



LA DANZA FOLCLÓRICA
**ANDANDO
POR BOGOTÁ**

Colección Danza Digital



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Catalina Valencia Tobón
Secretaría de Cultura, Recreación
y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general
Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes
Hanna Paola Cuenca Hernández
Subdirectora de Equipamientos
Culturales
Leyla Castillo Ballen
Subdirectora de Formación Artística
Liliana Morales Ortiz
Subdirectora Administrativa
y Financiera

Gerencia de Danza

María Paula Atuesta Ospina
Gerente de Danza
Jenny Bedoya Lima
Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad
Daye Escobar Pavajoy
Apoyo misional/Danza y Comunidad
Diego Montaño
Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad
Sebastián Gómez Ortiz
Apoyo operativo/Fomento Danza
Juan Carlos Ortiz Ubillus
Líder misional/Plataforma Orbitante
Ana María Vitola
Apoyo operativo/Plataforma
Orbitante
Sebastián Camilo Molina
Apoyo operativo/Plataforma
Orbitante
Patrick Fabián Sternberg Rubiano
Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad

Nelson Enrique Rubio
Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad
Lady Alejandra Pérez Niño
Gestión administrativa y financiera
de la Gerencia de Danza
Silvia María Triviño Jiménez
Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza
Liliana Carmona
Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza
Claudia Ordoñez
Acciones para la divulgación
y enlace con Comunicaciones
Greysón Linares
Productor general y enlace
con Producción
Equipo Gerencia de Danza

Publicaciones Idartes

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial
Edgar Ordóñez Nates
Corrección de textos
Mónica Loaiza Reina
Diseño y diagramación

Foto de portada

Casona de la Danza
Encuentro Andando 2019
Camilo Bonilla

© Instituto Distrital de las Artes -
Idartes
© Jenny Bedoya Lima, Karina García,
Abelardo Jaimes Carvajal,
Paola Chaves, Andrea Karina García,
Hanz Plata, Felipe Lozano
y Ferney Pinzón Reyes
Marzo de 2023
ISBN digital: 978-628-7531-15-4
Idartes
Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co

LA DANZA FOLCLÓRICA

ANDANDO POR BOGOTÁ

Colección Danza Digital



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

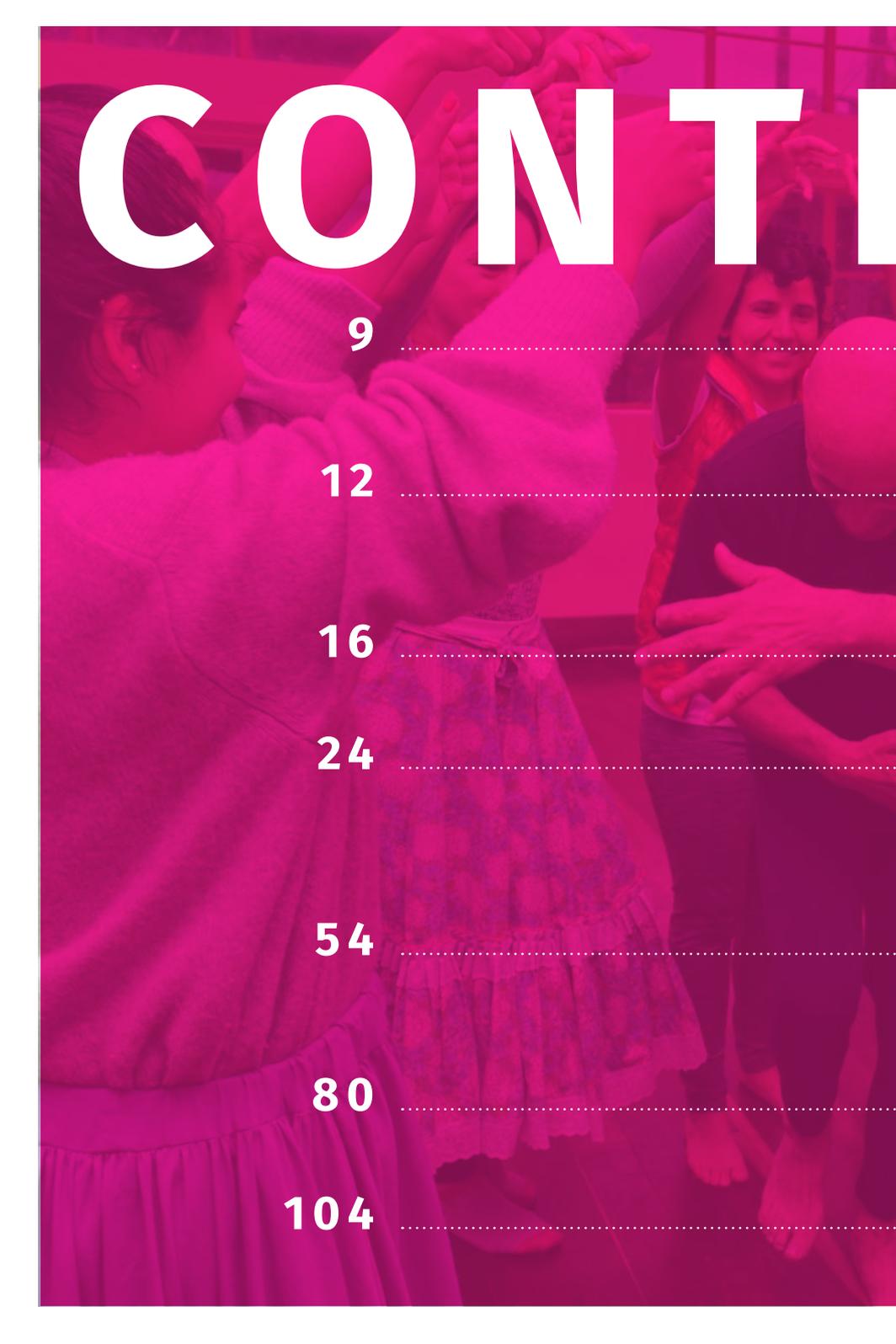






Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2017.
Foto: David Caycedo

CONTI



9

12

16

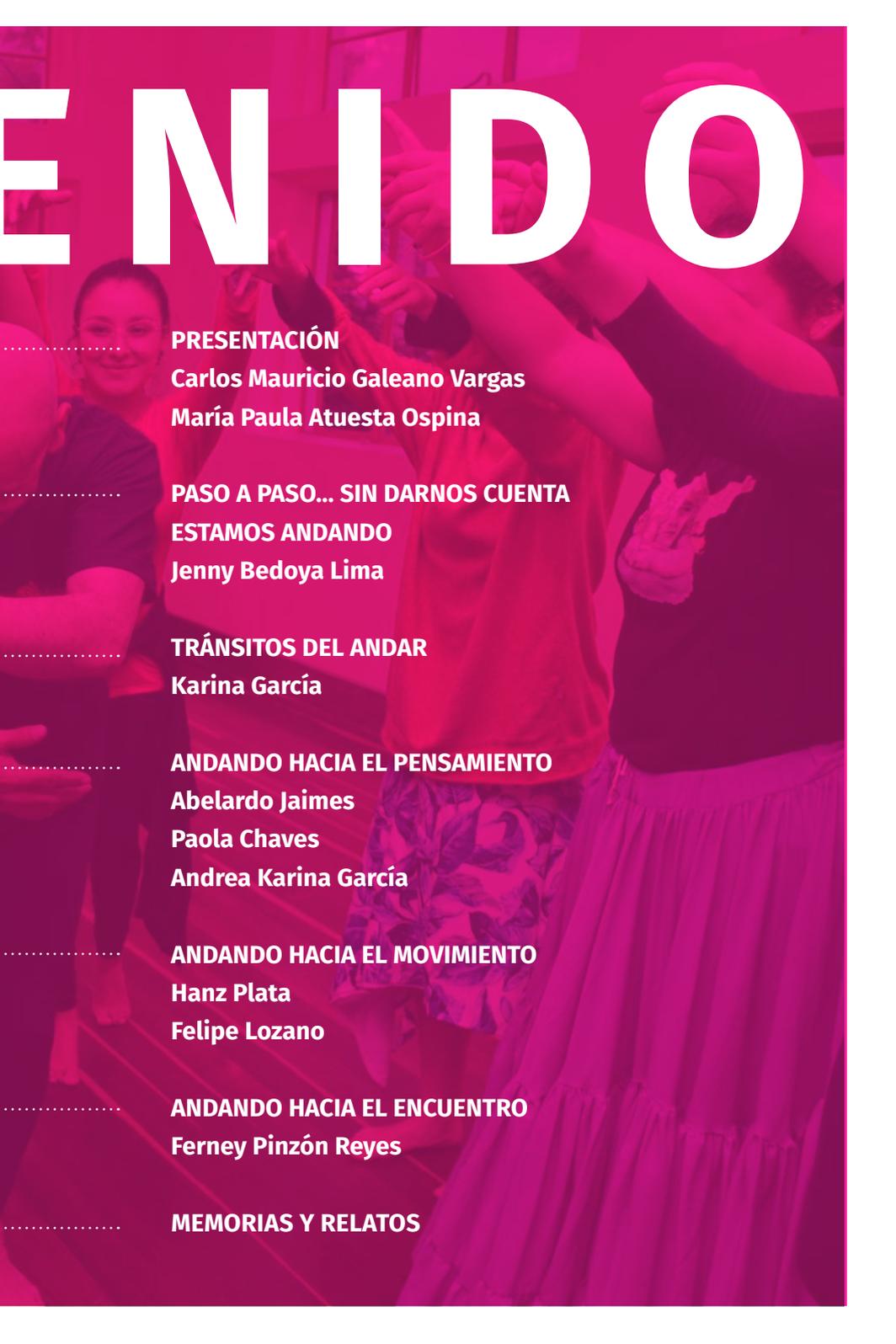
24

54

80

104

EN ID O



.....
PRESENTACIÓN

Carlos Mauricio Galeano Vargas

María Paula Atuesta Ospina

.....
PASO A PASO... SIN DARNOS CUENTA

ESTAMOS ANDANDO

Jenny Bedoya Lima

.....
TRÁNSITOS DEL ANDAR

Karina García

.....
ANDANDO HACIA EL PENSAMIENTO

Abelardo Jaimes

Paola Chaves

Andrea Karina García

.....
ANDANDO HACIA EL MOVIMIENTO

Hanz Plata

Felipe Lozano

.....
ANDANDO HACIA EL ENCUENTRO

Ferney Pinzón Reyes

.....
MEMORIAS Y RELATOS

Presentación

Carlos Mauricio Galeano Vargas

Director general

María Paula Atuesta Ospina

Gerente de Danza

Idartes

La reflexión sobre el ahora no implica renuncia al futuro ni olvido del pasado: el presente es el sitio de encuentro de los tres tiempos [...]. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias.

Octavio Paz, "La búsqueda del presente", 1990

En Bogotá, el sector de la danza se encuentra en un momento en el que son indispensables los encuentros que inviten a la construcción de tejido social, a la asociación y agremiación de los diversos colectivos mediante la generación de diálogos que de otro modo serían improbables, y el reconocimiento de hallazgos a partir de las voces autoafirmativas de las y los danzantes. Es un ejercicio que, aun si surge en contextos institucionales, en su desarrollo llega a las fibras de la organización comunitaria y trasciende

los límites de toda institución, pues se convierten en acciones creativas y asociativas de los hacedores de la danza, y en el presente caso, de las danzas folclóricas y tradicionales.

En una ciudad como Bogotá, donde se cruzan diversos lenguajes, tradiciones y experiencias de la danza, es imprescindible reconocer la multiplicidad de territorios y corporalidades, donde individuos y colectivos intercambian saberes a partir de la escucha y la autoafirmación. Es un reconocimiento necesario para todas y todos, y surge de roles como la gestión, la coreografía y el acto de danzar, así como del público mismo que vivencia la experiencia de la danza.

Así, *La danza folclórica: Andando por Bogotá* invita a las y los lectores a ubicarse simbólicamente en una Bogotá de puentes, lugares y cruces de caminos de las danzas folclóricas y tradicionales, que se entrelazan y se revitalizan en la contemporaneidad. Es una incitación a cuestionar aquello que llamamos *danzas folclóricas y tradicionales*, ampliando la categoría del tiempo, donde pasado, presente y futuro son hilos de un mismo tejido. La Gerencia de Danza del Idartes propicia estos encuentros, que permiten a pensadores, hacedores y danzantes contrastar sus reflexiones para movilizar conceptos y experiencias en torno a manifestaciones folclóricas y tradicionales.

Se abordan conceptos y preguntas muy relevantes, como la *transferencia del conocimiento* y el *diferencial creativo* en la danza folclórica tradicional; otra reflexión concibe la danza folclórica como una *práctica cultural*, o desde otra mirada, como una *yuxtaposición de culturas*. También se exponen perspectivas diversas sobre cómo se percibe y se vive la danza folclórica tradicional: por una parte, la *visión contemporánea*

de lo tradicional, en la que se comprende como lenguaje que se transforma y se subjetiviza, y que es apropiado de manera personal por el sujeto como alternativa a otra postura que defiende *un deber ser* en la tradición, o define lo que significa ser el *portador* de un saber tradicional.

Se presenta, además, un hallazgo especialmente importante: se reconoce la necesidad de generar asociación y agremiación en la danza. El sentido central está en la apropiación y la expresión misma de estas reflexiones y experiencias, que son enunciadas teniendo en mente la vivencia de las danzas folclóricas y tradicionales como campos de conocimiento que movilizan diversos conceptos, metodologías y enfoques, en aras de que las diferentes agrupaciones puedan articularse y trabajar en lógica de red. Este “andar” se convierte en recorridos animados por maneras de ver y sentir la danza, que desembocan en un “chocolate bailable”, en una experiencia viva del presente en la que cada una y uno tiene un lugar.



Intervención de Ferney Pinzón Reyes
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla

Paso a paso... Sin darnos cuenta estamos andando

Jenny Bedoya Lima

*Y hay que caminar hacia la hora perfecta con cabeza erguida
y el ritmo justo que da compás a los sueños...*

Pepe Rubianes

Lo popular, las tradiciones, la identidad, los cuerpos, la expresión de un pueblo, la cultura, lo coreografiado, lo creado, el estilo, la proyección, el movimiento, son los conceptos que frecuentemente transversalizan los argumentos emergidos en el seno de las conversaciones alentadas por los cultores de la danza folclórica. Tan válidos unos como otros, son partes de la realidad vivida, aprehendida, heredada y transmitida. Atrás empiezan a quedar los señalamientos, los juicios de valor, los desacuerdos.

El deseo de hablar de la danza, de las experiencias danzadas, de las historias olvidadas, de las geografías recorridas, de las palabras escuchadas, del ahínco con que cada día se investiga, se enseña, tiene su fuente en el hastío por la práctica del contrario, del opuesto, de quien no está de acuerdo, de quien desvirtúa... de quien excluye.

Andando por Bogotá nace de la suma de intuiciones, de las ganas de recabar las experiencias, del anhelo de construir juntos, de crecer juntos... como si en este mundo de amantes del folclor se buscara responder afirmativamente a la pregunta del sociólogo francés Alain Touraine: ¿podremos vivir juntos? Iguales y diferentes, disertación que, convertida en libro, tal vez todavía no llega a los danzantes y, sin embargo, ¡cómo se percibe en sus acciones!

En efecto, las maneras de asociarse y quienes han sido protagonistas de esta dinamización, las voces de los estudiosos de esas dinámicas, los que se dedican a crear, los que reúnen nuevas generaciones para avanzar, sin darse cuenta, han encontrado en el componente académico del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, la excusa perfecta para dar pasos hacia el encuentro, hacia la reflexión. Seguramente, no es el único espacio y celebraremos siempre la existencia de muchos más, pero su significado —para quienes los acompañamos desde el Idartes— engrandece las posibilidades de la participación que redefine lo que se ha entendido por circulación (subir a un escenario), pues circula el saber, circula el pensamiento, circula la palabra... se da compás a los sueños.

Andando desde el pensamiento, el movimiento, el encuentro le ha dado lugar a la memoria y también a la conversación intergeneracional, fortaleciendo el intercambio de saberes. Empiezan a llegar a personas que no necesariamente danzan, pero sienten y se reafirman en la cultura que les es común, que las identifica, que perciben y que a la vez ignoran.

Los legados, los caminos que se cruzaron en la ciudad de Bogotá para muchos cultores de la danza folclórica se entrelazan identificando y reconociendo aportes, tendencias, líneas

de trabajo, tejidos culturales con nodos comunes y caminos diferentes en la búsqueda del ritmo justo. Paso a paso, sin darnos cuenta, estamos andando y esperamos muchos más andantes en las siguientes ediciones.



Presentación de María Elisa
Escenario al Aire Libre de
La Media Torta, Encuentro
Andando 2017.
Foto: David Caycedo

Tránsitos del andar

Karina García

Bogotá, como ciudad diversa, con discursos polifónicos y polisémicos desde el cuerpo y el movimiento, configura reflexiones y elaboraciones de la danza folclórica que se movilizan con diferentes matices. La llamada danza folclórica o danza tradicional —como varios la enuncian— se constituye como práctica cultural y artística en la ciudad, y se sitúa como un género danzario heterogéneo.

Atendiendo a esto, el Instituto Distrital de las Artes-Idartes realiza el Festival Bogotá, Ciudad de Folclor como una plataforma que reúne propuestas, construcciones coreográficas y de pensamiento, en aras de circular y visibilizar los procesos variados que se producen en la capital desde este género.

En su programación, el Festival integra un componente escénico y uno académico, constituyendo espacios de circulación artística en diversos escenarios de la ciudad, así como momentos en donde el intercambio de saberes, la teorización y la realización de talleres, posibilitan acercamientos al estudio y la comprensión de la danza folclórica como campo de conocimiento.

En el marco del componente académico del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2017 nace la propuesta Andando. Ese año se vincularon diversas iniciativas del sector en el diseño y programación del Festival. Estas son lideradas por redes como el Consejo Internacional de Organizadores de Festivales de Folclor y Artes Tradicionales (CIOFF) Colombia, la Red Danza Bosa y Folklore Danza Bogotá, quienes en alianza con Idartes proponen diferentes rutas para que la programación académica se consolide desde la movilización de experiencias. El saber, el hacer y el ser de la danza folclórica se disponen entonces como trayectos para que los participantes de ese marco académico transiten por reflexiones y vivencias, que buscan posibilitar conceptualizaciones, prácticas e intenciones que alimenten las dinámicas del género en la ciudad.

Estamos hablando de un *andar* que involucra a la comunidad de la danza, a los ciudadanos y la ciudad misma.

Andando se instala para ese momento como una estrategia metodológica trazada desde tres caminos: el pensamiento, el movimiento y el encuentro, recorridos que pretendían establecer horizontes para que los participantes tuvieran tres lugares de enunciación respecto al quehacer de la danza folclórica. En ese sentido, Andando Hacia el Pensamiento se establece como el camino de la conceptualización, la organización y la declaración de ideas en torno a la danza folclórica. Se considera que el recorrido debe vincular lo teórico, lo histórico y lo filosófico con la vivencia, validando la praxis como lugar de reflexión.

Desde ese lugar se programan conversatorios, ponencias e intercambios de saberes, mediados o liderados por

personas que evidencian experiencias, estudios, procesos formativos o investigaciones significativas en el campo.

Andando Hacia el Movimiento se constituye como el lugar donde la práctica, el movimiento, la técnica y los procedimientos en la danza folclórica se desarrollan y se reflexionan desde el hacer. En este recorrido se programan talleres teórico-prácticos, laboratorios y grupos de trabajo en diferentes localidades de la ciudad. Las experiencias se enfocan en ese momento, en la movilización, construcción y deconstrucción de estructuras coreográficas, formas compositivas, inquietudes creativas y metodologías de enseñanza.

Este tránsito acoge una progresión de contenidos y experiencias, las cuales son mediadas por maestros, coreógrafos o directores de grupo reconocidos en el ámbito de la danza folclórica en la ciudad.

Cómo tercer y último lugar se concibe Andando Hacia el Encuentro. Este recorrido busca el acercamiento y la reflexión fraterna entre la comunidad de la danza folclórica de la ciudad.

La vivencia se orienta hacia la reunión de colegas, compañeros y amigos que, alrededor del alimento, comparten, se encuentran de manera plácida, más allá de propósitos escénicos. Este momento se celebró tomando chocolate.

Este tránsito busca motivar vínculos de camaradería y solidaridad que fortalecen lazos de armonía, reciprocidad y asociatividad, en aras de afianzar la comunidad danzaria de la ciudad. Otro enfoque de este encuentro buscó la interacción activa y participativa de los ciudadanos con la danza folclórica. Como respuesta se diseña un espacio de participación llamado Coreografía Didáctica, estrategia interactiva donde

los asistentes se integran, bailan y utilizan vestuarios, acogiendo un contenido que la coreografía transmite o enseña (elementos, ritmos, vestuario, pasos básicos, etc.).

En consecuencia, como propuesta metodológica, Andando instala una enunciación que después de 2017 empieza a promover y a configurar lugares para analizar y declarar la danza folclórica de la capital. Sus tres perspectivas —pensamiento, movimiento y encuentro— suscitan trazas para que talleres realizados por las redes, escritos, reuniones y encuentros de semilleros de danza exploren procesos atendiendo a itinerarios relacionados con esos lugares del *andar*.

A su vez, Andando vuelve al componente académico del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor en 2019. Para este año los lugares de pensamiento y movimiento toman protagonismo, promoviendo experiencias reflexivas frente a tres posturas distintas de la danza folclórica. Discursos y prácticas movilizados por tres maestros mediadores, que evidenciaban lugares, intenciones y propósitos que atendían a perspectivas particulares.

Este *andar* por el pensamiento y el movimiento buscaba que los asistentes ampliaran el panorama de la danza folclórica de la ciudad, como práctica dinámica y diversa desde la vivencia de la diferencia y el contraste.

Entonces, la danza folclórica se piensa, se mueve y se encuentra, constituyéndose como una práctica que construye un saber desde diferentes recorridos, lugares posibles para indagar, componer y redactar, en aras de tener un acercamiento a la realidad de la danza capitalina.

Considerando lo anterior, Andando, como camino o como experiencia, anhela situar tres perspectivas o posibles

recorridos que, para este documento, se convierten en rutas escriturales con tránsitos propios, textos que en su particularidad atienden a las dinámicas que cada andar propone.

Red Adultos Mayores
Bailan (AMBA).
Escenario al Aire Libre de
La Media Torta,
Encuentro Andando 2017.
Foto: David Caycedo







Presentación Red Danza Bosa
Centro Comunitario Servitã,
Festival Bogotá, Ciudad de Dolclor 2017.
Foto: Juan Santacruz

Andando hacia el pensamiento¹

1 Este recorrido escritural acoge tres pensamientos, tres perspectivas que plasman ideas y conceptos alrededor de la danza folclórica y su movilización actual como práctica en la ciudad. Las consideraciones individuales se desarrollan en el marco del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2017 y el Encuentro de Redes realizado en el 2018.

ESTADO ACTUAL DE LA DANZA TRADICIONAL COLOMBIANA EN BOGOTÁ: PERSPECTIVA PERSONAL

Abelardo Jaimes Carvajal²

Agosto de 2017

Asumo esta tarea que se me ha encomendado con una primera certeza: para mí es muy importante en este momento emprender un estudio sistemático y profundo de la elaboración de un estado de la cuestión sobre el hacer de la danza tradicional colombiana en Bogotá. Creo que este evento y todas las acciones del orden artístico y formativo que se han realizado en torno a la danza y el folclor en Bogotá nos invitan a que emprendamos, a una sola voz, la consolidación de una estructura de reflexión que permita definir las categorías de un levantamiento del estado actual de esta modalidad de danza en la ciudad.

Me atrevo a pensar que una primera construcción estará ubicada en el sentido mismo del hacer danza tradicional en una ciudad como Bogotá, lo cual exige una reconfiguración del modo

2 Investigador. Docente de la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Estructuras y Procesos del Aprendizaje por la Universidad Externado de Colombia. Líder de procesos de formación artística, diseño y acreditación de programas universitarios. Coreógrafo con amplia experiencia en puestas en escena de danza tradicional colombiana. Profundo conocedor de las danzas regionales en Colombia. Fue el director del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño en Bogotá entre 2005 y julio de 2014. Cofundador del Coreomusical Canchimalos en Medellín. Creador, junto con Martha Leticia Niño, de Dantea Danza-Teatro en Bogotá, en donde fue investigador y realizó puestas en escena durante muchos años.

de pensamiento con la cual se hace, dado que ya están muy lejanos en la memoria, y en la práctica misma, escénica y conceptual, las bases rurales que la generaron. Al fin se han superado nociones tan frágiles y a la vez tan afincadas en la mentalidad colectiva de los hacedores de danza, como el rescate de la tradición, el mantenimiento de las formas preclásicas de hacer la danza como manifestación del folclor campesino en una ciudad tan cosmopolita como Bogotá. Sin duda, esta reconfiguración de sentido haría necesaria una estructuración sobre el abordaje de la corporalidad de los sujetos hombres y mujeres bailarines, que hacen danza tradicional en el escenario y otro modo muy diferente de hacer danza para su disfrute personal. Esto que acabo de mencionar tiene un efecto dramático en las corporalidades de los bailarines y las bailarinas, por dar un ejemplo, el contraste absoluto en el tipo de música que escucha un bailarín o bailarina, la que aparece en sus listas de reproducción cotidianas y la que danza en el escenario producto de su hacer profesional danzario.

Viene aquí la segunda categoría que se me antoja posible, dejando claro que aspiro a que la discusión que abramos en seguida me sirva como insumo para este planteamiento investigativo. Decía que la segunda categoría que se me antoja posible es la reconfiguración de las corporalidades, de los danzantes que hacen danza folclórica en Bogotá. Siempre me ha impactado de modo muy significativo la transformación que sucede entre el chico, la chica y las delgadas líneas de diferenciación y apuesta por una voluntad liberadora de asumir el género, que entra en su uniforme grupal a un camerino y el que sale al escenario, vestido con los hermosos trajes, elaborados maquillajes, coloridos tocados y unas muy estructuradas formas de mover su cuerpo escénico. Luego de la función se deconstruye esa transformación, se

elimina el ropaje y vuelves a ver desfilar hacia una cotidianidad muy diferente a estos jóvenes que hacen danza folclórica.

Lo anterior daría paso a la tercera categoría de la dimensión de la experiencia del sujeto que hace danza folclórica, porque esta experiencia es muy diferente cuando se hace en Bogotá, que cuando se representa a Bogotá en el contexto nacional, y muy diferente cuando desde Bogotá se representa al país en el extranjero. Esta trashumancia, conscientemente programada y buscada con ahínco por las compañías bogotanas de danza, transforma, por ejemplo, los repertorios que se mueven en cada una de las instancias de movilidad. El impacto de estas movi- lidades en los grupos es grande, y aunque no se han establecido con certeza, sus efectos se perciben de modo muy estremecedor en la configuración de las compañías, en la dedicación de tiempo y esfuerzos tanto en lo corporal como en lo económico de estos jóvenes danzantes y sus familias, en las decisiones de estudio y el ejercicio profesional a los que se ven abocados. Son cosas que suceden, y a nivel de elaboraciones teóricas no las estamos construyendo, pero en la cotidianidad de las compañías producen remezones dramáticos de sus configuraciones y prácticas.

Las redes de trabajo se han consolidado y movido de modo muy significativo, y hay personas entre ustedes que dedican mucho tiempo y esfuerzo al avance del sector, las Galas de lo Mejor de la Danza, Bogotá Ciudad de Folclor, el Congreso de Investigación en Danza, los espacios de difusión y construcción de públicos que han abanderado, en la ciudad, la apertura y presencia en programaciones que invitan a la construcción de público para la danza, la presencia de la danza en los mejores escenarios de la ciudad, y también en sus rincones más apartados. Todo esfuerzo es evidente y ha producido formas de

intercambio y organización entre las compañías, de un modo que considero muy alentador para el futuro del sector en la ciudad. Tengo la impresión de que a esta estructura le hace falta tener en cuenta un nivel de transferencia de conocimiento que trascienda la copia del material. Si bien están instaurados los talleres de intercambio de saberes y aportes de conocimiento, estos se refieren en su gran mayoría a la forma técnica de interpretación de la danza, pero a los materiales creativos, no. En esa medida, se sigue presentando el fenómeno de la copia de materiales creativos o de los estilos interpretativos sin dar los correspondientes créditos a sus originales hacedores. Esta cultura, muy asentada en el hacer de la danza escénica, podría ser resuelta mediante la creación de sistemas de transferencia claros y precisos, algo posible en este momento de los desarrollos de los sistemas de comunicación.

Para cerrar esta disertación, lanzaría la siguiente categoría, que no por dejarla para el final me parece menos importante: es la del diferencial creativo. La pregunta que recogería esta categoría es ¿cuál es el hecho creativo que define la danza de base tradicional en esta contemporaneidad del siglo XXI? Lo pongo en términos de diferencial creativo porque me parece que ante la estandarización de contenidos de la danza, lo creativo es lo que diferencia una gran compañía de otra del mismo nivel y de aquellas con las cuales el gradiente de esta diferencia en la puesta en escena es más evidente; es más, existe un gran número de propuestas creativas en los bordes del hacer dancístico que no se visualizan, ni se les da importancia porque no tienen los recursos de elaboración para convertir una buena idea en un buen producto final para la escena, y obras de gran factura escénica que tienen un nivel creativo y conceptual que no soporta análisis profundos.



Ballet Folklórico Colombiano.
Teatro Jorge Eliécer Gaitán,
Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2017.
Homenaje a Ligia de Granados.
Foto: Juan Santacruz



REFLEXIONES SOBRE EL FOLCLOR Y LA DANZA FOLCLÓRICA EN BOGOTÁ

Paola Chaves Olarte³

Agosto de 2017

El pasado domingo 20 de agosto de 2017 se realizó en la Casona de la Danza el encuentro denominado Andando: Entre el Folclor y la Ciudad, llamado también Componente Académico del evento Bogotá, Ciudad de Folclor 2017. Amablemente fui invitada a participar exponiendo mis reflexiones acerca de la danza folclórica en Bogotá. Para dar un orden a mi intervención la dividí en tres momentos. En primera instancia, leí fragmentos de mi monografía de grado como antropóloga de la Universidad de los Andes, llamada *Lo popular imaginado: Para una genealogía del discurso folclórico en Colombia (1850-1950)*. En segundo lugar, cité brevemente a V. S. Naipaul, nobel de Literatura 2001, para introducir la idea de folclor como “yuxtaposición de culturas”. Finalicé contando lo que me ha dejado la experiencia como gestora cultural y jurado

3 Antropóloga por la Universidad de los Andes. Magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas por la Universidad Nacional de Colombia y miembro del Consejo Internacional de Danza (CID). Estudió danza en Nueva York en la escuela Dance New Amsterdam y a su regreso a Bogotá fue bailarina de las compañías de danza contemporánea Danza Común y Artífice Danza. Se desempeñó como docente en programas universitarios de danza e incursionó en el área de la gestión cultural como coordinadora en la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes. Ha participado en proyectos de investigación para el Ministerio de Cultura de Colombia y la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Recientemente, se desempeñó como jurado del Programa Distrital de Estímulos para la Cultura. Actualmente, su interés principal es el manejo, diseño, implementación y seguimiento de proyectos artísticos y culturales.

de concursos de danza del distrito acerca de la práctica de las danzas folclóricas en Bogotá.

En síntesis, en mi monografía de grado hago una traza-bilidad de los factores que influyeron en la instauración del folclor en Colombia. Desde su llegada como concepto desde Europa, específicamente de Alemania, hasta el momento en el que empiezan a proliferar los estudios sistemáticos acerca de lo que era considerado como saber folclorista. Buscando encajar la mencionada investigación académica en un encuentro de carácter más relajado, enfoqué esta parte de mi presentación en el folclor como disciplina: su proceso de institucionalización en la primera mitad del siglo XIX, mejor dicho, quise devolverme un siglo en vez de dos. Me remonté a 1930, cuando se posó en el Gobierno colombiano un ideario liberal que buscaba dar un impulso reformista y modernizador al país. En palabras del historiador Jaime Jaramillo Uribe, “Colombia dejó de ser un país rural y empezó a transformarse en un país de ciudades con grandes aglomeraciones de obreros y clases medias que demandaban servicios y educación a todos los niveles” (Jaramillo, 1996, p. 329). Fue entonces cuando la reforma liberal traería consigo la posibilidad de reconocimiento de diversidad cultural del país, pero manteniendo continuidad con el pensamiento conservador. Evidencia de esta conexión es el surgimiento de la primera Sociedad Colombiana de Folklore, que en 1938 fuera creada por el humanista José Joaquín Casas Castañeda, quien promovió los estudios folcloristas basándose en investigaciones de claro corte científico, actitud que respondió al interés positivista que empezaron a promover los gobiernos liberales. Encontramos aquí el contexto que precedería a folcloristas

como Guillermo Abadía Morales y Octavio Marulanda, quienes desarrollaron sus investigaciones, ligadas también a una actitud que buscaba darles a las tradiciones un estatus científico que validara su pertenencia o no “al acervo folklórico de nuestras danzas” (Abadía, 1977, p. 291).

Una de las conclusiones de mi trabajo de grado es que el folclor tomó de las ciencias naturales su metodología; esto generó lo que podemos considerar como una importante contradicción del discurso folclórico, pues aplicaban métodos de las “ciencias duras” en el estudio de las expresiones culturales, generando descripciones y categorías que poco servirían al análisis de los contextos y relaciones de los “fenómenos folclóricos”. Es decir que, a pesar de la abundancia de detalladas descripciones, folcloristas como Marulanda y Abadía Morales dan pocas explicaciones sobre “lo popular”. Aunque es de reconocer su mirada hacia lo que era excluido por los discursos científicos y marginalizado por los discursos políticos, casi nunca dicen cuáles son los procesos sociales que dan a las tradiciones una función diferente a la de amarrar la identidad al pasado. Esta contradicción inherente al discurso folclórico muestra que en un afán de posicionarse frente al discurso hegemónico cientificista, adopta la misma metodología de este discurso. En ambos casos, las élites continúan reafirmando su poder sobre los “otros”.

El discurso folclórico en Colombia se consolidaría, entonces, en concordancia con el proyecto político de los liberales, que era el de una nación que incluyera a sectores antes marginados, como los campesinos, los indígenas y los negros. En este contexto de creciente cientifización del conocimiento sobre lo social se enmarcan los discursos de Abadía

Morales y Octavio Marulanda, los cuales pretenden ser discursos científicos (ilustrados), pero continúan trabajando con las mismas representaciones románticas de los letrados del siglo XIX. Lo negro y lo indio es idealizado, pero nunca es mostrado como “representativo” de la nacionalidad colombiana.

El ejercicio de realización de la monografía me ayudó a ubicar en un mapa de la cultura coreográfica colombiana el lugar del folclor. Este ha sido privilegiado y al mismo tiempo marginalizado. Esa inminente contradicción permite una lectura a través de lo que nos dice V. S. Naipaul en uno de sus ensayos, “Las tinieblas de Conrad y las mías”:

Y así, se nos pide que contemplemos la yuxtaposición de dos culturas, una abierta y sin fe, otra cerrada y regida por la antigua magia; una “al borde de las tinieblas exteriores”, explorando el mundo, otra, aprisionada en una pequeña parte de él. Pero las ilusiones son las ilusiones, los espejismos, los espejismos. ¿Acaso no es un espejismo Londres, la vida de sus calles? (Naipaul, 2012, p. 191)

El folclor es resultado de una yuxtaposición de culturas, de factores políticos, sociales y hasta científicos. La diversidad que lo conforma es tan inmensa que lo convierte en un espejismo, es decir, no existen verdades absolutas en él.

Cuando trabajaba en el Idartes, específicamente en la Gerencia de Danza, me asignaron la coordinación del montaje inaugural del VII Festival Danza en la Ciudad. Ese año se trató de un montaje de folclor que se llamó *Evocación: tejiendo memorias entre olvidos y sueños*. La experiencia no pudo ser más enriquecedora. Tuve la oportunidad de compartir

un proceso que incluyó tanto actividades de creación como de producción y circulación con algunos profesionales de la danza folclórica más destacados de Bogotá. Fue un viaje por las entrañas mismas de la práctica de la danza folclórica, conocí a bailarines, vestuaristas, visité sus estudios y pude escuchar de cerca sus cuestionamientos estéticos, dramáticos, coreográficos y creativos en general. El producto final resultó en un montaje evocativo, como bien lo dice su nombre. Un recorrido por diferentes danzas tradicionales de Colombia, como es común en los montajes de folclor, pero esta vez interactuando con complejos diseños de iluminación, video, vestuario y escenografía. Adicionalmente, contó con música original del compositor colombiano Victoriano Valencia, quien, junto a otros instrumentistas, tocaba en vivo al ritmo de los pasos y movimientos de los bailarines, a quienes podían ver y seguir de cerca desde el foso del Teatro Jorge Eliécer Gaitán. Como coordinadora de esta experiencia noté, también, cómo se generaban tensiones, forjadas por timidez tal vez, cuando se trataba de romper “el molde” de los montajes coreográficos del folclor, principalmente, en términos dramáticos, escenográficos y de vestuario. Me preguntaba cuál es el papel de las danzas folclóricas, ¿es, acaso, solo una necesidad de buscar amarrar la identidad al pasado?

Cada una de las funciones contó con un teatro a reventar, con un público emocionado, conectado con lo que pasaba en el escenario, de tal forma que algunos de los asistentes se paraban de sus asientos a bailar. Hasta la subdirectora de las Artes de Idartes de ese entonces asistió dos noches seguidas a gozarse el montaje. Me enteré por los coreógrafos de que *Evocación* recibió numerosas críticas, especialmente de

otros coreógrafos y estudiosos del folclor. Al final, quedó una estela de duda acerca de las posibilidades de que el folclor rompa con los parámetros conservadores que lo han acompañado desde sus inicios en el contexto bogotano, incluso conociendo que la ruptura genera conexión con diversos públicos.

La experiencia más reciente en relación con las danzas folclóricas en la ciudad la viví como jurado de uno de los concursos del Programa Estímulos Distritales para la Cultura de la Secretaría de Cultura de Bogotá. Evalué 16 propuestas de grupos de danza bogotanos, en su mayoría de folclor. Analicé tanto su parte escrita como su puesta en escena. Aquí observé, en cada una de ellas, cómo se relacionaba mínimamente el componente escénico con el componente escrito. En el primero —lo escénico— se notaba el trabajo, la dedicación y la inversión económica (empezando por los maravillosos vestuarios). En varios casos, se notaban las horas de ensayo y el trabajo en equipo. En el segundo componente que menciono —el escrito— solo se evidenció descuido y falta de interés. Como si existiera una grieta infranqueable entre investigar sobre las tradiciones y traducirlas a la escena.

Para finalizar, retomo una de las preguntas que se formularon en el encuentro en la Casona de la Danza: “¿Existe folclor en Bogotá?”. Yo considero que sí, claro que sí. Pero les corresponde a sus artífices ampliar o romper los límites del territorio, de alguna manera “privilegiado”, que ha tenido el folclor como estrategia de reconocimiento de las tradiciones coreográficas colombianas. Les corresponde difundir sus estrategias creativas, pedagógicas e investigativas, para reconstruir tejidos y generar otros, nuevos, entre jóvenes y adultos colombianos y las danzas tradicionales. No solo en

términos técnicos, sino también en términos de sus contextos y sentidos. Es decir, llegar a donde los folcloristas de la década de los sesenta, por su contexto, no llegaron: a dar explicaciones acerca de los procesos sociales y culturales que dan a las tradiciones una función diferente de la de amarrar la identidad al pasado.

A manera de conclusión, quisiera recoger algunas de las propuestas de los asistentes sobre *Andando*: 1) debe haber una mayor cobertura con respecto a la socialización de investigaciones recientes, tanto formales como informales, acerca de las tradiciones coreográficas en el territorio colombiano. 2) Aquellas investigaciones, historias y experiencias todavía no escritas, deben escribirse. Es decir, se sintió un clamor para que la memoria de la danza tradicional colombiana continúe dejando su respectivo registro. 3) Finalmente, se expuso la inminente necesidad de llevar a la acción, la creación de un centro de documentación de danza que abarque, conserve y, sobre todo, difunda la memoria construida a partir de la danza folclórica en Bogotá.

Referencias

- Abadía, G. (1977). *Compendio general de folklore colombiano* (vol. 24). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Chaves, M. (2002). *Lo popular imaginado. Para una genealogía del discurso folclórico colombiano, 1850-1950*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Jaramillo, J. (1996). *El regreso a la tradición española: El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Planeta.
- Naipaul, V. (2012). *Momentos literarios*. Barcelona: Mondadori.



Grupo Representativo Institucional de la Universidad
Pedagógica Nacional, en Danzas del Litoral Pacífico.

Teatro Jorge Eliécer Gaitán,
Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2017.

Homenaje a Donaldo Lozano

Foto: Juan Santacruz



PENSAMIENTOS Y ANDANZAS: PERSPECTIVAS DE LA DANZA FOLCLÓRICA EN LA CIUDAD

Andrea Karina García⁴

Agosto de 2018

La danza folclórica colombiana, vista como práctica cultural, es una manifestación que fomenta secuencias de movimientos evocadores de disfrute, los cuales son transitados por una vivencia que no piensa en estructuras determinadas o en un objetivo escénico con un público específico; por el contrario, se trata de vivencias dancísticas orgánicas que desde la cultura popular tradicional se impulsan en el seno de una colectividad o individualidad como experiencias significativas (fiesta, religiosidad, amor, muerte, nacimiento, carnaval, etc.).

Esta danza folclórica moviliza entramados simbólicos, históricos y estéticos situados en los cuerpos y en los territorios que activan estas redes de significado. Es así que su teorización no se construye solo asimilando conceptos: también se debe hacer a través de reflexiones, incorporaciones y reconfiguraciones que entiendan cómo se han construido y

4 Licenciada en Educación Artística por la Uniminuto. Máster en Estudios Teóricos de la Danza por el Instituto Superior de las Artes (ISA), La Habana, Cuba. Magíster en Estudios Artísticos por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Tiene un diplomado en Gestión Estratégica de Procesos Culturales por la Universidad del Rosario. Docente de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Docente de la especialización de Desarrollo Humano con énfasis en Procesos Afectivos y Creatividad en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Asesora académica del Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folclore y de las Artes Tradicionales (CIOFF) en Colombia.

asimilado aquellas relaciones (históricas, políticas, sociales y culturales).

En este momento, la noción de *danza folclórica* y su significado puede variar según el contexto donde se plantee e, incluso su denominación puede cambiar (danza autóctona, danza tradicional, etc.).

Atendiendo a varios referentes, se presentan a continuación dos concepciones impulsadas por su macrocontexto: el folclor. La primera la señala como práctica dancística tradicional, colectiva, natural, espontánea y viva. La segunda, como compilación de movimientos y estructuras dancísticas sistematizadas, declaradas por referentes identificables. Es decir, el *hecho folk*, por un lado, y el *objeto de estudio compilado*, por el otro, este último definido e instalado por el Folclor con mayúsculas, o *folclorología*, en compendios y guías.

Siguiendo con las variantes, hay documentos que hablan del fenómeno folclórico como hecho vivo o “foco folclórico”, y lo folclórico como práctica artística que tiene lugar por fuera de esa “fuente primaria”, pero que parte de ella con fines expositivos. Es aquí donde la danza folclórica se enuncia desde un objetivo escénico, o como algunos lo llamarían, “de proyección”.

La visual que nos entrega lo anterior no es más que un campo de interpretaciones que pueden albergar contradicciones, ambigüedades o verdades en relación con la danza folclórica y su enunciación, situación que deja para cada uno de nosotros la posibilidad y el compromiso de construir y consolidar nuestra postura frente a semejante universo etimológico, académico y hermenéutico, postura consciente que debe retroalimentar constantemente la danza folclórica como práctica.

De todas las reflexiones pensemos en particular que la danza folclórica (hecho *folk*) se reconoce por sus movimientos corpóreos libres e interpretaciones colectivas espontáneas, transmitidas de generación en generación, no institucionalizadas, que empiezan a diferenciarse entre ellas por las características propias del contexto, la comunidad y el espacio geográfico en donde son generadas. Sin embargo, si habláramos de Bogotá, esta práctica, como está descrita, es imperceptible en la ciudad. Sería difícil identificar algún tipo de manifestación de esta naturaleza en el distrito capital, ya que la dinámica urbana promueve otro tipo de experiencias espontáneas y libres, permeadas por otros propósitos, otros ambientes y otras necesidades, que favorecen una invisibilización de esas manifestaciones *folk*, por así llamarlas. Esto no quiere decir que no estén en comunidades raizales, familias, cabildos o territorios liminales rurales-urbanos, donde puede que se presenten. Sin embargo, es preciso decir que en Bogotá la danza folclórica como práctica se reconoce desde el otro lugar: el escénico.

La danza folclórica se vuelve, entonces, un género dancístico que circula de manera dinámica en la ciudad. Transita dentro de la urbe y obtiene un sitio en las academias de baile y en los teatros, al tiempo que impulsa grupos de danza especializados en este tipo de práctica, los cuales establecen repertorios y obras que son producidas y circuladas, así que el tema escénico o de proyección se convierte en el punto que sostiene esta práctica. De la misma manera, se crean estímulos estatales para cobijar a dicho género, que finalmente está en función de las dinámicas artísticas que lo albergan: técnica, luces, vestuario, maquillaje, coreografía, etc.

La danza folclórica en la ciudad moviliza construcciones coreográficas que en mayor o menor medida acogen elementos del “fenómeno folclórico” en sí. Como práctica artística propicia expresiones que resignifican las formas “folclóricas tradicionales”, a través de la reelaboración cinético-estética de formas danzarias, en relación con el contexto y con el objetivo escénico propuesto. Es así que en Bogotá, la danza folclórica finalmente es un fenómeno escénico y artístico.

En la ciudad, el fenómeno incluso tiene resistencias y algunas batallas de enunciación propias al posicionar y llevar la danza a escena. Para algunos se llama danza folclórica tradicional, para otros es de proyección, para otros es *ballet* folclórico, perspectivas que señalan la misma práctica danzaria con objetivo escénico, pero con algunas características técnicas, coreográficas, de investigación y de composición, que pueden enmarcar la ubicación de una propuesta danzaria en esas categorías. Estas particularidades, a decir verdad, muchas veces no son muy identificables.

La danza folclórica en la ciudad se consolida entonces como género danzario que comprende configuraciones técnicas, corporales, musicales, coreográficas, escénicas y de creación propias. Es así que en Bogotá se asume la danza folclórica como práctica danzaria organizada que construye puestas en escena para un espectador, a partir de argumentos e interpretaciones de posibles elementos folclóricos, muchos de ellos adquiridos a través de videos, relatos, compendios, cartillas, etc.

Ahora, como práctica artística, la danza folclórica necesita procesos indagatorios honestos y reflexivos que brinden fundamentos y horizontes de sentido a las puestas en escena

desarrolladas; sin embargo, dentro del fenómeno en la ciudad, y por el mismo afán de producir escénicamente, el tema del análisis y la investigación pertinente queda relegado. Esta ausencia de procesos indagatorios profundos genera vacíos y conflictos dentro de la práctica misma, que propician constantes enfrentamientos entre la comunidad de la danza en la ciudad.

Las resistencias y los conflictos mencionados pueden evidenciarse en encuentros y festivales (todos de carácter escénico), cuando grupos de danza se nominan como tradicionales y no de proyección, con argumentos de lucha dinamizados por intereses de salvaguardia del folclor (hecho *folk*) con rastreos someros sobre el tema, posturas inflexibles que se contradicen muchas veces con la misma dinámica escénica y que se difunden sin averiguaciones precisas.

Muchas veces, esa lucha está más asociada al relevo generacional de tradiciones coreográficas creadas e instaladas por “maestros”, que a los hechos danzarios orgánicos que constituyen simbólicamente una práctica (*folk*). Es más, a veces son luchas heredadas a los bailarines desde procesos rígidos que dictan ciertas maneras de pensar y comportarse en la danza folclórica.

En Bogotá, este enfoque tradicional de la danza folclórica transita como una manifestación dancística construida a partir de coreografías que cumplen con unas condiciones y requisitos fijados por un autor; danzas construidas con base en interpretaciones hechas por investigadores en el pasado; danzas parametrizadas y fijadas, que se dan a conocer como aquellas que conservan “los rasgos auténticos” de manifestaciones “danzarias tradicionales”, que preservan la “pureza”

y que no se pueden transformar, ya que fueron concebidas dentro de los “valores” propios de cada región.

Desde esta perspectiva, ese enfoque tradicional tiene sus detractores y sus simpatizantes, tiene procesos de investigación reflexivos y pertinentes, así como, procesos y procedimientos superficiales. Estos últimos conciben la danza folclórica como una construcción repetitiva irreflexiva, lo que muchas veces provoca rechazo y llega a fracturar otras estructuras que emergen como necesidades creativas que intentan reconfigurar tal reiteración. En ese sentido, los enfoques necesitan sustentarse e indagarse para lograr horizontes de sentido pertinentes a las características que la ciudad le va dando al género.

En contraste, la ciudad trae consigo la transformación de lo estático y lo esencialista. Lo cosmopolita impulsa reflexiones casi revolucionarias hacia estos argumentos tradicionalistas. Se replantean conceptos, se generan nuevas construcciones y, en esta dinámica, la danza folclórica entra en un coctel de posibilidades. La danza en sí misma se empieza a reconocer en una dimensión artística, como disciplina, y desde el arte entra en una necesidad expresiva. Es aquí donde su lugar de enunciación cambia y la mayoría de sus construcciones, sin dejar su marco “preservador”, comienzan a cambiar la mirada, abandonando argumentos primarios e inamovibles. Desde esa perspectiva, por ejemplo, pasa a ser una opción productiva promotora de repertorios enriquecidos con cánones estéticos determinados por el gusto del público.

Ante esa visual, la búsqueda de técnicas para enriquecer el movimiento periférico y proyectivo entran a ser parte de las construcciones coreográficas. Las danzas recopiladas

y asumidas como *auténticas* adoptan un proceso reconfigurador, pensado a partir de las necesidades de su circulación. Algunos coreógrafos mantienen estructuras desde posiciones conservadoras; otros se arriesgan a *enriquecer* esas formas del pasado con pinceladas tenues que acentúan lo que se quiere proyectar; varios recomponen, reestructuran y refinan, pensando en un producto dinámico, versátil y lleno de sorpresas para un público expectante. Así, se van empoderando modelos de virtuosismo y espectacularidad que abren otro panorama de este género en Bogotá.

Sin duda, la danza folclórica es una práctica danzaria importante en la ciudad. Su desarrollo vital se concentra entonces en la circulación de productos coreográficos, lo que activa la creación, la constitución de grupos y el desarrollo de montajes que colman una programación cultural. Por consiguiente, se consolida como un movimiento que resume su desarrollo a una constante actividad de circulación en eventos puntuales, impulsados muchas veces por un objetivo institucional (convocatorias para la programación distrital).

Sin embargo, y volviendo a la reflexión, esta dinámica disminuye procesos de formación, de investigación y de creación exploratoria. Es tan así, que los procesos intelectuales y creativos alrededor de esta práctica se ven minimizados, lo que merma los documentos de consulta, los espacios reflexivos frente a la propia práctica, las publicaciones, la visibilización de experiencias significativas, la reflexión teórica y los encuentros de pensamiento alrededor de esta danza en la capital.

Entonces, ¿qué nos queda por hacer? ¿Por qué no crear como proceso de pensamiento? Sería importante tener en cuenta que muchas coreografías hoy llamadas *tradicionales*

(bambuco, bullerengue, guabina) son, como en cualquier género danzario, construcciones subjetivas de coreógrafos, propuestas creativas e invenciones logradas desde objetivos estéticos proyectivos. Eso quiere decir que cualquier coreógrafo-compositor de danza puede lograr este tipo de ejercicio, investigando y desarrollando un trabajo de movimiento pertinente y creativo con respecto al fenómeno folclórico. Lo que hace falta, tal vez, es tiempo para indagar y darse el permiso de explorar.

La creación en la danza folclórica, al parecer, entra en estados continuos de resistencia: resiste a los discursos esencialistas, resiste a las categorizaciones, resiste a las atribuciones estéticas, resiste a las dicotomías históricas, resiste a los objetivos mercantilistas, resiste a los objetivos tradicionalistas. Y, a decir verdad, más que resistir, se adapta, busca, se acomoda: ella, como fenómeno urbano, se transforma. Lo importante, tal vez, es que ese proceso de “mutación” lo acompañemos con argumentos, con posturas críticas, y sobre todo con fundamentos claros más allá de peleas “puristas”.

El acto creador en la danza folclórica también se puede convertir en una herramienta para abrirle espacios simbólicos vitales a la tradición (hecho *folk*). Desde este punto se está hablando entonces de un consenso, una negociación en donde la creación realiza la mediación entre los cuerpos y los territorios, entre el pasado y el presente, entre el ámbito urbano y el rural, la creación como oportunidad y como vía para investigar, escribir y desinstalar aquellos imaginarios que coartan el propio desarrollo de este género danzario como campo de conocimiento en sí mismo.

La danza folclórica en Bogotá es un fenómeno versátil, lleno de posibilidades. Coreógrafos y directores conservadores, reformistas y progresistas encuentran en esta ciudad su espacio, cada uno con su certeza, cada uno con su justificación válida. La cuestión, tal vez, sea dejar de pensar en las formas (danza folclórica tradicional, de proyección o *ballet* folclórico) para iniciar una profunda reflexión que permita reconocer la danza folclórica como una manifestación importante, llena de dinámicas propias en la ciudad.

Es claro que varias de las cuestiones planteadas en este escrito palpitan activamente en el sector de la danza folclórica bogotana. Por esto se hace necesario promover espacios que examinen, reflexionen, teoricen y promuevan conclusiones que de alguna manera se arriesguen a conciliar y a develar rutas en donde la práctica pueda fundamentarse y enriquecerse.

Tengamos en cuenta que en la danza folclórica de Bogotá intervienen devenires históricos que marcan las rutas conceptuales y creativas que cada uno de sus protagonistas impulsa: puntos de identificación, marcos de movimiento y creación que impregnan la praxis escénica; matices, confrontaciones y posicionamientos que impulsan a la vez aportes y estructuras para las nuevas generaciones que están en una continua búsqueda de argumentos y razones, y que, a mi modo de ver, necesitan perspectivas más polifónicas en aras de motivar posturas críticas propias.

La formación para la danza folclórica en la ciudad no puede concebirse solo como un espacio de entrenamiento, recopilación de pasos y coreografías mecanizadas. La formación debe asumirse y argumentarse, también, desde un

contexto teórico, práctico, creativo y reflexivo propio y colectivo afín con la práctica artística. Es importante, por ejemplo, establecer momentos en el ensayo o en el proceso de creación para el intercambio de conocimientos y criterios, en aras de fomentar propuestas escénicas dialógicas con objetivos pertinentes a las necesidades de esos cuerpos de ciudad.

Y aunque para la danza folclórica de la ciudad la teoría no es un insumo importante ni eventualmente relacionado con la producción creativa y su circulación, es decir, no es un requerimiento sustentador de la práctica, siendo un apéndice de algunos procesos escénicos que ocurren, debemos dejar de creer en este género como mero producto. Podemos seguir ampliando (porque ya ha estado sucediendo) y propiciando procesos de creación reflexivos, fundamentados, indagados, desarrollos que promuevan en nuestros hacedores de danza la necesidad de pensar, crear, leer y escribir, procesos de formación/creación que redimensionen la práctica de la danza folclórica actual en la ciudad.

Referencias

Barrios Alday, P. (1993). *Folclor y escenario*. Chile: Agencia de Publicidad Vía Magín.

García, A. K. (2015). Creación, arte y paradoja: A propósito de la danza folclórica. *Revista Calle 14*, 10(16).

Martín, A. (2005). *Folclore en las grandes ciudades*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Viana Díaz, L. (2003). *El regreso de los lobos: La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.



Taller de Nicolás Silva.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla





Maestros en Andado 2019.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla

Andando hacia el movimiento⁵

- 5 Los tránsitos escriturales que se desarrollan a continuación parten de la observación y el análisis de prácticas danzarias realizadas en el marco del componente académico Andando del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2019. Dos observadores que desde la técnica, el movimiento y los procedimientos realizados analizan y configuran el andar de las tres perspectivas movilizadas en los talleres en aras de reconocer convergencias y divergencias posibles. En este marco se conciben dos textos que presentan enfoques particulares representados por cada uno de los maestros invitado, y que validan desde la práctica la construcción y deconstrucción del saber particular.

TRES MOVIMIENTOS PARA LA DANZA NUESTRA

Felipe Lozano⁶

Julio de 2019

El domingo 21 de julio de 2019 tuvo lugar la muestra y un conversatorio con Nicolás Silva, Rafael Barrera, Gustavo Rodríguez y los participantes de la clase maestra de danza que había realizado cada uno de los coreógrafos, ese mismo fin de semana en la Casona de la Danza, dentro de la programación académica del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2019. Este espacio tenía la finalidad de conversar informalmente sobre la motivación y la intención del trabajo de cada uno de los tres coreógrafos, tanto a la hora de realizar

6 Director escénico, coreógrafo, bailarín, ensayista, catedrático en pedagogías artísticas, historiador del arte e investigador. Consejero distrital de Artes de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, consejero nacional de Danza del Ministerio de Cultura de Colombia. Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Didáctica del Arte por la Fundación Universitaria Los Libertadores, especialista en Educación para la Cultura por la Universidad Antonio Nariño, licenciado en Educación Artística por la Corporación Universitaria Cenda, tecnólogo en Administración Hotelera por la Corporación de Educación del Norte del Tolima (Coreducación). Fundador y director de las agrupaciones artísticas Lihaf Compañía (danza teatro), Danzas Folclóricas de Honda (Honda, Tolima), Andanzas y Travesías (danza mayor), Sintaxis Danza (danza contemporánea y moderna), Compañía Felipe Lozano (danza tradicional). Artista residente en entidades culturales como la Casona de la Danza (Instituto Distrital de las Artes-Idartes, 2016-2019), Museo Santa Clara de Bogotá (Ministerio de Cultura de Colombia, 2016), Casa Museo Alfonso López (Honda, Tolima, 2018), Museo de Trajes Regionales de Colombia (Universidad de América, Bogotá, 2019), Museo de Arte Contemporáneo (Fundación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, 2015).

el taller, como en su práctica artística y cultural. Más que una relatoría de la actividad, el presente escrito rinde tributo a estas tres perspectivas, haciendo evidente la intención que sustenta el trabajo de cada uno y la manera como trazan senderos propios con los que motivan a los bailarines a buscar la formación para la escena, a la vez que potencian el desarrollo escénico de la danza folclórica colombiana. Se trata, entonces, de una búsqueda introductoria sobre lo esencial que cada coreógrafo busca en el bailarín y la bailarina, en lo que a su dimensión subjetiva afecta, en tanto contribución al conocimiento y práctica del hecho folclórico para su desarrollo artístico. Por lo tanto, no se puntualizan aquí unos modelos o unos métodos para la formación y puesta en escena de la danza folclórica colombiana, sino que se exponen juntos los rasgos distintivos para definir unos modos de hacer de estos portadores de un patrimonio cultural a la hora de entregar conocimiento, reactualizar y preservar en su integridad el fenómeno del movimiento danzado y establecer relaciones con la tradición.

Nicolás Silva tiene formación académica y trayectoria artística en danza contemporánea, propendiendo por un trabajo “experimental”, como él mismo lo define, entre la academia y el folclor, para indagar por el sentido del gesto, el significado de la danza y desde dónde propone el abordaje del lenguaje del movimiento que parte de una concepción del cuerpo y la dramaturgia, mediada por su interés de poner a dialogar estas dos dimensiones. Para ello acude a códigos o elementos de la danza folclórica, como en su taller, donde abordó una propuesta contemporánea a partir de un currulao del Pacífico colombiano, abstrayendo movimientos y gestos,

así como el uso de elementos como el pañuelo, que motivan determinadas acciones y relaciones de los bailarines. Al intercambiar los roles femenino y masculino dentro de su propuesta coreográfica, sugiere una intención política sobre el problema de género y de identidades fragmentadas que, sin embargo, no es tan contundente en la propuesta coreográfica misma. Finalmente, plantea la duda acerca de si el folclor es representación y cómo evitar aquel “folclorismo” que se reduce a la repetición del paso o el código del gesto, vaciado de toda su dimensión tradicional.

Si bien es cierto, según señala el mismo Nicolás, que su motivación principal para la creación, en este caso, es el ritual, habría que decir que el exceso de hieratismo al que se acude en la danza y que raya casi en el cliché, pasa por alto ciertos rasgos corporales que son el resultado de un perfil etnográfico, una realidad geopolítica y un contexto cultural que se manifiestan en la intención expresiva y motriz de los bailarines tradicionales del currulao. De todas formas, un taller es muy poco tiempo para poder indagar en estos aspectos de sentido de lo folclórico y, seguramente, constituyen el problema central que debe afrontar toda intención de enlazar contemporaneidad y tradición, cuando se explora la posibilidad de establecer un diálogo real entre la escena y el folclor.

Rafael Barrera se muestra fiel a su concepción sobre el “deber ser” de la tradición en la danza, señalando, no sin cierto pragmatismo, la necesidad de preservar los rasgos distintivos del gesto, los códigos del paso, la figura y la planimetría; es decir, la forma y el contenido son representativos de la danza folclórica, siendo enfático, al contrario de lo que propone Nicolás, en mantener claras las distinciones de roles

y relaciones entre el hombre y la mujer en la danza. Como uno de los portadores del legado de Jacinto Jaramillo en la danza folclórica para la escena, ha tratado de transmitir y preservar con sumo respeto y cuidado los “escobillados” de Jacinto y trata de enseñarlos a las nuevas generaciones —aunque este taller que realizó fue sobre un juego coreográfico del Pacífico, ocasionando cierta desazón en algunos participantes que esperaban interpretar una propuesta de danza andina del interior, como el bambuco o la guabina—.

Barrera es muy insistente en la necesidad de sistematizar unos saberes sobre lo nacional, procurando que los grupos folclóricos reconozcan, estudien, valoren y preserven las formas características de las distintas danzas colombianas, pues considera que la llamada “danza de proyección”, en su afán de crear espectáculos llamativos para el público, desvirtúa la esencia y significado de lo folclórico, siendo una de las principales amenazas que afectan el conocimiento de este patrimonio, su transmisión y su importancia histórica y cultural para las nuevas generaciones.

Es claro que, por su acercamiento a la danza moderna a través de Jacinto, Barrera le apunta a la búsqueda de las sensaciones más íntimas del movimiento y no al exhibicionismo, reafirmandose en su relación con la tradición y los saberes decantados a través de años de trabajo con el folclor —desde esta perspectiva, es necesario destacar que el estudio de una manifestación folclórica va más allá de la repetición, en busca de la motivación del movimiento para abstraer las calidades intrínsecas y recuperar la emoción como motor de la expresión del cuerpo—. De allí, la importancia que les da a los cuerpos con los que trabaja para reconocer que sus movimientos

y experiencias son tránsitos, a través de los cuales se reconocen unos códigos culturales de la danza. Es por eso que este coreógrafo, defensor acérrimo del canon folclórico, afirma que la muestra o la presentación de la danza es tan solo una pequeñísima parte de aquel todo del movimiento inmerso en unos contextos culturales específicos.

Gustavo Rodríguez se declara portador de un saber tradicional que ha recibido de sus ancestros llaneros, principalmente de Aura, la mujer que le dio la vida y le enseñó sobre la danza, su cultura y su contexto, siendo esta su principal herencia y legado que tiene el compromiso de preservar. Su muestra sobre los “Matachines” hace parte de un trabajo investigativo de largo aliento que viene desarrollando sobre lo festivo y religioso, a partir de la recopilación de manifestaciones que, según él, “han desaparecido o se hallan en vías de extinción”. Desde su trabajo de cultor se ha dedicado, no solo a interpretar y llevar a escena tales expresiones, sino que cuenta con una importante labor de registro y sistematización, para llevarlas a propuestas escénicas de carácter teatral y en las que prima el juego y la lúdica.

De ahí que sus trabajos cuenten con una contextualización histórica en la que se hace necesario establecer distinciones entre los conceptos baile y danza. El bailaror es, según Gustavo, un cultor integral que trabaja el cuerpo, el movimiento, la musicalidad (ritmo-instrumento-copla), como un universo tradicional en relación con el pasado, la vida cotidiana, la memoria y el paisaje. Por ello, es tan estricto en exigirles a las personas que forma en la danza la búsqueda de la perfección en la ejecución del paso y el ritmo. Se puede afirmar que Gustavo ha codificado una técnica de

danza tradicional basada en el conocimiento y ejecución de la relación música-danza para lograr la destreza del paso, las variaciones rítmicas, las figuras, el gesto y demás componentes de la tradición para su puesta en escena.

Pasos cruzados

Al cruzar las miradas, los discursos y las propuestas de Nicolás, Rafael y Gustavo surgen varias nociones y categorías sobre las cuales concebir una cartografía de la danza folclórica en Bogotá que estaría constituida por los siguientes trayectos:

- **Cuerpo-territorio-identidad:** en el trabajo y el discurso de cada uno de los tres maestros se reconocen sus acercamientos a las formas, ritmos y movimientos, de acuerdo con unas motivaciones distintas (la mirada contemporánea, el canon folclórico y la recreación de la tradición) y que denotan sus intenciones en el momento de asumir lo escénico. Para cada una de estas miradas, el movimiento refleja unas comprensiones y relaciones culturales particulares que giran en torno a la corporeidad y su relación con el territorio, estableciendo unos referentes válidos para la construcción de identidades. De esta manera, se reitera el hecho innegable de que la danza folclórica está muy vinculada a aquellas representaciones y comprensiones culturales sobre el cuerpo y su relación vital con el entorno, el territorio y la cultura popular.
- **Transmisión o superficialidad y espectacularidad:** la transmisión de un fenómeno cultural de una sociedad a otra exige del coreógrafo y del bailarín un gran compromiso, así como un máximo esfuerzo por comprender la esencia de cada trabajo y valorar la mirada del portador. Hacer vivo ese saber corporal y

asimilarlo para nuevas u otras corporeidades significa que se requiere una selección cuidadosa de las herramientas, técnicas y estilos de danza para integrar al folclor, lo que puede implicar la sistematización de una didáctica, adaptando unas metodologías no canónicas, tomadas de los procesos de transmisión tradicional que lleven a las nuevas generaciones a aprender y aprehender unos códigos y referentes culturales, para adecuarlos a sus necesidades expresivas. La esencia del trabajo de transmisión de la danza folclórica y sus propuestas escénicas requieren de la mirada del portador, el cual practica el hecho folclórico como un espacio de relación humana, de vivencia, de apropiación. Expresar, sentir e interpretar son cualidades que deben cultivar el coreógrafo, el bailarín y el gestor cuando abordan la danza folclórica para su producción escénica.

- **Naturalidad: apropiación, improvisación:** la interpretación de la danza folclórica escénica conjuga el entretenimiento, los vínculos música-danza y rito-comunidad, dentro de un proceso de indagación para la creación que depende mucho de la intuición y la investigación interna (el ser ético y estético del sujeto que danza) que elaboran juntos el coreógrafo y el bailarín. En la escena se encuentra la posibilidad de un reencuentro único entre el movimiento natural y el movimiento estudiado. Practicar danza folclórica para la escena es hacer circular unos referentes culturales para la apropiación del saber de una comunidad; saber que se fundamenta en la imitación y transmisión oral, alimentadas por unas costumbres y tradiciones. La esencia de la danza y el baile se expresa a primera vista en el paso, la música, la tipología de cuerpo, la métrica, el ritmo, la ejecución, la destreza y la exhibición. Por

tanto, es necesario conocer y estudiar la naturaleza propia de cada movimiento y su relación con la música y el contexto.

La conversación con Nicolás, Rafael y Gustavo, que tuvo lugar el 21 de julio de 2019 en la Casona de la Danza, con motivo de sus muestras de talleres en el marco del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, dio pie a muchas reflexiones acerca de la práctica escénica de la danza folclórica en Bogotá, que cuenta con un gigantesco movimiento conformado por grupos de todas las edades y capas de la sociedad, muchos de amplia trayectoria y que se dedican a llevar a escena las diversas manifestaciones tradicionales y folclóricas del país. Surge la pregunta de cómo fortalecer estos acercamientos a la tradición desde unas propuestas escénicas fundamentadas en el reconocimiento de los referentes sociales, culturales, políticos y etnográficos en los que se sustentan aquellas corporeidades del folclor, estudiando el movimiento y su relación con lo real.

En la representación, lo que vemos es el espectáculo, la coreografía o el montaje para el escenario, pero más allá de eso hay que indagar estas relaciones del cuerpo danzante con los rasgos humanos, el clima, el paisaje, las formas de vida, las prácticas y las costumbres; esto es, adquirir un saber corporal para acercarse a la danza y su contexto, de manera que se trabaje a conciencia en la deconstrucción de un código corporal: alimentar el folclor desde la dialéctica de la realidad y del presente, valorando el sentido de la tradición en el desarrollo de nuestra sociedad.

Además de la conciencia de la mecánica corporal y el trabajo sobre la progresión del movimiento para su enseñanza,

es vital que la formación en danza folclórica para la escena tenga en cuenta unos fundamentos, estructuras, valores, funciones y costumbres que hunden sus raíces en una esencia y presencia de la cultura, pero también en una necesidad expresiva y creativa. Por lo tanto, es necesario fortalecer y ampliar estos espacios dentro del festival, en donde se reflejen distintas trayectorias que le den sentido a la formación física del bailarín, a su condición de intérprete de unas realidades y a la comprensión de unas lógicas que resignifican su presencia y su actuar en el contexto de la tradición. En los países latinoamericanos, como Colombia, es fundamental reconocer este patrimonio coreográfico y corpóreo, muchas veces visto como pintoresco o como vitrina turística, para darle su verdadero sentido y valor como parte de las trayectorias particulares que construye cada población en su región, y exigir reconocimiento y lugar en la coreografía del mundo. Entonces, solo resta transcribir aquí unas palabras y frases sueltas de los participantes en el encuentro de la danza folclórica colombiana, que quedaron resonando en la conciencia de quien escribe este texto: transmisión, legado, línea de tiempo, escuela, talento, preservación, nuevas generaciones, ir al lugar, a la fuente, conocer el contexto, la realidad, vivencia del fenómeno, situaciones, integralidad del bailarín, danza, música, copla, oficio.





Muestra del taller de Gustavo Rodríguez.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla

AVANZANDO POR LOS SENDEROS DEL FOLCLOR DESDE LA CASONA DE LA DANZA EN BOGOTÁ

Hanz Plata Martínez⁷

El Festival Bogotá, Ciudad de Folclor establece un componente académico que plantea el diálogo entre los “hacedores” de la danza. “Historia danzada: andando hacia la memoria” es el nombre de este espacio, que, ciertamente, fortalece la reflexión que sostiene la representación. El *Diccionario de la lengua española* define *andar* como “hecho de un ser animado que va de un lugar a otro dando pasos”. Así se puede definir el tránsito realizado del 19 al 21 de julio de 2019 en la Casona de la Danza del distrito capital, en el encuentro con cuerpos que encuentran una posibilidad para la formación, transmisión y preservación de la memoria en las manifestaciones bailadas de nuestra tradición dancística.

Paso 1. Escuchando las voces

Los maestros Rafael Barrera, Gustavo Rodríguez Martínez y Nicolás Silva, invitados a este encuentro, entraron en diálogos corporales y verbales, exponiendo sus “intenciones y motivaciones” en el contexto de la danza tradicional, en compañía de

⁷ Docente investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en la Facultad de Ciencias y Educación. Con formación en artes escénicas, danza y lenguajes audiovisuales. Ha recibido reconocimientos por sus propuestas investigativas y escénicas con base en la danza tradicional colombiana y sus proyecciones en el contexto contemporáneo.

múltiples cuerpos interesados en ahondar, conocer o curiosear en el ámbito de las manifestaciones folclóricas.

Rafael Barrera expone su experiencia de vida frente al hecho folclórico desde su familia y su región, acercándose a las artesanías, la danza y los trajes típicos, que luego contrasta y confirma como ciertos, con los códigos y sistematizaciones del maestro Jacinto Jaramillo en el Ballet Cordillera. Ahora, encargado de mantener vivo el legado de esta agrupación, entiende que la representación no es su propósito final, que es más importante que las comunidades conozcan, desde los procesos de enseñanza, las coreografías construidas por Jacinto Jaramillo y Mercedes Montaña. Resalta que, aunque algunos los llamen “bailarines de danzas de museo”, conservarán esta filosofía para mantener con orgullo la memoria coreográfica y musical que representa al ser colombiano y fortalece su identidad.

Gustavo Rodríguez Martínez destaca la importancia que tienen la compilación de la memoria y la tradición de los mayores. Al igual que el maestro Rafael Barrera, se formó en el contexto del hecho folclórico como parte de su cotidianidad. Es un sujeto que baila joropo, canta y toca cuatro, bandola y furruco, y cuya voz no pierde el linaje llanero. Su formación musical no procede de la academia; para él las manifestaciones folclóricas fueron parte del contexto donde creció: “para mí esto era natural, no se enseñaba”, afirma este maestro que vive el folclor, y por eso lo conoce y lo difunde. Su escuela en Bogotá se consolida por solicitud de otros, que reconocen en la señora Aurora Martínez y en él la fortaleza de la investigación, en principio empírica, del joropo en todas sus manifestaciones.

El objetivo del Centro Cultural Llanero es buscar el reconocimiento de manifestaciones danzadas realizadas por los ancestros, eliminar del imaginario urbano la idea de que el joropo se reduce a la ejecución del baile en pareja, y, sin mantener el legado de ningún maestro pionero de la danza, fortalecer y proyectar las representaciones tradicionales llaneras, siempre vivas en el contexto de esta región colombiana. Como investigador, entra en diálogo con lo que “se crea para la escena actual y lo que se bailó antes”.

Nicolás Silva, por su parte, se acerca a la danza tradicional como bailarín de varios grupos de Cundinamarca y Bogotá. En su presentación afirma: “[...] yo también soy heredero de legados de maestros pioneros, porque fui formado por herederos directos de ellos”. Luego de su ingreso a la Facultad de Artes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y de explorar con otros lenguajes de la danza, se convence de esta ruta como formadora de cuerpos expresivos, y de la importancia de implementar conceptos universales de la danza con el fin de fortalecer el entrenamiento y la creación en danza folclórica, así como entender la creación como una manera de reconocer la memoria y fortalecer la escena.

Las tres voces que plantean ángulos distintos de este tema común confluyen en reconocer la importancia de fortalecer los procesos de la danza folclórica en la ciudad de Bogotá, al identificar las potencias que ella tiene para la consolidación de los cuerpos culturales portadores de una herencia ancestral que emerge y fluye naturalmente al son de los ritmos y aires colombianos.

Se observa la importancia de conservar las manifestaciones danzadas folclóricas en el contexto de la ciudad, resaltando el fortalecimiento de las identidades de los cuerpos que la habitan. La danza folclórica puede entrar en diálogo con otras disciplinas al encontrar formas de proyección que no nieguen las raíces que las originan.

Paso 2. Cuerpos en movimiento

Luego de un proceso de inmersión corporal en las metodologías de los maestros invitados, con el pretexto de materializar una pequeña muestra, se hizo evidente, mediante el desarrollo de un ejercicio sencillo, el sentido práctico de sus diferentes miradas y estilos.

Rafael Barrera mostró un cuadro situado en las tradiciones del Pacífico colombiano; alrededor del *mazamorreo* y códigos coreográficos de la maestra Mercedes Montaño, se generó la secuencia coreográfica de *La batea*, con siete mujeres y un hombre. En palabras del maestro, “[...] fue preciso reacomodarse al grupo que se tenía, pero sin perder la esencia de la danza original”. Se observó cómo el uso del vestuario y los objetos propios de esta región, coreográficamente se mantienen, así como distribuciones espaciales básicas (líneas, círculos, cruces), simetrías, repeticiones y que, dramáticamente, podría afirmarse que la coreografía está sostenida en las temáticas de la labor y el galanteo, con pasos y figuras de mujeres y hombres cuyos papeles están definidos en las estructuras tradicionales de sus contextos socioculturales. Esta propuesta no se aleja en ningún momento de las establecidas por el Ballet Cordillera para las representaciones folclóricas que hacen parte de su repertorio.

Gustavo Rodríguez, haciendo uso de la tradición llanera, presentó una propuesta de comparsa de estructura itinerante, con base en la manifestación danzada de los matachines de Tame, Arauca; los bailarines usan una alegoría de vestuario colorido y con tocado-máscara; en esta propuesta se muestran pasos y figuras grupales, no se identifican géneros, los sujetos se mueven uniforme y rítmicamente con la música, realizando desplazamientos sencillos (pasacalles, cruces, culebrillas y filas) y manteniendo el paso básico de joropo, con algunas mudanzas o variaciones. La propuesta le permitió al líder de la comparsa improvisar movimientos de brazos y cabeza, que los demás seguían, sin perder el paso básico.

Nicolás Silva comparte su ejercicio como una “experiencia de los cuerpos participantes”; la coreografía recurrió a música del Pacífico colombiano. Los cuerpos se expusieron a partir del paso básico de currulao, con construcciones espaciales sencillas, haciendo uso de elementos como el pañuelo (elemento simbólico en la danza tradicional colombiana) para apoyar el contexto ritual y expresivo. No se recurrió a un vestuario que caracterizara la región cultural trabajada; por el contrario, se empleó un atuendo atemporal y básico.

Las tres propuestas hacen un interesante recorrido por tres expresiones de la danza tradicional en la ciudad: en la primera se observan estructuras organizadas por pioneros que se fundamentan e instalan en la memoria, con el fin de repetir estructuras ya elaboradas, posicionándose en un canon rígido que da cabida a cambios sustanciales, y buscando homogeneizar los cuerpos para representar arquetipos. La segunda expresión fluctúa entre la tradición y la modernidad de la composición en la danza tradicional, permitiendo

por momentos la intervención de los participantes, tanto en la construcción del cuerpo expresivo como en el diseño del espacio, recurriendo a elementos del juego coreográfico como posibilidad para integrar a los bailarines en la construcción y permitirse el verdadero goce al bailar. Finalmente, la tercera expresión le apuesta a la danza experimental, que se acerca a las capacidades reales y cotidianas de los cuerpos participantes, procurando llegar a la coreografía desde el laboratorio y la indagación.

Las tres propuestas, desde sus lugares de fundamentación respectivos, tienen una importante validez y, como ya se expresó, pese a sus diferencias, procuran llegar al mismo punto: la comunión entre la música tradicional colombiana y la conservación de las manifestaciones bailadas de los cuerpos que transitan por la memoria, la cultura y la identidad de los pueblos.

Paso 3. La voz de los cuerpos curiosos

Entonces, se abrió la posibilidad de escuchar la voz de los participantes; este espacio permitió identificar aspectos propios de los estilos, metodologías y didácticas de los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza folclórica utilizados por ellos. En principio, se resaltó la importancia de recuperar la ritualidad del cuerpo que danza, explorando los saberes heredados que forman parte de la cultura del país; cuerpos folclóricos que se mueven con las músicas que los identifican como colombianos (y diversos), partiendo de la tipificación de los contextos y cuerpos culturales, reconociendo los códigos y cánones de la danza tradicional y reencontrándose con estos movimientos desde la experimentación.

También se destaca en esta conversación la importancia del entrenamiento para la creación en danza folclórica, entrando en diálogo con otros lenguajes de la expresión, la comunicación y el movimiento, valorando siempre los caminos recorridos por otros creadores e investigadores para cimentar los caminos que constituyen la historia; son estos precursores y precursoras quienes consolidaron y afincaron la importancia de las manifestaciones populares hechas danza, asimilando el conocimiento y proyectándolo en los tiempos actuales.

La importancia de contextualizar, indagar e investigar sobre las épocas, contextos y cuerpos culturales antes de experimentar con la creación en danza tradicional, también fue un aspecto de la reflexión, con el propósito de originar propuestas novedosas, dotadas de solidez teórica basada en el hecho folclórico, en algunos casos, ajeno a los cuerpos urbanos que hacen danza tradicional.

El reconocimiento de los cuerpos actuales, con múltiples identidades, que buscan en la danza una posibilidad de expresión y manifestación en los contextos folclóricos, permite enriquecer los movimientos que parten de la musicalidad, rompiendo esquemas y fortaleciendo la amalgama de las músicas con las coreografías para el folclor; esta manifestación bailada será posible siempre, en tanto exista música.

El diálogo también permitió reconocer que la danza tradicional está vigente, que se reinventa en los contextos contemporáneos, acudiendo a la memoria histórica, respetando las corporalidades-corporeidades y reinterpretando los cuerpos históricos que se expresaban a partir del baile,

procurando detonar la creatividad y notoria diversidad del sujeto contemporáneo.

Paso 4. Un momento para reflexionar y seguir andando

En este momento de nuestro *Andar por la memoria* se puede concluir que es innegable que los cuerpos que transitan por la danza tradicional se alimentan de las experiencias del contexto contemporáneo; el cuerpo cultural de hoy, lleno de compromisos ético-políticos, presenta propuestas de danza que retoman el canon establecido, lo recrean y lo asumen, en algunos casos, como identitario.

La danza tradicional, en tanto lenguaje expresivo, que se consolidó hace muchos años, está pleno de saberes sostenidos en y por la cultura colombiana con unos modos de movimiento y de composición específicos que son particulares de los cuerpos que habitan el país y recrean momentos históricos de la nación y sus habitantes en variados escenarios. No obstante, estos cuerpos no son estáticos; todo lo contrario: se abren a la posibilidad de la creación. Teniendo en cuenta esto, el investigador del folclor debe preguntarse sobre la cultura y sus manifestaciones en la danza.

En concordancia con lo expuesto en el párrafo anterior, Juan José Prat Ferrer (2006) afirma que, “[...] Una de las características de la folklorística es el constante cuestionamiento de las premisas en que se basan las teorías que se desarrollan, lo que da lugar a que exista una también constante redefinición de lo que es el folklore [...]”. Por tanto, se podría afirmar que la danza folclórica es un lenguaje en construcción y que falta mucho por descubrir. Que los maestros-investigadores

pioneros sembraron una semilla que ha venido creciendo a lo largo de los años en manos de otros “nuevos investigadores”.

También surgen múltiples interrogantes acerca de los procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza tradicional en los contextos de la escuela, entre ellos, ¿cómo transmitir la memoria de los mayores? Si no se recrea y se apropia la danza folclórica, ¿qué se va a enseñar mañana? ¿Reencontrarse con los códigos y metáforas de la danza folclórica permite reconocer la particularidad de los cuerpos? ¿Cómo trabajar la diversidad y la inclusión de los cuerpos contemporáneos por medio de la danza tradicional?

Estas preguntas se responden desde las prácticas honestas y comprometidas de la danza, que indagan permanentemente acerca del lugar y las finalidades del coreógrafo-creador hoy, situándolo más allá de la representación escénica (léase *del espectáculo*), rompiendo el esquema de la competencia que busca validar la calidad de la forma, pero sacrifica la corporeidad y particularidad de los sujetos.

El maestro contemporáneo de danza folclórica se compromete con la formación integral de nuevos intérpretes que caminan por una ruta identitaria y formadora de sujetos culturales, que le apuestan a la danza folclórica como un hecho político, no circunscrito a la producción escénica, sino proyectado hacia la vida misma de las personas y las comunidades; de este modo, se reconoce en los otros cuerpos que bailan, no como un competidor, sino como un par que forma parte del conglomerado, y se fortalece desde la diversidad y la multiplicidad de sus expresiones.

También es importante reconocer que las múltiples investigaciones realizadas por maestros pioneros como Delia

Zapata Olivella, Mercedes Montañó, Miguel Ángel Martín, Jacinto Jaramillo, entre muchos otros, son referentes históricos, fuentes primarias que no pueden ni deben desconocerse; pilares para la recreación de la danza folclórica. Es primordial en los contextos académicos y en los espacios no formales de la creación dancística, aprovechar y entender clara y ampliamente los documentos fruto de esas indagaciones, para cuestionarlos o realimentarlos. ¡No es posible reinventar lo que se desconoce!

Cualquiera sea el camino elegido para recorrer las manifestaciones danzadas, reconocidas como patrimonio inmaterial, es válido; no puede afirmarse que son de mayor o menor calidad: deben entenderse a partir de la diferencia de los cuerpos creativos, con didácticas dinámicas que movilicen y acojan a los sujetos que experimentan con ellas, alimentándose desde la tradición y proyectándose en la contemporaneidad.

Referencias

- Ballet Cordillera (2019). Danzas y Cantos de Colombia. <https://balletcordillera.es.tl/INICIO.htm>
- Barrera, R. (2019). Historia danzada: andando hacia la memoria. VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Centro Cultural Llanero. <http://centroculturalllanero.org/>
- Cuesta Bejarano, F. (1992). *El juego coreográfico: expresión, forma y vivencia de una creación colectiva* (trabajo de grado para la licenciatura en Danza y Teatro), Universidad Antonio Nariño, Bogotá.
- Matoso, E. (1996). *El cuerpo: territorio escénico*. Ciudad de México: Paidós.

- Plata Martínez, H. (2009). *Anibailando: La danza zoomorfa en la escena escolar*. Bogotá: Fundación Obelisco Danza Teatro, Grupo de Investigación Intertexto, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Prat Ferrer, J. (2006). *Sobre el concepto de folclor*. Segovia: Oppidum.
- Rodríguez Martínez, G. (2019). Historia danzada: andando hacia la memoria. VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Silva, N. (2019). Historia danzada: andando hacia la memoria. VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Idartes.



Escenario al Aire Libre de La Media Torta,
Encuentro Andando 2017.
Foto: David Caycedo

Andando hacia el encuentro

INTRODUCCIÓN

Ferney Pinzón Reyes⁸

Octubre de 2019

El campo artístico en la ciudad de Bogotá ha vivenciado distintos momentos en los cuales la construcción del sector de la danza folclórica ha estado presente. Desde la institucionalidad se han generado lugares para el encuentro, como lo fueron en su momento las mesas y alianzas sectoriales, y hoy en día, Orbitante.

Más allá de estos espacios institucionales siempre ha existido la búsqueda de opciones en las realidades propias del sector a las que diariamente las agrupaciones deben enfrentarse, realidades que hacen del ejercicio de la danza una práctica en ocasiones compleja y poco valorada, incluso desde las familias de quienes deciden hacer de ella un proyecto de vida.

Pero a pesar de estas dificultades que van desde no tener un lugar para realizar los ensayos, no tener el acceso

⁸ Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Intervención Social en las Sociedades del Conocimiento por la Universidad Internacional de la Rioja (España). Gestor cultural y líder comunitario. Se desempeña en el ámbito pedagógico en tres espacios educativos por excelencia: familia, escuela y comunidad. Ha contribuido en el desarrollo de proyectos de investigación-creación en el campo de la educación artística, las artes escénicas y en el área de intervención comunitaria. Ha liderado procesos organizativos en torno al uso consciente y efectivo de los derechos culturales a través de la construcción de redes de trabajo colaborativo. Miembro del Consejo Internacional de Danza de la Unesco. Miembro del equipo pedagógico del Programa de Formación Artística del Instituto Distrital de las Artes-Idartes. Coordinador de la Red Danza Bosa, expresidente del Consejo Distrital de Danza de Bogotá.

a los recursos para conseguir el vestuario o para realizar un viaje, una gira o participar en algún eventos de circulación.

En medio de esta cotidianidad urbana pervive el deseo natural de las personas de encontrarse, de compartir con sus pares, de reconocer los ámbitos de influencia y acción de las agrupaciones de danza folclórica; gracias a ello, la posibilidad del encuentro fraterno está latente y se convierte en un acontecimiento de vida, más en estos tiempos en que parece que todo va a mil por hora, las personas tienen muchas ocupaciones, y en los casos más tristes, para brillar o sobresalir se hará lo posible e imposible, incluso pasar por encima de los demás.



Maestra Consuelo Cavanzo en el Escenario al Aire Libre de La Media Torta, Encuentro Andando 2017. Foto: David Caycedo

De allí la importancia de documentar eventos en los que la amistad, los intereses y las pasiones comunes sean el principal motivo para construir. Compartir un desayuno al calor de la danza, crear una coreografía de forma didáctica jugando a ser felices con el movimiento y ver a ese otro como un igual es una fortuna inmensa.

Algunos de estos bellos encuentros danzados o gestados por la danza, esos que construyen desde la fraternidad, desde la buena fe, desde la explosión que se genera en el cosmos con el encuentro de almas que aman el arte de bailar, esos mismos que cimientan a una comunidad folclórica cada vez más cercana, transitan las siguientes líneas.

Reflexiones a partir de la práctica en Bogotá, Ciudad de Folclor

Una de las experiencias de los últimos tiempos fue el encuentro denominado Chocolate Folclórico, realizado el 20 de agosto de 2017 en el Teatro al Aire Libre La Media Torta, en marco del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, el cual convocó a bailarines, coreógrafos, directores, gestores y hacedores de danza a compartir en torno al jolgorio y el alimento. Fue un encuentro que también invitó a la comunicación e interacción desde el lenguaje danzado, creando y consolidando vínculos de fraternidad que fortalecen a la comunidad de la danza folclórica, todo esto alrededor de un tradicional chocolate santafereño. Este evento fue orientado por maestras reconocidas del sector de la danza folclórica en Bogotá, entre ellas Consuelo Cavanzo y Ketty Valoyes. En palabras de esta última:

Para mí fue algo muy gratificante compartir el espacio no solo con los maestros, sino también con quienes han sido los estudiantes de nosotros y con personas muy allegadas al folclor que se juntaron para celebrar en esa ocasión.

Fue un encuentro muy bonito porque llegó el momento en que los maestros nos subíamos a la tarima para hacer una rutina de alguna danza, de algún baile, y toda la gente aplaudía. Yo particularmente me sentía muy contenta de ver la acogida tan fraterna que se gestó en este evento.

Mucha gente fue por mirar, otros por aprender, otros por socializar sus conocimientos, otros que no sabían nada de folclor, pero todo fue muy enriquecedor. Fue bonito encontrar varias impresiones. Los asistentes descubrieron que podían aprender a bailar, compartir estos espacios; alguien decía “aunque yo no sé, me encanta que pueda estar en estos espacios”. La gente tiene la posibilidad de observar muchas cosas que pasan en el mundo de la danza, en especial en el mundo de la danza folclórica: pueden observar la diversidad de las regiones, los momentos que se dan para crear una coreografía, los vestuarios, los colores. Todo esto es muy importante y enaltece a la danza folclórica en la ciudad. (Ketty Valoyes, comunicación personal, 29 de octubre de 2019)

La vivencias significativas que se tejen fomentan espacios de armonía, reciprocidad y reflexión en torno a la danza folclórica, basándose en el intercambio vivo de saberes, de pasiones. Son lugares en los cuales las personas están a tono, son terrenos en los que no se aprecian las diferencias de edad, color o habilidades para interpretación artística. Por el contrario, es un convite en el que la camaradería genera una atmósfera de fraternidad.

Estas vivencias a su vez se constituyen en nuevas narrativas sobre lo que sucede en el territorio, en la urbe, y además permiten un acercamiento entre la comunidad del folclor, construyen relatos y memorias que guardan la historia de este sector en la ciudad, de cómo se reconfiguran los imaginarios que construyen relaciones más humanas, se empieza a consolidar una concepción expandida de la creación artística y la concepción epistemológica de saberes en conjunto.

En la búsqueda de miradas diversas, se presenta la oportunidad de compartir un café con Catalina Abril, bailarina de danza afro, para poner en diálogo y en tensión estos hallazgos, e indagar, escudriñar y tejer más fino para encontrar rutas que marquen futuras investigaciones, tal vez buscar detonantes para afinar el marco conceptual de lo que está sucediendo en estos encuentros. Algunas de las conclusiones de este diálogo se citan a continuación.

En la danza existe una diversidad en los lenguajes y estos encuentros posibilitan la oportunidad de reconocer las diversas formas de expresarse, que van más allá de la disciplina y abordan el cuerpo y el movimiento. En estas realidades se forja un compendio de constructos en los que habitan los intereses por los que baila cada agrupación o las motivaciones del bailarín por pertenecer a una u otra compañía; estas últimas en ocasiones no se enuncian o generan malestar en algunos directores.

Aprender de la experiencia del otro es fundamental en esta construcción histórica, porque se empiezan a definir cuáles son los retos del sector de la danza folclórica en Bogotá, lo que establece a su vez una necesidad, con marco fraterno y crítico, de abordar los hallazgos de cada encuentro, ver cómo se

generan procesos de transformaciones desde el pensamiento colectivo, cómo reconocer que llega con su perspectiva del quehacer, pero cuando se encuentra con el otro aparecen puntos comunes y también divergencias. Es importante ponerse en el lugar de lo que nos incomoda, lo que nos confronta, el desacuerdo, la necesidad de encontrarse desde otra perspectiva...

Varios discursos se han tejido, pero uno nuevo subyace en estos devenires, en estos tránsitos, en estas complicidades: un camino se está trazando. Ahora la decisión es recorrerlo.

Construir juntos es más fácil: procesos de asociatividad en Red en la danza folclórica de Bogotá

Bogotá una ciudad capital y a la vez es un escenario por el cual transitan múltiples expresiones artísticas, culturales, sociales y humanas, y convergen un sinnúmero de historias que buscan ser relatadas desde diversos lenguajes, historias que generan encuentros y desencuentros en los cuales la controversia y la aceptación dialogan de manera vehemente, pero, al mismo tiempo, narran la historia de la cotidianidad y de la actualidad. En las siguientes líneas se abordan memorias del sector de la danza folclórica.

Al parecer, en estas décadas las relaciones entre las agrupaciones de danza no eran cercanas y prevalecían algunas disputas que iban y venían, pero en los últimos tiempos estas brechas se han empezado a superar. Es así que otro escenario emerge y se pinta de mil colores, uno que dibuja sonrisas de ilusión y esculpe miradas utópicas con el fluir del movimiento danzado. Surge así un lugar que ha posibilitado que varias agrupaciones de danza folclórica se asocien para

construir colectivamente. Es importante recordar que estas agrupaciones están conformadas por seres humanos que en su condición y necesidad de trabajar conjuntamente y de forma mancomunada buscan fortalecer sus lazos de amistad, el sentido de apropiación e identidad.

Este nuevo capítulo de la historia de las organizaciones culturales se empieza a escribir. En él, las agrupaciones folclóricas que tienen como eje principal de su quehacer la danza, se despojan de los egos, las presunciones y de la competitividad para encontrar los nodos de encuentro, sus similitudes y reconocer que son más los lugares y puntos en común que los que distancian. El proceso organizativo cultural de la asociatividad empieza a posibilitar la construcción de objetivos comunes, así como el reconocimiento de debilidades y fortalezas, pero a la vez dichas organizaciones son reconocidas como miembros de un sector influyente en la ciudad: el sector de la danza folclórica.

Los espacios institucionales para el desarrollo del ejercicio pleno de la danza no satisfacen las necesidades expresadas por las agrupaciones, lo que no implica desconocer la importancia y del aporte del Idartes, a través de la Gerencia de Danza y todos sus programas. La asociatividad se proyecta como un espacio de construcción colectiva en el que la danza se establece como elemento de integración en busca de una común-unidad. En este proceso vemos cómo se empieza a pensar y actuar en compañía del legítimo otro (Pinzón, 2016, 2019).

A continuación, se presentan algunos de estos procesos de asociatividad en el sector de la danza folclórica desde las voces de directores y directoras de agrupaciones que hacen parte de ellos.

Folklored Danza Bogotá

Folklored es un espacio de encuentro en donde tenemos la posibilidad de reconocernos, de reconocer a esos otros que también están haciendo su camino, unos con más experiencias, otros más chiquitos, pero que están haciendo su propio camino en el mundo de la cultura a través de la danza folclórica.

Aparentemente, la idea de ese encuentro también es alcanzar un objetivo común, como lo es la visibilización de los procesos de la danza folclórica y la presencia de ella en la ciudad. Es un espacio que da cabida al trabajo de la gente que realiza procesos con adultos, con adultos mayores, con jóvenes, con niños; es un espacio que brinda la posibilidad de estar y de hacerse visibles. Todas las propuestas son válidas, independientemente de la forma, de la metodología. Obviamente, cada vez que se realiza un espectáculo o una función se espera que las agrupaciones tengan una calidad artística. Es un espacio en el cual se realizan retroalimentaciones a las agrupaciones para mejorar las puestas en escena y que puedan estar en los eventos de circulación. (Keyth Tatiana Orozco, comunicación personal, 23 de octubre de 2019)

Adultos Mayores Bailan (AMBA)

AMBA es un encuentro de agrupaciones de danza mayor para promover la circulación de los procesos formativos que desarrollan los grupos participantes en la cotidianidad de su quehacer dancístico. (María Angélica Calero, comunicación personal, 23 de octubre de 2019)

Lo que buscamos en la red es que los adultos mayores sean posicionados dentro del panorama o el escenario de la danza en Bogotá, y obviamente a nivel nacional e internacional. Yo

pretendo que mi grupo y los grupos que conozco sean los que circulen y que a través de las comunicaciones que tenemos con los directores nos colaboremos y nos ayudemos a que por lo menos cada uno tenga un viaje en la vida, porque muchos hemos tenido la oportunidad de viajar a varios sitios, pero algunos otros ni siquiera han ido a otros municipios. Pretendemos que circulen, pretendemos que sean cada vez más profesionales y que a través del Idartes o el ente que maneje esto en el futuro, nos apoyen con los talleres de formación y el fortalecimiento en el manejo de grupos: administración-gestión. (Luis Alberto Silva, comunicación personal, 23 de octubre de 2019)

Noches de Folclor Colombiano

Esta idea se origina en una iniciativa del director actual Carlos Arturo Vargas, quien me llama un día y me convoca a una reunión a la cual llegamos muy pocos, y nos dice: “Tengo las ganas de abrir un espacio en el que podamos circular nuestros grupos, porque no estamos haciendo mucha visibilización de la danza folclórica en Bogotá”. Todos aportamos ideas. Éramos no más de cinco directores de compañías importantes. Yo le dije que abriéramos más la convocatoria. Hoy en día se ha convertido en un espacio nuevo para la ciudad, y más para la danza folclórica [...] Ha sido muy bonito, porque los grupos que hemos subsistido y que mantenemos la hegemonía nos hemos hecho muy amigos en el contexto profesional. Antes, si tenían la oportunidad de llegar a algún evento y, ni se miraban, ni se conocían, pero hoy en día, con tantos eventos que hemos compartido, los bailarines de mi compañía me dicen: “Profe, que lindo que Noches de Folclor se ha convertido en la posibilidad de ver otros grupos, de mirar cómo estamos

haciendo nosotros las cosas". Aparte de eso, hemos generado amistades en otros grupos, cosa que antes no se veía: antes nos mirábamos por encima del hombro, por debajo de la cornisa.

Para Yambaló, particularmente, ha sido la oportunidad de lanzarnos y arriesgarnos con un nuevo formato, compartir con el adulto mayor [...] compartir con ellos en la danza. (José Luis Guerrero, comunicación personal, 23 de octubre de 2019)

AliDanza Bogotá

AliDanza es una alianza que hicimos algunas compañías de danza de Bogotá que decidimos empezar a generar un plan de trabajo que ayude al fortalecimiento de la circulación de nuestras obras, en el cual la actividad principal es vender los espectáculos a entidades y al público en general con venta de boletería y hacer industria cultural, en donde empezamos a aminorar gastos: nosotros mismos hacemos toda la logística y todo lo que la producción de un espectáculo amerita para que la ganancia sea mayor y pueda ser dividida entre las agrupaciones que hacen el espectáculo.

Hacemos cuatro funciones en el año, en las cuales programamos dos compañías por cada función. Logramos así movilizar las obras y generar ingresos económicos, dando así sostenimiento a nuestras agrupaciones, ya que en Bogotá es complicado. Existe un portafolio que brinda el Idartes, pero tenemos que movilizarlos por nuestros propios medios para vender o circular nuestras obras.

Tenemos una idea creativa para poder hacerlo, en la cual no tenemos ningún inconveniente como directores para trabajar unidos. Es nuestro primer año. Seguramente el próximo año vendrán más. En la actualidad somos cinco compañías. El plan

de trabajo y gestión ha sido muy bueno. Somos una alianza para la producción escénica y la circulación. (Billy Cuisman, comunicación personal, 23 de octubre de 2019)

Gala Folclórica Colombiana

Para mí, la Gala Folclórica Colombiana es una actividad bastante interesante que involucra las cuatro compañías ganadoras que se presentan a esta convocatoria. Lo interesante es el ejercicio de que estas compañías se conviertan en las organizadoras de la gala el siguiente año. Esto permite que se asuman posiciones y responsabilidades en la gestión y abre el campo, así como la experiencia de gestionar. Así no se depende exclusivamente de las instituciones, sino que las compañías empiezan a hacer dicho ejercicio.

Otro aspecto que me parece interesante es la posibilidad que tienen las compañías de presentarse en escenarios tan importantes como el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. Eso da un estatus a la danza folclórica en Bogotá.

Agradecemos el apoyo que en este caso brinda el Idartes, pero considero que es importante resaltar que en una de las evaluaciones de las que Estesis ha hecho parte, se ha destacado el sentido de pertenencia que empieza a generar la gala: las personas empiezan a apropiarse del proyecto. Desde su inicio hasta la actualidad podemos decir que anda solo y que ya tiene muy buena acogida. La cantidad de asistentes al teatro es increíble. Es un evento de gran impacto en la ciudad. (Jineth Franco Pulido, comunicación personal, 23 de octubre de 2019)

Red Danza Bosa

La Red Danza Bosa es una “nave de sueños”. Como dice Ferney, es la posibilidad que tienen los grupos de estar, de encontrarse, de soñar de forma conjunta, porque en la Red todos podemos estar, desde los que tienen más experiencia, más giras y los vestuarios más elaborados, hasta los grupos más nuevos, que no tienen tanta experiencia pero que tienen el mismo amor por la danza.

Allí nos encontramos los grupos de danza mayor, de jóvenes y niños, grupos de indígenas, afro y personas que hacen danza en silla de ruedas, todos con la misma posibilidad, con la misma voz, porque todos tenemos un mismo sentir y pasión. Juntos hemos podido organizar nuestro Encuentro Alternativo Danza Bosa, los seminarios de formación, las Noche de Gala, los desayunos folclóricos y además apoyamos los eventos que cada agrupación organiza de forma particular. Todos nos apoyamos en lo que podemos, nos basamos en la solidaridad y el trabajo conjunto.

Pero creo que lo más importante es que encontramos un lugar en el cual todos caminamos y bailamos. Es un espacio que nos abre puertas para la circulación, difusión y formación en danza en sus diferentes modalidades, la red es un puente entre danzantes y gestores culturales que permite desarrollar proyectos en torno a la danza, para propiciar encuentros más productivos que generen investigación, arte y, por ende, un cambio en la sociedad a través de un trabajo arduo por parte de todas las agrupaciones que trabajan en este espacio. (Diego Villamor, comunicación personal, 22 de octubre de 2019)





Taller de Faldeo,
Localidad de Bosa.
Encuentro Andando 2017.
Foto: Ferney Pinzón

El sentir desde el encuentro

En estos sentires que hemos tratado de recoger, en estas voces de los directores entrevistados vemos cómo, en clave de investigación, empiezan a emerger varias categorías, que son esas posibilidades, motivaciones e intenciones que hacen que las agrupaciones de danza folclórica se asocien o se encuentren. Se han establecido acciones en principio para trabajar desde la circulación y la formación, que posteriormente han aportado a otras dimensiones, como la gestión, la cooperación entre grupos, lo consecución de objetivos comunes. Las relaciones están orientadas a cumplir con las metas o eventos que se programan. Las alianzas y relaciones establecidas con la institucionalidad, especialmente con la Gerencia de Danza del Idartes, aportan al proceso, pero no son el único lugar de apalancamiento; por el contrario, estas redes buscan diversos caminos para llegar a cumplir con sus objetivos, expectativas y metas.

No se puede pasar por alto el aporte a la construcción de tejido social desde los procesos que se han adelantado: la formación de público y la relación con los círculos sociales hacen que la comunidad de la danza folclórica se reconozca. Las redes propician espacios de sociabilidad, comunicación y a la vez de transición, ya que han permitido generar espacios de diálogo en donde las voces de todos son escuchadas, y ha posibilitado el reencuentro de las personas desde el quehacer y desde la acción.

Con el transcurrir de los años, en cada red se han tratado de plantear soluciones conjuntas a los problemas que se enfrentan, y han empezado a surgir otros campos de trabajo y de acción, nuevos proyectos; año tras año se han construido conjuntamente, lo cual ha permitido que las redes se

mantengan en el tiempo, se conviertan en un proceso “más estable, debido al carácter de los problemas de los que se ocupan, las actividades que realizan y la cohesión de sus miembros en torno a unos objetivos. (Torres, 2007, p. 72).

Los procesos de asociatividad en la danza folclórica son experiencias que abren posibilidades y que les han brindado a las agrupaciones que las conforman la fortuna de encontrarse y trabajar mancomunadamente, lo cual no es una verdad dada, no es una receta: ha sido una construcción histórica y cultural, ya que cada red tiene sus propios dinamismos que le permiten incidir en su contexto y en su entorno.

Los procesos organizativos culturales son como la vida misma: una espiral. La asociatividad es un modo de organización que ha posibilitado este encuentro y reencuentro que trabaja incansablemente por lograr sus objetivos y ha conseguido posicionar al sector de la danza folclórica en la ciudad, gracias a la visibilización de sus procesos y al aporte de cada una de la agrupaciones que la conforman. Pero nada asegura que sea eterna: tal vez llegue el momento en que la misma dinámica de los sectores culturales se torne poco productiva, los intereses cambien, las motivaciones para pertenecer se desvanezcan o simplemente sean consumidas por el sistema. En ese momento se iniciará de nuevo el ciclo.

Lo que es evidente es que juntos es más fácil. Por ello, cubrámonos con un manto multicolor y de esperanza que haga que nuestro baile por la vida sea más cálido. Desde allí continuemos aportando a la construcción de un mundo mejor, desde ese lugar de convergencia entre lo artístico y lo comunitario, desde ese lugar que empieza a configurar una poética social.

Referencias bibliográficas

- Pinzón, F. (2016). *El aporte de la formación en danza a la construcción de tejido social en Bosa: Red Danza Bosa*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Pinzón, F. (2019). Tejiendo, tejiendo nos vamos uniendo. Los encuentros académicos: una posibilidad para compartir, soñar y actuar. *Revista Páginas de Cultura IPC*.
- Torres, A. (2007). *Identidad y política de la acción colectiva: organizaciones populares y luchas urbanas en Bogotá, 1980-2000*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Entrevistas

- Folklore Danza Bogotá. Keyth Tatiana Orozco, directora de la Compañía Artística y Cultural Sintana.
- AMBA. Adultos Mayores Bailan. María Angélica Calero, promotora de AMBA.
- Luis Alberto Silva, director de Grupo de Danzas Otoño Alegre. Noches de Folclor Colombiano. José Luis Guerrero, director de Yambaló Compañía de Danza.
- AliDanza Bogotá. Billy Cuisman, director de la Compañía Danza Libre.
- Gala Folclórica Colombiana. Jineth Franco Pulido, directora de Estesis Danza, participantes en tres ocasiones de la Gala.
- Red Danza Bosa. Diego Villamor, director de la Agrupación Folclórica Sentimiento Colombiano.





Intervención de un participante.
Casona de la Danza.
Encuentro Andando 2017.
Foto: David Caycedo



Muestra del taller de Rafael Barrera.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla



Ensayo con Nicolás Silva.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla



Memorias y relatos⁹

9 En este marco escritural encontrará la voz de tres relatores que, desde la descripción y el detalle, evocan la vivencia práctica desarrollada en el componente académico del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2019. Aquí la palabra convoca el movimiento, el contrapunteo de voces, la acción y los planteamientos desarrollados por tres maestros, poniendo en evidencia la diversidad de la danza folclórica de Bogotá.

TRES VOCES DECLARANDO EL MOVIMIENTO. VISUALES DE UN ANDAR HETEROGÉNEO

Relatora: María Angélica Rodríguez Ibáñez,
experta invitada, máster en folclor

Domingo, 21 de julio de 2019, 10:00 a. m. a 1:00 p. m.

Casona de la Danza

Introducción

El conversatorio es la culminación de un encuentro pedagógico, y forma parte de la programación extendida del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. El encuentro llevó por nombre Historia Danzada: Andando hacia la Memoria, y se realizó del viernes 19 al domingo 21 de julio de 2019.

En palabras de Karina García, delegada de CIOFF, el nombre del Encuentro, Andando, hace referencia al proceso de tránsito, de caminar los procesos del folclor, pero no solo como práctica artística, sino también como práctica cultural: cada persona tiene sus andadas, no solo en el transcurso del tiempo, sino también en su propio cuerpo. El Encuentro fue un espacio para pensar el folclor en el marco del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, y tuvo como objetivo pensar y revisar las motivaciones e intenciones con respecto al folclor. Como decía Karina,

Hay personas que la tienen más clara porque han transitado y han tenido debates con sus colegas sobre la danza folclórica, y por eso pueden mostrarnos sus lugares de enunciación. Para eso hemos invitado a tres maestros, de manera que los laboratorios reflejen esos tres andares diferentes, para que el

domingo mostremos todo lo que ha transitado cada cuerpo y nos pongamos a charlar.

El sábado se realizó el ejercicio de laboratorio de creación, en el cual los saberes de los maestros se pusieron en diálogo y generaron un producto, una puesta en escena para compartir el domingo.

El 21 de julio de 2019 se dio inicio a la agenda a las 10:00 a. m. con la presentación de los montajes que resultaron del ejercicio de creación, para mostrar los tránsitos que en creación en danza folclórica habían realizado los grupos a cargo de los tres maestros invitados: Gustavo Rodríguez, Rafael Barrera y Nicolás Silva.

El primer grupo en presentarse fue el del maestro Silva, que realizó una puesta en escena de un currulao del Pacífico. Después se presentó el grupo del maestro Rodríguez, que montó la comparsa de los matachines de Tama, de la región de los llanos. Por último, se presentó una obra de la región del Pacífico, orientada a partir del trabajo coreográfico de la maestra Mercedes Montaño, realizada por el grupo del maestro Barrera.

Después de las presentaciones se dio inicio, a las 11:00 a. m., al conversatorio moderado por los maestros Hanz Plata y Felipe Lozano, que contó con la participación de los tres maestros y los integrantes de sus grupos.

Conversatorio

El maestro Hanz Plata extendió un saludo de bienvenida a los participantes y maestros, y abrió el espacio manifestando

que la intención del conversatorio era escuchar las voces de los participantes.

Queremos saber qué pasó con ustedes, con su cuerpo en cada uno de los talleres, en cada una de las experiencias, en cada una de las rutas metodológicas que los maestros les compartieron para hacer nuestra danza tradicional. Son diferentes caminos, diferentes maneras de enfocar el folclor, pero quisiéramos escucharlos a ustedes, como sujetos que participaron en esta experiencia.

Las intervenciones en el conversatorio se dieron por grupos. Primero hablaron los integrantes del grupo del maestro Silva, después los dirigidos por el maestro Barrera y después los del grupo del maestro Rodríguez. Hubo momentos en que afloraron reflexiones de otros participantes, independientemente del maestro con el que habían trabajado. El conversatorio terminó con las palabras de cada maestro, para hacer referencia a su experiencia en el Encuentro, y unas palabras de cierre de los organizadores.

Reflexiones del grupo del maestro Silva

El primero en compartir su experiencia fue Camilo Andrés Piñeros, quien hizo énfasis en que nunca había recibido una clase de folclor con la metodología usada por el maestro Silva, y resaltó el trabajo colectivo con sus otros compañeros.

Fue una creación colectiva, en la que Nicolás solamente propuso la estructura, mientras nosotros explorábamos los movimientos. Fue algo enriquecedor, porque encontramos

una nueva forma de crear y de ver la danza. Sabíamos, y lo dijimos desde la primera sesión, que cada maestro tiene una línea y su propia forma de enseñar. Fue valioso que a los participantes se les permitiera proponer diferentes elementos para la creación de la muestra.

Piñeros destacó, además, la forma como el maestro transmite sus conocimientos académicos.

El moderador Hanz Plata preguntó: “¿Por qué seleccionaron esa región, ese tipo de música?”. Camilo contestó que cada participante realizó una propuesta, y que por votación quedó la región del Pacífico. Continuó explicando cómo tuvo lugar la creación del montaje, y comentó que entre todos hicieron varios planteamientos mediante ejercicios individuales, en parejas y en cuartetos, en los que se iban proponiendo movimientos, enmarcados en pasos y figuras básicas de la danza del Pacífico, que previamente les había dado el maestro Silva: “Como ya teníamos unas imágenes, fuimos creando cuartetos o solos, y uniendo esos pasajes. Así fue naciendo el montaje”. Las palabras de Camilo respecto al proceso creativo con el maestro Silva suscitó la siguiente pregunta del moderador Felipe Lozano:

Toda danza, y en particular la danza tradicional, tiene una simbología y está referida a unos contextos culturales específicos, a unas concepciones del cuerpo y a elementos u objetos que lo acompañan, en este caso, el pañuelo. En el currulao, es un elemento que tiene una connotación, un sentido, un significado. ¿Cómo fue el acercamiento a esos elementos?

Camilo Piñeros comentó que el maestro Silva hizo un ejercicio muy profundo de exploración con el pañuelo, y les dijo que tenían que respetar ese objeto, que tenía que ser algo importante para ellos, tanto como su vida misma, y que así debían tratarlo. Con respecto a la danza y sus movimientos, comentó que realizaron un ejercicio ritual partiendo de lo religioso, enfocándose en ver cómo se sentían con los movimientos y con el pañuelo.

Hicimos también un ejercicio para identificar los cuerpos de la región. En algún momento llegamos a decir: Cuando nosotros estamos en esa región, ¿qué pasa? Sudamos, nos sentimos como chiclosos. Un movimiento chicludo, ¿cómo es? Fuimos movilizando un montón de cosas en nuestro cuerpo para sentirnos diferentes desde la corporalidad, en la forma de utilizar el pañuelo, de movernos, de sentir.

Camilo comentó, además, que no todos sus compañeros conocían o habían hecho con anterioridad danza tradicional. Había algunos que apenas se estaban iniciando en la danza.

El moderador Hanz Plata le preguntó: “¿Cómo identificas que el paso que el maestro socializa y el contexto que da de ese cuerpo es real?”.

Camilo respondió que por lo general el estudiante asume que el maestro tiene la razón, así que se le hace caso. “Él sabe, él es el que ha investigado sobre la danza, sobre el paso, y tiene el conocimiento necesario, que comunica a las personas que están en el taller”.

El moderador Felipe Lozano manifestó que identificó una aproximación dramática en el montaje coreográfico del grupo del maestro Silva:

Vi un interés por explorar una dramaturgia de la danza tradicional ¿Trabajaron algo al respecto? ¿Cómo trabajaron ese concepto de la situación, de la relación de esos cuerpos, es decir, el sentido del movimiento, más que el cómo hacer el movimiento? ¿Cuál es la razón de ese movimiento?

Un integrante del grupo del maestro Silva respondió:

El trabajo fue muy exploratorio, muy desde nosotros. Inicialmente había que explorar el movimiento por el movimiento, pero cuando se empezó a hacer la composición de la coreografía, hubo momentos en que se pensó a partir del pañuelo, si ese elemento era sagrado, el movimiento en el que participaba, qué significaba. Hubo un momento en que se empezó a buscar un sentido al movimiento relacionado con el objeto.

Reflexiones del grupo del maestro Barrera

La primera intervención del grupo fue la de Diana Paola Pedraza.

Desde un inicio sabíamos que el maestro se enmarca dentro del purismo tradicional, podría decirse, entonces, digamos que metodológicamente él tiene grabado dentro de su cuerpo unos saberes que fueron transmitidos por Jacinto Jaramillo. Lo que yo sentí es que la transmisión de esos saberes fue a través de la imitación del cuerpo de él y de las explicaciones

que él va dando. En la clase iniciamos con danza moderna y el maestro tiene algo y es que cuando empieza a hacer un movimiento cita algo, entonces, por ejemplo, estamos bailando danza moderna y él dice “bueno, el movimiento natural que menciona Isadora Duncan”, y lo deja ahí para incorporarlo rápidamente, me imagino que es por la premura del tiempo. Después estuvimos bailando música andina y después bailamos Pacífico.

El moderador Hanz Plata le preguntó a Diana Paola a qué se refería cuando hablaba de danza moderna, y le pidió que lo describiera desde la experiencia que vivió en el laboratorio con el maestro Barrera.

Creo que el trabajo en el movimiento se centraba en que entendiéramos un poco el papel de la columna, y conceptos como la amplitud, ir con la música, los desplazamientos, las disociaciones del dorso, el papel de la mirada, el balance, el cambio de peso... Creo que se trabajó eso, y supongo que funciona, porque lo que venía después era danza andina.

El maestro Hanz Plata le preguntó si lo que ella describió como danza moderna en ese espacio contrasta con los movimientos de la danza tradicional. Diana Paola respondió que el maestro Barrera lo enunció como *danza moderna* por los tipos y las cualidades del movimiento que se ejecutó. Diana prosiguió describiendo el proceso pedagógico en el laboratorio de creación del sábado, y comentó que pasaron por arrullos, bundes y currulao, y que el maestro Barrera iba explicando cuáles danzas eran del Pacífico norte o del

Pacífico sur y exponiendo cuáles eran sus características, dando a entender que las danzas folclóricas corresponden a un contexto, como “que el andino tiene frío, y el Pacífico, no”. Con respecto a la metodología propuesta por el maestro, la encontré muy interesante por la manera como enseñó uno de los pasos básicos.

El maestro lo enseña en círculo, y sentí que la trasmisión del conocimiento se daba colectivamente. Yo aprendía el paso al ir ejecutándolo y al desplazarme con la música y con el otro. Todo se iba combinando, y así aprendí el escobillado y el tres cuartos. Eso yo no lo sabía, que, por ejemplo, en el torbellino también se escobilla. Los maestros que tuve antes me decían que no. Esto me ha dejado pensando mucho: supongo que cada maestro tiene su verdad, y uno como bailarín tiene que encontrar la propia.

Sobre por qué se decidió hacer un montaje de una danza del Pacífico, Diana contó que una de las razones fue por las características del grupo, por la falta de hombres en el grupo para hacer un montaje que ella llamó *tradicionalista andino*, puesto que se necesitaban parejas de hombre y mujer, pero también porque en la votación grupal ganó el Pacífico, por parecer más llamativo.

Era más fácil montarla porque había más mujeres que hombres, pero como maestra me quedé pensando en el transgenerismo. Es muy difícil, pensaba yo, mantener el saber de Jacinto Jaramillo si una población no tiene las características adecuadas para continuar esa tradición. ¿Cómo hacer para

que ese saber siga transmitiéndose? Yo quería bailar andino, y habría sido una oportunidad para que yo aprendiera una coreografía de Jacinto, que después podría transmitírsela a otros, pero las características poblacionales impiden que eso pase. También puede ser que una de las condiciones por las que las tradiciones coreográficas se van perdiendo sea porque deseamos mantenerlas intactas, y las características poblacionales a veces nos lo impiden. Eso me quedó como reflexión, a partir de lo que el maestro me dijo: que la tradición mantiene los roles de género.

El moderador Hanz Plata preguntó si se podría decir que en el ejercicio del laboratorio con el maestro Barrera se pensó más en la muestra que en el proceso pedagógico, o que en la transmisión del saber tradicional. Hubo dos respuestas a esta pregunta. Una de ellas la dio un integrante del grupo del maestro Barrera:

No, la muestra fue algo adicional, una parte de toda la actividad. Realmente el centro de interés era mostrar cómo recrear y revisar todo lo adquirido de Jacinto Jaramillo; luego, revisar lo del Pacífico transmitido por Mercedes Montaña, algo de afro de Delia e incluso algo del llano. Después, sí, revisando los pasos, las coordinaciones, la aplicación de los ejercicios de la mañana, se pasó a mirar las posibilidades de la muestra, pero ese no era el punto central. La muestra era algo para traer aquí, pero no era la esencia del trabajo; la esencia era trabajar todas esas miradas. Como lo dijo la compañera, Rafael es claro, y uno copia y trata de conservar aquello que él transmite. Por lo tanto, nuestra muestra no es

una creación, sino que se trajo algo ya establecido, aunque se hicieron algunas adaptaciones.

La segunda respuesta la dio Diana Paola Pedraza, quien afirmó que de todas maneras se realizó un montaje del Pacífico, por lo cual se hizo un tránsito del saber y se adaptó el saber para que el tránsito fuera efectivo. Sobre el transgenerismo en el folclor, contó que el maestro Barrera le comentó que no existe, por lo cual se preguntó si los roles de género también son un saber en la danza folclórica, y reflexionó que tal vez si el maestro modificara esos roles, entraríamos en una discusión eterna sobre si el resultado sigue siendo danza tradicional, o no. A partir de esta reflexión sobre los roles de género en la danza tradicional, el moderador Hanz Plata hizo la siguiente intervención:

Me pone a pensar que si yo, cuando estoy en el contexto académico, ocupado en la transmisión del saber, en este caso, del saber del maestro Jaramillo, cuando me enfoco en su sistematización y codificación de las danzas, si tuviera que llevarlo a la representación, tendría que pensarme en el rol de hombre y mujer, que es marcadísimo en la danza tradicional. Lo que me intriga es cómo un pedagogo, en el contexto de la formación, de la transmisión, debe manejar ese conocimiento para que todo el mundo, hombres y mujeres, acceda al conocimiento del legado del maestro Jacinto Jaramillo.

Para cerrar este punto, Diana Pedraza aclaró que ella no es bailarina, sino una maestra que investiga el teatro y la danza, y que le funciona entender los pasos del hombre y

de la mujer en una coreografía para llevarlos a otro contexto, pero supone que el maestro tiene un poco de razón en la puesta escénica, porque Barrera se define como tradicionalista, y no iba a poner en escena esas transfiguraciones de género. Sin embargo, en apartados de las clases, el maestro le asignó a ella los pasos de hombre.

El moderador Felipe Lozano comentó:

De todas formas, hay un trabajo del cuerpo, un trabajo musical, de acercamiento a la cultura, pero ustedes lograron transponer el proceso técnico de Jacinto, la danza moderna, la ronda, los escobillados, que, aunque no se vean, ustedes sienten que en sus cuerpos eso se hizo en el taller, es algo que se apropió en esta muestra, ¿o no?

Una integrante del grupo del maestro Barrera tomó la palabra:

Para mí la jornada de ayer [sábado, en el laboratorio] tuvo dos momentos: uno en que primó la transmisión del saber, de contenidos como paso básico, musicalidad y los contextos del campesino, y otro que se centró en la apropiación de la coreografía, porque, aunque nosotros no lo mostramos aquí, hubo un momento en que todos estábamos haciendo paso básico tres cuartos. Algo que me parece interesante del maestro es que nos hiciera entender que el tres cuartos, así cambiaran las musicalidades, seguía siendo tres cuartos para todo, incluso para el Pacífico, pues allí cambian los pesos y todo, pero el tres cuartos hace un tránsito a ese nuevo

contexto. Si el maestro hubiera tenido más tiempo u otras poblaciones, habríamos podido montar algo andino.

Otra integrante del grupo del maestro Barrera acotó:

La experiencia que yo he tenido en los grupos de danza folclórica es que a uno le explican así: un pasito aquí, un pasito allá, y uno lo sigue, lo copia. Ayer, con el maestro, me llamó mucho la atención que él lo explica superdesmenuzado. Eso me dio un entendimiento intuitivo; pude pensar muchos sobre los pasos.

Sobre el montaje indicó que, aunque tenía una estructura formal, “cada persona bailó su currulao. Entonces, era interesante ver a cada persona con su apropiación del ritmo, y todos, a pesar de llegar de diferentes puntos del laboratorio, hacían una sola coreografía”.

Reflexiones del grupo del maestro Rodríguez

La primera intervención la realizó el participante Víctor Hugo Sanabria, quien describió el desarrollo de la jornada del sábado como un taller en el cual el maestro contó la historia del joropo y clasificó sus modalidades, y además aclaró que hay una creencia extendida de que el joropo es solo zapateo, una mirada reduccionista de la expresión y de toda la danza del joropo. Algunas de las clases que mencionó fueron el joropo corrido, el atravesado y las manifestaciones artísticas de comparsas, como la que realizaron en la muestra del Encuentro Andando.

El maestro Rodríguez nos dijo que el joropo es baile cuando se hace cogido, y danza si se hace suelto. El taller lo iniciamos con diferentes pasos; nos enseñó más o menos seis clases de pasos, y a partir del cuarto empezamos a manejarlo grupalmente, haciendo figuras. Él los ponía en contexto y los relacionaba con las clases de música. De igual manera, nos animó a que creáramos una figura y cambiáramos el paso. Fue un trabajo arduo que llevó todo el día.

En línea con lo mencionado por su compañero, una integrante del grupo del maestro Rodríguez hizo referencia a la forma en que se trabajó y al papel de la música en la danza folclórica:

Lo que yo he visto es que cuando se trabaja este tipo de cosas relacionadas con la danza, la danza propiamente dicha se trabaja por aparte: el paso, la técnica... Pero el maestro le dio un énfasis muy especial a la música. Entonces, antes de hablar de los pasos, hicimos ejercicios para escuchar y encontrar cómo sonaba, cuál era la métrica, para entender que a la hora de bailar no es simplemente hacer los pasos que uno tiene en la mente, sino que hay que encontrar la conexión entre el paso y la música. Eso me gustó, porque en últimas lo hacía pensar a uno: uno hace las cosas por esto y esto, y no simplemente porque es una rutina del paso uno y el paso dos.

A Kathlea González, otra integrante del grupo del maestro Rodríguez, le gustó el proceso de enseñanza, ya que el maestro es enfático en contextualizar y hablar de los tipos

de ritmo que hay, el tipo de danzas que se manifiestan y los golpes que existen.

Me gustó también que él ensamblaba y empalmaba nuestras inquietudes y nuestras ganas de aprender y de mostrar algo diferente, así como la estructura práctica y teórica del conocimiento de él aportaba para montar lo que bailábamos. Me pareció muy bueno porque hubo libertad, aunque el maestro siempre estuvo ahí diciendo “Pueden hacer esto, piensen en esto”. Fue lindo, porque cada uno daba su punto de vista, aunque predominó la estructura elegida por él. Fue bastante libre y espontáneo también.

Sobre por qué se tomó la decisión de montar la pieza que se bailó, una participante aclaró:

Igual no pudimos bailar un joropo corrido porque, como cualquier otra danza, exige una corporalidad, un conocimiento, una destreza, y esa destreza no la teníamos, y tampoco cumplíamos con lo que un corrido requiere, ni teníamos en el cuerpo la fluidez de alguien experimentado con esa danza. La muestra se adaptó al grupo, a lo que podíamos hacer. Es como bailar contemporáneo o clásico: uno necesita experiencia, un saber que demanda mucho ensayo, porque de lo contrario estaríamos jugando a eso que de pronto pasa en la danza contemporánea, que se juega con un elemento, sin importar si el movimiento no es justamente el requerido. Pero una danza folclórica, no queremos deconstruirla. Entonces no tratamos de hacer un corrido, pero sí la comparsa de los matachines. Para mí, el punto claro era que las piernas

tenían que hacer el paso debido. Arriba había que mantener la postura, pero la composición era totalmente libre. En algún momento llegué a pensar: *¿Qué tal que esto sea contemporáneo? ¿El movimiento lo puedo clasificar como folclor, o cómo debo clasificarlo?* Era claro que las piernas tenían que hacer el movimiento que es; no se podía, por ejemplo, subir el talón. La postura y los pies tienen su código, y lo demás es libre. Me gustó eso, porque el respeto prima: hay que respetar el paso y unos códigos puntuales ya fijados por la tradición, como en el *ballet*. Con la condición de que se respeten esos códigos, se puede elaborar una propuesta nueva.

El moderador Hanz Plata le preguntó lo siguiente a la participante: “¿Entonces, se podría decir que existe una técnica para hacer la danza tradicional, y por qué?”. Ella respondió que sí, ya que sintió claras una técnica y una musicalidad, y concluyó que es la música la que inspira el movimiento y de donde se sacan los pasos. Además, agregó:

En el joropo, decía el maestro, la música les da la estructura a las piernas; la base es el ritmo, y las piernas responden. Además, nos decía que el zapateo es individual; ahora lo hacen grupal, porque es espectacular, pero originalmente, no solo es individual, sino personal: cada hombre tiene su propio estilo de zapateo, y no se enseña, no se calca. Ahora las mujeres zapatean, pero antes solo lo hacía el hombre. Al ver el zapateo pienso que es muy clara la técnica, porque nunca va caer el talón; sobre todo, rasgos como la posición y el acento, se mantienen. Algo interesante es que el folclor está evolucionando –me corrigen si me equivoco–: en los

años cincuenta, dos bailarores muy famosos (en el llano, se les dice *bailadores* a quienes que bailan joropo) estaban participando en un joropo, y se respondieron con el zapateo, y de ahí nació la competencia. Eso ocurrió no hace mucho, y demuestra que el folclor se alimenta de nuevas ideas, evoluciona, pero con una dialéctica que nace en su propio lugar de origen. Ahora, podría hablarse de una dialéctica entre las costumbres, la manifestación tradicional, y algo extraño a ese ámbito, como en este momento puede ser, ya no la tierra, sino la máquina, los motores. Pero me parece que el folclor se puede alimentar de elementos nuevos, siempre y cuando tengan origen en los mismos bailarores de la región donde nació la manifestación cultural. Ahora, si a nosotros nos llega esa información, lo que hacemos es un salpición, que es muy agradable, porque es muy rico ver unos cuerpos moviéndose.

La participante terminó reconociendo su gusto por el trabajo del maestro Rodríguez, ya que este tiene muy claro cómo se ha venido dando la expresión artística de la danza del llano y cómo la música es tan rica como la danza, pues no hay solo un solo tipo de música, sino muchísimos, algunos que incluso se desconocen fuera de ese ámbito.

Giovanni López, integrante del grupo del maestro Rodríguez, como complemento a lo expuesto por su compañera, expresó su punto de vista con respecto a la elección del montaje que se realizó. En su opinión, se trabajó una comparsa no tanto por no tener los participantes las capacidades para bailar un joropo, sino porque el joropo es muy popular y conocido, y existen manifestaciones sumamente interesantes que

no se conocen, y vale la pena conocerlas. Sobre el montaje, comentó que

Una comparsa llevada a escena es una cosa totalmente diferente, porque cuando hablamos de *comparsa* estamos hablando de desplazamiento, de movilidad, de unas cosas totalmente diferentes que las que participan en un joropo. Obviamente, al llevarla a escena, tienen que haber unos cambios y unas connotaciones corporales y de desplazamiento totalmente diferentes.

Sobre el proceso pedagógico del maestro Rodríguez, Giovanni reconoció un valor agregado que lo diferencia de otros docentes que se limitan a hacer una coreografía:

El maestro Rodríguez hablaba de una cantidad de cosas que sobrepasan el proceso pedagógico. Es importante lo que comunica sobre las costumbres, las tradiciones y la importancia de la musicalidad. Cuando todo este tipo de cosas se integran y se congregan, el proceso es más fructífero.

El moderador Hanz Plata recogió unas ideas que se compartieron en el encuentro del viernes 19 de julio, a partir de las cuales realizó el siguiente planteamiento:

Hay algo muy particular que vale la pena destacar. El viernes, cuando participaron los tres maestros, Nicolás Silva hablaba de la llegada a la danza tradicional por medio de la naturaleza del movimiento del cuerpo y la experimentación. El maestro Rodríguez también habló de un movimiento natural, porque

para ellos, la gente del llano, bailar joropo es algo cotidiano: no saben que están haciendo una cosa que otra gente no sabe hacer; para ellos es algo normal y corriente. Y el maestro Barrera decía que al llegar a la escuela del maestro Jacinto, observó sus movimientos naturales, que eran de origen rural, y se dio cuenta de cómo se movía en las coreografías: él lo hacía de una manera instintiva. Los tres de alguna manera están hablando del *movimiento natural*. Yo quisiera escuchar en las voces de ustedes, como participantes en los laboratorios, el discurso que ellos planteaban el viernes. ¿Cómo se ve reflejado eso en estas metodologías, cómo se lo apropian ustedes, cómo lo pueden poner al servicio de la danza tradicional colombiana?

Una participante comenzó exponiendo su experiencia:

Creo que, en términos esenciales, el maestro está en lo cierto, porque, al menos es lo que yo siento, la danza empieza en el desplazamiento, en el caminar, específicamente, en caminar con ritmo, porque allí ya hay cambios de peso. Él insistía en la progresión del saber: cómo hago el paso y cómo cada vez me va saliendo más pulido. Algo de lo que él hace es orgánico: primero se centra en el paso básico, y va orientando a sus alumnos para que se vayan soltando poco a poco.

Una integrante del grupo del maestro Rodríguez continuó:

Yo noté algo muy ligado a lo que nos decía Gustavo sobre la esencia y la necesidad. La esencia parte de los conocimientos, de las costumbres y tradiciones, algo con lo que él tuvo

contacto en su propia familia, y también están la sucesión y la admiración: cómo ha podido viajar todo ese conocimiento hasta ahora. Y por otro lado está la necesidad de hablar y de expresarse, de decir algo al respecto. Esa es una necesidad básica del ser humano. Yo estoy de acuerdo con que hay fundamentos, valores y estructuras éticas contenidos en la tradición y las costumbres de determinada época, aunque eso puede seguir viajando, porque construye y transforma a la gente. Obviamente, la gente de hoy pensamos e interpretamos las cosas de otra forma, pero al recrear el folclor es importante mantener ese valor original. La palabra *valor* alude a cómo nosotros transmitimos ese conocimiento: hay múltiples o infinitas maneras de interpretar algo, pues eso tiene que ver con nuestra identidad, que es completamente diferente de cualquier otra, por más que vivamos en el mismo lugar o en la misma ciudad. Ni siquiera es un tema de nacionalismo. Para mí, es cómo traducir y entregar ese conocimiento de una manera sana y actualizada, sin que se pierda la esencia de todo ese legado histórico. Y no estoy hablando de algo superficial: es algo que forma parte del ser humano, algo intangible, pero que tiene una integridad: lo que fueron nuestras tradiciones, y cómo eso se transforma y lo podemos seguir transformando, precisamente para que no se pierda. Es una necesidad: el folclor lo necesita para seguir presente, pues si no, después, en siete generaciones, cuando ya pase lo de Jacinto, lo de Gustavo y de tantos otros maestros que han intentado mantener ese legado con responsabilidad, por más que sea aburrido o plano, así lo hayan mantenido con unos parámetros superrígidos o que puedan hacer poco interesante esas manifestaciones culturales, ese

legado desaparecerá. Nosotros, que estamos interesados en mantener ese legado, debemos ponerle valores. Como investigadores, tenemos que someternos y aportar nuestra ética para hablar de la identidad colombiana, porque no podemos ser superficiales, aunque la danza sea superficial, porque esto nos pertenece, hace parte de un territorio íntimo y corre por nuestras venas: es algo que tiene que ver con nuestra identidad. Así pues, tenemos que mostrarlo como tiene que ser. Por eso me parece que debe haber fundamentos, porque cuando las bases son sólidas, es posible crear; pero hay que tener esas raíces.

Algunas de estas reflexiones causaron inquietud en uno de los participantes, un señor mayor, que se expresó así:

Yo tengo dos preguntas. Cuando tú hablas de *danza superficial*, ¿a qué te refieres? Yo, baile lo que baile, lo bailo con todo, con las vísceras. No alcanzo a imaginarme a un bailarín o un folclorista bailando algo superficial, por más sencilla que sea la danza. Y lo otro tiene que ver con lo que llamas *danzas planas*. Tampoco lo entiendo, porque cuando veo una composición, sé que allí hay una historia, y si forma parte de un legado, tiene incluso más profundidad. Me gustaría que aclararas esos dos aspectos.

La primera participante contestó que

Lo de superficial, lo hablo a partir de mi experiencia personal: para mí, la industrialización de las artes hace que se generen productos superficiales, y que en el *marketing* y el afán de

presentarnos participe gente que realmente no tiene interés en interiorizar todo lo que va implicado en una danza, sino que solamente lo ve como una actividad para pasar el tiempo. Eso da lugar a una danza superficial. Ahora, con *danzas planas* me refiero al nivel plano, planimétrico: hay planimetrías en que no pasa nada. También se puede definir algo como *plano* si se lo contrasta con otras danzas en que hay tanto cuerpo y tanta riqueza relacionada con el legado tradicional de interpretación de pasos, que evidencian que eso no es precisamente plano o pobre. También podría estar relacionado con la sencillez, con cómo nos comportamos y nos conectamos con la tierra, así de sencillos como eran los indígenas y los campesinos. Todas esas connotaciones se pueden revelar en la danza tradicional de diversas formas, porque todo viene de fundamentos tan básicos y elementales como trabajar la tierra. Hay muchas formas de danza en nosotros: no más por dentro ya nos estamos moviendo orgánicamente. Entonces, esas alusiones tienen que ver con jugar con todas esas herramientas a partir de un estudio íntegro, íntimo, que tiene que ver con los componentes del cuerpo, del sentimiento, del conocimiento, con el espíritu y con el alma. Todo es un complemento para comprender de qué está constituida nuestra identidad. ¿Realmente qué es para nosotros el folclor, qué es la tradición? ¿O será que el folclor está mal fundamentado en cuanto a su significado? ¿Qué es lo tradicional, a qué apuntan nuestras costumbres, cómo se expresan nuestras necesidades como seres humanos?

Retomando el tema del movimiento natural, otra participante opinó:

La naturalidad la veo cuando el dominio de una técnica hace que no se vea dificultad en lo que con ella se logra. El maestro baila e improvisa, y se ve fácil. Allí se percibe la naturalidad, y uno sabe que la técnica ha sido internalizada. Pero la naturalidad también es producto de estudio, tiene que ver con la asimilación de unos conocimientos. Para mí, la naturalidad se reconoce en el dominio de una técnica, aunque se ve enriquecida si hay conocimiento sobre una región, sobre su gente y su cultura. Todo eso hace que la danza salga más natural.

Un joven, integrante del grupo del maestro Silva, tomó la palabra:

Mi experiencia en cuanto al folclor y a la danza la catalogo desde diferentes puntos de vista. Mis papás bailaron con el maestro Barrera, así que puedo decir que lo viví desde cuando era bebé, y después ingresé al grupo, y ya entonces era muy urbano. Esa era mi naturaleza, porque yo estaba en ese círculo, así que para mí era natural. En el grupo recibí formación y entrenamiento del mismo maestro, que nos comunicó su misticismo, la importancia de conservar las cosas tal como se dieron, como él las aprendió de su maestro y le fue enseñado. Después, mi camino tomó otras rutas. Empecé a buscar algo más profesional, más académico en danza. Cuando uno empieza a conocer elementos de otros géneros, como danza contemporánea, jazz, *ballet*, etc., se da cuenta de que muchos de esos elementos y herramientas se pueden adaptar para trabajar el folclor, y que esos elementos lo enriquecen mucho. Por ejemplo, el ejercicio que hicimos ayer con Nicolás, el calentamiento, fue con contemporáneo, y

sí, hay movimientos de la estética contemporánea que lo van llevando a uno a aprender un paso de tradición, folclórico. Claro que esas decisiones dependen de uno, o es más propio de nosotros, los jóvenes. Es como mirar hacia dónde vamos, porque si uno sabe jazz, contemporáneo, *ballet*, y si no está interesado por ciertas tradiciones, por saber cómo se baila el joropo o pasos folclóricos, pues se va quedar ahí. Creo que nosotros, como jóvenes, podemos usar esas herramientas de otros géneros y estilos, para introducirlos en el folclor. Nosotros, como país, debemos hacer nuestros pasos clásicos, aprender de cada danza, cada género que tiene el país, sus pasos clásicos. Porque *clásico* no quiere decir solo *ballet*: clásico quiere decir que viene de atrás, de los ancestros, del patrimonio. Entonces, tenemos que ver cómo construir eso, esos pasos, esos códigos, esos parámetros, esa estructura propia de un joropo, de un bambuco, y desde allí, entre todos, ir creando. Porque no podemos decir que el folclor es algo rígido, algo quieto, que no se puede mover o modificar, porque igual que nosotros, el folclor es algo que tiene que ir evolucionando. Lo importante es conservar la esencia, no desviarse de ella. Aunque cada cual tiene sus gustos y sus formas de expresarse, me parece que el folclor debe conservar sus parámetros, su estructura, sus códigos, si quiere seguir llamándose *folclor*, porque si no, ya es otra cosa. Lo importante, como jóvenes, es que nos encarguemos de investigar, de ir a la fuente, de preguntar, indagar, mirar quiénes nos puede enseñar eso. Aprender para luego transmitir.

Otra integrante del grupo del maestro Barrera se expresó así:

Quiero hacer un comentario respecto a lo intuitivo: hay que hacer una investigación interna. Hay unos ritmos internos que sentimos, y que nos dan una identidad. Me doy cuenta de eso cuando me comparo con gente que no es de mi región o de mi país. Comprender que la música es el impulso a bailar, eso es como lo intuitivo que debemos trabajar para transmitir la tradición.

A continuación, tomó la palabra una participante del grupo del maestro Silva:

Ya que ella tocó ese tema, voy a decir algo que hicimos con Nicolás. Los movimientos que hicimos en la muestra también partieron de nuestra voz. En un ejercicio en círculo: emitíamos un sonido, y después cada cuál veía cómo ese sonido se expresaba en su cuerpo, y después había que hacerlo solo con el cuerpo. De la metodología de Nicolás me gusta mucho cómo explica el movimiento, no solo por mimesis, sino que hay un componente pedagógico que nos influye y nos ayuda a interiorizar y enriquecer el movimiento.

Después de las diferentes intervenciones y temas tocados por los participantes, el moderador realizó la siguiente pregunta: “Ustedes tuvieron esta experiencia con los maestros, con su metodología, tuvieron contacto con sus saberes. ¿Qué van a hacer con esa información que han recogido y aprendido?”. Uno de los participantes respondió:

La experiencia me dice que se está volviendo algo muy popular y muy normal que se trabaje con distintas líneas en danza. Hay personas, coreógrafos o grupos que pretenden privilegiar una línea. Ahora, se viene hablando de evolución, pero no es propiamente una evolución, porque hablan del folclor tradicional y que hay que evolucionarlo, pero no me parece que haya una evolución. No se puede decir que un torbellino autóctono sea mejor que otro que introduce técnicas del *ballet*, pero tampoco se puede infravalorarlo con ese mismo argumento. Son líneas en las que empiezan a divergir quienes se atienen a la pura tradición y quienes tienen unas bases académicas. De todos modos, es iniciativa personal de cada bailarín elegir una u otra modalidad, y esa decisión está mediada por el conocimiento y la experiencia. Hay maestros que llevan tiempo en la danza y no necesitaron ir a una universidad para obtener los conocimientos que adquirieron directamente en las regiones donde se cultivan esos géneros, y eso me parece tan respetable como el bagaje de quienes han ido a formarse académicamente en Estados Unidos o Europa.

Entonces, si caemos en ese discurso de que la danza tiene que evolucionar, y que los jóvenes tenemos que hacernos cargo de esa evolución, no tenemos en cuenta que es totalmente respetable la posición y el trabajo de alguien que quiere copiar algo que se hizo en los años cincuenta o en los años veinte. Muchas veces he visto profesores que dicen “Hagamos este paso porque se ve bonito”, así no se conoce la raíz de la tradición. Hay grupos que –y lo digo con todo respeto– hacen danzas de otros países sin tener idea de las tradiciones de esos pueblos, de cómo se expresan, cómo se mueven y demás. Me parece irrespetuoso hacer danzas que

no conocemos; sería como que otros países hagan nuestras danzas copiando lo que han visto en un espectáculo. Creo que estamos cayendo en ese juego, y me parece totalmente inaceptable. Yo no puedo situar por encima o por debajo de la danza tradicional el *jazz* o el *afro jazz*, o ritmos como el *dance hall* o técnicas como la del *ballet*. Es importante que cada una de esas posiciones respete los acuerdos. Creo que todas las manifestaciones danzadas son interesantes e importantes, y tienen la misma validez. No hay que guiarse por las tendencias, que porque algo, como un elemento, una falda, o lo que sea, está pegando, entonces todos tienen que irse por ahí.

En la danza hace falta todo: los que hacen *ballet* folclórico, proyección o tradición; lo importante es hacer todo, con tal de que no se pierda el legado de la danza. Estamos perdiendo esa parte social, que es un objetivo fundamental. Hay veces en que nos perdemos en discusiones bizantinas y se nos olvida que el objetivo es difundir ese legado y que la gente se siga enamorando de la danza.

Retomando estas últimas palabras, el moderador Hanz Plata intervino con la siguiente reflexión y cuestionamientos:

Volvemos a lo mismo que hablábamos el viernes: qué interesante es la polifonía de voces; en este caso, la polifonía de movimientos, porque sería empobrecedor que todos hiciéramos lo mismo y de la misma manera. Hay tantos modos de bailar como cuerpos existen; entonces, todas las líneas son igual de respetables, porque todos bailamos y todos expresamos. Esa posición me parece muy interesante. Recuerdo que, cuando todas las mujeres del folclor resultaron con

extensiones en el pelo, me pregunté si acaso todas las campesinas se peinaban igual, se vestían igual, tenían el mismo corte de pelo y las pestañas gigantes. Las decisiones parten del interés de cada uno de ustedes, en cuanto investigadores. Cuando alguien asume el rol de investigador y productor de la danza tradicional colombiana de su posición dependerá lo que quiere mostrar. Una postura más mercantil tiene interés en vender una cosa, sacarla al escenario o ganar una tajada de lo que ofrecen los concursos. Una postura centrada en la formación o en mantener un legado favorecerá el trabajo de un investigador primario que organizó una serie de coreografías. Ahora, hay intereses específicos, como mantener el legado, en cuanto llanero, de la corporeidad del llanero y coterráneos, o tomar como fundamento la formación académica o pedagógica, para, por medio el entrenamiento, llegar a la danza tradicional.

¿Cuál es el interés de cada uno de ustedes? ¿Se han preguntado “Yo para qué estoy aquí”? ¿Sencillamente para aprender una coreografía y replicarla como un autómata, sin saber el porqué, el para qué y el cómo? ¿O están adoptando y defendiendo una posición como investigadores, o por una preocupación identitaria y el interés de conservar una danza tradicional?

Quiero que los tres maestros que estuvieron ahí cierren la discusión. ¿Qué destacarían ustedes tras oír las voces de quienes estuvieron bajo su tutela en estos tres días?

Palabras de cada maestro sobre esta experiencia

Palabras del maestro Silva

Yo me encontré con un grupo bastante dispuesto. En el primer encuentro partimos de compartir nuestras preguntas, determinar qué sonoridades nos iban a inspirar y qué preguntas queríamos abordar. Casi todas las preguntas tenían que ver con cómo se relaciona la contemporaneidad con lo tradicional.

De las presentes intervenciones me quedó resonando eso del cuerpo y del movimiento: ¿qué es lo real y cuál es la relación con el contexto? Para eso hicimos un ejercicio con los chicos en el que nos poníamos en diálogo para construir un imaginario colectivo sobre cuál es el cuerpo cultural que íbamos a abordar. Pregunté quiénes habían ido al Pacífico porque, más allá de saber quién conocía el baile, me parecía importante reconocer las experiencias, qué cuerpo reconocen en el Pacífico, más allá de las generalidades odiosas, cuáles son los códigos que perduran en las corporalidades (caderas amplias y pronunciadas, un movimiento bacaneado, el clima que los rodea, que es húmedo), porque eso define unas costumbres y determina el movimiento. Eso nos llevó a términos como *chicloso*, *más denso*, *chicludo*. Entonces, si me preguntan qué es lo real respecto al cuerpo, no lo sé, no sabría decir qué es lo real; así me fuera a vivir cinco años al Pacífico, no lograría saberlo, porque no he comido lo que ellos comen, no nací allá, no he vivido sus rituales... ¿Quién acá puede hablar de la totalidad de una región en especial? Tal vez el maestro Gustavo Rodríguez.

Respecto a la apuesta, fue una apuesta política, sobre cómo se puede hacer un cambio de pensamiento respecto a muchas

construcciones, como, por ejemplo, la de identidad y género. Les permití que eligieran a sus compañeros independientemente del género. De esta manera, tenían que entrar en diálogo con sus corporalidades, reconociendo que estamos en un contexto diverso que permite afrontar y asumir esas relaciones de otras maneras, y que es una realidad que no hay que opacar. Existen, nos guste o no, pasan, y eso me pone muy en una posición cuestionadora respecto al folclor: ¿Qué representa? ¿Realmente el folclor tiene necesidad de entrar en diálogo con las realidades de la gente? ¿O simplemente está preocupado por decir qué era lo que pasaba, qué es valioso? Pero entonces, qué pasa con lo que pasa ahora, me pregunto.

A veces se nos olvida que esto se vuelve una conformación de Estado-nación: he escuchado varias veces que se habla de “esta es la identidad”, en singular, como si la identidad fuera una en un país como el nuestro. “Las identidades” es un poquito más inclusivo, un poquito más respetuoso, incluso *los cuerpos*, porque hablar de *cuerpo colombiano*, del *movimiento colombiano*, es muy sesgado, me parece. De esta manera, me quedo pensando mucho cómo se concibe en realidad el entrenamiento.

Esta muestra que realizamos con los chicos efectivamente fue un proceso colectivo. Me interesaba que ellos reconocieran un vínculo con la musicalidad, pero también con lo ritual y lo sagrado, más que con lo religioso –aunque ellos lo dijeron–, y el encuentro de la comunidad. Me parece que a veces nos quedamos pensando que lo esencial en el folclor es el paso, y en algunos casos eso termina convirtiéndose en una cuestión de folclorismos, y no una cuestión de folclor; entonces, creería que hay que empezar reconociendo cuál es la propia

experiencia, y también la del compañero, la del colectivo, porque eso nos ayuda a recuperar lo esencial de ser comunidad, que es vital en el folclor: disfrutar el movimiento en colectivo, ir más allá del paso.

Siento que en algunos casos es necesario declarar las cosas con honestidad y franqueza: si quiero ser alguien que estudia la región a profundidad; o quiero ser un folclorista que determina cuáles son los parámetros de una manifestación específica, y de eso no me quiero salir; o quiero declararme un artista escénico que tiene la oportunidad de aprovechar la amplitud de posibilidades que ofrecen los diversos géneros, pero también quiere entrar en diálogo con el folclorista, con alguien de la región, o sea, reconocer las experiencias para hacer un producto escénico, está bien. En el folclor tenemos las comparsas, las plazas de mercado, el teatro, tenemos muchos escenarios que habitar y podemos reconocer que para cada escenario podemos hacer propuestas. Es algo muy interesante ver cómo se abren un poco las posibilidades. Eso me hace pensar un poco en Martha Graham cuando estaba desarrollando el proceso técnico, y estudió a los indios de una región norteamericana y decidió, a partir del movimiento de esos indios, hacer potencias de su trabajo técnico. Entonces, ¿cuál es la potencia en el trabajo técnico que tiene el folclor? Habría que ver cómo se hace el estudio regional; por ejemplo, en el caso de Martha, fue lo que ella hizo: estudiar y decir “Oye, si hago tal cosa, puedo condensar una fuerza para poder saltar”, que es diferente que decir “Yo tengo esta técnica moderna para abarcar lo folclórico”. Son dos caminos diferentes.

Para terminar, quisiera mencionar cómo es la relación de sonido, lo que hace que algo sea folclórico, porque si a las

muestras les hubiéramos quitado el sonido y les hubiéramos puesto los cantos gregorianos de algún país, habría sido una apuesta contemporánea. Entonces, ¿hasta qué punto el vínculo que se da entre la danza y la música es lo que permite que la manifestación sea folclórica o no lo sea?

Aquí hay muchos conceptos comprometidos, y arman un conflicto que a veces ni siquiera tiene respuesta. Declarar las cosas con honestidad, sentir que las palabras que se dicen no son ofensivas, ni tomarlo de modo persona, como “yo soy artista escénico”, “yo soy folclorista”, “yo soy de tradición”, está bien. Y hay que declararlo para manifestar que podemos convivir y sentarnos a hablar y entender que cada uno está en un proceso de investigación, y que la investigación no se concibe como un lugar lejano, sino que está aquí, en el salón, con mis compañeros, que se hace estudiando cuáles son los movimientos, para qué, por qué. Es una investigación corporal que, me parece, aún estamos tratando de implementar en el folclor; en otros espacios nos llevan más camino.

Última pregunta: ¿por qué en estos encuentros de creadores de folclor no hay mujeres creadoras? Siempre los coreógrafos son hombres.

Palabras del maestro Rodríguez

Agradezco al Instituto por tenerme en cuenta, y al grupo, quisiera decirle que muy chévere su desarrollo y su desempeño. Mi intención principal es que les queden claros los conceptos por los cuales nosotros vemos en el escenario que están ejecutando mal algo que están diciendo que es, y no es.

Con respecto a la comparsa que realizó su grupo, el maestro explicó que

Esa es la esencia de la comparsa: que no tiene ningún orden, es libre albedrío basado en un planteamiento que hizo el maestro José Abel, realizando movimientos libres, pero que siguen la métrica de la música. Para todo lo que tiene que ver con danza, para mí la música es muy importante. No podemos ejecutar música desafinados; para mí es muy importante, porque en mi casa somos músicos y bailarores. Para nosotros la música es esencial en el contexto las dos cosas.

El maestro Rodríguez habló sobre lo que hace integral a un bailarín en su proceso, explicando que la integralidad no es saber bailar diferentes géneros, como joropo, guabina, currulao o cumbia, sino cuando se sabe tocar maracas, bandola, cuatro, arpa y se baila: esa es la integralidad en su contexto. Por ello, manifestó que hay cosas en el escenario mal ejecutadas, y que se ejecutan bien “cuando en realidad esas personas tienen claro el tema musical, porque el joropo tiene muchas facetas musicales que, como les expliqué ayer, tienen que manejarse”.

Hay muchos argumentos con respecto a cómo se manejan esas cotidianidades y nuestras esencias, a cómo se manejan las tradiciones. El asunto de las esencias no es de querer ser algo, copiar algo, sino de comprender la esencia de lo que está ahí, lo que es uno cuando está por allá, y cómo viene a transmitir eso acá.

Lo natural es que la gente se desfogue con la música, sabiendo cómo funciona, si tiene creatividad. De hecho, cuando yo competía, había una línea en la planilla que decía *creatividad*, pero eso ya no existe. Ese campo tenía en cuenta que cada bailaror tenía su propia identidad, sus propios pasos, y nadie copiaba los pasos de otro. Esa era la esencia de la identidad de esos bailarores: su creatividad sin salirse del paso. Como hicimos hoy aquí: mueva los brazos, hágale, pero lo importante es que no se salga del paso.

Yo tengo un ejercicio interesante al que llamo *código*. A los niños les pongo música y les digo “Muévanse como quieran”, pero cuando les enseño el código, ellos lo copian y van a saber siempre que ese es el código. El código es la música. Cómo se mueve la música, cómo se mueve el cuerpo: esa es una de las bases del joropo. La música mueve al bailaror. Cada cambio melódico, de armonía, un bordón, mueve al bailaror. Solo en el bordón se zapatea, no como se hace ahora, que desde que comienza hasta que termina, zapatean. Por eso los jóvenes no duran sino tres minutos bailando, cuando en realidad, en la música, el bordón suena una o dos veces. Entonces, qué rico compartir este proceso, porque yo ya estoy de regreso y tengo que dejar algo. A diferencia de otros maestros, nosotros no estamos defendiendo el legado de ningún maestro. Yo soy alumno de mi escuela llanera y lo llanero en toda su esencia. Hay muchas manifestaciones que falta mostrar en un escenario, para que se conozcan acá en el centro, porque allá sí están presentes. Los que se fueron, se fueron; y los que quedaron para contar cómo fue, se dedican a recuperarlo para compartirlo. A mí me interesa enseñar, y sobre todo a los niños. Ellos después decidirán si siguen bailando

o no. Lo que uno no puede hacer es castrarles la creatividad. Cuando uno conoce la esencia, puede andar, traspasar y moverse por donde quiera, pero lo que usted no puede es castrar la creatividad. Hay una esencia que respetar, y mientras yo esté, se respeta o se respeta, porque si no, para qué el tema del folclor y la esencia y la continuidad y la tradición... Entonces, no hagamos ninguna tradición, sino solo vainas nuevas. Pero hay muchas vainas nuevas que han sido solo moda y que no han trascendido.

De tal modo que el aporte mío es esa integralidad en el tema llanero. Eso es lo que yo transmito. Mi momento fue recoger de los que me dejaron algo, lo que viví y lo que estoy viviendo ahora, donde se está utilizando un tutú para bailar, pero esa es otra verdad, y chévere, pero es otro joropo, eso tiene otro nombre. Como la bandeja paisa: si la cambian, es la bandeja fusión o tendrá otro nombre. Chévere, porque todos tenemos derecho a participar en igualdad de oportunidades, y ninguno está por encima del otro: todos son muy respetables, porque, además, el que se enriquezca con todos esos aportes va a crecer más. Todo eso que uno pueda entregarles a los que vienen es el legado.

En conclusión, estos espacios se deben mantener, porque tenemos una falencia muy grande, y es dónde está la memoria de nuestros mayores. En este tema de la danza, no hay nada, y si esto no se comunica, si esto no se guarda para la memoria, ¿qué van a contar mañana ustedes (porque nosotros ya nos vamos)? ¿Dónde está la historia de la danza? Porque esto debe tener un archivo, es un acervo que debe centralizarse para que las nuevas generaciones tengan dónde leer, estudiar, crear.

Palabras del maestro Barrera

Esta experiencia que he tenido con los muchachos ha sido fabulosa. Agradezco la oportunidad de participar porque, sinceramente, yo estaba escondido, yo ya solo quería enseñarle a un grupo de gente que llegara a mi espacio, enseñarles y orientarlos en lo que aprendí de mis maestros. Es importantísimo que la juventud vuelva a querer sus raíces y no sienta vergüenza de bailar la música nacional. Conceptos hay: van y vienen; pero lo que uno siente, hay interpretarlo de esa manera. Eso le agradezco al Distrito: la invitación para hacer este trabajo con estos muchachos durante estos días, porque ha sido muy enriquecedor. Fue muy bonito lo que hicieron con lo que yo les pude enseñar. Pude mostrarles diferentes posibilidades, y ellos las tomaban o las dejaban, pero lo importante es eso: se está sembrando una semilla. Rico que los muchachos estén retomando la posibilidad de reconocer sus raíces.

Yo respeto el trabajo del maestro Gustavo. Uno debe ir a donde la manifestación está, y conocer su contexto. Si yo no conozco el contexto de una danza, no lo puedo interpretar. Mi deseo mío es ese, que los chicos con los que yo trabaje, con los que yo pueda proyectar algo, sientan y se den cuenta que uno lo hace de corazón. Uno interpreta lo que siente; si no lo siente, no lo podrá interpretar. Ojalá se pueda continuar con estas experiencias.

Conclusiones de los moderadores

Palabras del moderador Felipe Lozano

Yo me he alejado de la danza folclórica porque, tristemente, hay una uniformidad en la escena, en los grupos, y es el tema del espectáculo, de las pestañas grandes, del florero en la

cabeza, de la falda llena de lentejuelas, y eso ya es un espectáculo de danza folclórica, y ya no sé qué grupo es, porque no encuentro una diferencia que me diga, sí, hay un estilo, hay una escuela, hay una tradición ahí, sino que se busca solo el espectáculo. Veo muchos *ballets* en la misma línea, y uno dice, caramba, qué es lo que está pasando. Ahora que estoy volviendo a las regiones, a mi tierra (Tolima), empiezo a buscar, porque llego con ese romanticismo de llegar a las raíces, y encuentro que esto que está sucediendo en la capital del país con el folclor está permeando negativamente a las regiones: los bailarines quieren hacer lo mismo que se hace en Bogotá. Yo haría una invitación –no a los maestros que están acá, porque sé que son unos investigadores y lo que transmiten es un legado– a los jóvenes que se están iniciando en estos procesos de la danza tradicional, a investigar. Ustedes mismos lo han dicho: hay que ir a las raíces, y la danza no tiene que ver solo con la música: tiene que ver con el clima, con la comida, con el sexo, con la religión, con lo ritual; tiene que ver con el río, con la montaña, con muchas cosas. Eso requiere que investiguemos y desarrollemos una pedagogía: pensemos cómo estamos asumiendo la enseñanza, cómo estamos transmitiendo, cómo estamos participando en mantener ese legado nuestro, esa tradición, cómo llegar a un conocimiento yendo más allá de copiar, porque la danza se hace por transmisión oral, así, mirando, pero no con el video, no yendo a un festival a grabar para después montar y ya, comenzar a creer que somos coreógrafos.

Se cometen muchos errores, y cada coreógrafo tiene su versión, porque es su estilo. ¿Cuál es la versión? Yo trabajo la danza tradicional, y trato de que haya fundamentos teóricos,

epistemológicos, pedagógicos, didácticos y, sobre todo, el saber contextualizado de un lugar, de un tiempo, una cultura, una sociedad.

¡Muchas gracias!

Palabras del moderador Hanz Plata

Estamos cerrando, y a mi parecer quedan múltiples preguntas. Lo importante es que no pensemos que la danza tiene una metodología específica, o que se hace con recetas. Cada uno tiene sus rutas de llegada, de aprendizaje y de proyección en las líneas que decida trabajar. También es muy importante que nos demos cuenta de que todas las voces y formas tienen la misma importancia y hay una preocupación por ser y por dar respuesta a las necesidades expresivas que cada cuerpo tiene.

No hay verdades: cada uno se construye en cuanto corporalidad, a partir de diferentes contextos, y todas estas condiciones son igualmente válidas. Eso, en síntesis, es lo que yo he recogido en estos tres días. Me ha servido reconocer y también reconocirme en estos maestros que están aquí, compartir muchas ideas con unos cuerpos nuevos y reconocirme en esas herencias que me han dejado otros maestros. Todo eso es muy importante para la formación profesional de los docentes investigadores, y cada uno de nosotros lo somos. Debemos preocuparnos también por esas identidades que tienen los cuerpos y ver cómo, en cuanto facilitadores de esa ruta, podemos ofrecer otras posibilidades expresivas incluyentes, de modo que todos se sientan identificados.

La danza no debe convertírse en una máquina para la competencia: tenemos que entender que la danza es formativa,

como decía el maestro Rodríguez, es una cosa integral, holística en el sujeto, así que no nos dejemos manipular por esas competencias que siempre buscan declarar al mejor o denunciar al peor. Yo soy un convencido de que nadie es peor ni mejor: todos lo hacemos de la manera en que nos hace felices, de corazón, y de un modo realmente incluyente. Porque eso es la danza: la comunicación del sujeto, entender los cuerpos, entenderse uno mismo y darse la posibilidad de ser.

Mil gracias por este espacio. Estoy muy contento porque estoy aprendiendo de los otros, convencido de que la verdad nunca está, pero también de que toca escribir, dejar una memoria. Debemos crear documentos que los demás puedan consultar, estén o no de acuerdo con nosotros, para que tengan un punto de partida en eso que llamamos *investigación*, y no para repetir mentiras o verdades: sencillamente para hablar desde la intuición.

Gracias y un gran aplauso para ustedes.

Reflexiones y recomendaciones finales

En esta sección se recogen apartes de intervenciones del público, comenzando por las palabras de una profesora de danza de un colegio del distrito.

Escucho con mucha emoción todo, porque yo soy nueva en danza. El trabajo con Nicolás fue nuevo para mí, por haber introducido elementos de la danza contemporánea. Con él comenzamos con un trabajo individual para después trabajar en colectivo en una construcción muy bonita. Primero lo sentía yo de manera individual, luego lo sentía con otra persona,

y luego lo sentíamos todos. Eso le daba un significado muy especial a lo que estábamos haciendo.

He aprendido que tengo que hacer que las personas lo sientan, para que el folclor se pueda transmitir, que no solamente sea una repetición para que luego los chicos digan “Eso es algo que hacían unos señores y no sabemos por qué”. Entonces, la idea es decirles que vamos a empezar a investigar para que entiendan de dónde viene y por qué lo hacían. Eso es lo que me llevo de acá, porque nosotros estamos interesados en saber, pero la gente muy externa, no: ellos están interesados en el reguetón, en el rock, que no son realmente nuestros. De aquí me llevo la necesidad de investigar, de saber el porqué el folclor.

La segunda intervención destacada fue de un adulto mayor:

Escuchando el viernes a los tres maestros me ha quedado claro que uno no está en la danza solo porque no tuviera nada que hacer. He invertido mucho tiempo y dedicación a la danza, y lo hago porque me gusta. Me encantó esta experiencia porque era un grupo heterogéneo. Era algo natural que debía salir, y había que explorarlo, disfrutarlo y compartirlo. Y sigo bailando, y ahora sé que no estoy en el lugar equivocado, sino en el lugar que me corresponde. Muchas gracias por el espacio y por permitirnos disfrutar esto.

Por su parte, el maestro Felipe Lozano, de la Casona de la Danza, comentó lo siguiente:

Solo quería decir que ayer me tomé el atrevimiento de escuchar, mientras almorzábamos, a alguien que estaba hablando sobre Pasto, y creo que vi cómo malinterpretamos y desconocemos al pastuso, y es porque no conocemos la historia. En esta contemporaneidad de desarraigo, de la virtualidad sin territorio, es ese arraigo lo que permite lo folclórico. Recomendación a la franja Orbitante: hay que pensar más seriamente lo folclórico, porque se habla mucho de que tenemos que rescatarlo, pensarlo, bailarlo, pero cuando se está en estos espacios, se trabaja mucho el género contemporáneo y el *ballet*, pero creo que así como hay franjas de entrenamiento, que está siempre el *ballet* con Margaret, el folclor debería ser algo constante, y esto debería ser algo mensual. Conviene que pensemos este lugar de la Casona de la Danza como un espacio de la memoria, porque siento que es necesario seguir habitando estos diálogos, y que no sea una cosa de esperar el próximo año el mes del folclor, sino que sea algo recurrente, porque es necesario pensarlo, porque refleja la diversidad de nuestro país y aquí podemos encontrar la epistemología que necesitamos seguir creando en nuestro país.

Un participante también solicitó que estos encuentros se hicieran una vez al mes, y que se invitara a todos los maestros de folclor de Bogotá.

Sobre esta experiencia, varios participantes resaltaron como algo positivo haber tenido compañeros con diversas vivencias e intereses en la danza. En palabras del maestro Felipe Lozano,

No puedo dejar pasar este momento sin decir gracias, maestro Barrera, por estar aún en esa lucha de mantener el legado de Jacinto. Yo también fui alumno de Jacinto por línea directa. Tristemente, es un legado que se está perdiendo, sin contar con que hay unos personajes que existen y de los que no sabemos nada. Jacinto fue un personaje muy importante, porque fue quien llevó a la escena la danza folclórica colombiana, quien generó una técnica para el trabajo corporal, para la expresión, para la puesta en escena, para la coreografía.

Raúl Parra tiene una investigación publicada por el Ministerio de Cultura que se titula *El potro azul*, en alusión a uno de los montajes más importantes que hizo Jacinto, y que sería muy interesante conocer y brindarle un espacio de discusión, porque esa escuela es patrimonio nuestro, y lamentablemente, como todo en este país, desaparece porque ustedes, los jóvenes, no tienen la posibilidad de conocer y acercarse a esos referentes culturales que son tan importantes.

Palabras de cierre

Jenny Bedoya, de la Gerencia de Danza

Agradecer la disposición: de eso se trata, que cada vez tengamos más herramientas para decir realmente quiénes somos. Esa es una invitación de Bogotá, Ciudad de Folclor. Sabemos que tenemos muchas limitaciones en recoger la información para que nuestros compañeros conozcan todo lo que hay en esta materia. Este es apenas uno de tantos pequeños pasos que queremos dar. Orbitante está arrancando, y por eso estamos comenzando el proceso para construir juntos, y eso se hace con la presencia. Nosotros esperábamos que hoy hubiese

más personas, más asistencia. Deseamos que en el futuro nuestros compañeros de escenario nos acompañen, pero sabemos que hay otros espacios en donde cada uno de nosotros interviene, así que pueden extender la invitación, para que *cada vez más* sea de verdad más comunidad y más tejido.

Karina García, delegada de CIOFF

¿Quiénes son las personas que van a ver folclor en Bogotá, Ciudad de Folclor? No se encuentra a los directores de folclor, a los bailarines de folclor, y es raro: ¿por qué los de folclor no ven folclor?

¡Hacemos un llamado urgente desde el andar en fraternidad, desde el amor, por favor! Todas las personas que estamos trabajando en danza folclórica y tradicional estamos interesadas en mostrar que lo que pasa en el folclor es muy potente. Pero para apreciarlo hay que superar esas dinámicas individualistas de pensamiento, de “Como él no lo hace como yo, no me interesa”, que van en contravía del pensamiento que se da de por sí en la comunidad, pues hace que nuestras relaciones se fracturen, y resulta que eso nosotros también terminamos haciéndolo y en los festivales: se nota el “No lo mire a él; no hable con él”. Estos puntos de encuentro deben ser un espacio de fraternidad y una oportunidad para entender que el pensamiento solo se construye entre todos, y con amor, así tengamos diferentes perspectivas. Hay que reconocer y valorar las diferencias, pues es algo que se expresa y percibimos a diario. Creo que eso es algo que le falta muchísimo al folclor, sobre todo en las ciudades.

Danzas del Pacífico en La Media Torta.
Escenario al Aire Libre de La Media Torta,
Encuentro Andando 2017.
Foto: Juan Santacruz







Taller del maestro Gustavo Rodríguez
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla



ANDANDO HACIA LA MEMORIA

Diana Paola Peraza Linares¹⁰
Relatora

Andando viene de andar, de transitar caminos; buscamos acceder al saber del caminante del folclor en sus prácticas de procesos artísticos, culturales, de pensamiento y de experiencia vital.

Cada uno tiene sus andadas en el transcurso del tiempo. El folclor, además, va andando en cada persona, cada cuerpo y cada movimiento, desarrollando procesos de vida de manera diferente.

Karina García

Este evento responde a la necesidad de un espacio formal de pensamiento académico en la programación Bogotá, Ciudad de Folclor, y nace del trabajo de entidades como la Red de Danza Bosa, dirigida por el maestro Ferney Pinzón; CIOFF Colombia, representada por Karina García; Idartes, representada por Jenny Bedoya, y la participación de la Casona de la Danza.

Entre los objetivos del encuentro estaba analizar el tránsito del folclor en cuanto práctica cultural que se compone de elementos estéticos, artísticos y pedagógicos. Debido a que el folclor se piensa, se baila y se hace, se procuró generar

¹⁰ Representante del semillero de investigación IE-Cubun, Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional.

espacios para que los asistentes circularan por los diferentes estados del cuerpo y del pensamiento. Por esto, la metodología se dio en laboratorios creativos que finalizarían en una situación de representación y darían cabida al diálogo y la reflexión. Se dispuso que dichos laboratorios fueran dirigidos por maestros con diferentes motivaciones e intenciones con respecto al folclor, para que se reflejaran diversos lugares de enunciación.

Reflexión de la maestra Karina García

En opinión de la maestra García,

Las discrepancias que se dan desde donde se baila, se lee y se piensa generan dinámicas y posicionamientos frente al folclor, que en la actualidad es validado desde diferentes perspectivas, por lo que tenemos que reconocernos en la diferencia y generar diálogo, para ampliar nuestros horizontes, ya que no existe ni encontraremos una verdad absoluta. Tal vez todas las peleas poco fraternales sean innecesarias, y simplemente cada una de las formas en que se manifiestan en las expresiones tradicionales sean folclor. Tenemos que seguir luchando y trabajando por estos espacios románticos de pensamientos del folclor en el aula.

Reflexión del maestro Ferney Pinzón

Estoy contento de participar en estos espacios que nos invitan a pensarnos y a reflexionar a partir de lo que sentimos y nos convoca, que es la danza folclórica. Pensamos realizar un laboratorio de creación para una futura muestra

que compartiremos, para que nos cuenten lo que pasó con su cuerpo y pensamientos, y para que posteriormente Hanz Plata y Felipe Lozano realicen un análisis desde diferentes puntos de vista. Queremos que se den tránsitos de lenguajes danzados desde tres lugares distintos.

Fase 1. Escuchando a tres caminantes del folclor *Sendero de tradición coreográfica, manteniendo el legado de Jacinto Jaramillo*

Rafael Barrera

Para empezar quiero agradecer la invitación, pues la verdad, soy poco conocido en la esfera tradicional debido a que nos hemos enfocado en hacer un trabajo académico. Yo soy un “obrero” de la danza. Nací en Duitama (Boyacá), y mi vida infantil se desarrolló en Santa Rosa de Viterbo. Allí entendí la tradición desde la artesanía y los trajes típicos, pues mi abuela materna era la directora de la cárcel de mujeres, y resulta que ellas hacían artesanías, elaboraban capellanas y cotizas llaneras. Veía a las detenidas con sus trajes típicos de diferentes regiones desarrollando sus labores de tejidos; allí vi varios trajes que nunca se me olvidarán, como el caso de una llanera muy elegante con su falda larga de flores y su blusa.

Traté inicialmente de ser marinerero. Por eso dejé el departamento de Boyacá y me vine a Bogotá, para ingresar a la Armada; por esta razón estuve en Cartagena, donde conocí otras tradiciones. Cuando terminé la Armada, en el año 71 me vinculé a la Universidad Nacional de Colombia. Toda mi vida

laboral y artística responden a esta universidad. Allí estuve dos añitos en el grupo de danza de la maestra Delia Zapata Olivella. Después conocí una dama estudiosa de la cultura física, que me llevó en el año 75 al Ballet Cordillera, de Jacinto Jaramillo. Resulta que ahí recordé todo lo que había pasado en mi juventud e infancia al reconocer los trajes típicos y recordar a mi abuela, que siempre se vestía de negro, con su falda ancha, sus alpargatas, su delantal y su sombrero de jipa. También recuerdo que cuando llegaba el domingo se quitaba el delantal, se ponía el pañolón e iba a misa; eso hacía mi abuela, caminando siempre en tres cuartos.

Mi tío, por otra parte, era músico: tocaba guitarra, bandola, tiple. Entonces, de alguna manera uno quedaba “envenenado” con esto del folclor y ya no hacer nada más. Yo, la verdad, nunca he querido ser coreógrafo. Algunos estudiosos del folclor nos llaman *repetidores* y dicen que no tenemos imaginación, imaginación para crear, y que solo repetimos las coreografías de Jacinto. Y sí, somos “bailarines de museo”, pero considero que estas danzas no deben olvidarse en el país; además, en el exterior la gente pide estas tradiciones. Ahora los intereses están rompiendo la tradición, además que si se quiere hacer una investigación de campo, no hay donde hacerlo, porque nuestros campesinos también han cambiado, ¿y qué pasa con todos esos conocimientos ahora que los viejos están muriendo y la tradición se está acabando? Me molesta mucho ver sombreros de plástico. Ahora, ¿por qué tendría que darme vergüenza bailar el bambuco tradicional? Es desde este punto de vista que hablo y bailo, en esta generación del Ballet Cordillera.

Cuando el maestro Jacinto Jaramillo falleció, su hija nos legó el nombre de la compañía, y nosotros quisimos conservar no solo el nombre, sino además la tradición coreográfica, musical, del maestro. Yo tengo las coreografías de Jacinto Jaramillo, además de las coreografías del Pacífico de Mercedes Montaña, pues tuve la fortuna de participar con ella, y además de viajar y aprender de ella, y algunas coreografías de carnaval de la maestra Delia Zapata.

Ese ha sido mi trabajo, y lo hago un poco escondido. Mi hija me dice que salga y me dé a conocer, pero yo trabajo con cuatro o cinco personas, y mi pretensión nunca es montar grandes espectáculos, sino contribuir a que prevalezca la tradición.

Para aquellos que quieran aprender, el Ballet Cordillera los recibe en la calle 23 n.º 68-59. Ahí estamos para quienes quieran ir, bailar e investigar.

*Sendero de tradición ancestral, los saberes de una vida.
Manteniendo el legado de una región*

Gustavo Rodríguez

Les agradezco a quienes encabezan este movimiento, tan interesante que me ha motivado desde muy chiquitito, de conservar la memoria y el saber de los mayores. Mi historia corre paralela a la del maestro Rafael, aunque en algunos aspectos es muy diferente.

Yo hago parte de una familia en la que es obligatorio saber bailar joropo, tocar furruco, tocar maracas. En mi familia, pertenecemos a la cuarta generación, si contamos los antecedentes artísticos. Mi mamá, mis abuelos y mis tatarabuelos eran

tradicionalistas llaneros; por esta razón es diferente el proceso de aprendizaje del de quienes lo emprenden en las ciudades. Nací en Villavicencio, y siendo muy niño, mi mamá quedó viuda. Por eso nos trasladamos a Bogotá, donde viví hasta cuando cumplí los diecisiete años. Después me fui a estudiar a Cartagena, a la Escuela Nacional de Cadetes. Los tres requisitos para salir franco de la Escuela eran, primero, no tener mal comportamiento; segundo, tener dinero; tercero, el más importante, saber bailar. Por eso yo era el profesor de baile de los demás. Esa pasión por el baile me la dio mi familia. Desde pequeño bailé danzas como tango, salsa, samba, flamenco; pero la línea fuerte mía es la del llano.

Después regresé a Bogotá, y en una comisión de estudio de la universidad nos encontramos muchos jóvenes llaneros de Arauca, Meta y Casanare, y nos reunimos en la casa de mi mamá a echar joropo.

Alguien nos dijo en alguna ocasión: ¡Ay! ¿Por qué no nos enseñan? Nosotros pensamos: ¿eso se enseña? Porque para nosotros enseñar a bailar joropo era como enseñar a caminar. De ahí surgió, por idea de mi madre, la institución Centro Cultural Llanero, que ahora lleva 37 años trabajando, compartiendo el saber del joropo. Fue difícil, pues no había método ni sistema.

Eso fue en el 82. Mejor dicho, ustedes no eran ni una célula. Siendo muy jóvenes nos metimos en esto, y teníamos una particularidad que nos caracterizó en el circuito cultural de Bogotá: éramos llaneros. La primera vez que nos invitaron a bailar aquí, en la Media Torta, presentamos un parrando, es decir, una fiesta llanera, que es natural, espontánea, pues no hay coreografía, no hay grupos de danza; solo hay parejas de

baile de joropo. Después de eso vino una reflexión extraña, pues nos decían: ¡Es que deben ir iguales! Nosotros no entendíamos esas lógicas de los grupos de danza, porque nosotros somos llaneros, y ya.

Y entonces vino eso que dice Karina en su tesis de maestría “lo que se dice y lo que se hace”. Nosotros no aprendimos a bailar joropo en tutoriales de YouTube: nosotros aprendimos a bailar por naturaleza. En todo caso, desde los diez años yo venía haciendo un trabajo de compilación de la información de los bailadores de los escenarios, pues a mí no me dejaban bailar en los torneos, porque la mayoría de edad era a los 21. Entonces iba con mi agenda y les hacía preguntas y les pedía el autógrafo. Es fue creciendo hasta que ya era toda una historia de vida. Después me enteré de que eso era investigar, y que a eso se le llamaba la *cientificidad del folclor*. No lo sabía, pero todo folleto, afiche y cuanta vaina hablara de esto, simplemente lo guardaba.

En 1983 fundé un conjunto en homenaje a Simón Bolívar, porque era el bicentenario del nacimiento de Bolívar. Comenzamos a circular y después a concursar. Y efectivamente, ganamos en todas las modalidades, hasta que me cansé de eso. Entonces comenzamos a participar en las convocatorias de cultura y turismo, y fuimos uno de los diez grupos más representativos de danza.

Por su espectacularidad, el joropo se constituye una de las manifestaciones más importantes en los torneos, pero las otras danzas y manifestaciones del llano quedaron apartadas. Siempre me preocuparon las otras manifestaciones, que no se mostraban, y por eso el grupo de danzas es diferente: busca dar a conocer esas manifestaciones que no están

configuradas aquí, como el paloteo, las locainas, las negreras, las comparsas de Tame, y cuando las presentamos, me dicen “Muy buena su propuesta”, pero no es una propuesta: es una manifestación.

Por esta razón, tengo un archivo enorme con la historia de los folcloristas llaneros colombianos y de Venezuela, una discografía de más de cuatrocientos acetatos de vinilo y más de mil casetes.

Aparte de ser bailarín de joropo y músico, soy investigador. Por eso tenemos bailes, danzas y comparsas. Y lo que hago es compartir el conocimiento en su esencia.

Sendero de creación moderna desde el folclor

Nicolás Silva

Yo busco un punto de encuentro entre la danza folclórica y la danza contemporánea, pues me gusta trabajar el motor del movimiento y el contacto con el otro, entendiendo el peso, el espacio y el tiempo.

Me parece importante entender lo individual dentro de lo colectivo y, sobre todo, lo sensible en el entrenamiento. Mis intereses se centran en la creación y el entrenamiento.

Tuve y tengo espacios de investigaciones formativas de saberes de danza relacionados con la creación en el folclor. Para mí, es un saber para configurarse con lo escénico, saberes contemporáneos que entran en relación con saberes folclóricos.

Busco compartir mis experiencias y metodología. Mi tradición es hacer danza de escena, y para eso me preparo.

Preguntas e intervenciones

La tradición es algo que se mantiene y que vive, pero ¿por qué tener en cuenta esos pasos? ¿Solo porque un experto folclorista lo dijo, o puedo hacer mi versión de bambuco en la ciudad? ¿Qué hago cuando hay diferentes puntos de vista del quehacer folclórico? ¿Cómo hago si no he vivido el folclor? ¿Cuál es el folclor de la ciudad?

Nicolás Silva. El bailarín de la ciudad, el bailarín urbano, es muy diferente. Para mí, tradición es ese transmitir, cómo descienden y se transmiten de forma tradicional esos conocimientos. Pero esto no es único: cuando hice esta jerarquía me di cuenta de que existía una red, y la tradición son esos puntos, esos enlaces dentro de esa red, y lo que debo hacer depende de lo que quiero hacer.

Rafael Barrera. Tradición es eso que mi abuela me enseñó, es respetar lo que mis antepasados dejaron. Soy lo que construyo, pero mi familia vive en mí.

Gustavo. Rodríguez. Para mí, bailar joropo no es coreografiar, pero hay culturas en las que prima esa tradición, que se niegan a mover nada. Y las transformaciones de la música son invenciones e interpretaciones propias.

Hay una línea entre lo tradicional y la autoría. ¿Cuáles son esos límites que enuncian lo tradicional y lo folclórico?

Gustavo. Tiene que ver con las métricas musicales y las expresiones que se crearon originalmente. De ahí en adelante son inversiones del contexto de la cercanía, porque de resto sería una recocha.

Nicolás. ¿Cuál es la esencia de una danza tradicional? Hay tantas formas de interpretarla como de tocarla y de bailarla,

dependiendo de la región y de lo que cada uno conoce. ¿Qué cuerpo cultural quiero poner en la escena? A partir de eso yo hablo de *movimientos* y no de *pasos*.

Hay que reconocer las cualidades del cuerpo cultural en relación con la idiosincrasia y cómo se refleja en síntesis en su cuerpo, además de cómo las relaciones se configuran en cuerpos escénicos.

Rafael. Para mí es antinatural un torbellino levantando el pie, porque el campesino está arraigado a su tierra. El tres cuartos nace de la necesidad de avanzar y tardar menos; el escobillado, de la necesidad de sembrar: todo responde al sentir de un pueblo.

Hanz Plata. Todos están situados en codificaciones de acuerdo con sus entornos y sus códigos.

¿Qué compone la esencia de sus clases? ¿Qué es aquello que considera el saber más importante cuando enseña, y qué pondrá en el laboratorio?

Gustavo. Reconocer una manifestación e interpretar una música.

Rafael. Manejo absoluto de la técnica.

Nicolás. La creación.

Fase 2. incorporando senderos

En la organización del evento se mantuvo la disposición de laboratorios para que el conocimiento cursara de forma natural y el cuerpo participara activamente en la construcción y comunicación del saber por los maestros invitados.

La distribución por cada uno de los senderos que se transitarían se dio por cuestiones de azar, procurando dejar a

cada maestro con la misma cantidad de estudiantes que los asignados a los otros.

Sendero de tradición coreográfica: manteniendo el legado

Laboratorio de creación. Saberes de tradición coreográfica

Maestro: Rafael Barrera, director del Ballet Cordillera

Lugar: Salón Jacinto Jaramillo, Casona de la Danza

Fecha: 20 de julio de 2019

Eje: Folclor y tradición coreográfica

Contexto de los asistentes

Debido a la apertura de la convocatoria al público general, los participantes tenían distintas actitudes corporales como respuesta a diversos entrenamientos en danza, como bailarines de danza moderna, folclórica, contemporánea o *ballet*; pero además había participantes que buscaban una formación para llevar al aula, y estaban quienes no habían iniciado una educación formal en la materia, pero estaban interesados en el saber folclórico.

Por las características específicas del taller, había diferentes tipos de habilidades y características físicas y rangos de edad, así que podían encontrarse jóvenes, jóvenes adultos y adultos mayores. Una de las características poblacionales más importantes en el desarrollo del laboratorio fue el género, ya que había ocho mujeres y un hombre.

Desarrollo del laboratorio creativo

Fase inicial

Inicio: 9:00 a. m.

Fin: 9:45 a. m.

Por un acuerdo previo, hubo una especie de contrato didáctico que definió el trabajo por la danza moderna, la danza andina y finalmente las danzas del Pacífico, para luego decidirse entre estas dos últimas respecto a la creación.

El inicio fue puntual y buscó la disposición corporal, ajustando el cuerpo a las dinámicas de movimiento amplio, con estiramiento y fortalecimiento, todo acompañado por ritmos de música clásica. El maestro dijo que la clase estaría enmarcada en la danza moderna, si bien circunscrita a los términos del maestro Jacinto Jaramillo.

Los movimientos se dieron por imitación, acompañados de enunciación de ejercicios; la complejidad varió de acuerdo con el avance y la incorporación del movimiento.

El estiramiento fue dinámico y estuvo acompañado por una música que les dio fluidez a los participantes. Cabe decir que los movimientos de cada participante eran diferentes en cuanto a la composición y memoria corporal propia de cada uno. El bloque de imitación se mantuvo durante diez minutos, en los que se transitó por movimientos de cabeza, brazos, pelvis, columna, cambios de peso y rotación, balanceos y piernas. Todo tenía un enfoque hacia un movimiento natural y orgánico que permitiera la disposición corporal, además del paso por conceptos como la luz y la sombra (posiciones de las manos en relación con el cuerpo).

Después, y con muestras musicales parecidas, se hicieron ejercicios de avance con los que el maestro trabajaba con dos estudiantes, y su hija, con las dos restantes. Se buscaba el manejo del equilibrio y la organicidad con una progresiva respuesta al momento inmediatamente anterior, pues ahora se incluía el avance y el contacto con el otro. Cada ejercicio

o movimiento trabajado suponía un aumento en el grado de dificultad, buscando que el pie se elevara más, que los pasos fueran más amplios, que se incluyeran saltos, rotaciones del torso, etc. Se alternaba entre el desplazamiento en tríos y el desplazamiento individual. El maestro lo hacía para ver las capacidades de cada participante. Esta etapa duró treinta minutos.

Cuando se acercaba el cierre de esta fase de disposición se empezó a transitar por música andina, avanzando y con el paso enseñado, lo que permitía nuevos ejercicios. Para finalizar se hizo un estiramiento en círculo para evitar resentimientos musculares y para que los participantes se acercaran un poco entre ellos.

Fase de desarrollo

Inicio: 10:00 a. m.

Fin: 1:00 p. m.

Iniciando esta fase ingresaron tres participantes más. Se le pidió a las estudiantes usar la falda incluida entre los acuerdos previos y, aunque muchas no lograron conseguirla, eso no impidió el desarrollo de la actividad.

Folclor andino

La región de los Andes es muy importante, puesto que el bambuco es la danza nacional que se baila en trece departamentos, y las coreografías de Jacinto Jaramillo representan el saber folclórico de los pueblos de la zona.

Debido a las enunciaciones y preocupaciones del maestro respecto al vestuario, se comenzó dando una explicación y demostración de lo que es una alpargata (calzado de fique,

que se amarra con un galón), se contextualizó su uso entre la población campesina y se ejemplificó el amarre. Además, se mostró que la caída de una de las partes del vestuario durante la muestra o presentación es un detonante del fracaso. Durante la sesión, el maestro y su hija bailaron las coreografías como un ejercicio de apreciación.

Los participantes se organizaron en círculo y se tomaron de las manos. El maestro ejemplificó el paso básico de la música andina. Se buscó que desde el principio se entendiera el paso del peso de un pie al otro, para que finalmente se generara un semicírculo con un pie, luego con el otro, para después avanzar con el pie que carga el peso, para, por último, llegar al escobillado.

El tránsito del paso se daba con los cambios musicales. Después de ejecutar y entender el paso en el puesto, se procedió a realizarlo con desplazamiento. Aquí se dio el paso básico tres cuartos, que se combinó con el escobillado, dependiendo de la instrucción del maestro.

Los pasos se ejecutaron siempre en grupo, avanzando y desplazándose los bailarines en grupo, y permitiendo que los cuerpos aprendieran de las formas de movimiento de los otros. Una de las características del laboratorio es que, por su logística, se permitiera una enseñanza personalizada. Se vieron ritmos como torbellinos, pasillos y bambucos, característicos de la zona andina, específicamente, del altiplano cundiboyacense.

La aprehensión del paso básico se dio de manera natural, al comprender los cambios del peso corporal y los desplazamientos, hasta poner en diálogo el movimiento con la música.

Folclor del Pacífico

Después de dos horas de práctica de pasos básicos con diversos ritmos de música andina se empezó con la zona del Pacífico, exponiendo el saber de la tradición de Mercedes Montaña, a quien el maestro Rafael Barrera conoció por invitaciones de Jacinto Jaramillo.

Se inició bailando el paso básico del Pacífico, con distintas muestras de música de la región. El esquema circular se mantuvo, y debido a que ya estaba incorporado el tres cuartos, fue sencillo vincularlo a los nuevos pasos, que implicaban más un cambio de estilo por el contexto de la zona, caracterizado por el calor, la amplitud del movimiento del dorso y los brazos, el movimiento suave de la cadera y los cambios de peso un poco más acentuados; pero, en resumidas cuentas, el estilo o los impulsos del movimiento dependen de la intensidad de la danza y de la música.

Se bailó caita, y fue un momento de goce en el que cada participante buscaba interpretar un contexto en la mayoría de los casos diferente de aquel al que pudieran pertenecer los asistentes. El maestro explicó que, tanto el vestuario como los pasos, tenían influencias indígenas, negras y españolas. Los avances se daban en círculo y era notoria la mayor libertad en cuanto al movimiento en el hombre que en la mujer.

Se puede afirmar que la base rítmica de la música del Pacífico es el currulao. En este sendero se transitó por la fuga, que es un arrullo con influencia religiosa en torno a la figura del niño Dios. También se trabajó un bunde. Los roles de género responden a una tradición.

En el Pacífico se pueden distinguir dos zonas: el Pacífico norte y el Pacífico sur. En el primero se observan bandas de guerra, y en el segundo se escuchan tambores, cununos, marimbas, tipleros y copleros.

En este sendero se observan figuras de composición coreográfica diferentes de las de la zona andina, y son el sustento de esta tradición, como los ochos, las subidas y bajadas, las aperturas, que son juegos que se dan en el baile combinando contactos y desplazamientos.

A la hora de aprender los pasos, el maestro insistió en el respeto que se le debe a la tradición en cuanto al rol de género. Por bloques se entendían los movimientos y los giros en relación con el espacio y con el otro. Una de las cosas más importantes en esta sesión tuvo que ver con el manejo de los elementos o partes del vestuario, pues la falda sirve para medir las distancias; la pañoleta es una extensión del cuerpo, pero siempre acompaña una intención de conquista entre el hombre y la mujer.

Cierre

Inicio: 2:00 p. m.

Cierre: 6:00 p. m.

Debido a las dinámicas del encuentro, el cierre de los laboratorios debía concluir en una creación para la futura muestra. Por esta razón, durante este espacio se definió la coreografía, la región y el montaje que se presentaría el siguiente día.

Debido a los saberes trabajados en la sesión anterior, se eligió entre danza folclórica andina y danza folclórica del Pacífico, lo que suponía una competencia entre las coreografías de Jacinto Jaramillo y de Mercedes Montaña, respectivamente.

La decisión tomada tuvo en cuenta las características del grupo, es decir, la falta de parejas de hombre y mujer impedía una muestra tradicional folclórica de la zona andina, aunque también de la zona pacífica. Por esta razón, las propuestas del maestro incluyeron encontrar una coreografía que se adaptara a solo mujeres y un hombre. Inicialmente se pensó en la danza de los gallinazos o la danza de la batea.

Esta decisión, más que por argumentos de saberes en formación folclórica, se dio por votación a partir de argumentos de puesta escénica. A pesar de esto, el aprendizaje se dio, y entre los participantes quedaron consignas de la danza del Pacífico y de sus cualidades de movimiento. Durante este espacio se procedió a la construcción de la coreografía de la batea, de la maestra Mercedes Montaña.

Reflexiones de los participantes

Reflexión de Annette Rodríguez Fiorillo, diseñadora

El círculo

El círculo empieza como una simple instrucción dada por el bailarín Rafael Barrera. Tomándonos de las manos, empezamos por conectar unos cuerpos que eran extraños entre sí, pero que se iban volviendo una sola figura redondeada, una cadena infinita, distintas energías unidas por una curiosidad frente al renombrado folclor colombiano.

Entrelazándonos, comenzó la transmisión de conocimiento sobre los pasos base de las distintas regiones de Colombia. La música tradicional, junto con la voz de Rafael, moldeaban esos movimientos desconocidos por nuestros cuerpos inexpertos.

Empezaba la vida de ese círculo, que se volvía universo, y entre el caos y el orden, el error y el acierto, se completaba una jornada de danza con el maestro Rafael Barrera.

Fase 3. Muestras y reflexiones

Cada uno de los participantes puso en evidencia su proceso de creación.

- **Maestro Rafael Barrera.** Danza de la batea, con ritmo de currulao.
- **Maestro Nicolás Silva.** Danza de contemporánea creación colectiva con elementos del currulao.
- **Maestro Gustavo Rodríguez.** Muestra de los mata-chines, manifestación de comparsas de Tame, con ritmo de joropo.

Intervenciones

Camilo Andrés Piñeros, participante del laboratorio del maestro Nicolás Silva

Realmente la clase fue inusual. Algo importante es que fue una creación colectiva en la que Nicolás diseñó la estructura y nosotros exploramos los movimientos, encontramos una particular manera de crear y de bailar. La forma en que el maestro enseña y transmite a los diversos grupos sus conocimientos académicos es muy interesante. Los participantes proponían movimientos, proponían diferentes elementos para la creación colectiva.

Felipe Lozano. ¿Por qué seleccionaron esa región de Colombia, ese tipo de música?

Camilo Andrés Piñeros. Ya en la primera sesión se nos dijo que teníamos que trabajar una danza y una región, y por votación quedó esta. En cuanto a la forma de creación, hicimos varios fragmentos en la clase. Inicialmente, en parejas proponíamos movimientos, cuartetos, pasajes individuales; Nicolás nos daba pasos básicos y estructuras, y dependiendo de lo que creábamos, mediante imágenes íbamos uniendo los pasos, y así fue naciendo el montaje.

Felipe Lozano. Toda la danza tradicional está referida a eventos culturales y concepciones del cuerpo. El hecho de utilizar un objeto, como el pañuelo, en este caso, está ligado a códigos y símbolos. ¿Cómo fue el acercamiento a ese objeto?

Camilo Andrés Piñeros. Mediante un ejercicio, el maestro hizo énfasis en la importancia del pañuelo. Se realizaron ejercicios de exploración, y ya en la danza hicimos un ejercicio ritual, teniendo en cuenta las tradiciones de la región. Nosotros pensábamos en lo que sentíamos con esta coreografía y qué sentíamos con el pañuelo. Además, identificamos los cuerpos de la región y qué pasa cuando estamos con calor: estamos sudando, estamos pegajosos. Así buscábamos movilizar otras formas en nuestro cuerpo.

Hanz Plata. ¿Todos los que estaban en el taller conocían la región?

Camilo Andrés Piñeros. No. El desconocimiento va incluso más allá: en realidad hay compañeros que hasta ahora se están acercando a la danza.

Hanz Plata. ¿Cómo identificas que el paso que el maestro te enseña es el real?

Camilo Andrés Piñeros. Uno, como estudiante, asume que el profesor tiene la razón, así que le hace caso, porque uno supone que él ha investigado sobre la danza, sobre el paso.

Felipe Lozano. Veo una aproximación al interés de abordar la dramaturgia de la danza tradicional. Trabajaron algo de esquema, de las situaciones, de las relaciones de los cuerpos.

Alexis. Hubo algo particular con el trabajo, y es que nacía de nosotros mismos. Entonces, inicialmente había que explorar el movimiento por el movimiento; pero en la composición sí se pensaba por qué se hacía, buscando un sentido del movimiento en relación con el objeto.

Diana Peraza Linares, participante en el laboratorio del maestro Rafael Barrera

Desde ayer, cuando los maestros hablaron, sabíamos qué línea manejaba cada uno, y yo sabía que el maestro Rafael se mantiene dentro del purismo folclórico tradicional; metodológicamente, él tiene integrados en su cuerpo unos saberes del legado de Jacinto Jaramillo, así que la transmisión de esos saberes se da, aparte de las explicaciones, por la imitación de su cuerpo. Iniciamos las clases con danza moderna; mientras que el maestro bailaba, exponía los conceptos, como, por ejemplo, citar el movimiento natural de Isadora Duncan, debido a esto, uno debe incorporarlo rápidamente, aunque supongo que esto se debió a la premura que imponía el taller.

Después bailamos música andina, en la primera jornada, y después, Pacífico.

Felipe Lozano. ¿Que es para ti la danza moderna, a partir de esta experiencia?

Diana Peraza Linares. Creo que el trabajo y los movimientos se centraban en que entendiéramos el papel de la columna y el concepto de centro la amplitud, de ir con la música, los desplazamientos, las disociaciones entre el dorso y la mirada, el cambio de peso. Se trabajó eso y funcionó en lo que venía después: música andina.

Luego pasamos por la música del Pacífico. Se eligió la danza de esta zona por las mismas características del grupo y por la falta de hombres. Pasamos por arrullos y bundes, y terminamos en currulao. El maestro distinguió entre el Pacífico norte y el Pacífico sur, e insistió en que las danzas debían entenderse inmersas en su contexto.

Un aspecto metodológico muy interesante es que el maestro enseña el paso en círculo. Así, los alumnos aprenden el paso colectivamente, mientras lo ejecutan, al desplazarse con el otro y al sentir la música mientras se combina el escobillado y el tres cuartos. De todos modos, me quedó claro que cada maestro tiene su verdad, y a uno, como bailarín, le corresponde encontrar la propia.

El Pacífico ganó por votación. Uno de los argumentos fue que es una danza más llamativa, y porque en la composición de la andina se necesitan hombres. Me quedé pensando en que es difícil mantener el saber de Jacinto Jaramillo cuando la población no tiene las características adecuadas. Entonces, ¿cómo adaptar ese saber para que la tradición se siga manteniendo? Habría sido una oportunidad para aprender un legado que después podríamos transmitir a otros. Así pues, las características poblacionales a veces impiden la transmisión de la tradición, porque nos acostumbramos a mantenerla tal cual nos llega.

Hanz Plata. ¿Podríamos decir que en el contexto del ejercicio con el maestro Barrera se pensó más en la muestra que en el proceso pedagógico?

Diana Peraza Linares. No me atrevería a aseverar eso, porque de todas maneras, al montar danzas del Pacífico hubo una comunicación de saberes, y el saber se adaptó para que ese tránsito se diera. De todos modos me pregunto si los roles de género son un saber en la danza folclórica.

Hanz Plata. Esto me suscita una duda: ¿Cómo se hace para que hombres y mujeres reciban el conocimiento que pretende transmitir un ejercicio adelantado en un contexto académico, en este caso, comunicar el saber de Jacinto Jaramillo, en el que los papeles de hombre mujer están tan claramente definidos?

Diana Peraza Linares. La puesta escénica influye un poco, porque un maestro de folclor no pondría en escena esas transfiguraciones de género; sin embargo, en el taller, el maestro Barrera me delegó y transmitió el saber de los pasos masculinos.

Felipe Lozano. Hay un trabajo de musicalidad, de pasos... Ustedes lograron trasponer el proceso técnico de Jacinto en danza moderna, el proceso técnico. ¿Ustedes sienten que ese conocimiento fue asimilado?

Diana Peraza Linares. Yo distinguí dos momentos en la sesión de ayer: el momento de la transmisión, de paso básico, de los contextos del campesino, de los desplazamientos, y un segundo momento dedicado a la asimilación de la coreografía, porque, aunque no lo mostramos, todos sabemos hacer el paso básico tres cuartos, que seguía siendo la base de todo, aunque en regiones varía.

En este sentido, se buscó una coreografía que se adaptara a las características del grupo, y no se adaptó una coreografía a las características del grupo.

Felipe Lozano. Debemos dar las gracias al maestro Barrera por darle continuidad al legado de Jacinto Jaramillo, que es muy importante, porque llevó a escena las danzas del país. Su escuela es patrimonio nuestro, y si los jóvenes no tienen la oportunidad de acercarse a él, desaparecerá.

Víctor Julio Sanabria y Katlin González, participantes del laboratorio del maestro Gustavo Rodríguez

Víctor Julio Sanabria. La sesión fue muy interesante, porque en la mañana se nos explicó teóricamente la clasificación del joropo, el maestro nos mostró lo que ha investigado, la historia que subyace a esa danza, y la clasificó en joropo corrido y joropo atravesado, sin dejar de hacer alusión a las manifestaciones llaneras de comparsas y el zapateo, que nació hacia 1951. El joropo se considera un baile cuando se hace suelto, y danza si se hace en compañía.

Parte del taller consistió en escuchar la música, en exponer el paso básico, inicialmente de manera individual, y luego en grupo. Fue un trabajo arduo que demandó todo el día.

Por lo regular se trabaja el paso, la técnica, pero el maestro le dio énfasis a la música: nos hizo escuchar para que encontráramos la métrica, para entender que bailar no es solo repetir los pasos, sino conectarse con los cambios musicales.

Katlin González. Del proceso que tuvimos con Gustavo me gustó su énfasis en contextualizar el tipo de ritmos, de danza. Habló de golpes y acerca de la manifestación, su contexto. También

me gustó cómo él ensambla o empalma nuestras inquietudes con la estructura teórica y práctica de su conocimiento.

El concepto de *danza* nunca se diluyó, porque, aunque hay libertad y espontaneidad. Gustavo no dejaba que se perdiera la danza y permitía que cada uno expresara su punto de vista. Eso facilitó que nos compenetráramos al final. Entonces, como proceso y relaciones humanas, funcionó.

Igual no pudimos bailar un joropo corrido porque, como cualquier otra danza, exige una corporalidad, un conocimiento, una destreza, y esa destreza no la teníamos, y tampoco cumplíamos con lo que un corrido requiere, ni teníamos en el cuerpo la fluidez de alguien experimentado con esa danza. La muestra se adaptó al grupo, a lo que podíamos hacer. Es como bailar contemporáneo o clásico: uno necesita experiencia, un saber que demanda mucho ensayo.

Pero tratamos de hacer una especie de comparsa de matachines, aunque yo no vi la comparsa como la tengo pensada: como inicio, nudo y desenlace. Pero siempre el punto claro para mí eran las piernas: se tenía que hacer el paso, y la composición era totalmente libre. Me gustó eso, porque siento que ahí está el respeto a los códigos, como en el *ballet*. A partir de esos códigos se puede elaborar y sentir que hay una técnica específica, que parte de la musicalidad.

Conclusiones generales del laboratorio

Sabemos que estamos en una construcción académica de formas de pensar, de vivir y de crear en cuanto al folclor. El camino está aquí, pero estos espacios solo se logran con el trabajo colectivo de todos: pensar juntos la danza potencia y

amplía el camino, además de que genera lazos y fraternidad entre colegas.

En cuanto a los términos de la danza folclórica y lo que se avecina para ella, podemos entender la importancia de reconocer las tradiciones, los legados que se han construido, pero también entendemos que en este campo del arte, como en cualquier otro, los lugares y libertades de enunciación permiten que toda creación sea válida. De todos modos, está claro que siempre hay que tener respeto por las consignas ancestrales, pero también debemos enfocarnos en la transmisión de esos saberes, para que el folclor pueda seguir latiendo y decorando el sendero de los futuros bailarines, maestros y pensadores.

Reflexión del relator

En la actualidad es difícil, y me atrevo a aseverar que imposible, conocer en su totalidad las tradiciones y los elementos que podrían nutrir las culturas individuales y, por ende, las culturas colectivas de los grupos. Siempre me he preguntado cómo generar estos diálogos interculturales en una era globalizada y cambiante como la nuestra.

En esta sesión sigo con mis intereses en cuanto al folclor y lo que conforma las expresiones tradicionales. Hemos visto cómo el saber del maestro Jacinto Jaramillo (coreografías de pareja) no pudo ser transmitido, debido a las características de los grupos que participaron en los talleres, pero ¿hasta qué punto este tipo de circunstancias limitan la enseñanza del folclor?, ¿qué tan importantes son los roles masculino y femenino en una tradición que ya no responde a identidades de género actuales?, ¿en verdad los roles de género en la

danza folclórica componen una parte fundamental del saber danzario?

Supongo que cuando meditamos en el porqué de la tradición y la danza, relegamos pequeños espacios, observamos cómo la sociedad líquida absorbe los intereses de estas nuevas generaciones, pero a la vez debemos revisar nuestras propias prácticas, pues si el conocimiento no se adapta y no puede ser transmitido, inevitablemente en algún momento será olvidado.

Esta aseveración es válida no solo en lo relativo a la insignificancia que para mí tienen los roles de género si se comparan con el sustento rítmico, musical, coreográfico, contextual, y con cómo, siendo maestros, necesitamos conocer tanto el paso del hombre y de la mujer, o, en términos un poco más inclusivos, el que lleva y el que es llevado en los desplazamientos.

Algo positivo es que este laboratorio transmitió conocimiento sobre los pasos, las consignas y los códigos transmitidos generacionalmente desde Jacinto Jaramillo y otras grandes figuras del folclor; pero me deja un sinsabor en cuanto a que, si estamos poniendo unos requisitos demasiado altos para la enseñanza del folclor, como una especificidad en las características de la población, una habilidad específica o incluso contar con un vestuario determinado (que, aunque responde a la tradición, muchas veces es inaccesible), los hacedores de folclor no estaremos bloqueando su difusión y transmisión.

Puedo concluir que, según mi modo de observar el folclor y su enseñanza, se requieren adaptaciones que respondan a su esencia, pero que entren en diálogo con la cultura, con movimientos, necesidades y características actuales.

En cuanto a generalidades sobre los temas vistos en el laboratorio, es necesario que las disciplinas dialoguen y que estos diálogos generen reflexiones y espacios donde se construyan nuevos saberes, respetando los pensamientos y sentires del otro.

Cada maestro construye su propio quehacer pedagógico, y no hay mejor manera de hacerlo que nutriéndose de experiencias vivenciales, como espectadores y como escuchas.

Temas para futuras investigaciones

- Adaptabilidad del folclor al aula y a las características poblacionales.
- Transmisión de la tradición.
- Importancia de especificidades de la tradición folclórica.

Presentación Red Danza Bosa.
Centro Comunitario Servitá,
Festival Bogotá, Ciudad de Folclor 2017.
Foto: Juan Santacruz









Charla de Gustavo Rodríguez.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla

EL ENCUENTRO VISTO POR LOS PARTICIPANTES

Giovanny Andrés Torres Rojas, representante de la Red Danza Bosa, relator

Karina García. Qué viene a nuestra mente cuando pensamos en el término *andando*: andada, recorrer caminos, caminante del folclor, prácticas culturales y de pensamiento, experiencia vital y campos del andamiaje que sostiene esta expresión cultural, espacio formal y académico en el marco de Bogotá, Ciudad de Folclor. El laboratorio pretende pensar y realizar dos conceptos: *motivaciones* e *intenciones*. Se tienen motivaciones a partir de lo que se piensa, de lo que lee y ve, de lo que se construye. Maestros de trayectoria nos acompañan, y gracias a ellos nos acercaremos a varias perspectivas sobre el folclor. En cuanto a la intención, no es poner a discutir a las tendencias, sino evidenciar particularidades valiosas en cada una de las visiones.

Ferney Pinzón. A partir de las presentaciones de los maestros, pensarnos desde distintos espacios en una dinámica abierta. El sábado hicimos un ejercicio-laboratorio de creación sobre cómo crear en grupo, y la muestra del laboratorio fue el domingo. El objetivo es que un representante exponga la perspectiva de los participantes del encuentro. Se pretende realizar tránsitos de lenguajes danzados a partir de tres ópticas de la creación, con maestros de larga trayectoria.

Jenny Bedoya. Bienvenida la comunidad de la danza a la Casona y al espacio creado por el Idartes. La idea es generar un documento referente al espacio académico presente en el que estén reflejadas las perspectivas de todos. No solo se

tienen espacios escénicos para la danza, sino también para la circulación, y estos espacios académicos se deben tener en cuenta.

Presentación de los maestros invitados

Maestro Rafael Barrera

Discípulo del maestro Jacinto Jaramillo, su tendencia es el respeto por las tradiciones en su manifestación original. Nacido en Duitama (Boyacá), tiene estudios y experiencia en artesanía y trajes típicos. Su abuela era coordinadora de la cárcel femenina de Santa Rosa de Viterbo, donde las internas confeccionaban las capelladas.

Estuvo en la Armada, en Cartagena, por algún tiempo. Luego estudió en la Universidad Nacional de Colombia. Hizo parte del grupo de la maestra Delia Zapata Olivella, y luego bailó con Jacinto Jaramillo en el Ballet Cordillera. Su trayectoria comenzó en ese mismo grupo. Según recuerda, su abuela (maestra empírica) se trasladó a Bogotá, mas nunca abandonó el delantal, las alpargatas, el sombrero de jipa y el pañolón. De su experiencia en el Ballet Cordillera, el maestro destaca el legado del maestro Jacinto Jaramillo. No pretende mostrarse como gran coreógrafo, sino, por el contrario, trabajar por que la tradición se siga manteniendo. Defiende elementos elaborados con los materiales autóctonos (no sombreros hechos en China, o de plástico, etc.). Realizó una investigación al lado de la maestra Mercedes Montaña, cuando la traía el maestro Jacinto Jaramillo. Desde el año 73 viene difundiendo el legado del maestro Jacinto Jaramillo, al igual que algunas coreografías de las maestras Montaña y Zapata Olivella. Espera que

nuevas generaciones sigan este camino de preservar la tradición folclórica.

Maestro Gustavo Rodríguez

Hace parte de una familia en la que prácticamente es obligatorio bailar y tocar instrumentos como el furruco y las maracas. Nació en Villavicencio. Siendo niño llegó a Bogotá. A los diecisiete años ingresó en la Escuela Naval de Cartagena. Su pasión por el baile despertó en la infancia. Baila ritmos del llano, pero su línea fuerte es el joropo. En su casa materna se creó, hace 35 años, el Centro Cultural Llanero, donde, en medio de las reuniones, consiguió que los visitantes le enseñaran a bailar y tocar algunos instrumentos. La primera invitación que recibió, como artista, fue para actuar en la Media Torta, en un parrando llanero. Siempre lo ha inquietado recopilar información sobre folclor. Inició este trabajo de investigación en folclor tradicional sin tener una clara noción de lo que estaba haciendo. Así, ha hecho una recopilación de danzas del llano que no se conocen en las ciudades, aunque son comunes en los llanos, como las comparsas de Tame, las negreras, bailes, danzas y comparsas. Reconoce que en la Academia se crean diferentes códigos y se reelaboran las diferentes danzas, y también actividades cotidianas, del llano. Opina que el joropo corrido y el atravesado se deben percibir desde la música, y que son expresiones distintas del joropo nacionalista de Venezuela. A su parecer, en 1999, un grupo que adoptó algunas formas erróneas de la coreografía inició la ruptura de la tradición del folclor llanero.

Maestro Nicolás Silva

Trabaja con el legado de diferentes maestros. Su experiencia artística comenzó en su familia, en las fiestas decembrinas. Su interés se manifestó con el maestro Ronald Valencia, de Madrid (Cundinamarca). Luego bailó en Danza Bacatá, grupo dirigido por Juan David Barbosa, después de lo cual estudió en la ASAB y en el grupo Orkéseos, a continuación de lo cual se unió a Estesis Danza. Ha tomado cierta distancia del folclor tradicional, y ahora trabaja una vertiente que lo enfoca desde una óptica contemporánea. Ese tránsito no fue fácil. De hecho, le generó una crisis individual frente al dilema técnico, sobre todo al darse cuenta de que los estudiantes de la ASAB tienden a abandonar la danza folclórica. Por ello se ha enfocado en un trabajo dancístico que parte del entrenamiento que brinda la danza contemporánea, para aplicarlo a la danza folclórica. En sus clases no solo se concentra en el entrenamiento, sino también en la creación, proceso en el que lleva cinco años. Ha hecho parte del colectivo Sas Bequia Danza, espacio de investigación formativa enfocado en la creación y la formación, al tiempo que profundiza en diversas estrategias de creación y de trabajo en la danza. En el encuentro se habló sobre la creación y el abordaje valiéndose de distintos espacios y herramientas para trabajar la corporalidad. Se considera una persona formada y creada para la danza.

Preguntas de los asistentes

¿Qué se debe hacer cuando se tienen distintos conceptos sobre la tradición, si se quiere recrear una danza folclórica en la ciudad o en los sitios donde viven quienes desean montarla, así esa danza no sea propia de ese contexto?

Nicolás Silva. Reconocimiento del bailarín urbano y de ciudad; no se comparte la coreografía; la tradición es el punto de enlace para decantar la información. Se pueden hacer y manifestar diversos elementos.

Rafael Barrera. Los bailarines se hacen desde el saber cotidiano. La tradición es respetar los legos de enseñanza, la conservación del folclor.

Gustavo Rodríguez. El tema es interesante. No tengo coreografías llaneras, porque no las hay. Otros códigos se priorizan en la tradición, como en otro país. Se respeta y se alienta a realizar otras propuestas, pero se debe enfatizar que es otra situación y otra propuesta creativa, no la tradicional.

¿Qué elementos deben tenerse en cuenta para respetar el folclor y la tradicionalidad?

Gustavo Rodríguez. Para mantener la raíz, hay que buscar las métricas musicales y las ejecuciones que se realizaron originalmente. Se debe hacer sobre lo que es y sobre lo que se es.

Nicolás Silva. ¿Cuál es la esencia de una danza tradicional? Un tiplista de la ASAB decía que hay tantas formas de tocar el tiple como formas de bailar torbellino. ¿Qué cuerpo quiero poner en la escena? A partir de esta pregunta se reconoce el movimiento y cómo se refleja en el cuerpo, más allá de la imitación del paso. Hay unos códigos particulares de relación de pareja, de relaciones personales... La idea es no caer en el juego del folclorismo.

Rafael Barrera. Para mí es antinatural bailar un torbellino en el que se levanten los pies. El escobillado nace de tapar la semilla para no agacharse. Percibo en el Festival Nacional del

Bambuco pasos subidos y extraños, que no hacen parte de la tradición.

Intervención de los organizadores

Karina García. Cuando se habla de folclor se cae constantemente en el radicalismo y la violencia. Hay que hacer un llamado a la tranquilidad y la tolerancia para dar cabida a los distintos puntos de vista.

Maestro Gustavo Rodríguez

Viernes

Se tocaron temas como la línea de interpretación y diversas formas, diferenciación musical, tiempos y otros elementos. Se inició el conversatorio con la percepción auditiva del bajo, el *tun tun* que lleva la métrica musical del joropo. Se examinaron remates, cambio de música de uno a otro aire musical, el fandango, la danza antigua de segunda vuelta, que está en la raíz de la música de América Latina, el galerón —que no es joropo, aunque se parece—. Luego nace el joropo con sus dos variantes: corrido y atravesado (seis por derecho). Existe el joropo lento y el pasaje rápido, que se encuentran casi en la misma línea. El joropo también asume una forma vocal, llamada *contrapunteo*. El verso relancino se crea para un contexto específico; la terminación “-endo”, su ritmo es periquera y la velocidad es rápida. Se inicia la temática para el taller del día sábado y domingo: entreverao, compuesto por corrido y atravesao.

Sábado

En el baile, un hombre y dos mujeres realizaron la danza de las perdices. En el gremio dancístico, esta agrupación se conoce como *triada* o *tres*. Se bailó joropo, que no es una danza. También un corrido: seis formas de tocar triadas y cuadrillas.

Al tratar el tema del atravesao se mencionaron las danzas que suelen estar implicadas: vaca, que no es un joropo, sino un galerón. El tema musical *Carmentea* es un pasaje rápido. El reconocido *galerón llanero* no es un galerón, sino una mezcla creada por Alejandro Wills, que recogió diversos ritmos y sonoridades del llano. El ritmo del ataguato es galerón; el sebuacán es una danza que se hace con custodia y cintas, y es originario de Arauquita, y que en San Martín se conoce como *contradanza*, se baila con cualquier joropo. Se destacó la importancia del documento *Diccionario folclórico de Colombia*. También se resaltó el papel de algunas pioneras del joropo nacionalista de Venezuela y de otros países, como México, por tener bailes zapateados que son familia del joropo: Amalia Hernández (México), Alicia Alonso (Cuba) y Yolanda Moreno (Venezuela).

Las comparsas en los llanos orientales podrían agruparse por zonas, así:

Arauquita: Negreras, diversidad de juegos y cuadros coreográficos. La corte de la comparsa de negreras se compone de diversos personajes, como reina, princesa, alférez, capitanes, juez y policía. Las comparsas no tienen coreografías; sin embargo, para una puesta en escena se realizan unos movimientos coreografiados expresamente para un escenario. También se cuentan cucainas y matachines, la vaca loca y el sebuacán.

Tame: Matachines, diablos y madamas. Los matachines tienen vestuario de recuadros coloridos y máscaras; los diablos lucen colores, en su mayoría rojos; las madamas llevan diversos accesorios elegantes. Se baila con cualquier joropo.

Arauca: Paloteo. Antiguamente tenía negreras. Las diferentes comparsas del llano se están perdiendo y tienden a desaparecer, pues las agrupaciones se dedican a bailar el joropo “académico” y desconocen otras manifestaciones.

San Martín: Las cuadrillas de San Martín son una de las comparsas que han logrado mantenerse a lo largo del tiempo. El personaje en las cuadrillas debe heredar a un miembro de su familia el legado del personaje. Los moros, cachaceros, guahíbos y españoles son sus personajes principales. En la música llanera se alude a los ritmos como *golpes* (p. ej., golpe de periquera, golpe de pasaje, etc.).

Joropo corrido comprende subgéneros como la guacharaca, periquera, gabán, paloma, san Rafael, diamantes y monchinos.

El sombrero original y tradicional del llano era de palma de toquilla. Luego se usó el gorroño, y después se popularizó el sombrero llanero, que es un elemento de respeto y tradición en la cultura llanera.

El joropo atravesao comprende subgéneros como seis por derecho, que al contrario es llamado pajarillo (tonalidades mayor y menor); seis numerao, que al contrario recibe el nombre de seis o media docena.

Según algunas historias del llano, los bailarores Joaquín Rico y Luciano Zambrano crearon el zapateo, cuando en un parrando uno retó al otro, y este respondió. La tradición habría comenzado hacia 1955, y se potenció en 1965, cuando

se volvió popular en los torneos de joropo. El zapateo se maneja más a manera de formas. La idea es buscar las partes en que el tema musical admite zapateos. En la tradición, la mujer no zapatea, pero está atenta a lo que el hombre hace.

Esta es la propuesta del maestro José Abel Carrillo para el tema *Cotiza de oro*:

Pasos 4, 5 y 6 (zapateos y arrastrados)

4 - I I S I I S

5 - I I S I I I

6 - I I I I I I

Se aclara que en las danzas no hay contacto, mientras en el baile sí lo hay.

Las danzas de vaca y araguato se acompañan con música con galerón.

La expresión *forma de culebra* alude a diversos ejercicios para lograr diferentes tipos de desplazamientos en diagonal, que se realizan siempre de frente al público.

La música está escrita en compases de $3/4$ y $6/8$.

Domingo

Se realizan las muestras escénicas como resultado de los encuentros de cada una de las propuestas.

- **Maestro Nicolás Silva:** propuesta escénica de la región del Pacífico, a ritmo de currulao
- **Maestro Rafael Barrera:** danza de la región del Pacífico
- **Maestro Gustavo Rodríguez:** matachines de Tame (Arauca)

Grupo del maestro Nicolás Silva: intervención de uno de los participantes

Se crearon movimientos y secuencias de manera colectiva. Para algunos era nuevo el tema del folclor. Como elemento, el pañuelo es fundamental en el montaje, y significa algo tan esencial como la vida. El montaje se realizó a manera de ritual, explorando la región del Pacífico, donde tiene una incidencia definitiva el tema religioso. Varios de los participantes no habían tenido acercamiento a la danza folclórica; dos apenas comenzaban a acercarse a la temática de la danza en general.

Grupo del maestro Rafael Barrera: intervención de uno de los participantes

Metodológicamente se transmiten saberes relativos al folclor desde la percepción, si bien todo se organiza a partir de la experiencia del maestro Rafael Barrera y el legado que dejó el maestro Jacinto Jaramillo. Se expusieron varias percepciones, entre ellas, que cada maestro tiene su verdad y que los bailarines deben encontrar la propia. Se buscó una coreografía para el grupo y la población, mas no se adaptó una coreografía para el grupo poblacional presente. Una de las participantes destacó que el proceso pedagógico del maestro Rafael es descriptivo y desmenuza cada una de las secuencias.

Grupo del maestro Gustavo Rodríguez: Intervención de varios participantes

El trabajo fue productivo. Se manejaron diversos ritmos, aparte del joropo popularmente conocido. La participación del maestro Rodríguez tuvo en cuenta las tradiciones populares y las manifestaciones que ha indagado a lo largo de su

trayectoria en diversas poblaciones. Se resaltó la importancia de la música y su estrecha relación con la danza. Se enfocó el tema desde el punto de vista de la tradición y de las nuevas circunstancias de la sociedad, teniendo en cuenta que manifestaciones rurales se han trasladado y han comenzado a asimilarse en ciudades modernas, lo que ha implicado cambios y fusión con particularidades de otros géneros. Se destacó que la visión moderna y urbana del folclor tiende a producir danzas y muestras superficiales que buscan satisfacer las expectativas de la audiencia y en las que se pierde la esencia de dichas manifestaciones. Se hizo un llamado a tener en cuenta la esencia de la tradición. Se criticó que la naturalidad tiende a convertirse en majestuosidad, según las formas de enseñanza de los maestros y el grado de la apropiación de conocimientos, entre otros factores. También se aclaró que la naturalidad tiene de fondo un dominio de la técnica y una asimilación plena de los saberes ligados con una manifestación, algo que no se limita a la experiencia de vida, sino que también incluye los conocimientos adquiridos en la Academia. Todos esos elementos también pueden formar parte de lo natural.

Intervención final de los maestros

Nicolás Silva. ¿Qué corporalidades se manejan en el Pacífico? Las costumbres y el biotipo de la gente del Pacífico, enmarcados en un concepto que de manera coloquial llamamos *bacaneado-chicloso*. Cuál es la real esencia de esa identidad, no se sabe, ni siquiera viviendo algunos años allí. Diversas concepciones que incluyen aspectos sociales, identidad de género y diversos contextos acaban por concretar una realidad que no

se debe opacar. Hay un vínculo entre lo ritual y sagrado —más que religioso— y el modo de ser de la comunidad, así que la exploración va más allá de conocer el paso, de la percepción colectiva y de las verdades que cada uno maneja. Es necesario declarar las verdades con honestidad: qué quiere ser uno, si folclorista, artista escénico, costumbrista, o lo que sea; debe haber un reconocimiento de experiencias para realizar un producto escénico.

En su charla trató diversos temas, entre ellos, destacó la labor de Martha Graham, hizo referencia a un grupo de indígenas americanos de los que tomó movimientos para integrarlos a su corporalidad y al entrenamiento en danza. También destacó la relación entre la danza y la música, y se preguntó si al cambiar la música, el carácter folclórico de la danza seguía manteniéndose.

Gustavo Rodríguez. La esencia debe estar ligada a la noción de lo que se debe hacer; lo que cambia ya no es folclor, aunque puede tratarse de una fusión. El código lo aporta la música, que es la que mueve a todo bailaror, desde los niños hasta las personas adultas. Por ello, cada cambio musical cambia al bailaror. La riqueza de la tradición es amplia. De todos modos, se defiende el folclor a partir de lo que se conoce. Le preocupa transmitir el momento que baila, y también lo que conoce, aquello que conforma su saber. Destacó la importancia de recopilar información en archivos con el propósito de difundir ese conocimiento entre las nuevas generaciones.

Rafael Barrera. Para él, el legado que ha adquirido desde la infancia partió de su propia familia. En su opinión, se debe difundir toda la experiencia relacionada con el folclor, para que las nuevas generaciones no olviden a sus ancestros y sus

saberes. La interpretación parte de lo que el bailarín siente, de lo que la música despierta en la esencia de cada persona. Destacó el gran trabajo que en favor de la danza están realizando las instituciones culturales del Estado.



Participantes Andando 2019.
Casona de la Danza,
Encuentro Andando 2019.
Foto: Camilo Bonilla





Grupo participante en el taller de faldeo,
Localidad de Bosa.
Encuentro Andando 2017.
Foto: Ferney Pinzón

LA DANZA FOLCLÓRICA: ANDANDO POR BOGOTÁ

Colección Danza Digital

Este libro nace de la suma de intuiciones, de las ganas de recabar las experiencias, del anhelo de construir juntos, de crecer juntos... como si en este mundo de amantes del folclor se buscara responder afirmativamente a la pregunta del sociólogo francés Alain Touraine: ¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes, disertación que, convertida en libro, tal vez todavía no llega a los danzantes y, sin embargo, ¿cómo se percibe en sus acciones!



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

