario de La Media Torta, bailamos un parrando llanero, y ahí cada uno bailaba como quisiera y como lo sentía, hasta que alguien nos preguntó: "¿es que ustedes no tienen ninguna coreografía?, ¿dónde está su vestuario? No tienen estética". Yo me quedé pensando y dije: "de verdad no, pero es que nosotros lo que somos es llaneros, no somos un grupo de danzas que aprendió a bailar algo de joropo para subirse a un escenario con una obra montada". No, así se baila el joropo en una fiesta y así

lo trajimos, y sí, nosotros bailamos joropo. En muchos espacios defendí esa posición porque, efectivamente, en las décadas de los setenta y los ochenta, lo que hacían era traer la gente con su danza; los traían a Bogotá y los subían a los escenarios a mostrar tal cual como eran sus fiestas, cambiando de lugar, pero la vivencia era la misma, y creo que a partir de esa experiencia es que nace el hecho coreográfico. Entonces, la gente comenzó a crear una historia, pensando en ese momento en el público y teniendo en cuenta los parámetros estéticos de la danza; por ejemplo, comenzaron a ponerles a todos el mismo pantalón, la misma camisa, el mismo calzado, las mismas telas, para que se vieran igualitos y todos bonitos, pero la realidad y su esencia no es esa.

El año pasado exactamente tuve una vivencia muy bonita en un pueblo de Casanare, donde toda la gente de las veredas salió al pueblo a bailar joropo, y me encontré de nuevo con la esencia del baile. Cada uno venía con la mejor pinta, su mejor pantalón, su mejor vestido, su sombrero, sus cotizas impecables, y llegaron a bailar como sabían y querían; no existían reglas ni parámetros, era la fiesta. Esa era la forma como se mostraba el joropo durante muchos años en los escenarios naturales y originales, hasta que cambió a raíz de la necesidad de bailar frente a un público. Allí hubo un tránsito entre hacer lo que usted sabía hacer, que era bailar, a realizar un ejercicio de unificación para responder a los parámetros que establecían los encuentros, los concursos. Entonces, comenzamos a traer los liquis de unas o dos yuntas y a unificar también las coreografías para un escenario urbano que así lo exigía. Debido a esto, la gente modificó la danza tradicional y comenzó a hacer coreografías para ponerlas al servicio de un proyecto cultural, al servicio de una institución, de unas convocatorias y unos presupuestos; pero nuestra danza tradicional está por allá en cada sitio, en cada lugar donde se ejecuta, sin tener parámetros ni reglamentaciones de ninguna clase.

La danza tradicional ocurre en la fiesta, nosotros bailamos joropo para todo. Este baile aún es muy vigente como representación tradicional. El joropódromo, por ejemplo, es un espacio que se abre para promoverlo, y allí, para un público, se hace con diversas coreografías. El evento tiene un gran éxito debido la difusión urbana que han hecho del baile, pero el baile tradicional sigue existiendo en las fiestas de los pueblos, en sus campos.

En resumen, la danza tradicional, al sacarla de su lugar y ponerla en el escenario, hace que sea necesario configurarla dentro de una estética y hacerle una coreografía, demasiado rigurosa en algunos casos, porque a esta es a la que se le da una calificación. Esta es la manera para que sea considerada una interpretación de calidad y clasificar como uno de los mejores grupos de la ciudad.

Carlos Alberto Vásquez: sí, claro, porque el folclor coreográfico se da hasta en la danza urbana. Ahora, para esta técnica les ha dado por poner música folclórica y les han creado coreografías a esos ritmos, entendiendo el concepto de coreografía como la creación de nuevos pasos, de nuevas rutinas, nuevas dinámicas corporales y rítmicas en un escenario o en un espacio público de creación. Mientras que la danza folclórica o tradicional es un ritual; tiene un sentido mucho más raizal; tiene creadores propios, circunstancias propias de creación y manifestación, que no se dan cuando usted hace folclor coreográfico.

Usted recrea mucho al hacer coreografía, por lo tanto, podríamos decir que un término contiene al otro. La danza folclórica contiene el del folclor coreográfico, porque usted hace y repite unas coreografías escritas por gente como Inés Gracia de Luna, por poner un ejemplo en el marco del folclor; pero usted no hace danza folclórica cuando usa el folclor coreográfico, ya que la danza folclórica tiene unos parámetros, unos sentidos específicos que imperan cuando usted está haciendo folclor coreográfico porque es una libertad distinta.

Aura Hurtado Urrutia: No tienen una gran diferencia, no encuentro dónde se dividen. Sé que en el estudio del folclor existen varias ramas, y entre ellas está el folclor coreográfico, donde se encuentran los juegos, rondas, fiestas, las danzas y los bailes típicos tradicionales, y con el tiempo se denominan folclóricas, ya sea que lo denomine tradicional, antigua o vieja. Tal es el caso del bambuco, que entra en el estudio del folclor coreográfico.

Por ejemplo, la danza tradicional es aquella que hace la gente allí en su entorno. En Buenaventura volvieron a retomar muchos arrullos. Por ejemplo, hay uno que hacen los pescadores en La Playita. Uno allí ve la gente trabajando sus danzas en el entorno, no piensan en una coreografía, a la danza no le han hecho nada, es su baile, como ellos la perciben. Ya el folclor coreográfico

pienso que es lo que uno como investigador saca de allí, lo que vemos en el contexto y le montamos una coreografía; organizamos dónde levantan el pañuelo o si lo arrastran, de esa manera se va incorporando. Si yo veo que el otro le grita o le manotea, eso lo interpreto y lo incorporo para enriquecer la danza, es decir, tomar de su entorno tradicional donde se expresa el portador. Yo lo interpreto para sacar las coreografías.

Uno como investigador debe ir al lugar y ver qué pasa en este momento en las fiestas patronales, en el trabajo, en el entorno, y compararlo con lo que nos enseñaron; así se hace un ensamble, de ahí salen las coreografías. Por eso, yo digo que la danza tradicional y el folclor coreográfico se contienen el uno al otro, el uno depende del otro; para mí no hay una gran diferencia.

Yo he recorrido el Pacífico mirando qué está haciendo la gente en las regiones, coreografías que están vivas; uno los ve vivos y permanecen en esos espacios, y es ahí donde nace la coreografía. Estas coreografías luego se llevan a escena. Esta es para mí la metodología. Por ejemplo, nosotros tenemos la danza del pisón, pero resulta que la gente rara vez pisa ahora. En Buenaventura, antes, durante mucho tiempo, la gente piloteaba, que es coger un garrote fuerte y enterrar los palos para armar sus casas; con esos movimientos armamos la coreografía. Yo creé la coreografía desde lo que estaba sucediendo ahora, y luego la validé con la gente. Nosotros vamos y se la presentamos, y les preguntamos que si ven alguna coherencia con lo que pasa en realidad; es importante validar las propuestas coreográficas ahí mismo en el pueblo o la colonia donde se vio ese hecho. Cuando estaba creando la coreografía del aguabajo, Tío Guachupesito, recogí mucha información en el Festival del Petronio. Organicé la coreografía de todo lo que he visto en mi recorrido, la validé en las colonias aquí en Cali y la gente le ha dado una aceptación, dicen: "quedó bien, está chévere todo eso"; el pueblo hace la lectura y ven si es coherente con sus costumbres y tradiciones.

Fredy Cuesta Valencia: de acuerdo a mi experiencia vivida, podría decir que la danza tradicional son aquellas rutinas que están marcadas en las acciones y experiencias que se realizan diaria y cotidianamente; le pertenecen al pueblo, las cuales van cambiando históricamente según aspectos socioculturales que le acompañen. Mientras el folclórico coreográfico es aquel que identifica a esa comunidad y, para su preservación, se le establece una forma, diseño o

estructura, que es propio de lo que estudia o analiza lo típico de una región en este caso sus danzas.

Por eso reconozco que la diferencia es muy poca, ya que estas van ligadas entre sí y se acompañan para su existencia. Para llevar este argumento al contexto educativo, hay que consolidar estas costumbres y dejar que la humanidad vaya destilando sobre lo que se enseña, ya que estas tradiciones van cambiando con el tiempo; sin perder lo que es tradición para ser preservado por lo folclórico.

Alexander Martínez Valencia: sí, el tema del folclor coreográfico permite la posibilidad de experimentar. Uno puede crear y proponer, saliéndose un poco no de los cánones de la danza tradicional, pero sí de las formas que se le muestran al público. Siento que allí, en el folclor coreográfico, puede uno darse la posibilidad de proponer ideas nuevas, diferentes historias al público e incluso a los mismos bailarines, sentir que es posible llevar el cuerpo por otros procesos y ponerlos en escena para dar un mensaje. Siento que se puede experimentar con formas de coreografía, que pueden ser apoyadas desde otras técnicas de la danza. Estoy convencido de que se pueden involucrar otros elementos que enriquezcan la puesta en escena.

El otro aspecto, el de la danza tradicional, ya se rige por otros cánones específicos, sobre las propuestas que han hecho algunos maestros en relación con unas formas específicas de ejecutar una danza o un ritmo. En la danza tradicional está el sentir y es la esencia de nuestros campesinos, ellos lo ejecutan de forma libre y no llevan como tal una línea o un orden específico.

Yo estoy en esa dualidad de poder experimentar, pero también mantener los patrones; digamos que allí están situados los procesos de enseñanza. Lo primero que tengo en cuenta son los patrones de la danza tradicional, pero también poder llevarlos a otras formas de expresión; que podamos encontrarnos con un mensaje para el público, pero sobre todo sin ir con esa rigidez que puede darse desde ejecutar un paso específico.

Reconozco que hay muchos maestros que han propuesto la *danza tradicional colombiana*, pero siento que también ha evolucionado con el tiempo, en sus formas de pensar y ver el folclor. Digamos que uno puede imaginar que en algún momento las personas podrían preguntarse cuál sería el folclor de

nuestra época, de lo contemporáneo. Hacer folclor es también encontrarle un sentido.

Hay un elemento con el que me gusta jugar mucho en mis propuestas, es el elemento de la cotidianidad, cómo yo puedo llevar a la escena una situación simple y sencilla, que le cuente algo al público; sobre todo teniendo en cuenta que en esas cosas sencillas y cotidianas la gente se encuentra, pues a través de la memoria se le invita a recordar algo que vivieron. El público en general se identifica con algún ritmo, con alguna región, con una situación histórica del país o del contexto social en el cual vivió.

Con esto tiene uno la posibilidad de recrear un poco más el hecho folclórico. Se debe encontrar esas cotidianidades que permiten construir la escena para que la gente sienta alguna conexión, porque si yo le estoy mostrando algo al público y en verdad no se conecta, pues realmente no lograría el propósito del trabajo dancístico. Distinto es si llego a tocar algunas fibras con cualquier elemento, la música, la coreografía, el color.

Entonces, es decir, que debe ser clara la cotidianidad que voy a mostrar, como, por ejemplo, el laboreo, lo que se puede dar en una casa campesina, una celebración, lo que puede pasar en una relación de pareja. Todos esos elementos juegan un papel importante al momento de hacer una coreografía de danza tradicional.

Jaime Castro Mozo: yo he tratado de separarlos para entender lo que se ha creado como folclor coreográfico, que son las manifestaciones hechas para la escena, para representar algo de la tradición. Cuando tengo conversaciones con maestros que hacen danza tradicional, ellos mencionan que lo tradicional hace referencia a todas las manifestaciones que pasan en los territorios y que está viva; contiene también todas las representaciones que han salido de allí y que se han resignificado. En el campo que yo trabajo sí hago la diferenciación clara entre las dos porque siento que el folclor coreográfico son creaciones hechas para la escena específicamente, y se nutre de todos los elementos que ofrece el arte; hay que pensar en elementos como el vestuario, el maquillaje, una reconstrucción de la manifestación cultural. La danza tradicional está allí en la comunidad y responde a lo que un grupo tiene vivo y puede seguir transmitiendo de una generación a otra.

Los nuevos movimientos en la danza tradicional evidencian que también se está generando una nueva tradición para la escena porque nos reunimos en comunidad; creamos nuestras propias formas y normas, y, como comunidad, nos estamos encontrando y validando, creando una tradición nueva a partir de esas experiencias. Entonces, en los problemas epistemológicos que uno se encuentra podría decirse que estas apuestas serían como la nueva tradición coreográfica que se basa en los legados que cada cuerpo tiene, lo que quiere decir que la danza tradicional y el folclor coreográfico siempre se encuentran, están en diálogo. Los folcloristas siempre hemos sido los que nos cerramos y decimos esto es así, y esa es la verdad; es un problema permanente entre los maestros que hacen folclor y es creer que sus verdades son las certeras y nunca entran en diálogo.

Yo siento que en este momento contemporáneo somos una nueva forma de hacer la tradición. Desde la antropología se ha dicho mucho que las tradiciones son una ficción, son un invento, que son creadas por los colectivos para cumplir alguna función social. En este caso, nosotros, basados en los hechos folclóricos o en los hechos tradicionales, hemos creado y consolidado nuestras propias tradiciones y otras formas de enfrentar la escena.

Ángela Gámez Morales: sí. Es más, dentro de lo que es folclor y tradición ya se encuentran diferencias. Específicamente, el folclor coreográfico a mí me lleva hacia las coreografías que se han hecho canónicas, que han trascendido en el tiempo a partir de sistematizaciones realizadas por algunos investigadores, y que se siguen replicando de una misma forma; es decir, son estáticas porque si nos salimos del canon entonces dejaría de ser parte de ese folclor coreográfico.

Por otra parte, la danza tradicional se acerca más a la relación sujeto-contexto, a la danza viva, a lo que existe y a cómo eso se va transformando naturalmente a través del tiempo, los espacios y los contextos de acuerdo con sus cambios constantes. Lo anterior es relevante para asimilar y aceptar dentro de los escenarios de la danza tradicional —se aclara que con "escenario" se hace referencia a los múltiples espacios que abarca la *danza tradicional colombiana* y no al espacio destinado para escenificar la danza—.

Julián Albarracín: eso depende del nivel de relación con la terminología y a las implicaciones del término folclor, ¿qué implicaciones tiene para mí como creador la coreografía?, ¿qué se entiende por la misma?

En la mayoría de los casos, los términos se usan de la misma manera. Recuerdo un trabajo que estuvo haciendo Ana Vargas e Ignacio Toledo, de la compañía La Espiral, en que hacían un ejercicio comparativo frente los conceptos de folclor y tradición; ellos concluían, y yo también estoy de acuerdo, en que folclor es un término occidental, despectivo de entrada, que etimológicamente habla de un saber popular. Es decir, uno se cuestiona sobre si hay saberes mayores o menores; de alguna manera, ya hay un señalamiento sobre los saberes del pueblo y otros de la élite. Este término de folclor disminuye el valor de lo popular sin que así sea. También, en algunos casos, en lo cotidiano se piensa que lo folclórico es lo que no tiene rigor, lo que se hace sin mayor profundidad; entonces, yo me distancio del término.

Ahora entiendo lo coreográfico como todo un conjunto de acciones de la puesta en escena de la danza. Para mí, la coreografía no es solo el espacio y el tiempo, sino es lo plástico, lo visual, es lo sonoro, es lo narrativo; pensando en una dramaturgia, entonces eso sería folclor coreográfico. Aunque no lo usamos en la compañía, nuestro énfasis es la tradición, no solamente la danza. Para nosotros, la inspiración del hecho escénico son las prácticas culturales, algunas vivas y otras digamos que son referenciadas por maestros como Delia Zapata y Jacinto Jaramillo, pues para mí el aporte más grande de ellos ha sido la investigación, no cómo se bailaba, sino la necesidad de investigar.

Entonces, siento que esos recorridos, esos postulados y esos conceptos están sujetos al sentido que yo le doy a las palabras frente al trabajo que se hace, tanto como docente o como artista; se podrían citar varios investigadores que han trabajado el tema, pero en general todos concluyen que la definición de esos términos no se reduce a solamente una práctica corporal.

¿Qué opina sobre las fusiones de la danza tradicional con otras técnicas danzarias y escénicas?

José Guillermo Laguna: mire, compañero, necesariamente una de las características que el maestro Guillermo Abadía le da al folclor [es que] dice que es empírico; entonces, cuando yo llevo esto a una universidad o llevo esto a una

escuela de danza, necesariamente hay que enseñarles técnica para realizar un escobillado, un cepillao, un escubillao, o para hacer un aguacateo, técnicas de la semiología de la danza. Para retomar lo de la pregunta anterior, sí es necesario que haya una técnica, pero no mezclarlo con cosas de *ballet* u otras técnicas. La danza tradicional tiene su técnica en sí misma, al mezclarla ya deja de ser, pierde su esencia. Necesariamente yo debo enseñar técnica a un estudiante para que haga un paso como los tres cuartos, para que haga bien el paso de rutina, y eso se aprende en la academia, en la escuela, en la clase de danza; pero con lo que no estoy de acuerdo es con tener unas barras, para hacer un *arabesque*, un *attitude*, *demi-plié* ... todos esos términos importados del *ballet* para aplicarlo a la danza folclórica, porque se convierte en algo que no "es ni chicha ni limonada". Se hace danza clásica, moderna, contemporánea o hacemos danza folclórica, y hacer folclor tiene unas características y unos términos propios.

Aquí podemos volver a la primera pregunta sobre el cuerpo, si utilizamos técnicas modernas, vamos a educar el cuerpo de una manera que se va a reflejar al bailar, al interpretar un baile; entonces, debemos tener mucho cuidado en cuento a esa mezcla.

Aura Velasco de López: depende de las fusiones, uno coge la danza folclórica y no la altera, pero si la enriquece para la escena, así sigue siendo folclórica; pero que no se vuelva una moda o una orden perentoria. Algunos directores de escena exigen esto para la escena, sin tener respeto de la cultura popular; allí ya hay una danza de proyección.

La danza folclórica tiene una interpretación especial y eso es lo que hay que respetar, no se puede volver una burla a la cultura popular. Yo combatí mucho esas fusiones; tocaría hacerlo de modo muy artístico. Ya es una evolución del bailarín, pero se debe hacer con mucha delicadeza y atendiendo al contexto, pero resulta que se confunde el contexto. En las danzas de Boyacá levantan las piernas y la falda como en el Tolima, y eso no es así, eso es muy diferente; la mujer de Boyacá no levantaba la falda. Yo tuve grupos solicitados por todo el país y fuera, y la gente llenaba el teatro sin hacerle cambios.

Gustavo Rodríguez Martínez: yo le decía a mi sobrino Michael —que es un excelente bailador y estuvo desde muy niño conmigo—, él, nacido en Bogotá, conoce todo de nuestra cultura llanera desde los textos y la experiencia en la región, entonces el día que cree algo, nadie puede decirle que no sabe,

porque él es músico y bailador de joropo llanero y efectivamente entró a una agrupación musical. A mí casi me da un infarto, porque luego de ser un gran intérprete de música llanera, terminó en un grupo de *rock*, con sus mechas largas, con el ojo atravesado por un piercing; sin embargo, me dice que en ese grupo él es el bandolista y el cuatrista. Efectivamente, él en el grupo de *rock* toca cuatro y bandola llanera, entonces él tiene el fundamento, sabe y conoce la esencia de la música tradicional, maneja toda la técnica, y ahora hace lo que quiera en otros géneros.

Cuando comienza ese movimiento, después de los noventa, donde el joropo se convierte en lo que algunos denominan "joropos espectáculo", y otros académicos: fusión, libre, recibe muchos nombres, pero no lo han podido denominar; el joropo de nosotros (los viejos) tiene un solo nombre y es joropo tradicional, y tiene dos formas de ejecución: el criollo y el sabanero, es eso y no más.

Hace muy poco tiempo me invitaron a la presentación de una obra creada por dos hombres y una mujer, los tres son grandes bailadores, grandes intérpretes de instrumentos y grandes cantantes, pero su propuesta no tiene nombre. Al terminar, yo les dije que todo estaba muy bien como creación para la escena, resalté el virtuosismo en la música y el baile, pero pregunté: ¿cómo se llama eso que hacían? En todos los géneros de danza hay creaciones, pero tienen sus nombres; entonces, si en el joropo bailan dos hombres con una mujer, que ella les quite el sombrero y les pegue, tire el sombrero al piso y haga zapateos mejor que los hombres, ¿eso cómo se llama? Eso son fusiones, pero esas fusiones deben venir acompañadas de algo que se llama experticia en el manejo de cada una de esas manifestaciones para poder crear y generar una denominación de eso nuevo que crean. Es igual que la música: el músico aprende todo el manejo de su instrumento, y luego de ser experto en ese instrumento crea obras, y eso es muy válido; la fusión está muy mal.

Cuando la persona empieza a mezclar un poco de cosas sin saber de ellas, sin conocer a fondo sus propiedades, sus fundamentos, sus reglamentos, entonces se ponen a hacer unas cosas locas que no tienen ni pies ni cabeza, mal orientadas, que en mi concepto es irrelevante que se presenten. Las fusiones dejan huella cuando las personas que las hacen están formadas

profundamente para poder generar otro proceso nuevo que se consolida con el tiempo, como este tipo de joropo nuevo, que nació exactamente en 1999 en Arauca, y la persona que apoyó este movimiento dijo: "nosotros creamos esta forma de joropo como una proyección fusión", dijo él textualmente. Y realmente yo pienso que esa proyección fusión fue la que cambió lo que hoy vemos como joropo tradicional, pero es una fusión que fortaleció la proyección del joropo, y es lo que hoy en día vende, porque le gusta a la gente y es lo que los toca, pero de ahí a que eso sea bueno para lo tradicional, ya el tiempo lo dirá.

Si se dejan de manejar los cánones tradicionales para fusionar todo, para proyectar todo, pues se van a perder las bases de esos cánones originales y pasará el tiempo y la gente preguntará: ¿cómo era que se basaba la cumbia o los otros géneros? Se perderá la esencia y, con el tiempo, pues los que añoramos la esencia, recordaremos cómo se hacían los bailes que duraban varios días: tres o cuatro de pura fiesta para bailar solo joropo. Hoy en día el joropo dura tres minutos, y los intérpretes caen casi desmayados, porque se ha convertido en una explosión desbocada de energía en el escenario.

Las fusiones para mí son buenas siempre y cuando tengan un hacedero investigativo y que los intérpretes tengan una autoría moral para hacerlo, y son malas cuando solamente se hacen por probar, sin una base. Yo lo comparo siempre con la bandeja paisa y el amigo gringo que viene a Colombia, pero al regresar a su país cuenta a sus amigos y describe la bandeja paisa con pasta, lenteja y pernil de pollo; sus amigos lo miran raro y le afirman que esa no es una bandeja paisa, pero eso fue lo que el gringo conoció y socializó. Igual pasa con las fusiones, deben llamar las cosas por su nombre y no cambiar tanto las cosas hasta que pierdan su esencia y el carácter de las manifestaciones tradicionales.

Carlos Alberto Vásquez: extraordinario, eso a mí me parece maravilloso. Uno no puede detener esos cambios. En donde yo enjuicio la joda, y que me parece como loca, es que la gente salta a hacer esas vainas sin ton ni son, ¿sí me entiende? Es decir, tener claro de dónde salió, ¿usted de dónde lo averiguó?, ¿qué referentes usó?, ¿sobre cuál referente hizo su recreación? o ¿esa nueva intención sobre quién la hace?, ¿sobre quién se inspira? Creo que se saltan

un pedazo importante como es la investigación. Es importante el mínimo reconocimiento de esos entornos o espacios donde se da la danza folclórica.

Entonces, alguien hace una variación del torbellino con música de Ensamble —este es un grupo manizalita que es precioso y que trabajan en una deconstrucción de la música tradicional—, pero el sujeto que hace la coreografía nunca vio bailar un torbellino, jamás supo que es un tres cuartos, dónde está el pulso o dónde está la intención; nunca supo que se bailaba con una falda recogida, con montera, que tenía una lógica espacial limitada o pequeña, y arranca a hacer creación sin referentes claros. Eso es muy loco, no tiene los elementos para esto. Yo creo que cualquier propuesta de creación tiene que tener un sustento. Uno dice: "me paro desde esta historia, me paro desde este lugar y esta es mi apuesta, es mi intención", pero eso de que aparecen obnubilados en la mañana y se me apreció el espíritu inspirador... eso no, yo no creo. Eso no es válido tampoco.

Aura Hurtado Urrutia: se corre el riesgo de que en esta fusión la danza tradicional vaya perdiendo identidad al incorporar un lenguaje corporal ajeno a la esencia, características y realidad de sus raíces.

Utilizaría estas técnicas danzarías en el proceso de acondicionamiento del cuerpo para la danza, ellas brindan muy buenas herramientas que le permiten al bailarín explorar posibilidades de movimientos en su estructura corporal.

Para el espectáculo se necesita que los muchachos sepan cómo pararse, que sean capaces de hacer una expresión de trabajo, por ejemplo, que sepan asumir el gesto correspondiente a lo que están contando. Muchas de esas herramientas nos las dan los otros géneros danzarios.

No se debe exagerar, pero sí apoyarnos en las técnicas para limpiar los movimientos y que los muchachos puedan desarrollar mejor su corporalidad en puesta en escena para la danza, pero se debe tener un límite y no caer en la exageración, perdiendo la esencia.

En los montajes de los trabajos se les hace una contextualización de la danza y los bailarines deben actuar, hacer ciertos movimientos y figuras que no puedo decir que son de danza tradicional ni tampoco de otras técnicas, son sus creaciones.

Fredy Cuesta Valencia: mi apreciación sobre las fusiones es que son aceptables y adecuadas, ya que permiten mediante figuras o formas expresarlas con su cuerpo y ritmo para transformar un escenario, porque le van dando una interpretación para que el público entienda con claridad lo que se quiere expresar mediante su movimiento, establecido desde un lenguaje no verbal porque es la forma más sencilla de describir y de sentir.

Llevemos esto al baile de las expresiones negras en Quibdó donde se han realizado fusiones de las danzas tradicionales con el *ballet*, danza contemporánea, urbana y toda posibilidad donde la creatividad sin límite ha incursionado para poder expresar y conectar con su pueblo, porque aquí lo importante es el cuerpo en movimiento. Yo creo que a través de estudios implementaron nuevas técnicas para hacerlo más agradable, tanto para el intérprete como para el que lo ve en público, y es por que crearon nuevas técnicas para su ejecución; eso sí, sin perder el concepto de tradición y folclor.

Alexander Martínez Valencia: para mí, estas fusiones son muy importantes. Inicialmente, mi formación fue sobre lo tradicional, siguiendo los lineamientos de grandes maestros a los cuales les debemos mucho, pero, sin embargo, está presente también ese otro sentir, el de seguir siendo innovadores, invitando a la gente para que le encuentren gusto a lo que uno les presenta.

Desde la parte estética se combinan elementos clave que tienen que ver con el manejo del vestuario, el color y otros elementos que se complementan con la técnica. También, con el tema de reconocer el cuerpo, de transitar con él por otros lenguajes que le permitan que esa estética que quiero llevar a la escena se apropie y se vea bien.

Muchos de los bailarines folclóricos hemos sido empíricos, nos formamos a través de otros maestros que nos han transmitido elementos propios de la danza tradicional. Yo, concretamente, dentro de mi proyecto Cochaviva, parto de un hecho folclórico para contar aspectos históricos y sociales del país, combinando con lo estético y elementos de otras técnicas. De esta manera, fácilmente se pueden nutrir positivamente las puestas en escena, se le puede dar un estatus a la danza folclórica. Muchas veces se piensa que los grupos folclóricos, donde se trabaja lo popular, hacen referencia a lo que no se entrena, a lo que no necesita ensayo. Lo común es que, como es del pueblo, no se le da el valor y no es importante.

Yo con los estudiantes hago énfasis en entrenar el cuerpo, en la importancia de acondicionarlo físicamente, de tener una conciencia corporal, ya que un bailarín debe estar en la disponibilidad de interpretar ritmos de la Costa Caribe, de la Costa Pacífica, de los Llanos, de la región Andina, a pesar de que sus cuerpos no logran dar toda esta posibilidad, pero con un entrenamiento debe lograse, esto es clave.

Debe tener una preparación a nivel físico, de conciencia, de segmentación, a nivel rítmico; primero, con la intención de poder encontrarse y apropiar otras técnicas para alcanzar un buen rendimiento físico; pero sobre todo un nivel estético, que se vea muy bien y que tenga los elementos propios de cada región. Si es algo de la costa, tiene un movimiento específico. Todas las regiones tienen lenguajes corporales distintos.

Estas fusiones han posibilitado muchas cosas, incluso hablar del tema de la dramaturgia en la danza tradicional, porque no solamente es ejecutar la danza tras la danza, una coreografía tras coreografía, sino en verdad lograr encontrar el significado de lo que se le cuenta a la gente; ya que mucha gente ve el folclor como algo que está guardado en el baúl y que hay que conservarlo allí y obviamente hay que protegerlo, pero fuera del baúl.

Es claro que la danza tradicional se está encontrando con otros lenguajes contemporáneos que dialogan con la juventud, la escuela y las personas en general; estas fusiones facilitan la apropiación de ella, de la danza tradicional. En estos tiempos estamos teniendo la influencia de muchos elementos externos que nos están llenando gracias al internet y que pienso que la clave está en cómo enlazar todos esos elementos para que la gente se sienta identificada, para que lo sientan como propios. Podría afirmar que, de alguna manera, todos estos elementos ya comienzan a ser parte de nuestro folclor.

Jaime Castro Mozo: siendo consecuente con lo que he comentado hasta ahora, eso depende del enfoque que quiera darle cada director o maestro. Depende si quiere ser más tradicionalista o no. Hay algunos que quieren mostrar que la tradición es inmutable, y esa posición es respetable; así la gente muchas veces se haya tildado de ortodoxos, de cuadriculados, y es respetable porque quiere mantener la idea de un cuerpo hegemónico así como fue recreado, sistematizado en un principio. Esas sistematizaciones que fueron hechas por autores que fueron instaladas y agencias con el propósito

de unificar, de crear nación, eso es muy respetable; sin embargo, en estos momentos es preciso mirar nuestros propios sentires, las subjetividades, las identidades.

Cuando la danza tradicional se hace escénica, podemos nutrirla de otras experiencias; puede ser influenciada por otras estéticas y lenguajes que en principio parecen distantes. Por ejemplo, nosotros, que estamos experimentando mucho con lo folclórico y sus cánones, hemos encontrado un abanico amplio de posibilidades para dinamizar el diálogo entre distintos lenguajes, como la literatura y el audiovisual; que si bien pueden ser consideraras trasgresiones de la tradición, no son innovaciones realizadas por capricho, sino que responden a la dinámica evolutiva de la cultura, que sirven como mecanismo para salvaguardar y circular dichas tradiciones, y también para dar continuidad al legado creativo e investigativo de muchos maestros.

Quiere decir que este diálogo se basa en un estudio previo y profundo de referencias, en el estudio de los cuerpos que se mueven en los territorios, de nuestro conocimiento encarnado, ejercicios de recuperación de memoria; es decir, que esto no puede salir de la nada, sino que damos respuesta a una necesidad comunicativa, una necesidad de expresarse, e incluso dejar un nuevo legado a otras generaciones. En el fondo, lo que nosotros buscamos con estas fusiones o experimentaciones no pretende deteriorar o transfigurar lo esencial. Sin embargo, se debe tener cuidado, porque, por ejemplo, tanta estilización puede ser perjudicial y hacernos perder el horizonte de lo que se quiere mostrar. Como mencionaba antes, la experimentación con otras técnicas escénicas e incluso audiovisuales tiene como propósito recuperar y resignificar esas tradiciones, ponerlas en diálogo con la contemporaneidad, darles otro sentido para conectar con un nuevo público, para que el mensaje llegue de forma más clara, buscar otras maneras de contar lo que nuestro cuerpo quiere desde lo que legamos, desde las tradiciones.

Entonces, yo no veo ningún problema en las fusiones, si y solo si responde a un estudio de las manifestaciones culturales, no simplemente porque se me ocurrió, porque hay muchas nuevas propuestas desarraigadas, sin ningún sustento investigativo, sin ninguna base.

Ángela Gámez Morales: las fusiones entre la danza tradicional con otras técnicas danzarias y escénicas. Personalmente, me parecen propuestas

acertadas, siempre y cuando las personas que lo hacen o que intenten buscar otras rutas o experimentar con elementos diferentes sean totalmente claras con lo que están poniendo en la escena artística o en el espacio educativo. Entonces, solo si se le aclara al espectador, al estudiante o al colega qué se está haciendo y para qué, no tiene problema.

Julián Albarracín: estas fusiones son necesarias, pero esta necesidad debe verse desde el lugar de la responsabilidad, porque siento que algunas veces le tenemos es miedo, y otras veces se es muy superficial con lo que se hace. Yo siempre lo comparo con la música, por ejemplo, la relación entre Gualajo y ChocQuibTown: allí usted escucha bambuco viejo, currulao o abozao, pero lo que ellos han hecho de alguna manera es que se vuelva más universal una práctica que es particular; eso no quiere decir que ChocQuibTown este pretendiendo transformar ni el currulao o el bambuco viejo, estos ritmos siguen siendo, porque insisto, en que hay unos portadores que la mantienen vigente.

Yo, por ejemplo, celebro mucho la postura del maestro Agrio Ochoa, de Cosecheros de Antioquia, que decía: "este es un baile que yo investigué, y es así y no va a cambiar", porque de alguna manera él lo que estaba haciendo era una resistencia para preservar, porque sentían como que todo esto en algún momento del tiempo se iba a mezclar; entonces, esa es la responsabilidad de los pueblos portadores, que el rito tradicional siga durando cuatro o cinco días, que se siga bailando descalzo, etcétera. Esto es una necesidad lógica del contexto de los portadores.

Ahora bien, en los contextos de la creación que se hagan fusiones en la danza tradicional está muy bien, pero que sean responsables: ¿qué se hace?, ¿cómo se hace? y ¿cuál es la postura del artista que asume esa responsabilidad? No podemos olvidar que el primer implicado es el artista. Nosotros en Orkeseos decimos cuál es nuestro interés: ¿hacer danza contemporánea? Ya que esta es muy subjetiva, pero cuando yo voy a hablar de una comunidad, y regularmente de una de la cual yo no hago parte, pues tiene que ser uno mucho más responsable al trabajar la creación; por ejemplo, cómo vamos a hablar de Las Farotas de Talaigua si nosotros no somos del territorio, no somos costeños, no vivimos en el río, no somos pescadores ni agricultores; pero, uno como artista sí puede hablar de ellos y hacer algunas apuestas, no

afirmando que es la realidad, sino afirmando que es un hecho artístico, no de preservación ni museístico, ni de salvaguarda, ahí está la diferencia.

La creación es una abstracción para la escena. Estas fusiones, en estos casos, son necesarias. Pongo otro ejemplo: el Petronio en Cali, en este festival vemos desde chirimía caucana hasta otras manifestaciones más modernas, y hay espacio para todas las músicas; todas dialogan y algunas gustan más que otras; unas son más tradicionales y otros no, pero para todos hay público.

Las fusiones siempre han existido; por ejemplo, hace cincuenta años atrás Amalia Hernández hizo fusión de *ballet* y folclor. Esas fusiones permiten otra mirada, pero repito e insisto, con responsabilidad, documentándose, buscando cuidadosamente y sin afirmar que esa es la verdad. Puede haber fusiones, adaptaciones o abstracciones, entonces no existe una sola verdad.

¿Cómo se puede enriquecer la danza tradicional en estos momentos contemporáneos?

José Guillermo Laguna:

> Mire, yo sí le digo...
> Los mal llamados maestros,
> con propuestas por montón.
> Reemplazan el torbellino,
> Por el pingo reguetón.
> Tratándose del folclor,
> No la vayan a embarrar.
> Montando jodas extrañas,
> Para lo nuestro olvidar.

El folclor es hermoso, nuestras tradiciones son hermosas; lo que pasa, vuelvo y digo, es que difícilmente alguien puede amar lo que no conoce. Mire, yo le voy a dar un ejemplo muy sencillo y que ojalá se tome en cuenta, vaya a Ciénaga, Magdalena, y cuando usted le dice algo afirmativo a una persona ¿sabe qué le dice?, responde ¡epa! Recientemente, fui jurado calificador allá y hablando sobre el tema de la danza del caimán y de lo que estaba sucediendo en el festival, se mencionaba sobre una oportunidad que le dieron a danzas

de proyección, empezando por en erróneo concepto de lo que es proyección; entonces, ya cuando venía de regreso entendía por qué me contestaban ¡epa!, porque en la danza del caimán al decir un verso, los bailarines gritan todos ¡epa!, dándole la afirmación al verso anterior. Entonces, es muy difícil mantener la danza folclórica si no empezamos por entender su diversidad, y que es tan rico y hermoso que no necesita adornos de otro lado, ni lentejuelas, ni canutillos, ni posiciones de *ballet*.

Mire, como anécdota, yo casi, casi me enloquezco cuando vi el torbellino moderno de Funza o un joropo como lo están presentando muchos grupos ahora; eso no responde a lo folclórico, en contraste con otros grupos como Luna roja o el trabajo de Mauricio Gómez en Acacías; o el del maestro Franklin Medina en Villavicencio, un joropo tradicional, que es un espectáculo, pero con los parámetros folclóricos. Otros, por ejemplo, desconocen la gran variedad que existe dentro del joropo: una contradanza llanera, un araguato, una vaca, todas estas manifestaciones que se han olvidado del folclor llanero, por ese joropo de solo zapateo y espectáculo.

Ese tipo de cosas le hace daño al folclor. Yo siempre insisto en que se debe sensibilizar a la gente; por ejemplo, en los colegios, cuando me llaman para un trabajo, yo les digo: "primero denme la oportunidad de dictarle una conferencia al cuerpo de profesores", porque de lo contrario, cuando yo vaya a pasar un niño de séptimo grado, que hace parte del grupo de danzas para una presentación, dicen: "ya se lo lleva a perder tiempo", cuando eso tiene una correlación directa con todas las áreas de la educación. De igual manera, pasa con el público en general que desconoce nuestro folclor; por eso, hay que educar y formar público para la danza folclórica. Si no se muestra, por consiguiente, el público no conoce. Yo, por ejemplo, hice un trabajo para homenajear al maestro Veloza con su obra La Pasilladora. El tema me gusta porque musicalmente tiene pasillo, donde puedo trabajar las tres variantes del pasillo, arriao, toriao y ventiao: las variantes del pasillo del eje cafetero. Puedo trabajar redova y vueltas, tres manifestaciones folclóricas hermosas, que se pueden incluir en un montaje. Eso es evolución, una evolución sana.

Refuerzo esto con las palabras del maestro Benigno A. Gutiérrez: "el folclor no es un frío archivo de manifestaciones, es el espíritu en acción de cada pueblo". Lo más importante es reforzar la identidad. La gente ya no sabe,

la gente del común en las calles, cuál es el aire típico que los identifica, no lo saben; eso depende de la manera como se difunda nuestra cultura. Como decía antes, lo más importante es seguir formando público para la danza folclórica, que permita tomar conciencia frente a la importancia de esta y cómo lo haga usted; eso es los que ellos, los públicos, van a creer que es. Por eso hay que tener un cuidado enorme.

Aura Velasco de López: que vuelva a coger el auge que tuvo durante muchos años donde yo fui partícipe llevando el folclor, en mi caso, el de Boyacá, haciendo una verdadera proyección cultural. Nosotros la podemos retomar con la gente que verdaderamente quiera valorar esa cultura, proyectándola como lo que fue, esta danza es y siguió siendo. Gracias a los festivales aquí en Boyacá ya se ha logrado alcanzar una calidad.

Yo no necesité llevar pitos ni bombas de colores. Yo llevé la parafernalia que era, únicamente eso, respetando y queriendo lo nuestro. En el afán de llevar danzas del país, confunden las maneras de movimiento de cada región; entonces, mueven los hombros y caderas en un torbellino, y eso no era así.

Gustavo Rodríguez Martínez: en mi caso, por ejemplo, me preguntaron muchas veces: ¿usted creó la vaca?, ¿usted creó el araguato?, ¿usted creó las madamas?, y al reflexionar pensé: "yo no creé eso, yo recreé estas manifestaciones para ponerlas en un escenario con la misma esencia, con *tucos*, *salchichón, pañuelo y descalzo*»; es decir, hecho tal cual como se realiza en el corral, en un patio.

Yo he compilado treinta y tres manifestaciones de las tradiciones llaneras, todas diferentes del baile del joropo; entonces, yo no estoy pensando en crear para enriquecer, todavía no, porque hay mucho por ver aún con nuestras manifestaciones tradicionales. Además, no soy coreógrafo, yo no estudié coreografía, porque ahora los muchachos bailan un mes y ya resultan coreógrafos. A mí sí me gustaría saber en qué lugar estudiaron para poder ir a aprender y lo que significa titularse de coreógrafo. Realmente, lo que yo hago es crear una obra basada en nuestras tradiciones dancísticas; por ejemplo, las madamas, los diablos, los matachines, las negreras son del hecho cultural. Algunas están en crisis, en grave riesgo de desaparecer, porque ya no se practican; entonces, lo que yo hago es una recreación, basada en mi

compilación de cada hecho o manifestación y socializarla en el escenario para difundirla.

Entonces, aún no hay que enriquecerlas si ni siquiera se han mostrado todas; de las treinta y tres solo he presentado once. Recientemente, recreé Tiempo de Negreras; las negreras son una manifestación sumamente grande que dura días enteros. Uno lo que hace en realidad es comprimirlas en un tiempo que se pueda poner en el escenario; muchas veces, incluso, respondiendo a los tiempos de las convocatorias.

Yo pienso que la manera de enriquecer es volviéndolas a su curso original, es decir, cambiar los formatos cuadriculados, evitando los cambios que se les ha hecho por el paso del tiempo; recuperando la identidad del hecho folclórico y la identidad personal; volver a ver los bailadores, los intérpretes de cada grupo, no modelos de moverse; evitar el uso excesivo de tanto paso de *ballet*, tanta cosa contemporánea, tantos movimientos que no corresponden a la tradición.

Antes de preocuparnos por enriquecer, es indispensable conocerlas a fondo, investigarlas, compilarlas, reconocerlas y no quedarse con dos o tres danzas ya acreditadas; hay mucho por conocer. Es indispensable ampliar el campo de la danza tradicional, nuestras manifestaciones culturales son inmensas.

Carlos Alberto Vásquez: una cosa indispensable es volver a las fuentes. Yo creo que ya no somos los mismos lugares que describió Abadía Morales, por ejemplo, ni que describió Octavio Marulanda, ni el mismo país del que hablan nuestros investigadores del folclor; entonces, hay que volver a los sitios. Por otro lado, ninguno de nosotros es el investigador de ayer, como Manuel Zapata Olivella, por ejemplo; nosotros somos distintos, hemos estudiado más, tenemos más contenidos, tenemos unas miradas desde la investigación, además de nuestro propio país y contexto. Eso hace que seamos diferentes a esos investigadores de ayer y que nos interesen otras cosas de mirar y de describir. Por lo tanto, es conveniente volver a los lugares antes de hacer cosas; eso es muy importante, y que a partir de eso podamos descubrir nuevos textos, nuevas miradas, nuevas músicas; y que esas nuevas músicas cuenten con respaldos de divulgación y de confrontación frente a la realidad del país que hoy vivimos, para que la danza se vuelva algo fresco. No sigamos palabras

como rescate, o folclor que suena a viejo, ha pasado de moda, a no vigente, que los pelados lo entiendan.

A mí me encanta, por ejemplo, que su merced con esa estética que maneja, con sus tatuajes y su manera de ver el mundo, hace folclor. Indudablemente, eso lo predispone a uno, lo pone pensar en otra cosa. Es evidente que el cuerpo se interesa por su memoria, por su tradición, y le interesa todo esto que está pasando, que puede contar la danza tradicional de otra manera, más atrayente e interesante, no como si fuera la cosa de los viejitos que hay que conservar, guardar, repetir y no intervenir. Creo que estamos pasando por un momento importante en donde es necesario escuchar las voces de hoy, caminar sobre los lugares de hoy y reconocer la memoria del hoy.

Es un nuevo momento para poner la danza en los escenarios, pero no a confrontar, sino a ver qué es lo que los jóvenes tienen o piensan. Es un momento para respaldarlos, acelerarlos y decirles que sí lo hagan; decirles: "muestre, cuénteme, ¿cómo se transformó el traje del Tolima?". Por ejemplo, ¿cómo se está transformando el traje de Vélez?, ¿qué evolución tiene el torbellino?, ¿cómo su música avanza? Y nosotros nos quedamos repitiendo y pretendiendo conservar lo inconservable porque ya no somos iguales a los de aquel tiempo; somos muy distintos. Estos hombres y mujeres de hoy se mueven de otra manera, bailan de otra manera, tienen otras influencias y hay que escucharlos.

Claro que ni tanto que queme al santo y ni tan poco que no lo alumbre. Los extremos siempre serán extremos, pero una mediación apropiada; una posición de escucha, de diálogo, puede generar una mirada más asertiva frente a lo que somos ahora y frente a lo que podemos construir.

Si no nos damos esa oportunidad, creo que nos estamos perdiendo de algo importante que podría transformar y ayudar a esta generación de hoy a comprender el valor que tiene ser y pertenecer al territorio. Y que todavía lo emocione la Pollera Colorá, que lo emocionen las canciones en la voz de Carlos Vives o un buen vallenato, que todo esto forme parte de su situación emocional, eso es muy importante.

Aura Hurtado Urrutia: volviendo a la fuente para informarnos sobre esa danza tradicional. ¿Qué permanece?, ¿qué se ha transformado?, y ¿qué nuevo se ha incorporado? Como también: ¿qué otras se están gestando?

Depurar lo más que se pueda y hacerlo creíble para que se vea como un trasteo de coreografías, pasos, figuras y planimetría que dificultan identificar; sin mencionar el vestuario que no corresponde a los modelos de la época.

Se debe trabajar en mejorar o perfeccionar la danza tradicional, esto da calidad. Todavía hay mucho material del folclor coreográfico que permite enriquecer la danza tradicional sin necesidad de incorporar elementos ajenos a ella.

Lo primero que debemos decir es que cuando uno saca la danza del contexto ya no es tradicional. Es importante, en estos tiempos, investigar y volver a buscarla en los portadores, y trabajar con esos saberes; ya al llevarla a un escenario, tiene que usar herramientas para poder organizarla. No es que se necesite enriquecer la danza tradicional, pero sí se debe hacer más clara o entendible, y que el público pueda entender cosas que solamente se ven cuando estamos en contacto con los portadores. Yo creo que esas herramientas organizan la danza y permiten ver los saberes del portador y del entorno donde se hace esa danza.

Fredy Cuesta Valencia: esta se enriquece de acuerdo con la creatividad o los estudios del profesor o el bailarín, donde confluye la necesidad de transformación y aporte, permitiendo a este suceso que no se vaya a perder su esencia como danza tradicional. Específicamente, pensando en el suceso del revolú, que es una manifestación colectiva callejera, que se puede convertir en una danza tradicional dándole sentido, concepto y estructura dancística. Otro hecho posible fue el que realicé históricamente en la década de los ochenta del siglo veinte donde, siendo instructor de danza en el barrio Las Margaritas, recurrí al juego de la vaca loca, que no tenía coreografía, convirtiéndolo en danza de proyección e interpretativa tradicional, con el cual gané un premio municipal.

Alexander Martínez Valencia: es importante en este caso hablar de la memoria. Yo lo experimento con mis papás, mis abuelos, mis tíos... que desde algo muy cotidiano, como es una fiesta en la casa, escuchando unas músicas, nos lleva a recordar todo eso que fueron sus manifestaciones o sus vivencias de niños. Es inevitable darse cuenta de que los tiempos han cambiado, pero a través de esos procesos, como el de evocar la memoria y recrear todo con

lo que las personas se identifican, logramos que ellas sean testigo de las tradiciones y la sigan promulgando.

A mí me funciona muy bien lo de las músicas, es decir, más que buscar una guabina tradicional, tocada con los instrumentos autóctonos, yo experimento con otros elementos. Si la música lo ha podido hacer, ¿por qué en la danza no? Por ejemplo, siento que en la música nos llevan pasos agigantados, porque se han permitido experimentar desde el folclor, reinterpretarlo y fusionarlo con otros elementos, involucrando y creando otros sonidos e instrumentos. En la danza todavía estamos como en esa búsqueda, comenzando ese camino; pero, pues, hay que empezar por algo, y es por fortalecer esos elementos contemporáneos en comunión con lo tradicional, dejando atrás lo monótono.

Jaime Castro Mozo: eso responde a la necesidad individual de cada maestro, de cada bailarín. Muchas veces el cuerpo es manipulado o cercenado, se le impone lo que tiene que contar. La constitución de laboratorios corporales basados en la danza tradicional abre la posibilidad al bailarín de interiorizar de manera diferente ese saber, cómo expresarse con él, reencontrándose con la necesidad de bailar, de expresarse con el cuerpo. Ahora, desde el punto de vista del maestro, la necesidad es comunicar a través de ese cuerpo de baile; entonces, es necesario hacer uso de elementos para enriquecer la escena. Es preciso abrir la mirada hacia la experimentación. Sin embargo, habrá otros que continúen con el ejercicio de la danza tradicional como es, desde lo canónico, desde la enseñanza por repetición, de sembrar semilla, de formar cuerpo de esta manera; y otros tendremos la necesidad de buscar otras formas.

Se deben usar todas las variaciones, las formas de la danza para la experimentación, para la creación, cambiando la forma de comunicar. Es como mirar en qué punto hay cabida para todos, porque todos estamos trabajando en nuestras tradiciones desde cualquier lugar, desde el más canónico hasta las apuestas más contemporáneas y experimentales, lo que estamos buscando es preservar.

Yo le he dicho mucho a mis estudiantes que debemos respetar todas las posturas, desde el que lo hace de lo más canónico, ese es su saber, su sentir, eso es muy respetable; y los otros que estamos tomando este repositorio coreográfico y estamos proyectando ese conocimiento de manera distinta, que

igual transmitimos las emociones y los sentimientos de nuestra comunidad y territorio.

Ángela Gámez Morales: la danza tradicional en estos momentos contemporáneos se puede enriquecer a través de la experiencia; es decir, que el sujeto que empieza o quiere hacer parte de la danza tradicional realmente vaya a la raíz y no a la forma.

Uno de los proyectos que hemos estado desarrollando aquí en Chinavita, con nuestra escuela independiente Remembranzas Danza, tiene que ver con la danza tradicional en espacios rurales, raizales, naturales. Lo que hacemos es, aparentemente, traer la danza tradicional a estos contextos; asimismo, descubrir cómo estos espacios, que también son contemporáneos, están llenos de tradición y cuerpos auténticos. Entonces, viene la tarea de cuestionarnos acerca de cómo hacer para que estos niños, niñas, jóvenes y adultos, de edades entre cinco y sesenta y tres años, que habitan estos contextos rurales y urbanos contemporáneos, puedan dialogar entre ellos y entre la contemporaneidad, y la tradición, que también es contemporánea. Todo esto teniendo en cuenta que la comunidad estudiantil trae consigo unas tradiciones que ponen también en el espacio de clase, en el contexto académico.

Es importante reconocer que cada cuerpo en sí mismo trae muchísimo conocimiento y tradición. Cuando uno llega como docente al espacio de clase y cree que les va a enseñar absolutamente todo, cae en un gran error; incluso el niño de cinco años o menos ha vivido inmensidad de cosas que en ese contexto puede hacer parte de sus tradiciones. Es preciso que el docente, desde la academia, tenga en cuenta estos saberes y los ponga en diálogo con otras formas de danza, pero sin coartar lo propio de cada sujeto. Justamente, se debe motivar a que esto se enriquezca e insistir en la importancia de los saberes de cada cuerpo, la relación con los otros y el valor de la experiencia propia en la danza tradicional como forma de enriquecerla en la contemporaneidad.

Julián Albarracín: pues yo no sé si el término es enriquecer, porque, por ejemplo, la riqueza que tiene la danza tradicional es mucha. Insisto en el ejemplo de Las Farotas; esta manifestación es rica en contenido, lo que pasa es que uno desde la urbe ve solo un par de minutos de Las Farotas, no la manifestación cultural completa dentro de un contenido coreográfico interesante, ahí ya tiene una riqueza. También el bambuco y la cumbia tienen

su riqueza, lo que pasa es que escénicamente, en algunos casos, uno de artista busca llenarla de accesorios; es decir, adornarla, y puede ser, si ese es mi propósito como director y artista.

Por ejemplo, hace unos días evaluábamos en la compañía un tema del teatro contemporáneo colombiano y nos preguntábamos que se está produciendo, y encontramos un poco eso, que hay unas compañías o unos colectivos que están enriqueciendo es el truco escénico; pero en el contenido están utilizando el teatro clásico. Entonces, lo que están enriqueciendo no es el teatro, sino la apariencia. Esa es mi preocupación, la danza tradicional en sí misma es rica, lo que pasa es que hay que saber encontrar esa riqueza, no es solo usar vestuarios bonitos y músicas contemporáneas; eso no es, eso es una apariencia. Realmente, la riqueza de la danza tradicional no está siendo expuesta y ahí es donde está el potencial para la danza escénica.

¿Cree usted que existe una técnica para la enseñanza y el aprendizaje de la danza folclórica?

José Guillermo Laguna: debe haberla, porque la danza folclórica tiene su técnica para interpretarla, pero ya no se da. Nuestro folclor va en vía de extinción, por eso quienes seguimos de tercos haciendo esto, nos aferramos a costa del sacrificio que tengamos que hacer; pero sí tiene que haber una manera de enseñar, una técnica para entender las formas de la danza tradicional, así el estudiante entienda cómo hacer un paso como el tres cuartos. Ahora, otra cosa es la didáctica, la pedagogía y la metodología que cada docente utilice para lograr alcanzar esta técnica de la danza folclórica.

Así como decía mi nono: "cada uno tiene su forma de matar las pulgas y los piojos". Entonces, por eso es tan importante que las personas que dicten danza se preparen para ello, que hagan investigación, que no hagan "pendejadas", porque están haciendo un daño terrible. Una persona porque fue bailarín de un grupo un año o seis meses, automáticamente se autodenomina, ni siquiera discípulo, sino de una vez maestro... ya es el maestro. Uno se pregunta qué estudios tienen, qué investigaciones han hecho, cómo se le puede llamar maestro a un muchacho que solamente ha estado seis meses bailando en un grupo y ya pretende dictar clases de danzas.

Ese es uno de los flagelos grandes que tiene nuestro sistema educativo, hay cualquier cantidad de universidades ofreciendo licenciaturas en Danza a distancia, por ejemplo, pero cuál es la calidad y qué aprenden estos muchachos, qué contacto tienen con el entorno. Es verdad que ahora es más difícil hacer investigación de campo; ahora los campesinos, los portadores ya no están, queda tal cual, no es que se haya extinguido del todo, pero bueno ese es otro tema; pero sí es necesario recuperar la técnica para la enseñanza de la danza folclórica. Yo diría que más que una técnica es una metodología, una pedagogía y una didáctica para la enseñanza de la danza folclórica.

Aura Velasco de López: sí se puede y debería existir, pero lo ideal sería una técnica a raíz de una investigación folclórica, porque uno le empieza muchas veces con *ballet* y estilizando la danza. Algunas danzas se pueden estilizar un poco.

Entonces, como Colombia tiene tanta variedad folclórica, todo va con los pies a raíz de tierra. Claro que podemos diseñar la técnica; esa, digamos lo que es, de las rutinas o pasos, que es lo que se refiere al movimiento de los pies en cualquier baile. Entonces se puede, a raíz de eso, diseñar una serie de movimientos académicos que responden a un ritmo. Lo otro es la expresión de la cara, que con el gesto tiene que hablar, el bailarín o bailarina debe expresar lo que está sintiendo y para quién lo está sintiendo.

La expresión corporal de la danza es importante. La parte técnica no sé, por ejemplo, partamos del *ballet* o la danza contemporánea, o de otra técnica. Yo no me puedo concentrar en eso y ponerla a la danza folclórica, pero por experiencia sé que existe una técnica que aún no está escrita.

Uno hace su propia técnica, su metodología. Hace sesenta años no existían ningunas metodologías para la enseñanza, uno aprendía el baile y la coreografía, y escuche la música y ya. Yo nunca me atreví a hacer una técnica, porque creí que la mía me servía a mí y no alguien más; cada uno tiene una manera de enseñarla, pero sí hace falta y sería muy bueno que lo hicieran ustedes.

Gustavo Rodríguez Martínez: sí, claro, como mencionaba antes, nosotros aprendimos bailando con las mamás; esto es tradicional en muchas partes del país. Cuando uno no sabía moverse la gente decía: "es que no lo bailaron de niño, no lo *jamaquiaron*"; de tal manera, que uno lo aprendió fue haciéndolo

en la fiesta, en el patio de la casa, en esos espacios uno bailaba y lo hacía bien o mal, pero lo hacía.

Después es que comienzan a aparecer entonces los científicos de la danza con estudios, que crearon los parámetros del cuerpo del bailarín. Comienzan a aparecer las técnicas, que no son malas, pero en muchos casos son perjudiciales; por ejemplo, allá donde yo trabajo, todos los que saben técnica de danza están lesionados, pero lo extraño es que ellos aprendieron la técnica para la danza moderna, contemporánea y *ballet*, pero los que somos de *danza tradicional*, que no aprendimos ninguna técnica, no tenemos lesiones. Usted va a mirar los bailadores mayores de joropo y no tienen lesiones por bailar; se han caído del árbol, del caballo, de la moto, pero no tienen lesiones por bailar. Yo no sé porque razón, pero es así.

La técnica es necesaria aprenderla, pero yo no la aplico a mis procesos de formación en danza. Yo lo hago tal cual como aprendí: bailando, haciendo, con una consideración especial, y es la enseñanza desde lo auditivo, no desde la ejecución. Regularmente, enseñan a bailar joropo desde los pies, pero yo en la escuela lo hago desde el oído, para aprender a identificar la música. Eso es una técnica, aprender a reconocer las melodías llaneras, aprender a escuchar cuando está por corrido, por atravesado. Esa técnica, que es muy efectiva, no produce lesiones. Por ejemplo, aprender las velocidades de la música llanera, a manejar las maracas, eso forma parte de la técnica. Yo estoy enseñando a bailar hace más de veinticinco años en lo que compete al baile del joropo desde sus músicas. El educar la escucha permite ejecutar el joropo libremente, como debe ser, y no a aprenderse una coreografía o unas rutinas o zapateos sobre un tema musical específico.

Yo estoy convencido que una técnica para bailar bien es aprender a escuchar la música para luego interpretarla desde la sensibilidad, desde la interiorización musical. Cuando yo estaba joven tenía un tío muy rumbero; él me llevaba a bailar siempre salsa en Cali y esa gente se movía muy bien. Como ellos sentían la música, no había en esa época ningún protocolo para bailar salsa; todos eran bailadores o bailarines sensibles, que interpretaban lo que sonaba, escuchando los ires y venires de la música; reaccionaban con las descargas de la música y cada uno tenía su propia identidad y expresión corporal.

Las técnicas bien utilizadas, en principio, no deben lesionar; deben permitir que haya una mejor ejecución. Por ejemplo, la técnica de bailar joropo consigue que el cuerpo logre un equilibrio, para que el bailador no se parta una pierna zapateando; que maneje la energía para no cansarse; que baile de manera muy plácida, eso es una técnica propia para el joropo. Es necesario que la técnica tenga en cuenta al bailador; si lo lesiona, esa técnica no sirve para ese bailador. La danza tradicional responde a la música, a unos desplazamientos, al manejo del peso, al trabajo con la pareja; es decir, infinidad de hechos que pueden aplicarse como técnica.

Carlos Alberto Vásquez: a mí me enseñaron la danza folclórica a *trancazos*, ¿sí? O sea, a mí Ana Rosa me enseñó a bailar Indios, me cogió del cuello y me dijo: "sígame", y quién seguía a esa mujerona que era como de un metro noventa, que cuando sonaba el tambor ella levantaba polvo. Cuando ya me quiso soltar, yo parecía un *guiñapo*; entonces, frente a eso, uno se pregunta: ¿existe técnica? Debe haberla, claro, pero son como dos cosas, por decirlo de alguna manera. Yo sí creo que si se va a lo popular, a los portadores, ellos le van a enseñar con el corazón y desde la residencia, pero si quieres aprender, también tiene que aprender a beber, a trasnochar y a vivir; eso que allí está puesto, eso es una técnica.

La escuela se ha encontrado otras, como el colegio, pero la escuela estereotipa mucho la enseñanza, porque creen que la enseñanza se da desde el *ballet* o se da desde una técnica de la danza, y no enseña a los niños a moverse y a divertirse con el folclor, a comprender qué más es eso; sino que se vuelve una cosa de un, dos, tres; un, dos, tres, y el sentimiento, el cómo me identifico como cuando suena un porro. Por ejemplo, yo como profesor no tengo que decirle al niño sonría, a ver muéstreme los dientes, haga carita feliz, porque suena la música, entonces se tiene que hacer cartas. No, eso no es así; nosotros deberíamos enseñarle a sentir eso, decirle: "mire, eso es parte de su historia, su papá es de Sabana", y entonces el pelado descubre que su familia viene de Tibú, de donde los cientos de papayeras aparecen, y eso está en la sangre y en la esencia. Esa sería otra técnica.

La escuela tiene la responsabilidad de enseñar para el movimiento y para el cuerpo. Eso se junta con la educación física, con el tema de la motricidad, la educación para el cuerpo y la preparación para el movimiento. En ese sentido,

creo también que nosotros, por lo menos en mi caso, yo sí he desarrollado alguna predanza o algunos elementos, aún no podría llamarse técnica, en donde dispongo a mis estudiantes y trabajo sobre una didáctica o formas de enseñar el baile. Entonces, acudo mucho al juego, a las rondas, a un pequeño kit de aula que está compuesto por bombas, bolas, lazos, palitos de escoba, tiza de colores, aros. Este pequeño kit no puede faltar en un salón de clase para preescolar y hasta segundo de primaria. Esto permite que los niños jueguen, dinamiten su cuerpo, aprendan, tengan conciencia de sí mismos y se preparen para lo que se busca luego, que interpreten o bailen, que sientan algo cuando se muevan; este es un proceso colectivo de creación. Ellos proponen sin darse cuenta, y el maestro va seleccionando qué le gusta, qué quiere, qué necesita, y las va disponiendo para la escena, si es su oficio o su tarea.

Otra cosa que está pasando ahí es que sí se han creado técnicas, por ejemplo, el *ballet* es una técnica muy clara y se desarrolla. Nosotros deberíamos haber aprendido de allí a sacar algunos ejercicios, para que pudiéramos tener elementos más claros a la hora de trabajar, y todos los de folclor tuviéramos un lenguaje más universal, porque se confunde esto con aeróbicos, se confunde con otros tipos de técnicas que se usan para la preparación del cuerpo para la danza, pero nos falta mucho camino. Yo reconozco, por ejemplo, al maestro Carlos Franco, quien creó métodos y formas de enseñanza; por su parte, el diseñó una forma de enseñar a bailar, las cambia, y tiene unas didácticas muy claras sobre eso, sobre cómo se enseña el movimiento de la cumbia y cómo se desarrolla ese tipo de actividades en la danza folclórica. A nosotros nos ha tocado llegar como improvisando o por pesquisa equivocada o por necesidad urgente; vamos ahí adiestrando a todo el mundo para que se desenvuelva en el campo que buscamos.

Aura Hurtado Urrutia: yo creo que sí. Tenemos que empezar a organizarla, sé que las técnicas son herramientas que facilitan y ayudan en el proceso de la enseña de la danza folclórica, que no está exenta.

Un ejemplo es el manejo de la falda, para que tenga la fluidez del movimiento, se le debe explicar cómo sujetarla y si el origen de movimiento parte en los dedos, manos, antebrazos, muñecas, codos, hombros, con el que se define ese efecto a lograr; lo mismo pasa con algunas posiciones de los brazos en los espaldeos.

Cada danza, según la región, tiene una posición para llegar a ello. Cada director coreográfico tiene su forma o técnica de lograrlo. La técnica para la enseñanza de la danza tradicional existe, pero no tan elaborada o definida, depurada o unificada, como es el *ballet* y la danza moderna, etcétera.

Esta libertad de dejar fluir el movimiento desde su misma esencia natural sin encasillarlo en tanto tecnicismo riguroso es lo que permite que la *danza tradicional colombiana* sea una expresión de libertad y movimiento. Por ejemplo, yo tenía una alumna que hacía danza de proyección y me decía que ella no hacía danza folclórica porque perdía su técnica, yo me preguntaba: ¿cómo así? Yo creo que el trabajo corporal con el folclor, con la danza tradicional, da muchas bases para la expresión. Nosotros tenemos unos movimientos que yo he visto en las otras técnicas que también existen. Yo veía que en la técnica de Katherine Dunham se imprimió la danza afrocaribeña dando un toque contemporáneo, porque todos los movimientos son de nuestra danza tradicional ¡Yo creo que ella sí llevó la técnica a lo contemporáneo sin perder su esencia de las danzas afro de estas regiones!

Sí hay una técnica en la danza tradicional, unas maneras de moverse diferente, porque usted, por ejemplo, le dice al muchacho: haga el paso del currulao o abozao. Existen diferencias para hacerlo: en el abozao se debe liberar la cadera, y esto se logra con la colocación de los pies; si usted no hace bien la posición, no le da el movimiento como es. Allí es evidente una técnica, lo que pasa es que no la hemos depurado. Una vez, en el IPC, un cubano que vino nos decía: "ustedes por qué no se han organizado en el folclor, están tarde para formar la técnica para la enseñanza del folclor". Yo en las danzas que trabajo siempre hago que exploremos las formas de las diferentes danzas del Pacífico, revisar cómo se hace el paso para que pueda salir bien, y así es que hemos ido construyendo una técnica propia.

Fredy Cuesta Valencia: personalmente, opino que antes no había técnicas para las danzas, ya que los movimientos que se ejecutaban por las personas eran movimientos artísticos que tenían un sentido con lo que se quería demostrar o expresar.

Hoy en día existen, sí hay las técnicas de aprendizaje para la enseñanza, como lo son los conteos de pasos y figuras, acompañados de fraseos de

movimiento para construcción y consolidación de la puesta en escena; eso sería una técnica, pero que no está escrita.

Alexander Martínez Valencia: digamos que una técnica de enseñanza específica no; no lo podría decir. Digamos que a mí me ha funcionado mucho partir del tema métrico, jugar con el ritmo, y desde allí ir involucrando a las personas en la danza tradicional; es decir, un elemento clave como los aeróbicos, con un conteo básico, cambiar de figuras e ir involucrando elementos propios del folclor. Esto permite ir enfocando frente al gusto por esos ritmos tradicionales que son poco conocidos.

Es muy importante compartir con gente de las diferentes regiones del país, pues esto puede ofrecer una fundamentación. Hacer parte del hecho folclórico al visitar la región es muy importante para luego al momento de interpretar, por ejemplo, una cumbia, un torbellino, un bambuco si nunca se ha ido a la región, pues no podría compenetrarse del mismo modo. Es importante hacer un proceso de compilación de experiencias para al momento de bailar aplicarlas, como son las formas de moverse, de ejecutar pasos, de interpretar de manera natural.

Ejecutar una danza significa eso, haber tenido esa vivencia, ese encuentro con la región, con la gente, para poder saber qué se está bailando. Más que una técnica específica, un orden específico, lo que se hace es basarse en las técnicas de la danza en general, que permiten que el cuerpo transite por ciertos elementos para luego comenzar a encontrarnos con la danza tradicional. Eso me ha funcionado muy bien con la compañía y la universidad.

Jaime Castro Mozo: yo he utilizado todos mis aprendizajes de pedagogía a la enseñanza de la danza folclórica, en este momento como profesor, como licenciado en Educación, que no es en Danza sino en Educación Especial y mi maestría es en Medios Innovadores para la Educación. Todo ese bagaje pedagógico que he tenido allá lo he trasladado a la enseñanza de la danza; incluso, he podido comparar la pedagogía con la que nos enseñaron danza nosotros, que era muy conductual, de repetición, de limitar la expresión y el cuerpo del maestro. Su instrucción era: "así se hace", pero ahora es el momento de repensar esa pedagogía.

La enseñanza de la danza, desde pedagogías más contemporáneas, implica hacer un cuerpo más consciente, que incluso pueda aproximarse a las taxonomías

que se han creado. Por ejemplo, si hacemos una revisión de la taxonomía de Bloom, en la punta de la pirámide están verbos como crear, y como base encontramos la memorización, la repetición. A medida que va subiendo la pirámide aparece la creación; entonces, esa respuesta atiende a la necesidad educativa de hoy en día, una educación basada por competencias, lo que nos permite hacer una transposición de pedagogías. Por ejemplo, un estudiante se siente muy feliz cuando el maestro le permite construir conocimiento; es decir, se le pueden mostrar los pasos y las figuras, haciendo un análisis del movimiento para llevarlo a la creación o la recreación desde sus sentires. En ese sentido, el aprendizaje de danza tradicional se hace más significativa y se da una forma de anclaje más duradera, que sin duda permitirá que el niño, cuando salga de la escuela, pueda hablar de su experiencia desde lo sensorial y lo cognitivo.

Hablar de una técnica como tal es muy difícil, pero sí podemos abordarlo desde las estrategias y metodologías que nos dan las nuevas pedagógicas; incluso, siento que de las mismas metodologías que se han implementado para la educación física. De igual forma, podemos traernos elementos y estrategias que permitan educar el cuerpo que está aprendiendo danza tradicional. También, considero que la escogencia de la técnica depende de las condiciones físicas del grupo de trabajo y de la preparación y propósitos que tenga el maestro. De manera experimental, el maestro evalúa qué puede servir para que el conocimiento sea bien transmitido a los estudiantes o a su grupo de baile.

Siento que hacen falta herramientas para la enseñanza de la danza tradicional que sean propios a esta. Hemos tomado de todos lados y cada uno de nosotros como maestros las hemos adecuado, las vamos acomodando a medida que estamos trabajando, cada vez es un reto. En mi caso, por ejemplo, muchas veces me llegan niños con dificultades físicas y técnicas, de coordinación, de equilibrio; uno pensaría que todos los cuerpos costeños saben bailar, pero llegan niños que no bailan como se espera. Desde el canon, saben bailar a su modo; a estos niños se les hace proceso de sistematización y seguimiento desde esas especificidades para poder darle lo que realmente necesitan desde la técnica.

Muchos están por fuera del canon y, cuando la gente lo ve, se pregunta qué está pasando ahí. Algunos incluso dicen que están por fuera de ritmo, descoordinados, haciendo lo que se le da la gana; pero para mí como maestro es importante valorar sus procesos porque es una energía distinta, manejan su propio ritmo y se lo reconocemos, expresan sus propios sentires. Con todos los cuerpos que llegan a mi aula es preciso entrar a dialogar. Y, como mencionaba, cada cuerpo requiere sus propias estrategias metodológicas, requiere diferentes técnicas para aprender la danza tradicional; incluso, ahora que en la fundación tenemos un grupo de adultos, reflexionamos mucho en cómo se ha cercenado el cuerpo para bailar danza tradicional. Solo se piensa en cómo me debo mover y cómo ejecutó la danza; estamos en el proceso de pasar de solo pensar a sentir lo que danzo para que pueda interiorizarse y realmente aprenderse.

Para redondear las ideas, también pensamos cómo los cuerpos se han aproximado a la danza tradicional; la mayoría de los grupos aquí en la costa separó la música de la danza. Traer un grupo de música en vivo para que esté en los ensayos es insostenible; entonces, estamos pensándonos cómo es que resuena un cuerpo con la música en vivo y cómo con una pista grabada, pues es distinta la manera de percibir la música y el cuerpo responde de manera distinta. Entonces, es muy importante usar todas las experiencias pedagógicas que como maestros tenemos, estimular los procesos de aprendizaje manera natural, entender que el proceso es en doble vía. El estudiante se mueve y yo aprendo esa forma de moverse para favorecer y propiciar mejores procesos de enseñanza y aprendizaje.

Ángela Gámez Morales: no creo que exista una técnica, creo que existen muchas metodologías y muchos caminos, ese es el punto.

Se ha construido una manera, una especie de canon de la *danza tradicional colombiana*; así como también, a través de la tradición, se ha generado un canon sobre su enseñanza. Entonces, el gremio cree que existe solamente una forma de enseñar la *danza tradicional colombiana*, y en eso sí estoy totalmente en desacuerdo. Por el contrario, considero que hay muchísimas formas de hacerlo y soy una investigadora que todo el tiempo está buscando otras formas de llegar a ese punto de enseñanza y aprendizaje de la danza tradicional.

De hecho, otra cosa que considero oportuna es invitar a la comunidad docente a convertirse en eso, en investigadores que realmente busquen o creen a partir de sus experiencias de vida, artísticas y académicas; otras maneras de llegar a apropiar y transmitir esa danza tradicional, diferentes a las formas tradicionales de enseñanza. No es conveniente casarse con una sola forma de enseñanza, es pertinente innovar de acuerdo con los sujetos y contextos.

Julián Albarracín: nosotros estamos influenciados por el trabajo de Cortocinesis con Edwin Vargas desde la danza contemporánea. En Orkeseos, lo primero que se hace es entrenar al bailarín; este tiene que cumplir de alguna manera unos requisitos, retomando lo de las riquezas que antes mencionaba. Por ejemplo, nuestro bailarín es integral, por lo que debe dominar el joropo criollo y el académico, pero también tiene que dominar el son de negro, en general lo afro, pero también tiene que tener la cadencia o la flotación que hay en el currulao, y también debe tener un concepto amplio de cuerpo para poderse adaptar a bailar la guaneña y el San Juanito. Entonces, es un cuerpo que tiene que tener mucha habilidad y mucha destreza en su formación, por lo tanto, lo que nosotros hacemos es que aprovechamos los recursos técnicos de entrenamiento de algunos otros géneros de la danza que han estructurado o sistematizado para su formación técnica; es decir, ese saber hacer —cómo se sabe hacer el currulao, cómo se sabe hacer la cumbia, cómo se sabe hacer el joropo—.

Entonces, digamos que sí se han sistematizado, y en Colombia hay muchas compañías, muchos portadores con los que uno dialoga y tienen muy claro cómo es que su cuerpo se adapta y cómo se transmite el conocimiento a otros cuerpos. Es muy importante reconocer la técnica y sistematizarla para que el bailarín que uno espera que sea —él que no es portador, que no es del territorio— pueda estudiar esas maneras de hacer. Entonces, Orkeseos se ha enriquecido de otras técnicas que se sistematizan para la danza tradicional, teniendo en cuenta los cuerpos para la danza tradicional y optimizando los tiempos y la relación entre entrenamiento, los nuevos portadores y los bailarines de la compañía.

Esos sistemas de entrenamiento no solo son vistos como técnica corporal, sino también como interpretativa. Lo técnico está en función de lo interpretativo y expresivo, porque a nosotros nos interesa comunicar en todo momento, es un trabajo permanente, elementos del teatro físico, del teatro gestual, de la danza

contemporánea, de la danza afro o el *ballet* forman parte de este entrenamiento; por consiguiente, revisamos cuáles recursos son los óptimos para cada montaje en busca de una técnica eficaz. Esta sistematización no es una tarea nueva y se ha venido haciendo en el llano. Por ejemplo, hay un maestro que es el que nos entrena a nosotros; él la tiene clara, es músico e intérprete; también es bailarín de joropo, y él ha sistematizado estos modos de transmisión sin tener formación académica ni pedagógica. Por ejemplo, tiene una notación de todo el sistema de entrenamiento del joropo, por lo que nosotros aprovechamos y nos alimentamos de ese saber.

¿Cree usted que es importante la danza tradicional en el contexto escolar? ¿Por qué?

José Guillermo Laguna: como mencionaba anteriormente, es muy importante, porque es que no es que a los niños y jóvenes no les guste, es que ellos ahora están con un celular u otros medios de tecnologías modernas; por eso, en el aula de clase, debemos inculcarle la importancia de la relación con el otro y de la danza. Por ejemplo, en otros tiempos, nuestros maestros nos formaban en valores, lo primero que hacían era orar; segundo, el maestro de educación física ponía orden y se hacían formaciones; luego, la profesora de artística nos hacía cantar alguna canción colombiana y al llegar al aula se reafirmaban de nuevo los valores. En la cultura de ahora no se hace ni formación, no se hablan, no respetan a nadie, porque se perdió el civismo y la urbanidad; por eso, cada día es más difícil ir a un colegio a hacer danzas, por la falta de interés, de sensibilización. Todos esos factores confirman la importancia de la danza la folclórica en la escuela, por cultura, por valores.

Gustavo Rodríguez Martínez: nosotros formamos muchos niños en el Centro Cultural Llanero cada año, lo que aquí hacemos es bailar joropo. Es muy importante que un niño aprenda a bailar, es una persona que va a socializar con los demás de una manera más directa, más abierta. Otra de las partes importantes es que los niños, en el goce de la danza o del baile, pueden encontrar otros elementos diferentes a los de la educación física. Una clase de danza bien diseñada ejercita el cuerpo de forma diferente, sin riesgo de lesiones y los vitaliza mucho.

Los niños que han bailado en la escuela, al llegar al bachillerato y la universidad, tienen un mejor desempeño académico, porque cuentan con la capacidad de exponerse a un público sin timidez; asumen responsabilidades de otras asignaturas con una tranquilidad mayor a los niños que no practicaron danza y que no se han subido a un escenario.

También, como había acotado, en la adultez uno tiene más sensibilidad, son personas que asumen la vida de mejor manera, porque tienen una forma de pensar muy diferente. Los que no han tenido relación con las manifestaciones culturales se chocan porque no las entienden; por ejemplo, cuando yo ingresé a la Armada, en la escuela naval los viernes había, durante el tiempo de formación, un espacio para enseñarles a bailar a los que no sabían, porque era indispensable saber bailar para salir francos, es decir, ir un viernes, un sábado o un domingo a Cartagena a verse con sus amigas o con su gente. Entonces, le decían a uno: "si no sabe bailar, ¿a qué sale?". De tal manera, que en esa época yo me desempeñé como el instructor de mis compañeros. Hace poco tiempo nos reunimos de nuevo y resaltábamos la importancia que había tenido esto entre ellos.

En un caso más relacionado con mi cultura, por ejemplo, Guadalupe Salcedo, un gran hombre de las guerrillas liberales del llano, resaltaba que uno de los aspectos fundamentales para que usted perteneciera a las filas no era saber el manejo del fusil o la escopeta ni la pistola; no, era saber cantar, tocar un instrumento y bailar. Eso la gente no lo conoce, de tal manera que, con este ejemplo, vemos cómo la danza, y en general el arte, hace parte natural de la formación de una persona. Yo digo que uno debe saber muy bien su profesión, cualquiera que haya escogido, pero también tiene que ser deportista y tener una destreza en el arte, o si no, queda incompleto.

En mi caso personal, la danza ha sido muy satisfactoria, me he gozado la danza, no solo el joropo, sino todas las manifestaciones. La danza lo mantiene a uno vital. Por ejemplo, en esta cuarentena que nos tocó, si uno no ve una película, lee un buen libro, toca música y se pega una bailada, va a ser difícil. El ser humano no puede apartarse de la sensibilidad artística, por eso la danza siempre está presente desde que somos niños. El espacio para la danza en la escuela es muy significativo, uno de mis estudiantes de seis años me dijo: "profe, no acabe la clase, hoy ha sido el día más feliz de mi vida"; otro dijo:

"profe, aquí somos libres". Yo me cuestiono frente a estas cosas, la sensibilidad que adquieren esos niños es inmensa.

La danza en el PEI de los colegios la contemplan es para llenar un espacio de entretenimiento; sin embargo, debe ser asumida seriamente como formación. Por ejemplo, en Acacías, Meta, aprenden a bailar joropo bien, no para la izada de bandera, sino para la formación y la representación del colegio en eventos, para crear una identidad y que el municipio figure en el país como modelo de enseñanza de nuestra cultura y de un programa integral del colegio; eso es una cosa diferente.

Y vuelvo y digo, los muchachos no pueden amar lo que no conocen; por ejemplo, cuando uno les ofrece una función didáctica en un colegio, cuando la acepta un rector, eso a ellos no les gusta. Vuelvo y digo, si no hay sensibilización ni valoración, pues no va a trascender.

Carlos Alberto Vásquez: sí, claro que sí, pero no en el sentido de preparar la danza para la fiesta o para la función del colegio. Y esto pasa no solo con la danza folclórica. Tenemos que atender las artes en su integridad, debemos pensar que la escuela es la construcción de ciudadanos, de seres humanos que van a transformar y participar de una sociedad en la cual habitan, en la cual están incrustados; esa escuela debe dar respuesta a esta sociedad, no puede entregar un muchacho que apenas conoció el tema de la danza folclórica y que en su vida bailó solamente la cumbia, y que, además, odia al profesor que lo obligo a hacer ese *oso* tan horrible ese día, ¿si me hago entender? Porque ese profesor no se preocupó en que quería o qué pensaba ese estudiante, y lo puso de blanco con un sombrero, y al estudiante eso no le importaba, solamente se sentía haciendo el ridículo.

Eso implica que la educación en la escuela debe cambiar, tiene que convencerse en que nosotros los maestros de danza nos arriesgamos a hacer las cosas de otra manera. Los maestros de danza folclórica enseñamos la identidad de un país, enseñamos la memoria, el ritual de la memoria de un lugar; somos los dueños de la historia, nuestro cuerpo cuenta el pasado y el presente de nuestras comunidades, eso es lo que hacemos realmente en las escuelas. Nosotros no solo enseñamos danza, el papel que tenemos y el lugar de nosotros en la escuela debe ser preponderante, porque un ciudadano que no entienda su historia, que no comprenda el valor que tiene pertenecer a un

lugar, interpretarlo, conocerlo, vivirlo y sentirlo, no está completo, no tiene pertenencia; él tira basura irresuelta a los otros, habla de cualquier manera, no le duele su país, es un ser humano que no está completo.

Es importantísimo entender que la escuela de hoy, junto con el maestro de danza, tiene un compromiso mayor al enseñar un baile, tiene el compromiso de enseñar una historia que haga posible un mayor compromiso de ese ser humano en la transformación de su propio entorno y de su propia historia. ¿Por qué es que a los eventos de danza solo van los que bailaron antes? Porque saben que es eso, sienten esa vaina; deberíamos lograr que todos los ciudadanos vayan a un encuentro de danza, porque la danza lo tiene todo: es el cuerpo, es el movimiento, la música, es la historia, son los labriegos que nos representan, es todo un acontecimiento que desfila. Esta fiesta del *Corpus Christi,* por ejemplo, es la vida misma la que pasa allí, es la historia de nuestra mamá, de nuestro papá, la de mis abuelos; por tanto, es mi historia la que esta puesta allí en ese escenario. Por lo tanto, si eso lo comprendemos todos los profesores, no estamos solo enseñando un baile, en eso es que yo me reafirmo, sino que estamos enseñando la vida de mi patria, el lugar que me corresponde y hay que lograr eso, llegar allí.

Que todos los maestros de otras áreas, como el de sociales, el de matemáticas, el de lenguaje, sepa que el profesor de danza no solo es un profesor de baile, es un profesor que enseña a ser mejores seres humanos, y que si nos ayudamos y construimos entre todos alianzas, pues va a ser más fácil comprender el papel que tiene la educación en la transformación de una sociedad como la nuestra, en donde ha sido histórica la violencia, la agresividad, el olvido; esto es lo que siempre nos ha marcado. No olvidar nuestra propia historia es un compromiso y ese papel es el que tenemos nosotros los profesores de danza. Esto también es una actividad política que debe ponerse allí en conversación; el maestro de danza folclórica es un ser que tiene un poder muy importante, mágico y que así lo debe entender para poder resolver esa tarea de la valoración que tiene nuestra sociedad y nuestra comunidad.

Aura Hurtado Urrutia: aporta al desarrollo de cualidades físicas como la flexibilidad, el equilibrio, la fuerza, la coordinación y la resistencia. Además, con la enseñanza de la danza tradicional, incluyendo juegos y las rondas,

podemos abordar temáticas en las áreas sociales y naturales, así como en español, matemáticas, ética y valores.

Para el logro de esta articulación hay que contextualizar y caracterizar muy bien la danza a enseñar para que no solamente se quede en el trabajo de planimetría.

La danza en la escuela es importante y necesaria, porque les da a los muchachos sentido de pertenencia, le da formas para reconocerse. La danza debe ser parte de la formación como ciudadanos y dar cuenta de lo que somos. A veces parece que somos los menos colombianos, porque la falta de identidad es lo que nos ha llevado a no pertenecer a ningún lado; por tanto, la danza aporta ese conocimiento acerca de donde vinimos, reconocer la historia que uno ignora. Yo hablo desde la experiencia. En Buenaventura hay una escuela primaria y desde el IPC estamos orientando un trabajo con ellos, que tiene un énfasis en folclor y la danza tradicional; con esta comunidad trabajamos desde su cotidianidad, estamos buscando gente que recoja piangua y había muchachos que contaban como era esa tradición, porque ellos recogían piangua y toda su familia lo hacía. Nosotros compilamos eso. Luego, los muchachos de la comunidad hicieron una exposición, uno de ellos tenía diez años de edad y los demás alumnos se dieron cuenta cómo se recogía y de dónde salía la piangua, entonces, al conocer estas formas, los muchachos valoran este trabajo y a su gente. Esto también ha servido para acercar a los padres de familia y que se integren a la escuela, lo que muestra las diversas experiencias que tenemos y que forman parte de la identidad de nosotros, así mismo es la danza.

De igual forma, con la danza podemos trabajar en la escuela todas las otras materias que tiene que ver el muchacho.

Otro ejercicio que hicimos fue buscar zapateos. Los alumnos se fueron donde sus papás y trajeron muchos. Esos niñitos zapatean que tocaba era decirles ya basta, era un juego todo el tiempo, primero con los que los papás les enseñaron y luego ellos se inventaban otros; de esa manera, se integran las familias también a la escuela. Nosotros, desde la danza y la artesanía, hacíamos muestras de ciencias sociales y naturales con la investigación de lo que pasó, cómo pasó y qué está pasando ahora. Es básica en la escuela la enseñanza del folclor en sí.

Fredy Cuesta Valencia: claro, porque es importante mantenemos vigentes, ya que el tiempo va evolucionando y la juventud va cambiando, al igual que la sociedad. Es así como los estudios que se realizan día a día son innovadores y esto es lo que hace que las danzas, como manifestación propia de los cuerpos en el espacio y en el tiempo, vayan tomando más identidad y fuerza al realizarlas.

Alexander Martínez Valencia: sí. Es muy importante introducir a los estudiantes en esas experiencias corporales, que no necesariamente pueden ser desde lo tradicional, pero sí desde el juego, desde la lúdica, desde distintos elementos que permiten encontrarse e identificarse. Los estudiantes en la escuela comienzan a apropiar ciertos ritmos o manifestaciones, lo que permite que su cuerpo vaya encontrando elementos positivos y productivos para fortalecer su identidad porque si no reconocemos nuestra identidad, es muy difícil que con el tiempo la gente reconozca qué es un bambuco. Esto pasa en todo momento aquí en la universidad, la gente que no estudia ningún programa artístico pues llega a los espacios sin reconocer qué es una cumbia o un bambuco, o confunden el tema del Pacífico con la Costa Caribe. Hay mucho desconocimiento, y esto se debe a que esto no empieza desde la escuela, podría iniciarse con la parte histórica y el contexto de las danzas tradicionales, lo que ha sido la construcción de nuestro folclor.

Aquí en la universidad, las electivas de danza folclórica forman parte de la formación integral de los estudiantes. Estos lenguajes artísticos permiten formar un profesional distinto, con una conciencia más crítica frente al país, frente a las formas que va a encontrarse en lo cotidiano. Entonces, las experiencias que yo he tenido en estos nueve años como docente de esta universidad es que los estudiantes que hacen danza sin tener nada que ver con su carrera, son profesionales distintos.

La danza tradicional en la escuela es un elemento clave para una formación integral, ya que les permite ser más sensibles ante las realidades y otras formas de vida, de expresión y de diversidad a lo que somos como colombianos. Reconocer la diversidad en la cultura colombiana es fundamental en el proceso de formación. En la compañía Cocha Viva llegaron dos intrigantes de la comunidad Inga y nos enfrentamos a otras posibilidades y formas de expresión distintas a las que habíamos tenido la posibilidad de ver. Esto ha

sido maravilloso, porque los estudiantes se han podido encontrar con otras experiencias y formas vistas desde lo ancestral y lo indígena; por lo que se abrió un abanico de posibilidades en cuanto a lo que tiene que ver con la formación en danza y desde el panorama de poder crear, proponer y contar historias, y que reconozcamos ese valor de la identidad como colombianos.

Jaime Castro Mozo: la danza es muy importante en el contexto escolar, pero no se le ha dado la posición que merece. Normalmente, cuando se contrata un profesor para la asignatura de educación artística para orientar la danza folclórica, centran el objetivo en los productos más que en el proceso de aprendizaje. Esto tampoco depende estrictamente de los docentes, pues desde la dirección o coordinación de las escuelas les encargan hacer números o montajes para las celebraciones escolares: el día de la mujer, el día de la madre o cualquier otra celebración. Esto hace que se pierda realmente el rito, el saber ancestral y dificulta el aprendizaje, que los estudiantes resignifiquen y apropien estos saberes y que sientan que las manifestaciones son de ellos.

Por ejemplo, aquí en la costa cualquier cosa puede faltar en los colegios, menos la cumbia, para todas las presentaciones está la muestra de la cumbia; la usan desde preescolar hasta once. De la misma forma, sin ninguna variación, entonces es lógico que los estudiantes le tomen fobia a esa danza tradicional, muchas veces no quieren saber nada de folclor porque lo relacionan directamente con la cumbia y dicen que es muy aburrida.

En las escuelas no se está haciendo el proceso que realmente es, que es apropiarse de ese valor tradicional, del goce del bailar; por el contrario, se hace sin investigar, indagar o apropiar el contexto. Podrían hacer un proceso de preguntarles a sus familias sobre la cumbia, por ejemplo, cuáles son las relaciones que han tenido con ella. Otro ejemplo, nosotros en Santa Marta hemos tenido una manifestación que aún se resiste a desaparecer, que es la guacherna o tambora samaria, pero debido a la mala transmisión, algunos jóvenes ya le tienen rechazo, ya no la quieren, no se sienten identificados con eso, por lo que es preciso revisar cómo se hace la enseñanza de sus valores.

Sí es importante la enseñanza de las danzas tradicionales en el contexto escolar siempre y cuando podamos los maestros dar oportunidad a los estudiantes de realmente apropiarse de esas tradiciones. De igual forma, dejar de considerarlos un repositorio de coreografías y movimientos o solo un

instrumento para cumplir y rellenar algún programa. Con esto no quiero decir que el producto no sea válido, pero sí es importante preguntarse ¿qué está pasando con el cuerpo de los estudiantes? Cambiar el esquema del profesor haciéndose al frente para que los estudiantes repitan y hacer la coreografía sin contexto, y comenzar a pregúntales cosas sencillas como ¿qué están sintiendo? o ¿cómo le pareció? Por otro lado, también hay que preguntarse sobre ¿cómo se han diseñado los tiempos para la danza en la escuela? Regularmente, se le da una hora la semana, en el caso de preescolar es un poco más amplio, pero normalmente no es suficiente, pues la danza en la escuela se puede relacionar con las otras asignaturas, ya que los saberes corporales también se aplican a otras materias, y la danza permite un autoconocimiento que se proyecta en la vida; por lo tanto, hay que replantear la presencia de la danza en escuela.

Necesitamos ir rompiendo mitos de la danza tradicional, esta es una construcción colectiva que responde a la necesidad del pueblo, que es vigente; yo le decía alguien: "todo lo folclórico soy yo, porque yo soy resultado de un pueblo y yo puedo hacer muchas cosas con ese conocimiento".

Ángela Gámez Morales: por supuesto que es importante la danza tradicional en el contexto escolar. Si bien, insisto, no se trata de enseñar coreografías, sí se trata de que este sujeto contemporáneo, que hoy está en un espacio escolar, llámense rural o urbano, se identifique, logre encontrarse en eso que llamamos danza tradicional y que, asimismo, esta siga perviviendo en el tiempo y el espacio. Además, la danza tradicional en los contextos escolares es una forma de reconocerse; si bien esto viene de muchos años atrás, existen elementos que continúan, y justamente forman parte de las identidades, cuestión que nosotros como docentes debemos reavivarlo en la comunidad estudiantil de nuestras escuelas.

Julián Albarracín: es súper importante la danza y el trabajo del cuerpo, y ahí me sitúo en la frase de Álvaro Restrepo: "no tenemos cuerpo, somos cuerpo", y eso se ve al relacionar con el hacer y el quehacer. Entonces, la danza en la escuela es súper pertinente, se logra con ella el respeto y el reconocimiento de lo propio, porque si yo respeto lo mío y soy consciente de mis posibilidades y potenciales, voy a poder tener una relación con los otros, con mi colectivo, con mi comunidad.

El cuerpo no puede ser distante a eso, así como yo me sé expresar a través de la palabra, también sé expresarme con el cuerpo. Es importante controlar mi inteligencia emocional también desde lo corporal; el cuerpo no es solo un estado de entretenimiento, que solamente se usa sin pensarlo, es la manera más cercana de tener vínculos con otros y, como mencionaba al comienzo de la entrevista, esto hace referencia a la identidad de los cuerpos colombianos. Por ejemplo, cuando hemos viajado al exterior siempre nos damos cuenta de nuestra particularidad de bailar de los latinoamericanos, cómo tenemos cosas en común; pero también cómo nos diferenciamos de los otros. Por ejemplo, del ruso o del africano; lo interesante es cómo nos podemos comunicar desde el cuerpo sin hablar el mismo idioma, porque con el lenguaje corporal sí nos comunicamos.

Ese es el problema actual de la sociedad, que no nos reconocemos en los otros, que siempre tendemos al individualismo, por eso es importante trabajar la danza en la escuela, es necesaria y muy importante.

Repercusiones de cierre

La realización de este libro de texto se convierte en una opción para avanzar en la resignificación de la danza tradicional en los diferentes escenarios formativos y creativos. Escuchar las voces hechas texto de los diez maestros evidencia la importancia y vigencia de la danza tradicional en la contemporaneidad; es decir, la conservación de esta como un lugar identitario en los contextos sociales en los que los sujetos-cuerpo se desenvuelven.

La identidad es cada vez más diversa, hasta tal punto de configurarse pluralmente; es decir, tranformarse en identidades. Esta acoge la danza tradicional como una de las rutas de consolidación de comunidad, reconstruyéndose para responder a los cuerpos-danza que la practican y encuentran en ella una forma de comunicación con los otros y su contexto; en esta circulación se encuentra con otros lenguajes que le permiten, de manera armónica, resistir y mantenerse con fuerza frente a la constante aparición de otros modos de comunicación, en los cuales el sujeto-cuerpo se siente acogido; elementos hiperculturales (Han, 2005), que la fragmentan y la reconstruyen en la contemporaneidad.

Los diálogos constantes con maestros que tienen un recorrido avanzado en los procesos pedagógico-artísticos de la danza tradicional, en contraste con los nuevos docentes que transitan sobre este tema, permiten al gremio, en general, consolidar rumbos y límites de trabajo; en los que los beneficiados son los sujetos-cuerpo que indagan sobre su ancestralidad desde la danza,

con el fin de edificar de manera clara las fortalezas de esta en la formación integral, y así validar el trabajo de todos sin establecer verdades absolutas y renovarse constantemente para atender a las generaciones del aquí y el ahora que encuentran en sus representaciones ancestrales una herencia importante que los forja como seres transcendentes en los territorios que habitan.

Atendiendo a las categorías establecidas para esta investigación —la transmisión, conservación, transformación, formación y creación en la danza tradicional—, se puede concluir que es un proceso en constante evolución, ya que responde, en tanto manifestación cultural, a las comunidades que la mantienen viva. Además, no se limita a una selección de coreografías anquilosadas, sino a unas manifestaciones hechas danza que se alimentan de las tradiciones populares contemporáneas; es decir, que presentan al sujeto que habita el territorio actual, que se siente identificado con las danzas tradicionales, al igual que las herencias de los cuerpos ancestrales que las originaron, pero en las que él hace sus aportes como protagonista de su contexto social y cultural.

Es preciso comprender, sobre todo en los contextos urbanos y académicos que hacen danza tradicional, que las fusiones sin sentido hechas para responder al espectáculo, distorsionan la realidad de este campo, en el cual se divulga la conservación; en otras palabras, la proyección de los cuerpos territoriales portadores del saber. Por tanto, una de las problemáticas significativas del gremio se sitúa en la negativa influencia que ha tenido la competencia en concursos o festivales, instalada inicialmente para lograr estándares de calidad. Dicho de otra manera, a una gran cantidad de agrupaciones no les interesa los procesos investigativo-formativos desde la tradición propiamente dicha ni los encuentros para fortalecer saberes, sino simplemente formar cuerpos técnicos para rivalizar, cuerpos repetidores de moldes hechos para así ganar reconocimientos económicos rápidamente.

Las miradas heterogéneas sobre la danza tradicional y sus procesos formativos permiten recuperar el lugar de esta en los contextos escolares y escénicos, volviendo al ritual de la danza y su influencia en los cuerpos que la practican. Del análisis de las voces recogidas en esta investigación surge la necesidad de regresar a los territorios para indagar sobre la realidad actual de la danza. Es preciso visitar los espacios donde esta nace y ampliar la mirada sobre el hecho

folclórico, el cual, al dialogar con la estética de la danza escénica (propia de la academia) y con la creatividad, permite resignificar la danza tradicional y sacarla de ese lugar inmutable donde ha permanecido durante años por temor a tergiversar la tradición popular o transgredir los terrenos de poder establecidos por algunos maestros forjadores.

Tras la reflexión planteada para esta investigación, se puede concluir que la escuela y el escenario deben estar habitados por una danza tradicional emotiva y vigente, que enseñe desde la apropiación de las experiencias de vida, exaltando las herencias de los cuerpos ancestrales que forjaron las bases de su cultura y que le ayudan a proyectarse hacia el futuro de manera protagónica como sujeto de cambio en los territorios que mora. Los cuerpos que hacen danza tradicional deben recuperar la representación y la escena como un lugar de manifestación y resistencia, no como una zona de exposición de productos sin significado que descorporalizan al sujeto, uniformándolo dentro del canon establecido para ejercer poder con el propósito de limitar su libertad.

Reconocer la diversidad de los cuerpos colombianos que crean la danza permite reencontrarse en la danza tradicional como un lugar de inclusión y no de competencia, como un pilar de saberes y de construcción de cuerpos e identidades, en los que la estética nace desde la naturalidad del movimiento y no desde parámetros eurocentristas impuestos por las industrias culturales. Por lo tanto, la danza tradicional no debe percibirse como un producto para la venta, sino como un lugar de enunciación para ser.

Como se mencionó, es indispensable el regreso a los territorios donde se mantiene vigente la danza tradicional. Es verdad que los manuales, videos o cualquier otro tipo de registro recogen los saberes y facilitan la llegada de esta a los escenarios formativos, pero estos no pueden ser los únicos soportes para la creación; es necesario caminar, escuchar, oler, ver y sentir los lugares en los que la danza emerge como resultado de un cuerpo cultural y social.

Es razonable ahondar en las diferentes manifestaciones bailadas que representan las herencias de los cuerpos ancestrales y no limitarse a tres o cuatro coreografías que se han vuelto icónicas y que han invisibilizado el amplio y diverso legado de rondas, juegos y danzas que conforman la cultura coreográfica colombiana.

Este libro es una invitación al diálogo permanente entre todos los hacedores de danza tradicional para consolidar comunidad y proyectarse a las nuevas generaciones de la escuela y el escenario con una danza tradicional dinámica, respetuosa, incluyente y representativa de los cuerpos contemporáneos (Plata Martínez, 2020), sin alejarse del mundo actual que ofrece otros lugares a los sujetos; escenarios en los que la virtualidad se instala poderosamente. Estos lugares imponen a la danza una nueva ruta de resistencia en la que se debe resignificar y reafirmar la importancia del cuerpo orgánico (Virilio, 1997), y su relación con la cultura, la comunicación y el contacto con los otros.

Como se planteó, la presente investigación se convierte en un insumo para fortalecer y ampliar los referentes para la trasmisión y creación de la danza tradicional, ya que recoge los discursos vivos de diez hacedores de danza, que pueden ser contrastados con registros ya existentes. Además, es importante reconocer que la representación escénica es efímera y solo subsiste en la memoria del espectador o en formas de registros audiovisuales que, ciertamente, no sustituyen la representación escénica en vivo. Inmortalizar estas apuestas y experiencias creativo-pedagógicas en un texto escrito permite trascender en el tiempo, fijar las concepciones que se han forjado en un momento determinado, y pueden ser tomadas como referente para verificar (e incluso animar) los cambios que se dan en cuerpos vivos, soporte de la construcción de identidades y culturas.

Cada encuentro con las voces maestras permite al lector descubrir elementos de apoyo para la formación y la creación; establecer posturas críticas frente al hacer, apoyar y contradecir valorar y enaltecer el trabajo del gremio por encima de la rivalidad; descubrir y enamorar nuevos cuerpos para hacer danza tradicional por medio de la pedagogía; ritualizar el movimiento corporal y escénico. Leer y releer afirmaciones como las que se exponen a continuación muestra la polifonía que construye y mantiene vigente la *danza tradicional colombiana*, resignificándose para verdaderamente construir sujetos-cuerpo que conforman comunidad.

José Guillermo Laguna:

> "Un pueblo que no se asoma a sus fuentes culturales, nunca conocerá su rostro" dijo Joaquín Piñeros Corpas. Yo digo "nadie puede amar aquello que no conoce ni defender lo que nunca ha amado". Es supremamente importante entender desde todo punto de vista nuestra danza tradicional y su impacto en la cultura colombiana. Con esas dos frases anteriores se dice todo.

Aura Velasco de López:

> Uno hace su propia técnica, su metodología. Hace sesenta años no existían ningunas metodologías para la enseñanza, uno aprendía el baile y la coreografía, y escuche la música y ya. Yo nunca me atreví a hacer una técnica, porque creí que la mía me servía a mí y no alguien más; cada uno tiene una manera de enseñarla, pero sí hace falta y sería muy bueno que lo hicieran ustedes.

Gustavo Rodríguez Martínez:

> [...] no hay un solo paso básico del joropo, sino muchos pasos básicos con diferentes formas de marcarlo, pero con la misma métrica. Eso responde a la identidad de cada uno de los espacios o las regiones; así pasa en todo el país, cada uno tiene su aguaje al bailar, su carácter.

Carlos Alberto Vásquez:

> [...] no preparamos para la danza, preparamos para descubrir el movimiento en un cuerpo que también se descubre, de tal manera que los ejercicios y los encuentros se crean para que ese cuerpo se visibilice con las potencialidades que tiene.

Aura Hurtado Urrutia:

> La danza tradicional siempre narra historias, nos remite a algún momento. La danza permite ver otras cosas que no se encuentran en los textos. La danza tradicional es un arte posible tanto para el que quiera aprender, como para el que quiera mirar; hace presencia en todos los rincones del país, abre espacios.

Fredy Cuesta Valencia:

> De acuerdo a mi experiencia vivida, podría decir que la danza tradicional son aquellas rutinas que están marcadas en las acciones y experiencias que se realizan diariamente y cotidianamente; le pertenecen al pueblo, las cuales van cambiando históricamente según aspectos socioculturales que le acompañen.

Alexander Martínez Valencia:

> Muchos de los bailarines folclóricos hemos sido empíricos, nos formamos a través de otros maestros que nos han transmitido elementos propios de la danza tradicional. Yo, concretamente, [...] parto de un hecho folclórico para contar aspectos históricos y sociales del país, combinando con lo estético y elementos de otras técnicas. De esta manera, fácilmente se pueden nutrir positivamente las puestas en escena [...].

Jaime Castro Mozo:

> Siento que la danza tradicional debe tener una misión o un enfoque para que cumpla con distintos roles. Uno es la capacidad de unirnos, de saber que pertenecemos a algo, llámese nación, región, departamento, o simplemente la comunidad más pequeña con quien comparte y donde pertenece.

Ángela Gámez Morales:

> [...] lo más importante en estos contextos es recuperar la expresión propia del sujeto. Con esto no me dirijo hacia lo que significa hacer una coreografía, sino hacia lo que es la danza en sí misma: cuestionarse sobre qué es bailar y cómo el sujeto contemporáneo hace suya esa *danza tradicional colombiana*. Eso es para mí lo más importante, tanto en la escena como en la escuela.

Julián Albarracín Ayala

> La danza tradicional en sí misma es rica, lo que pasa es que hay que saber encontrar esa riqueza, no es solo usar vestuarios bonitos y músicas contemporáneas; eso no es, eso es una apariencia. Realmente, la riqueza de la danza tradicional no está siendo expuesta y ahí es donde está el potencial para la danza escénica.
>
> Finalmente, es necesario agradecer a los diez maestros por los múltiples aprendizajes que aportaron en estos diálogos, los cuales permiten encontrarse y reencontrarse en las resonancias de las voces de la danza tradicional. Gracias a ellos, esta se afianza como un trabajo inmensamente valioso —aunque en algunos casos no reconocido— para pensar con y desde el cuerpo cultural. Este hecho favorece su reexistencia en los contextos contemporáneos, como un elemento esencial para la formación holística de los seres que habitan, construyen y reconstruyen el mundo.

Hanz Plata Martínez:

> El espíritu recorre diferentes rincones, inspirando a partir de la memoria, movimientos que narran historias de cuerpos que buscan nuevas formas de expresión, sin olvidar sus modos de danzar en el pasado.

Referencias

Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore*. Promoción de Cultura del Banco Popular y Biblioteca Banco de la República.

Alcina Franch, J. (1990). El folklore como antropología. *Nueva Revista Colombiana del Folclor. Patronato de arte y ciencias*. https://descubridor.banrepcultural.org/discovery/fulldisplay/alma991004955289707486/57BDLRDC_INST:57BDLRDC_INST

Arias Cardona, A. M. y Alvarado Salgado, S. V. (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. *CES Psicología, 8(2)*, 171-181. https://www.redalyc.org/pdf/4235/423542417010.pdf

Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Arte y Literatura.

Campos-Winter, H. (2018). Estudio de la identidad cultural mediante una construcción epistémica del concepto identidad cultural regional. *Cinta de Moebio*, *62*, 199-212. https://doi.org/10.4067/S0717-554X2018000200199

Encinas Ramírez, I. (1994). El modelo etnográfico en la investigación educativa. *Educación*, *3*(5), 43-57. https://doi.org/10.18800/educacion.199401.003

Escalona Velazquez, A. (2012). La cultura popular tradicional como elemento esencial para la transformación sociocultural. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, *2012*. https://www.eumed.net/rev/cccss/17/aev.html

Fuentes Medrano, A. (2012). E*l dramaturgista y la deconstrucción en la danza.* Escenología A.C.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Gardner, H. (2001). *Estructuras de la mente, la teoría de las inteligencias múltiples*. Fondo de Cultura Económica.

Jaramillo de Olarte, L. (1991). *Trece danzas tradicionales de Colombia, sus trajes y su música*. Fondo Cultural Cafetero.

Lifar, S. (1952). *La danza*. Ediciones Siglo Veinte.

Londoño, A. (1995). *¡Baila, Colombia!: danzas para la educación*. Editorial Universidad de Antioquia.

Madrazo Miranda, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, *9*, 115-132. https://www.redalyc.org/pdf/281/28150907.pdf

Marulanda Morales, O. (1988). *Las rondas y los juegos infantiles, folclor y educación*. Convenio Andrés Bello.

Ministerio de Educación Nacional (MEN). (2000). *Lineamientos curriculares: Educación artística.* https://www.mineducacion.gov.co/1759/articles-339975_recurso_4.pdf

Murillo, F. J. y Martínez-Garrido, C. (2010). *Investigación etnográfica.* UAM. https://gc.scalahed.com/recursos/files/r161r/w24243w/I_Etnografica_Trabajo.pdf

Ocampo López, J. (1988). *Música y folclor de Colombia*. Plaza y Janés.

Ong, W. (1994). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Ortiz Granja, D. (2015). La educación intercultural: el desafío de la unidad en la diversidad. *Sophia*, *18*, 91-110.

Plata Martínez, H. (2011). *La danza tradicional como recurso pedagógico en la escuela contemporánea en tránsitos de la investigación en danza: encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la ceración, la tradición y la memoria*. Alambique e Idartes. https://issuu.com/idartes/docs/transitos_2_digital

Plata Martínez, H. (2023). *Danza tradicional contemporánea: experiencias en movimiento de los nuevos cuerpos en el contexto colombiano* [tesis doctoral, Universidad Arcis] https://www.felap.cl/wp-content/uploads/2025/01/Dr-Educacion-y-Cultura-Plata-Hanz.pdf

Real Academia Española (RAE). (s. f. a). *Metodología*. https://www.rae.es/diccionario-estudiante/metodolog%C3%ADa#:~:text=2.-,f.,se%20usan%20para%20hacer%20algo.

Real Academia Española (RAE). (s. f. b). *Conservar*. https://dle.rae.es/conservar

Real Academia Española (RAE). (2001). *Escuela*. https://www.rae.es/drae2001/escuela

Sach, C. (1943). *Historia universal de la danza*. Ediciones Centurión.

Thoms, W. (1846). La palabra 'Folklore'. En G. E. Magrassi y M. M. Rocca (Eds.), *Introducción al folklore* (pp. 33-36). Centro Editor de América Latina. https://isp-sal.infd.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/09/THOMS_Carta-El-Ateneo.pdf

Unesco. (s. f.). *Intangible cultural heritage*. https://www.unesco.org/es/intangible-cultural-heritage?hub=365

Zapata Olivella, D. (2003). *Manual de danzas folclóricas de la Costa Atlántica*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Obras recomendadas del autor

Plata Martínez, H. (2009a). Delia Zapata Olivella. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, *9*, 229-233.

Plata Martínez, H. (2009b). *Anibailando. La danza zoomorfa en la escena escolar*. Fundación Obelisco Danza Teatro.

Plata Martínez, H. (2009c). Cuando la creación se vuelve dominio popular: encuentro con el maestro Jesús Emiro Buitrago. En *LEA, Antología* (pp. 88-99). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Plata Martínez, H. (2010a). Bailando como Hormigas. *Revista Creadores*. Casa de la Cultura de Usaquén.

Plata Martínez, H. (2010b). El cuerpo y la danza tradicional en el escenario epistemológico. *Revista Tránsitos de la Investigación en Danza*, *parte 1*. Idartes y Asociación Alambique.

Plata Martínez, H. (2010c). Los ritmos narrativos de Tío Conejo. *La Esfinge, palabras, diálogos y sueños*, *140*.

Plata Martínez, H. (2011a). *La danza tradicional como recurso pedagógico en la escuela contemporánea en Tránsitos de la investigación en danza: encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la ceración, la tradición y la memoria*. Alambique e Idartes. https://issuu.com/idartes/docs/transitos_2_digital

Plata Martínez, H. (2011b). El cuerpo hecho danza y su proyección a través del acto pedagógico. *Educación artística investigaciones y experiencias interdisciplinares*, 109.

Plata Martínez, H. (2012). Danza tradicional contemporánea. Nuevas rutas creativas desde el cuerpo tradicional colombiano. *Revista Tránsitos de la Investigación en Danza*, *3*. Idartes y Asociación Alambique.

Plata Martínez, H. (2013). Bambuco nostálgico: danza tradicional contemporánea. *Revista Culturas, parte 2*, 13-18. Casa de la cultura de Usaquén.

Plata Martínez, H. (2016). *Experiencias pedagógicas en educación artística: reinventar el aprendizaje de la danza tradicional*. Universidad Antonio Nariño.

Plata Martínez, H. (2020). Danza tradicional contemporánea: Rutas e indagaciones para la formación y creación. *Tránsitos de la Investigación en Danza*, *3*, 26-34. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Transitos%20Digital%20Mayo%20N%C2%BA3.pdf

Plata Martínez, H. (s. f.). Los cuerpos colombianos relatan desde la danza tradicional. *Revista Creadores*, *8*, 20–22. Casa de la Cultura de Usaquén.

Plata Martínez, H. (s. f.). La composición de coreografías. Creación y síntesis de movimientos expresivos. *Revista Culturas*, 100-102.

Sobre el autor

Hanz Plata Martínez

Es docente e investigador en artes escénicas-danza de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la Facultad de Ciencias y Educación y la Licenciatura en Educación Artística. Es integrante del grupo de investigación Intertexto. Es doctor en Cultura y Educación en América Latina de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) de Chile. Tiene un máster en Creación de Guiones Audiovisuales de la Universidad de La Rioja de España. Además, es especialista en Pedagogía del Lenguaje Audiovisual de la Universidad del Bosque; técnico profesional en Fotografía y Camarografía de la Corporación Internacional para el Desarrollo Educativo (Cide), y licenciado en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño.

Correo electrónico: hplatam@udistrital.edu.co

Orcid: 0009-0006-9318-5885

Editorial UD

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2025
en XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL S. A. S.,
en Bogotá, Colombia.

CREACIONES