



Danza folclórica contemporánea: experiencias de resignificación de la práctica escénica del folclor desde la investigación-creación

Jaime Jair Castro Mozo

Código 11382022707

Universidad Antonio Nariño

Programa Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de Educación

Bogotá D.C., Colombia

2021

Danza folclórica contemporánea: experiencias de resignificación de la práctica escénica del folclor desde la investigación-creación

Jaime Jair Castro Mozo

Proyecto de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:

Licenciado en Artes Escénicas

Directora:

Magister Angélica del Pilar Nieves Gil

Línea de Investigación:

Pensamiento profesoral para las artes escénicas

Grupo de Investigación:

Didáctica de las Artes Escénicas

Universidad Antonio Nariño

Programa Licenciatura en Artes Escénicas

Facultad de Educación

Bogotá D.C., Colombia

2021

NOTA DE ACEPTACIÓN

4.9

El trabajo de grado titulado Danza folclórica contemporánea:
experiencias de resignificación de la práctica escénica del
folclor desde la investigación-creación, Cumple con los
requisitos para optar
Al título de licenciado en Artes Escénicas

Angélica del Pilar Nieves Gil

Tutor

Astergio Indalecio Pinto

Jurado 1

Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz

Jurado 2

Bogotá, 26 noviembre 2021.

Agradecimientos

Agradecimientos a mi esposa, Liseth Consuegra Hernández, directora de la Fundación Caminos e Identidades y a la familia Danzamarios: Maholy Sanjuan Bossio, Alex Vesga Rivera, Cristina Almendrales, Yanina Rodríguez, Judith Pineda y Aileen Tesillo.

También a todos los compañeros y maestros del programa de convalidación de la Licenciatura en Artes Escénicas, en especial a la asesora de este trabajo, maestra Angelica Nieves Gil.

Dedicado a mi madre Eudis Mozo Socarrás, a mi padre Jaime Castro García y a mi hija Micaela Castro Consuegra.

Contenido

Pág.

| | |
|---|------------|
| Lista de Figuras | X |
| Lista de tablas | XII |
| Resumen | 1 |
| Abstract | 2 |
| Introducción..... | 3 |
| 1. Objetivo general | 4 |
| 2. Justificación | 4 |
| 3. Diseño metodológico | 7 |
| 4. Marco teórico..... | 9 |
| 4.1 ¿Desde Dónde La Danza Folclórica? | 9 |
| 4.2 Danza folclórica contemporánea | 13 |
| 4.3 ¿En qué consiste esta resignificación? | 14 |
| 4.3.1 <i>El lugar de enunciación</i> | 14 |
| 4.3.2 <i>La investigación-creación</i> | 15 |
| 4.3.3 <i>El planteamiento escénico</i> | 17 |
| 4.4 Laboratorio lúdico de investigación-creación formativa: búsquedas y construcciones simbólicas para la danza folclórica contemporánea. | 19 |
| 4.4.1 <i>Danza folclórica contemporánea: obra y proceso</i> | 19 |
| 4.4.2 <i>Etapas de un laboratorio de danza folclórica contemporánea</i> | 21 |
| 4.4.3 <i>El reto de recrear la danza folclórica</i> | 24 |

| | |
|---|-----------|
| 5. El profe Jaime. ¿Cómo llegué a ser el híbrido que soy? | 30 |
| 5.1 Una casa llena de arte..... | 30 |
| 5.2 Participación en festivales y concursos de danza folclórica del país | 34 |
| 5.3 Normalista superior, licenciado, ingeniero de sistemas y magister | 39 |
| 5.4 La danza folclórica en la escuela: el caso de la I.E.D Técnica Ecológica de La Revolta – Inedter | 49 |
| 5.5 Fundación Caminos e Identidades - Funcei y Danzamarios | 57 |
| 5.5.1 <i>Danza folclórica contemporánea en las voces de sus actores</i> | 60 |
| 6. Las obras de danza folclórica contemporánea | 66 |
| 6.1 Legacia: La danza folclórica permanece (2016) | 67 |
| 6.1.1 <i>Recorrido sonoro y danzario</i> | 70 |
| 6.1.2 <i>Recorrido de la dramaturgia audiovisual</i> | 71 |
| 6.1.3 <i>Texto literario en la obra</i> | 74 |
| 6.1.4 <i>Forma de implicación de público</i> | 75 |
| 6.1.5 <i>Espacios de circulación</i> | 77 |
| 6.1.6 <i>Reconocimientos</i> | 78 |
| 6.1.7 <i>Recepción</i> | 78 |
| 6.2 Raudales: Cuando danzar libera (2016) | 81 |
| 6.2.1 <i>Recorrido sonoro y danzario</i> | 83 |
| 6.2.2 <i>Texto literario en la obra</i> | 83 |
| 6.2.3 <i>Espacios de circulación</i> | 85 |
| 6.2.4 <i>Reconocimientos</i> | 86 |
| 6.3 Otredad (2017) | 87 |
| 6.3.1 <i>Recorrido sonoro y danzario</i> | 88 |
| 6.3.2 <i>Espacios de circulación</i> | 89 |
| 6.3.3 <i>Recepción</i> | 90 |
| 6.4 Encuentros: sendero de sentipensantes (2018)..... | 92 |
| 6.4.1 <i>Recorrido sonoro y danzario</i> | 96 |
| 6.4.2 <i>Espacios de circulación</i> | 97 |
| 6.4.3 <i>Reconocimientos</i> | 98 |

| | |
|---|------------|
| 6.4.4 <i>Recepción</i> | 98 |
| 6.5 <i>Cumbias: Rosa de los vientos</i> (2019)..... | 99 |
| 6.5.1 <i>Contextualización de la investigación-creación</i> | 104 |
| 6.5.2 <i>Recorrido sonoro y danzario</i> | 108 |
| 6.5.3 <i>Forma de implicación de público</i> | 108 |
| 6.5.4 <i>Espacios de circulación</i> | 111 |
| 6.5.5 <i>Reconocimientos</i> | 111 |
| 6.6 <i>Ardea alba</i> (2020)..... | 112 |
| 6.6.1 <i>Recorrido sonoro y danzario</i> | 117 |
| 6.6.2 <i>Canción original escrita para la obra</i> | 117 |
| 6.6.3 <i>Espacios de circulación</i> | 118 |
| 6.6.4 <i>Reconocimientos</i> | 118 |
| 6.7 <i>Viva la guacherna, la guacherna vive</i> (2020)..... | 119 |
| 6.7.1 <i>Circulación en eventos virtuales</i> | 120 |
| 6.8 <i>Acuerparnos</i> (2021)..... | 121 |
| Conclusiones | 123 |
| Anexos | 127 |
| <i>Anexo A: Entrevista reconstrucción historia de vida.</i> | 127 |
| <i>Anexo B: Entrevista grupo de discusión Danzamarios</i> | 154 |
| Referencias Bibliográficas | 184 |

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 <i>Casetes del maestro Jaime Castro García en la actualidad. 2021.</i> | 32 |
| Figura 2 <i>Cumbiamberito (1987)</i> | 33 |
| Figura 3 <i>Bailando Chicote en el Festival y Concurso Nacional de Belén, Boyacá (1995)</i> | 35 |
| Figura 4 <i>Presentación de mi primer grupo de danza en un cumpleaños (1995)</i> | 41 |
| Figura 5 <i>Montaje “Las Pilanderas” I festival de danza folclóricas Normalista (1998)</i> | 43 |
| Figura 6 <i>Registro de mis planimetrías en el año 2000.</i> | 44 |
| Figura 7 <i>Grupo de danza de La Normal bajo mi dirección (1999)</i> | 46 |
| Figura 8 <i>“El Paloteo” grupo de ciclo complementario (2000)</i> | 47 |
| Figura 9 <i>Participación en el montaje “Carnavaleando” – Grupo de la Universidad del Magdalena (2003)</i> | 48 |
| Figura 10 <i>Detrás de cámara del video clip “El Gallo Tuerto” (2015)</i> | 49 |
| Figura 11 <i>“Estampa del pacífico” 1er Festival Distrital Estudiantil de Danza y Baile de Fantasía (2014)</i> | 51 |
| Figura 12 <i>“Los pájaros” X Festival del Nacimiento, Parque Nacional Natural Tayrona (2012).</i> | 52 |
| Figura 13 <i>“Mapalé” I.E.D La Revuelta (2012)</i> | 55 |
| Figura 14 <i>“Chicote” Sede José María Córdova – I.E.D La Revuelta (2009)</i> | 57 |
| Figura 15 <i>Portada para la promoción de la obra</i> | 67 |
| Figura 16 <i>Legacía en el Festival Mueve Tus Sentido de Bogotá (2017)</i> | 68 |
| Figura 17 <i>Legacía en el Festival Nacional Palma Africana de El Copey – Cesar (2016)</i> | 69 |
| Figura 18 <i>Último acto de la obra Legacía</i> | 70 |
| Figura 19 <i>Legacía: audiovisual por el mar</i> | 72 |
| Figura 20 <i>Legacía: audiovisual por el río</i> | 72 |
| Figura 21 <i>Legacía: audiovisual somos los otros</i> | 73 |
| Figura 22 <i>Legacía: audiovisual 4 cuerpos en escena</i> | 73 |
| Figura 23 <i>Fotograma: ejemplo 1 de implicación del público en Legacía</i> | 75 |
| Figura 24 <i>Fotograma: ejemplo 2 de implicación del público en Legacía</i> | 76 |
| Figura 25 <i>Legacía en el barrio 8 de Febrero, Santa Marta (2016)</i> | 77 |
| Figura 26 <i>Legacía en la celebración de la afrocolombianidad I.E.D Magdalena</i> | 78 |
| Figura 27 <i>Captura 1 de página de Facebook “Agenda Samaria” sobre Legacía (2017)</i> | 79 |
| Figura 28 <i>Captura 2 de página de Facebook “Agenda Samaria” sobre Legacía (2017)</i> | 79 |
| Figura 29 <i>Captura de comentario de espectadora en la página de Facebook “Funcei” sobre Legacía (2016)</i> | 80 |
| Figura 30 <i>Captura de comentario de espectador en la página de Facebook “Funcei” sobre Legacía (2016)</i> | 80 |
| Figura 31 <i>Portada de la obra “Raudales: cuando danzar libera” para promoción</i> | 81 |
| Figura 32 <i>Raudales en el evento “Muestra de creaciones artísticas y culturales: Arte es Paz” (2016)</i> | 82 |

| | |
|---|-----|
| Figura 33 <i>Raudales en el Festival Nacional Palma Africana de El Copey – Cesar (2018)</i> | 83 |
| Figura 34 <i>Escena las lavanderas. Polideportivo del Sur, Barrio Santa Ana, Santa Marta (2016).</i> | 85 |
| Figura 35 <i>Escena reconozco mis miedos. Plaza San Francisco El Copey – Cesar (2018)</i> | 86 |
| Figura 36 <i>Portada de promoción de la obra Otredad</i> | 87 |
| Figura 37 <i>Escena El Diablo. Otredad en el Festival de Teatro del Caribe (2018)</i> | 88 |
| Figura 38 <i>Otredad en la plataforma Pata E’ Ganso - Patio Cultural de Barranquilla (2018) ...</i> | 89 |
| Figura 39 <i>Escena Los Negritos. Otredad (2018)</i> | 90 |
| Figura 40 <i>Captura de comentario de espectadora en perfil personal sobre Otredad (2018)</i> | 90 |
| Figura 41 <i>Captura de comentario de espectador en perfil personal sobre Otredad (2018)</i> | 91 |
| Figura 42 <i>Portada promoción de la obra Encuentros: sendero de sentipensantes (2018)</i> | 92 |
| Figura 43 <i>Escena multiplicidad del ser. Encuentros (2018)</i> | 93 |
| Figura 44 <i>Escena Los Invisibles. Encuentros (2018)</i> | 94 |
| Figura 45 <i>Escena Habitamos más la ciudad. Encuentros (2018)</i> | 95 |
| Figura 46 <i>Cuerpo extendido. Audiovisual en Encuentros (2018)</i> | 97 |
| Figura 47 <i>Encuentros en el Parque de Pescaito – Encuentro “Celebra la danza, celebra tu territorio” Santa Marta (2019)</i> | 98 |
| Figura 48 <i>Portada de promoción obra “Cumbias: Rosa de los vientos” (2019)</i> | 99 |
| Figura 49 <i>Escena Danza Negra. Cumbias (2019)</i> | 102 |
| Figura 50 <i>Escena. La mística de la Cumbia. Cumbias (2019)</i> | 104 |
| Figura 51 <i>Portada alternativa obra Cumbias Rosa de los vientos (2019)</i> | 106 |
| Figura 52 <i>Implicación del público en Cumbias, barrio Mamatoco, Santa Marta (2019)</i> | 109 |
| Figura 53 <i>Implicación del público en Cumbias, barrio Centro Histórico, Santa Marta (2019)</i> | 109 |
| Figura 54 <i>Implicación del público en Cumbias, barrio Centro Histórico, Santa Marta (2019)</i> | 110 |
| Figura 55 <i>Cumbias en el parque del barrio Mamatoco, Santa Marta (2019)</i> | 111 |
| Figura 56 <i>Portada de la obra “Ardea Alba” con laurel de selección oficial del Festival Cámara Corporizada. Buenos Aires, Argentina. (2021)</i> | 112 |
| Figura 57 <i>Fotograma escena Jaulas. Ardea Alba (2020)</i> | 114 |
| Figura 58 <i>Fotograma vídeo mapping en el sofá. Ardea Alba (2021)</i> | 115 |
| Figura 59 <i>Fotograma escena Coyongo. Ardea Alba (2020)</i> | 116 |
| Figura 60 <i>Fotograma escena Entre las cuatro paredes. Ardea Alba (2020)</i> | 117 |
| Figura 61 <i>Escanea el QR para ver “Ardea Alba”</i> | 119 |
| Figura 62 <i>Fotograma del videodanza “Viva la guacherna, la guacherna vive”</i> | 119 |
| Figura 63 <i>Escanea el QR para ver “Viva la guacherna, la guacherna vive”</i> | 120 |
| Figura 64 <i>Portada de promoción de “Acuerparnos”</i> | 121 |
| Figura 65 <i>Fotograma videodanza “Acuerparnos”</i> | 122 |
| Figura 66 <i>Escanea el QR para ver “Acuerparnos”</i> | 122 |

Lista de tablas

| | |
|---|----|
| <i>Tabla 1.</i> Dominio psicomotor y las competencias de los participantes del laboratorio de danza folclórica contemporánea..... | 26 |
|---|----|

Resumen

En el presente trabajo se muestran los resultados del proyecto de investigación “Danza folclórica contemporánea: experiencias de resignificación de la práctica escénica del folclor desde la investigación-creación” que tiene como objetivo develar las motivaciones, concepciones y metodologías implementadas por Jaime Jair Castro Mozo en la construcción del concepto y marco de trabajo “danza folclórica contemporánea” observables en el lugar de enunciación de los procesos creativos desarrollados en la compañía Danzamarios de la ciudad de Santa Marta, durante el periodo 2016 - 2021.

Se asume la Historia de Vida como la fuente de datos para el desarrollo de esta investigación cualitativa y se utilizará el Análisis Hermenéutico como método. Las técnicas a utilizar serán las entrevistas de percepción y profundidad, sesiones de discusión en grupo y la revisión documental. La técnica de muestreo será de tipo no probabilístico y el grupo de discusión estará conformado por cinco artistas que participaron en las sesiones de trabajo de las obras realizadas por la compañía Danzamarios en el periodo delimitado.

Con los aprendizajes resultantes se pretende aportar conocimiento pedagógico, perspectivas críticas sobre la escenificación de la danza folclórica en la contemporaneidad y experiencias para las organizaciones culturales, maestros-artistas, investigadores, formadores de danza, bailarines y demás agentes culturales interesados en procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza folclórica en entornos no formales y/o comunitarios.

Palabras clave: Danza folclórica contemporánea, resignificación, práctica escénica, investigación – creación.

Abstract

The present work shows the results of the research project "Contemporary folk dance: experiences of resignification of the scenic practice of folklore from research-creation process" which aims to reveal the motivations, conceptions, and methodologies implemented by Jaime Jair Castro Mozo in the conceptualization and framework enunciated as "contemporary folk dance" observable in the Danzamarios company's creative processes from 2016 to 2021 in Santa Marta, Colombia.

Life-History is assumed as the source of data for the development of this qualitative research and Narrative Analysis will be used as a method. Non-probability sampling is the chosen method and, it will choose five artists from Danzamarios to participated in the group discussion sessions.

With the resulting learning, it is intended to provide pedagogical knowledge, critical perspectives on the staging of contemporary folk dance, and experiences for cultural organizations, teacher-artists, researchers, dance trainers, dancers, and other cultural agents interested in teaching and learning processes of folk dance in non-formal and / or community settings.

Keywords: Contemporary folk dance, resignification, creation and scenic practice, research - creation.

Introducción

Este trabajo de grado se constituye en la culminación del proceso formativo del maestro artista Jaime Jair Castro Mozo de la Licenciatura en Artes Escénicas. Sus desarrollos, aportes, alcances, preguntas y proyecciones, tributan al crecimiento del Grupo de Investigación Didáctica de las Artes Escénicas y se inscribe en la Línea Pensamiento Profesorado para las artes escénicas - como parte de esta, el trabajo de grado “Danza folclórica contemporánea: experiencias de resignificación de la práctica escénica del folclor desde la investigación-creación” contribuye de manera significativa en cuanto a que aporta conocimiento pedagógico y marcos de referencia para organizaciones culturales, maestros-artistas, investigadores, formadores de danza, bailarines y demás agentes culturales interesados en procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza folclórica en entornos no formales.

1. Objetivo general

Develar las motivaciones, concepciones y metodologías implementadas por Jaime Jair Castro Mozo en la construcción del concepto “danza folclórica contemporánea” observables en el lugar de enunciación de los procesos de investigación-creación desarrollados en la compañía Danzamarios de la ciudad de Santa Marta durante el periodo 2016 - 2021.

2. Justificación

El presente proyecto de investigación surge de la necesidad de documentar, recuperar, reflexionar e interpretar de forma crítica la historia de vida de Jaime Jair Castro Mozo y a partir de allí, circular el conocimiento pedagógico producido durante este proceso artístico y cultural. Lo anterior responde a la didáctica creada por la Facultad de Educación de la Universidad Antonio Nariño denominada “Experiencia Artística Pedagógica al Estado Actual de la Tradición – EAPEAT” (Universidad Antonio Nariño, 2021), desde la que se asumirá una postura crítica y propositiva sobre las prácticas pedagógicas, investigativas, artísticas y comunitarias objeto de estudio de este proyecto.

En este sentido, se asume la Historia de Vida como la fuente de datos para el desarrollo de esta investigación cualitativa. Se selecciona el Análisis Narrativo como método porque permite comprender las experiencias humanas, es decir, que desde este tipo de investigación las narrativas o historias de vida sirven como punto de partida para develar cómo los sujetos construyen significados y dan sentido a sus vidas desde sus subjetividades (Valenzuela & Flores, 2013). Con los aprendizajes resultantes se pretende aportar conocimiento y marcos de referencia para organizaciones culturales, maestros-artistas, investigadores, formadores de danza, bailarines

y demás agentes culturales interesados en procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza folclórica en entornos no formales.

Los procesos de revisión y autorregulación implicados en el ejercicio de reconstrucción de historias de vida (Beltrán-Jaimes et al., 2012) además de ofrecer beneficios psicológicos, sociales y emocionales al maestro-artista investigador que la realiza, permite trascender lo individual y aportar al campo de estudio desde la construcción de aprendizajes críticos sobre las prácticas pedagógicas, artísticas y socio-culturales abordadas. Esto en tanto que: “hacer historia de vida proporciona conocimientos que favorecen la comprensión de las situaciones socioafectivas, políticas y económicas, que han caracterizado la vida de esa persona, que ha sido un reflejo de la sociedad de la cual ha formado parte” (Villegas & González, 2011, p. 53)

El proyecto además de ser una experiencia investigativa, se enmarca como un proceso formativo en tanto que la EAPEAT en sí, se convierte en un ejercicio de meta-observación y meta-cognición sobre la vivencia de maestros-artistas portadores de tradiciones vivas y/o conocimiento experiencial en la enseñanza de la misma (Nieves Gil & Llerena Avendaño, 2017). La vivencia al ser asumida como principio artístico-pedagógico y a la vez como experiencia investigativa, lleva al maestro-artista investigador a generar reflexiones, valorar aciertos, corregir errores, develar oportunidades de mejora y plantear rutas para la toma de decisiones que impacten su práctica profesional.

Para aplicar la historia de vida como metodología de investigación cualitativa se utilizarán distintas fuentes como las entrevistas de percepción y profundidad, discusiones de grupo y la revisión documental (fotografías, bibliografía, notas de prensa, vídeos, etc.). A través de esto se busca comprender los eventos y los contextos donde estos se producen, y también

aprovechar el potencial de la investigación cualitativa para construir, desarrollar y/o refinar teorías o marcos conceptuales ya existentes (Ugalde & Balbastre, 2013)

Entre estas decisiones, surge el impulso de sistematizar el concepto “danza folclórica contemporánea” propuesto como lugar de enunciación por Jaime Jair Castro Mozo desde la práctica de investigación-creación realizada en la compañía Danzamarios de la ciudad de Santa Marta durante el periodo 2016 - 2021. Desde donde se pretende proponer contribuciones al campo de la danza folclórica a partir de su práctica escénica en la contemporaneidad. Se considera que, desde el análisis narrativo de la Historia de Vida, es posible establecer qué características o propiedades (elemento de pertenencia) da el maestro-artista a la danza para ser nombrada como “danza folclórica contemporánea” y por el otro lado, enunciar y proponer críticamente diferencias en relación con otras prácticas de la danza folclórica escénica (elemento discriminador).

Finalmente, con el proyecto se reafirma la necesidad del maestro-artista investigador en implicarse en las políticas del nombrar (Osoreo, 2020; Schlenker, 2011; Yedaide & Porta, 2017) con el fin de aportar los hallazgos al campo de la didáctica de/en/para la danza folclórica escénica. Por tanto, se contribuye al reconocimiento, difusión y valoración de las prácticas culturales propias; al registro, la documentación y visibilización de los procesos de fondo o que posibilitan la formación, la creación artístico-cultural y la transmisión/enseñanza del saber tradicional o folclórico en el país.

3. Diseño metodológico

El presente estudio se plantea como una investigación de tipo hermenéutico en la que se dilucidarán relaciones causales de los hechos observables en la historia de vida del maestro Jaime Jair Castro Mozo y los procesos de investigación-creación desarrollados en su compañía Danzamarios desde el 2016 al 2021 en la ciudad de Santa Marta.

La investigación será de naturaleza cualitativa, enfocada en cómo fueron construidos los significados de la práctica artística, pedagógica e investigativa abordados en la historia de vida objeto de estudio de este trabajo. Así, el maestro-artista investigador cumplirá un rol importante como instrumento principal durante el proceso, pues debe identificar particulares en su historia de vida que enriquezcan los resultados. Será un proceso inductivo (Castaño & Quecedo, 2002) que irá de lo particular a lo general, es decir, se recolectará información de entrevistas, observaciones y documentos (fotografías, bibliografía, notas de prensa, vídeos, etc.) para fortalecer la veracidad de los futuros hallazgos.

Se utilizará como metodología la historia de vida armada o editada, en la que se recabarán relatos cruzados que permitan relacionar y analizar las perspectivas de las personas vinculadas con los episodios a estudiar durante el proceso. Las técnicas a utilizar serán las entrevistas de percepción y profundidad, discusiones de grupo y la revisión documental. Las pautas metodológicas para la investigación serán flexibles y tendrán una visión holística sobre las personas participantes y los hechos estudiados de tal forma que sea “capaz de adaptarse y evolucionar a medida que se va generando conocimiento sobre la realidad estudiada” (Chárriez, 2012, p. 51).

La técnica de muestreo será de tipo no probabilístico en la que los miembros de la muestra se elegirán sobre el juicio del maestro-artista investigador. El grupo de discusión estará conformado por cinco artistas que participaron de los laboratorios de investigación-creación de las obras realizadas por la compañía Danzamarios desde 2016 hasta 2021.

En el estudio se abordarán las siguientes categorías de investigación:

- Danza folclórica contemporánea
- Lugar de enunciación como voluntad epistemológica (Políticas del nombrar)
- Investigación-creación

Para cada una de estas categorías se realizará un inventario de autores, que permitan entretejer las reflexiones epistemológicas de la investigación a la luz de las teorías consultadas.

Para el procesamiento de datos (Penalva-Verdú et al., 2015) se utilizará el software Atlas.ti así:

- Creación de la unidad hermenéutica.
- Procesamiento de datos: Tratamiento, reducción y organización de documentos primarios.
- Análisis exploratorio.
- Develar categorías emergentes.
- Pre - codificación y codificación.
- Conexiones entre elementos. Visualización de redes, vínculos y relaciones entre códigos y/o categorías.
- Análisis narrativo.

4. Marco teórico

Presento el concepto danza folclórica contemporánea como lugar de enunciación por a partir de la práctica de investigación-creación realizada en la compañía de danza Danzamarios, desde donde propendemos realizar contribuciones al campo de la danza folclórica a partir de su práctica escénica y reflexión en la contemporaneidad.

Como punto de partida, reconocemos que así como la pluralidad de lecturas y consideraciones que se suscitan en la actualidad sobre lo qué es y no es folclor, el debate se extiende al campo de estudio y la práctica de lo que se denomina danza folclórica (Díaz, 2005). En este apartado, no pretendemos resolver estas tensiones epistemológicas, sino exponer las características particulares del trabajo pedagógico, social y artístico que hemos desarrollado desde la compañía Danzamarios.

4.1 ¿Desde Dónde La Danza Folclórica?

Existe una forma “natural” de acceder al conocimiento folclórico, tal y como sucede con el conocimiento socio-cultural en general. Desde la niñez comenzamos a crear vínculos intersubjetivos entre los miembros de nuestro grupo familiar que nos permite a través de la experiencia aprender modos de vida en general (Tamayo, 1997). Somos participes activos en la construcción de costumbres, ritos, normas, creencias y demás factores que surgen de la interacción cotidiana en la familia.

No es de extrañarse que desde el inicio de los estudios de los conocimientos tradicionales (antigüedades populares) impulsados por las corrientes románticas del siglo XIX (Arana, 1978), se fijara la trasmisión oral de generación en generación como una característica fundamental para que un conocimiento hiciera parte del folclor. De igual manera, siguen vigentes otras características delimitadoras que se le atribuyen al folclor: lo anónimo, lo comunitario, lo

tradicional, lo irracional y lo rural (Prat, 2006). Pasando por alto que como campo y a la vez objeto de estudio, el folclor no es estático y que producto de esta búsqueda activa, se ha ahondado y afinado en los métodos y formas de acercarnos a él.

Tanto así que hoy en día, además de tener la posibilidad de aprender las danzas folclóricas desde las interacciones familiares, ritualidades y festividades populares en los entornos comunitarios, también podemos acceder a ellas, estudiarlas, aprenderlas y ejecutarlas desde espacios institucionalizados como las escuelas, las universidades, agrupaciones (comparsas, compañías, conjuntos folclóricos, etc.), academias y demás organizaciones que ofrecen espacios formativos no formales (Ortiz, 1994).

La popularidad que tuvieron a mediados del siglo XX los manuales, diccionarios, cartillas y distintas publicaciones en revistas sobre el folclor en Colombia, aportaron a la configuración de la práctica del folclor coreográfico en los entornos urbanos (Parra, 2015), planteando desafíos y tensiones en los parámetros que se debían cumplir para que, con su reproducción homogénea en escena, las danzas folclóricas se conservaran intactas en el tiempo, es decir, se instala la idea del folclor como un anticuario donde se rescatan y se protegen piezas para evitar su corrupción o desaparición.

El peligro de extinción de la tradición folclórica es una idea latente que configura las narrativas y prácticas de sus actores, idea que se contrapone a la realidad, donde podemos ver la fuerza y vigencia que tienen, incluyendo el caso de las danzas folclóricas en ámbitos populares, artísticos y académicos. Sin embargo, la rigidez en la parametrización a la que fue sometida la escenificación, dio como resultado discusiones que a nuestros días parecen interminables y que evidencian problemas en la concepción epistemológica de la idea de folclor y por ende de la danza folclórica (Karmy, 2009).

Dicho sea de paso, que según las particularidades en los procesos de creación y ejecución de la danza folclórica, se establecieron diversos lugares de enunciación o categorías para su clasificación y valoración (Maldonado, 2019). En este punto, cada grupo tiene autonomía creativa de adherirse a un lugar de enunciación o categoría según sus propias concepciones e intereses.

En términos generales, consideramos dos grandes categorías o lugares de enunciación para la danza folclórica: a) las danzas folclóricas tradicionales y b) las danzas folclóricas de proyección. Ambas en pugna constante, como si no pudieran convivir una con otra y omitiendo que estas formas de relación ayudan a que coexista la otra. Esta tensión es descrita por Lifar (1952, citado en Maldonado. 2019, p. 42) así:

El folclor es antes que una creación popular y mundial, una creación internacional y universal, la obra nacional y "popular" sólo consiste en los detalles, en las modificaciones y en las deformaciones involuntarias, tanto más, cuanto el folclor es infinitamente caprichoso en su tradición. Unas veces conserva intactas las formas de su dominio y otras las modifica hasta el punto de desfigurarlas, por eso hay que reconocerle esos dos poderes: conservación y deformación infinita.

A partir de la participación en celebraciones populares de la ciudad de Santa Marta y en distintos eventos como festivales y espacios académicos a nivel nacional, pudimos reconocer cómo las danzas folclóricas tradicionales y las danzas folclóricas de proyección influyen una a la otra. Mientras que desde la academia aún reconocemos la importancia de realizar trabajos etnográficos y vivenciales en las comunidades donde las danzas folclóricas tradicionales perviven, los cánones estéticos de las artes escénicas como la uniformidad de vestuarios, la ejecución de movimientos estandarizados, la estilización o uso de técnicas corporales de otros

lenguajes de la danza, llegan a las comunidades y permean también las manifestaciones.

Situación que ejemplifica cómo la conservación y la variación dinamizan el campo de ejecución de la danza folclórica y coadyuva a la ampliación de maneras de abordarse para su estudio.

Entendiendo *folklore* desde su etimología inglesa, “folk” como “pueblo” y “lore” como “conocimiento” (Montoro, 2010), desde los procesos investigativos y creativos direccionados en Danzamarios, surge la necesidad de regresar a una práctica donde el “folk” tuviese relevancia y de nuevo cargar la práctica escénica de “lore”. Es decir, en alineación con las concepciones contemporáneas del folclor, ya no solo entender el “folk” como “pueblo” y ampliarlo a la concepción de “comunidad” en tanto se ha expuesto que el folclor no solo está asociado a la práctica rural y entender “lore” en sus significados, cargas simbólicas, rituales y funciones sociales y no reducir su proyección a la repetición de pasos homogeneizados y figuras coreográficas establecidas. Sobre este punto, cabe anotar que hoy en día es aceptado escribir en español tanto *folklore*, como *folclore* y *folclor*, sin embargo, desde Danzamarios seguimos la recomendación lingüística de utilizar las variantes *folclore* y *folclor* como adaptaciones gráficas a nuestro idioma de la voz original inglesa *folklore*.

De este modo, en Danzamarios el estudio del folclor adquiere una dimensión que trasciende el resultado en sí, es decir, se comenzó a ver la práctica de la danza folclórica más allá de la muestra final de un montaje coreográfico y la repetición mecánica o representación de una imagen rural provista de valores simbólicos y significados que identifican la nación o los territorios. Transitamos hacia una práctica de la danza folclórica con enfoques pedagógicos que posibiliten el desarrollo integral de sus practicantes, es decir, se plantea un proceso de enseñanza y aprendizaje de la danza donde ya no se asume el cuerpo como un repositorio que debe moverse únicamente bajo modelos de imitación y repetición, sino que además puede resignificar las

prácticas corporales desde sus propias capacidades y habilidades, experiencias en sus contextos próximos (familia, barrio, ciudad, nación) y en sus propias necesidades comunicativas.

La consolidación de Danzamarios como la primera compañía de Danza Folclórica Contemporánea de Santa Marta, también responde a la necesidad de conformar un espacio formativo en donde no se limitaran el aprendizaje de la danza folclórica únicamente a la adaptación de planteamientos coreográficos que pudieran repetirse una y otra vez con el fin de obtener la tan añorada limpieza escénica: todos los cuerpos moviéndose de la misma manera y desplazándose por el espacio dibujando formas con agilidad y gracia. La intención es que con los procesos de investigación-creación en Danzamarios, el “lore” como conocimiento profundo de la cultura tradicional, sea reconstruido y aprendido significativamente por el cuerpo de baile y no quede únicamente en el director, coreógrafo o maestro como ocurre generalmente.

4.2 Danza folclórica contemporánea.

Desde las experiencias con la danza folclórica de proyección en diferentes contextos, podemos notar una tendencia a la estandarización tanto estética como en sus intenciones y funciones. Observamos cómo la práctica de la danza folclórica al ser producida como espectáculo, se aleja de su función primigenia, símbolos y ritualidades, es decir, hay un vaciamiento de sus contenidos para favorecer la homogenización estilística y la adaptación a los cánones estéticos de occidente asumidos como universales (Karmy, 2009).

Notamos como la danza folclórica de proyección se transforma en función de satisfacer los gustos y necesidades de entretenimiento de consumidores atraídos por la “cultura tradicional”, dicho de otra manera, se rediseña la danza folclórica para que encaje en los estándares de producción que exige la industria cultural. Alejarnos de esta tendencia e iniciar el proceso de resignificación de la danza folclórica desde la investigación-creación, procesos

formativos en comunidad y las necesidades comunicativas del ser, son los principales fundamentos que soportan la categoría danza folclórica contemporánea como lugar de enunciación y marco de trabajo en la compañía Danzamarios.

4.3 ¿En qué consiste esta resignificación?

A continuación, presentamos las aproximaciones en la conceptualización, no sin antes recordar que cada una de estas categorías siguen en construcción y se fortalecen con la práctica dentro de los laboratorios de Danzamarios:

4.3.1 *El lugar de enunciación*

En la sociedad existe un monopolio en las políticas del nombrar (Osores, 2020) donde generalmente se invalida, deslegitima e invisibiliza el surgimiento de nuevas palabras, discursos o conceptos que permitan a los grupos o comunidades establecer lugares de enunciación que se acerquen a sus maneras de experimentar la realidad y se alejen de las hegemónicamente aceptadas.

En términos de Ribeiro (2019) podemos entender el concepto lugar de enunciación como “una forma de refutar la historiografía tradicional y la jerarquización de saberes consecuente de la jerarquía social” (2019, p. 17). Por su parte, Muñiz (2016) lo propone como una categoría analítica de los discursos narrativos y le atribuye una función delimitadora de la realidad cuya base es el contexto donde surge el discurso y por ende, permite comprender dicha realidad.

Muñiz aclara:

El «lugar de enunciación» no se refiere necesaria y exclusivamente al territorio geográfico, no se trata de una mera localización domiciliaria, sino que remite al espacio epistémico que se habita, esto es, el locus de enunciación que se asume y desde el que se ejerce la acción de comprensión hermenéutica (2016, p. 24).

Desde aquí entendemos el lugar de enunciación como un concepto que abre la posibilidad a la pluralidad de espacios epistémicos, es decir, permite abordar las representaciones de la episteme, generar reglas para su producción y legitimación social y/o política. Sobre esto Mignolo (1995, citado en Miranda Echeverry, 2013) sugiere que la identificación del lugar de enunciación posibilita tomar distancia de la idea que existe un único lugar de enunciación del conocimiento.

Desde Danzarios surge la categoría *danza folclórica contemporánea* como lugar de enunciación desde el que se impulsan procesos de resignificación de la práctica de la danza folclórica hoy en día. Como lugar de enunciación, además de aportar desde el lenguaje a la construcción del contexto social y político en el que vivimos, también nos permite comprender el pasado y hablar sobre el presente de nuestra práctica cultural, artística, formativa y comunitaria.

De este modo, entendemos la danza folclórica contemporánea como una construcción histórica y política (Martí, 1999) que se suma a las otras categorías ya definidas. No se pretende diferenciar con superioridad moral, cognitiva o estética esta categoría de las demás; el objetivo es construir una categoría desde el lenguaje que sirva además como marco de trabajo para comunicar lo que somos como sujetos históricos y sociales desde el aprendizaje y uso del conocimiento folclórico.

4.3.2 *La investigación-creación.*

Desde 2013 la investigación-creación es un campo de trabajo reconocido por el sistema científico colombiano como un método de generación de conocimiento. En términos de Montoya (2018) “la investigación creación es un método de conocimiento, de análisis, reflexión y crítica sobre temas y problemas relacionados con la creación y las artes” (p. 62). Estas prácticas investigativas permiten a investigadores, artistas o no, abordar problemas de manera novedosa,

conectarse con la sociedad y enriquecer los procesos creativos desde habilidades como el pensamiento crítico, la interacción social, la imaginación y posturas poéticas o sensibles.

La investigación-creación la distinguimos de los procesos de creación habituales, porque permite entrelazar habilidades creativas (sensibilidad, imaginación, intuición, espontaneidad, etc.) con métodos propios de la investigación. De ahí que la investigación-creación como método de trabajo no solo permite crear obra, sino que además posibilita explorar la creatividad y situarnos en la realidad de nuestro contexto a través de la práctica reflexiva y la elaboración de teorías, es decir, podemos entender la investigación-creación tanto como proceso y como producto (Daza Cuartas, 2009).

En Danzamarios avanzamos en la consolidación de un laboratorio de investigación-creación formativa del cual surgen distintos planteamientos escénicos (obras de danza) que pretenden contribuir al desarrollo y bienestar de las comunidades, tanto a sus actores y como al público destinatario (Ballesteros & Beltrán, 2018). En este punto, cabe destacar la relevancia de la planificación didáctica de las sesiones de trabajo del laboratorio, como piedra angular que permite el aprendizaje activo y significativo de los contenidos a abordar durante el proceso creativo.

Se propende por establecer relaciones horizontales en la construcción del conocimiento entre el maestro-director de la compañía y los bailarines-intérpretes, quienes cumplen un papel importante en la co-creación de las obras. El maestro-director establece rutas o dispositivos de acción para el desarrollo dramático de las puestas en escena para la danza y junto con los bailarines participantes, se van enriqueciendo desde la experimentación corporal y ejercicios de metacognición y reflexión sobre los aprendizajes. Se establece una comunidad de aprendizaje donde todos los participantes tienen voz y en consenso se construyen los aportes del colectivo.

Esta práctica reflexiva es transversal e iterativa en las etapas de la investigación-creación y acentúa el carácter formativo inherente a toda investigación. Sobre las características, metodologías y prácticas pedagógicas en el laboratorio de investigación-creación en Danzamarios se ampliará en el siguiente apartado.

4.3.3 El planteamiento escénico.

A la medida que transitamos la ruta de la investigación-creación desde la danza folclórica contemporánea, nos enfrentamos a diversas particularidades en su ser y función. Una vez la danza folclórica se hace escénica: a) puede ser arte y nutrirse de diversos cánones estéticos y tendencias, b) puede surgir como creación individual dejando de lado su carácter anónimo, c) es posible presentar la creación de forma unipersonal apartándose de su carácter colectivo y d) puede ser una práctica colectiva urbana donde se dinamizan, bajo otras perspectivas, las tradiciones y el conocimiento folclórico heredado de los entornos rurales.

Así, el proceso de resignificación en Danzamarios permite recrear, proyectar y generar planteamientos dramáticos desde la danza folclórica, en la que se integra de modo transdisciplinar con campos como el teatro, la literatura, el audiovisual, la música, la tecnología y, en otras búsquedas incluso a integrarse con distintos lenguajes de la danza. Este modo transdisciplinar (Montoya, 2018) permite articular diversas miradas para dar solución a los problemas de investigación planteados a través de la creación de obras o piezas escénicas de danza folclórica contemporánea.

Para adentrarnos al planteamiento escénico en Danzamarios, abordamos el concepto de dramaturgia como:

La técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien

deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos, esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente (Pavis, 1996, p. 48).

Dichos principios de construcción de la obra nos permiten reflexionar sobre las intenciones comunicativas de las puestas en escena, establecer puntos de partida y definir lógicas de producción sobre lo que se desea mostrar desde lo artístico y estético. Al respecto Fuentes (2012) precisa que “la dramaturgia es un proceso creativo, organizado dentro de una investigación escénica dirigida a comunicar una experiencia humana enmarcada en un contexto artístico y estético” (p. 50), en este proceso creativo se depuran propuestas y se selecciona lo que al final queda en la obra.

El desarrollo de la investigación escénica ha permitido la transformación y aplicación de procesos dramáticos a formas de espectáculo distintas al teatro, en los que se incluye la danza. Con la presencia de la dramaturgia en la danza se puede trascender el uso de las palabras, la representación y la narración de historias en la puesta en escena. En términos de Barba (2014), es posible integrar dramaturgias orgánicas o dinámicas sin una estricta narración lineal estructurada, dado que el movimiento se convierte en un texto de carácter emotivo y sensitivo. Sumado a esto, Cardona (1998) nos dice que “la presencia de la dramaturgia en la danza garantiza la integración de todas las potencialidades creadoras (físicas, sensibles, imaginarias, emocionales) del bailarín” (p. 43). Es decir, que con la construcción dramática de la danza se prepara a bailarines no solo desde la ejecución técnica, sino que se propicia la preparación emocional que favorece la intención comunicativa de la obra.

Con los planteamientos dramáticos desarrollados desde la danza folclórica contemporánea, retomamos el objetivo expreso de comunicar sobre el aquí y el ahora por encima

de cualquier aspecto técnico. A través de la danza folclórica contemporánea nos permitimos ser sensibles frente al acontecer individual, local, regional, nacional y global. También nos damos libertad de cuestionar y problematizar sobre los discursos hegemónicos establecidos sobre la danza folclórica y las abordamos desde lo académico, lo vivencial, lo encarnado, lo aceptado y sus discursos subalternos. Transformamos y negociamos prácticas corporales desde la inclusión y respeto de la diversidad, sí es verdad que todos pueden bailar, nos permitimos contar lo que somos.

Con el fin de garantizar la circulación y/o apropiación del conocimiento plasmado en las obras y así sean de beneficio para la sociedad en general, divulgamos los resultados en distintas plataformas o escenarios como encuentros y festivales de danza o teatro, en espacios no convencionales como parques, centros comunitarios, calles o polideportivos y en espacios académicos como simposios, coloquios, talleres o congresos.

4.4 Laboratorio lúdico de investigación-creación formativa: búsquedas y construcciones simbólicas para la danza folclórica contemporánea.

En este apartado ahondaremos en los componentes pedagógicos utilizados en las sesiones de trabajo creativo del cual surgen las obras o puestas en escena de la danza folclórica contemporánea. No pretendemos establecer un manual rígido de estrategias o instrucciones que se deban cumplir al pie de la letra, sino describir el marco de trabajo que hemos desarrollado basados en la investigación y la práctica de la danza folclórica contemporánea.

4.4.1 Danza folclórica contemporánea: obra y proceso.

Hacer danza folclórica contemporánea es, ante todo, un proceso de aprendizaje alineado con distintos enfoques pedagógicos desde el que se busca configurar y generar experiencias en donde la danza folclórica como conocimiento y episteme corporeizado (Rambusch & Ziemke, 2005) es resignificada en correspondencia a los sujetos y su devenir en heterogeneidades.

Estas experiencias de resignificación hacen parte del todo conocido como laboratorio lúdico de investigación-creación formativa implementado en Danzamarios (en adelante laboratorio Danzamarios). El laboratorio Danzamarios es concebido como un espacio de aprendizaje colaborativo donde la danza folclórica contemporánea, como acto creativo, surge del estudio, problematización, investigación, vivencias y/o motivaciones propias que cada participante del grupo tenga sobre el folclor. Además, como práctica cultural y artística, el laboratorio Danzamarios aporta en la construcción y simbolización de las subjetividades personales y colectivas de sus participantes.

Es importante destacar que para denominarnos como laboratorio, un término relacionado con la actividad científica, debemos realizar cambios en la concepción de nuestros procesos formativos y creativos. Bofill (2013) en su artículo “Artistas en el laboratorio” reseña al artista italiano Pier Paolo Pasolini, como el visionario que resignificó la palabra laboratorio en el campo del arte. Desde la década del 60, Pasolini hablaba de su espacio de trabajo artístico como un laboratorio en el que incorporaba el concepto de experimentación para la creación de su obra. De ahí que en Danzamarios entendamos el laboratorio, como un espacio de investigación-creación transdisciplinar donde, de forma colaborativa, surge la danza folclórica contemporánea a partir de procesos formativos, innovación y producción artística con utilidad social.

Si bien cada obra de Danzamarios ha tenido particularidades en las rutas de investigación-creación, metodológicamente han contado con una estructura general que va desde la planeación previa, el desarrollo en sí del laboratorio y la circulación final de las puestas en escena. A diferencia de los proyectos con esquemas de investigación científica que deben cumplir rigurosamente con etapas preestablecidas, en nuestros laboratorios cada una de las fases

son reevaluadas de forma iterativa en relación a los hallazgos obtenidos durante la experimentación.

4.4.2 *Etapas de un laboratorio de danza folclórica contemporánea.*

4.4.2.1 Punto de partida.

La danza folclórica contemporánea, como obra artística no se crea en el vacío. En los casos donde la obra de danza folclórica contemporánea ha surgido de la intención comunicativa del director de la compañía Danzamarios, se ha tenido en cuenta un trabajo de investigación previo de las manifestaciones folclóricas a abordar.

La investigación en esta etapa se nutre en primera medida de las vivencias y del conocimiento adquirido por el maestro-artista que funge como director e investigador principal de la compañía. Luego, el rol del maestro-artista se centra en tomar decisiones que le permite enriquecer las rutas o dispositivos de creación. Para ello es necesario implementar técnicas para crear e investigar en artes como:

- Ideación: técnica que a partir de la introspección permite al investigador realizar un inventario de ideas, reflexionar sobre sus propios trabajos y analizar en profundidad sobre los objetivos del laboratorio. De igual manera, permite realizar previsualizaciones en formas de bocetos, guiones gráficos, argumentos, reflexiones, conjeturas o lluvias de ideas sobre las diversas posibilidades creativas para la obra.
- Referente: técnica que permite explorar el basto campo artístico, académico o lo cotidiano con el fin de que surjan ideas, despertar intereses o reflexiones. Por eso, es preciso aclarar que los referentes no tienen que pertenecer estrictamente al

campo de las artes o del folclor en nuestro caso; un referente es todo elemento tangible o intangible que detone la creación.

Uno de los tipos de referentes más afines a nuestro trabajo de investigación-creación han sido las referencias documentales. Aunque normalmente se asocia el uso de la palabra documento con formas bibliográficas como libros, revistas, folletos u otros registros escritos, en un sentido más amplio, un documento es todo elemento o registro que sirva para informar. Así los documentos pueden ser físicos o digitales, orales y sonoros, visuales, audiovisuales, objetos socioculturales (obras de arte, artesanías, vestuario, edificaciones, etc.), escritos, entre otros.

En esta etapa preparatoria, el maestro-artista con el tema seleccionado y organizadas las ideas y referentes, toma decisiones sobre para la construcción dramática de la danza folclórica contemporánea. Es posible que se conciba una aproximación dramática estructurada donde los componentes de las escenas estén claramente definidos y respondan incluso a los recursos con los que se cuentan y otra aproximación, más idílica y ensoñadora, donde a partir de un preguion se organice el desarrollo del laboratorio. En ambos casos, se tiene en cuenta que la producción del movimiento será de orden holístico, incluyendo lo cognitivo, lo biomecánico, lo actitudinal, lo axiológico, etc.

4.4.2.2 Dispositivos de indagación.

Seguido, el maestro-artista debe diseñar dispositivos o instrumentos de indagación que permitan establecer rutas para la creación desde lo reflexivo y el movimiento. El objetivo de la elaboración de estos dispositivos de acción es establecer puentes para que de la información recabada y de las exploraciones corporales, surja la danza folclórica contemporánea. Es decir, con los dispositivos de acción se busca articular, reconstruir y ejecutar la danza folclórica desde

las miradas amplias que permiten la investigación y resignificarla, encarnarla o recrearla a través de los cuerpos que la ejecutan.

Para la danza folclórica contemporánea, no es suficiente planear sesiones de estudio de la historia de la danza folclórica o realizar un análisis semiótico de las mismas, tampoco es suficiente programar talleres cuyo objetivo sea la ejecución de pasos y figuras que hacen parte del archivo corporal sistematizado por maestros investigadores de las danzas folclóricas colombianas. El objetivo es crear un andamiaje bidireccional entre el saber y el hacer, donde surja la danza folclórica contemporánea como un objeto culturalmente contextualizado y como creación artística sea valorado socialmente (Masetti, 2019).

La planeación didáctica de los dispositivos de acción debe permitir el aprendizaje significativo de la danza folclórica, de tal forma que desde el aprender haciendo (Dewey, 1960), se planteen situaciones experienciales y reflexivas en las que se interrelacionen el conocimiento previo de los participantes del laboratorio, su contexto y el nuevo conocimiento a abordar. Generalmente, la danza folclórica trae consigo modos de vidas lejanos, acontecimientos históricos desconocidos, objetos y formas de vestir en desuso y formas de moverse que surgieron de la interacción del cuerpo con su entorno, de ahí que para que surja la danza folclórica contemporánea se requieran acciones conscientes para crear nexos entre el pasado y el presente.

Sobre esto Islas (2016) sostiene que “las tradiciones culturales hoy en día sólo pueden ser continuada a través de una apropiación reflexiva. Los nexos sociales no se heredan: se busca crearlos” (p. 55). De ahí que en los dispositivos de acción la práctica reflexiva y los procesos de metacognición deban ser tenidos en cuenta para el desarrollo no solo del aprendizaje, sino que además permita la construcción y desarrollo de la dramaturgia de la obra. El objetivo del proceso de metacognición es reflexionar y comprender lo que se hace, cómo se hace, por qué y para qué

se actúa, para que a partir de ahí, se puedan para tomar decisiones, enrutar acciones y, sobre todo, tomar conciencia de su cuerpo y de lo que sucede dentro y fuera de él (Lora, 2011).

Otros componentes generales a considerar para el diseño de dispositivos de acción encontramos:

- Definir ideas o temas centrales, intenciones primarias, personajes, conflictos o situaciones problematizadoras, palabras claves, pautas para la improvisación, consignas, frases o estrategias para la a experimentación corporal y reflexiones (Fuentes, 2012).
- Definir las danzas folclóricas que serán los puntos de partida y sobre ellas relacionar sus pasos básicos y variantes, establecer rutas para la comprensión biomecánica de los movimientos implicados en dichos pasos y disponer de juegos o ejercicios escénicos que favorezcan la resignificación de la manifestación. (Castillo & Palacios, 2015)

4.4.3 El reto de recrear la danza folclórica.

En Danzamarios, la experimentación se convierte en una herramienta pedagógica que favorece la resignificación de la danza folclórica, porque a través de la práctica corporal exploratoria interrelacionamos las dimensiones del ser de forma integral, es decir, se estimulan el desarrollo físico-motor, sensitivo y cognitivo (Clemente, 2008). La experimentación favorece el concepto de autoimagen, en tanto que los participantes de los laboratorios se sienten parte activa de la creación, en la toma de decisiones y cumplimiento de los objetivos de la investigación, en este punto, se les reconoce como sujetos socialmente competentes ya que sus aportes (reflexivos y corporales) son incluidos en las obras de danza folclórica contemporánea.

Para que la experimentación en el laboratorio tenga un impacto positivo, se debe transitar del modelo clásico de ensayo-error o uno de proceso-aprendizaje. Para eso se debe diseñar un ambiente de aprendizaje seguro y de confianza, donde la diversidad y las distintas habilidades corporales sean valoradas. Marzano y Pickering (2014) reconocen que los aprendices “participan y responden cuando creen que está bien cometer errores o no conocer una respuesta es decir, cuando saben que seguirán siendo aceptados a pesar de los errores o la falta de información” (p. 521). Así, la concepción conductista del error (vinculado al castigo o condicionante negativo) debe superarse, posicionando cada intento o acción exploratoria como parte del aprendizaje.

Para ello, corresponde diversificar la experiencia de la práctica de la danza folclórica e integrar otras prácticas como el dibujo, la pintura, la lectura, la escucha activa, diálogo entre pares y con expertos, la consulta de material bibliográfico y, además, incluir la vivencia del reconocimiento y encarnación de las propiedades estéticas y físicas del vestuario y accesorio folclóricos como la textura, rigidez, flexibilidad, fragilidad, los colores, el peso, etc.

En el laboratorio Danzamarios, la exploración va muy unida al uso de la lúdica como estrategia de expresión, comunicación y creación. Entendemos la lúdica más allá de su significado etimológico: juego; para concebirla como toda aquella experiencia que permite despertar y mantener la motivación (intrínseca y extrínseca) de los participantes del laboratorio hacia el aprendizaje de la danza folclórica (Monrroy, 2003).

4.4.3.1 ¿Cómo transitar de la ejecución mecánica de la danza folclórica a la ejecución consciente?

Consideramos que para que surja la danza folclórica contemporánea las dimensiones del conocer, percibir y hacer no se deben abordar de manera lineal, ni secuencial, durante el proceso de investigación-creación. Se propende por un desarrollo cíclico y en espiral del mismo, donde

podemos ir del conocer para experimentar y crear, como también de la experimentación para conocer. La realidad pedagógica nos evidencia que el proceso de resignificación propuesto desde la danza folclórica contemporánea requiere flexibilidad en su implementación pues dependen de las características y cualidades de los participantes de los laboratorios y de los objetivos propuestos para la investigación-creación.

En la Tabla 1 se describen las distintas dimensiones o categorías que se cubren en el diseño de las experiencias de aprendizaje dentro del laboratorio de danza folclórica contemporánea. Para ello replanteamos las categorías propuestas en la revisión de la taxonomía de Bloom hechas por Anderson et al. (2001) y fueron sumados recientes revisiones epistemológicas hechas para la era digital (Kapp, 2012), adaptaciones efectuadas en función de una educación artística integral con enfoque interdisciplinar (Caeiro Rodríguez, 2019; Heiland, 2018), los planteamientos realizados para el dominio psicomotor propuesto por Simpson (Sideeg, 2016) y aportes emergentes de la experiencia formativa en danza folclórica desarrolladas desde el laboratorio lúdico de investigación-creación formativa de Funcei.

Este replanteamiento no se concibe como un modelo estático o jerárquico de categorías que deban superarse para el aprendizaje consciente de la danza, dado que entre ellas hay recursividad y por tanto, una puede implicar el uso de otras (Caeiro Rodríguez, 2019). Estas permiten diseñar acciones pedagógicas que relacionen lo cognitivo, lo corpóreo, lo afectivo y lo artístico de forma más cercana y abierta a la realidad de la creación artística.

Tabla 1.
Replanteamiento de categorías del dominio psicomotor y las competencias de los participantes del laboratorio de danza folclórica contemporánea.

| Categoría | Descripción | Los participantes del laboratorio |
|-----------|-------------|-----------------------------------|
|-----------|-------------|-----------------------------------|

| Categoría | Descripción | Los participantes del laboratorio |
|---|--|--|
| Percepción / Interpretación | Se aborda la conciencia o capacidad de utilizar señales sensoriales para guiar la actividad física y la aproximación a la danza y música folclórica. | <p>Reconocen, distinguen, sienten, identifican, etc., las características de la música folclórica y las ejecutan desde sus posibilidades de movimiento.</p> <p>Reconocen y responden corporalmente al sonido emitido por un instrumento autóctono.</p> <p>Identifican elementos como el vestuario y parafernalia propias de las danzas folclóricas y los integran a sus movimientos.</p> |
| Disposición / configuración / preparación | Preparación y disposición para realizar la actividad física. | <p>Se preparan, organizan y disponen para participar en el laboratorio.</p> <p>Muestran motivación (deseos de bailar) y agrado por la danza folclórica.</p> <p>Se interesan por leer, indagar, profundizar y contextualizar sobre la danza folclórica.</p> |
| Respuesta guiada | <p>Fundamentación en los pasos y figuras que sirven como punto de partida para el acercamiento a la danza folclórica.</p> <p>Se incluye la experimentación (ensayo y error), juegos de mimesis y ejecutar conscientemente cada movimiento.</p> | <p>Reproducen la intención de los movimientos abordados.</p> <p>Hacen conexiones con sus movimientos cotidianos (saltar, acostarse, agacharse, correr, caminar, gatear, sentarse, nadar, etc.) con los movimientos de las danzas folclóricas.</p> <p>Siguen, copian o imitan movimientos y/o gestos propuestos por otros participantes del laboratorio.</p> <p>Hacen conciencia de las formas, ritmo, tiempo y las calidades del movimiento (Fuentes, 2012), como elementos internos de la danza folclórica.</p> |
| Respuesta mecánica | <p>Los pasos y figuras de la danza folclórica se ejecutan con soltura y confianza (subconsciente).</p> <p>Se entiende que los ensayos reiterativos se realizan con el propósito de comprender la biomecánica y con fines exclusivos</p> | <p>Ejecutan una frase o frases individuales o con otros miembros del laboratorio, a partir de los pasos, figuras e intenciones de las danzas folclóricas estudiadas.</p> <p>Exploran distintas maneras de</p> |

| Categoría | Descripción | Los participantes del laboratorio |
|--|---|--|
| | de memorización. | ordenar y ejecutar los pasos y figuras de las danzas folclóricas. |
| Respuesta compleja manifiesta o explícita. | Se ejecuta la danza folclórica comprendiendo intenciones y elementos internos. Conscientemente se revisa la fundamentación para evaluar y realizar los movimientos. | Demuestran comprensión de los pasos, figuras, intenciones y demás características que ejecutan durante la danza folclórica. Con base a la fundamentación, verifican y evalúan la ejecución de los movimientos estudiados. Valoran, adaptan e incorporan distintas maneras en que surjan los movimientos desde los pasos y figuras estudiadas. |
| Adaptación / modificación | Se recrean, adaptan o modifican los movimientos fundamentados para cumplir con las intenciones dramáticas del laboratorio de danza folclórica contemporánea. Las reinterpretaciones responden a situaciones propuestas en los dispositivos de acción diseñados. | De forma consiente ajustan, integran, alteran, cambian, reorganizan, varían y resuelven situaciones propuestas en los dispositivos de acción. Reflexionan y evalúan sobre las propuestas que resultan de la experimentación (adaptación, reinterpretación) con el fin de fijar acciones que harán parte de la obra de danza folclórica contemporánea. |
| Creación / Originar | Surge la danza folclórica contemporánea como respuesta consciente a la dramaturgia y a las situaciones problematizadoras incluidas en los dispositivos de acción. La danza folclórica contemporánea surge desde el interior del ser, se construye de forma colectiva o individual y adquiere significado para los ejecutantes. | Diseñan, formulan, modifican, combinan o dan solución a problemas a través de la composición de frases corporales cuyo significado es creado y compartido por los miembros participantes del laboratorio. Evalúan, deciden y fijan acciones para la creación de las obras o puestas en escena de danza folclórica contemporánea. |

Con lo descrito hasta este apartado, buscamos contribuir a la ampliación del campo de la didáctica de la danza folclórica en nuestros tiempos. Con esto deseamos abrir las puertas para el debate y seguir impulsando la danza folclórica contemporánea como detonante para la expresión

y la comunicación auténtica de las emociones. Es decir, pretendemos que este marco de trabajo permita a maestros, directores, coreógrafos, licenciados en formación y todos los apasionados en el tema, abordar la danza folclórica desde otras miradas, puntos de resignificación y de ahí, se coloque en diálogos con lo popular, las vivencias propias, otras disciplinas y, sobre todo, el contexto histórico cultural actual.

5. El profe Jaime. ¿Cómo llegué a ser el híbrido que soy?

5.1 Una casa llena de arte

Cuando iniciamos un ejercicio de reconstrucción de la memoria, los teóricos nos invitan a no emitir juicios de valor a la luz del contexto epistemológico y valores actuales que se poseen. Sin embargo, resulta un ejercicio difícil el intentar no llenar de adjetivos la propia historia, cuando con resiliencia se han superado dificultades ocasionadas por personas importantes para ti y, por otro lado, has aprendido a nombrar cosas que antes no sabías que poseían categorías para nombrarse.

En primera medida, ser hijo de un maestro-bailarín de danza folclórica me permitió tener una experiencia de valoración, apropiación y encarnación de las manifestaciones danzarias de nuestro país de forma particular. Desde temprana edad fui espectador, imitador, creador natural, comparsero, alumno, monitor de curso y sobre todo bailarín. Eran experiencias que transitaban entre las fiestas populares y las danzas folclóricas para la escena, entre moverse de forma espontánea y natural al ritmo de la celebración de nuestras fiestas y el trabajo sistemático de ensayos de repertorios de danzas del Caribe, Pacífico e incluso Andinas para presentarse en actos cívicos escolares, festivales y concursos (Tamayo, 1997).

Para quien lo desconoce, vivir en la casa de un maestro-bailarín de danza, representa convivir entre vestuarios, libros, monografías, afiches, fotografías y demás elementos que se puedan relacionar con este arte. En nuestro escaparate, (como le decimos a los armarios en Santa Marta), tenía mi propio rincón de disfraces con un cúmulo de sombreros, penachos, pañoletas, mantas y demás accesorios folclóricos. En el estante de libros, mi rincón de lectura, donde podía mirar fotografías, leer monografías, ver partituras de música y planimetrías de coreografías (Ortiz, 1994). Mi padre tenía una tula llena de casetes que se convirtió en mi rincón de música.

Con mi madre confeccionando y diseñando vestuarios para la danza en su taller, tenía ahí mi rincón de experiencias de texturas. Y la sala, incluso la terraza de la casa, eran mis espacios para el juego simbólico, pues usaba estas dependencias como mis escenarios para presentarme y danzar.

Debo confesar que el rincón de música era mi favorito. Por las tardes en casa siempre había música folclórica, alternadas con canciones de Camilo Sesto y Ana Gabriel. La novedosa grabadora con casetera y una tula repleta de casetes con cientos de registros hechos por mi papá en distintos festivales de danza folclórica eran una buena compañía. Recuerdo la anécdota que él siempre relata; cuenta que cuando recién llegó de un festival mundial de folclor en Francia, yo saqué de la tula un caset y arruiné todos los registros que había traído de allá. ¡Vaya lio!

Pero a la edad de 6 años, ya sabía manejar la grabadora y manipular los casetes de forma adecuada, así que, superado el trauma con los casetes traídos de Francia, mi papá me permitía acceder a ellos. En las etiquetas que tienen los casetes mi papá escribía la lista con las músicas que ahí estaban grabadas, lo que me facilitaba ejecutar las danzas folclóricas que más me gustaban.

Figura 1

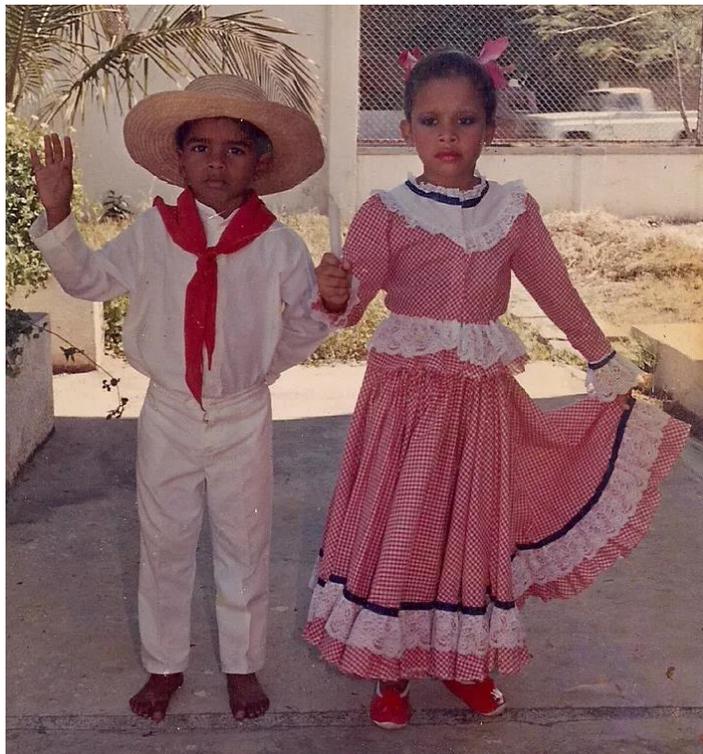
Casetes del maestro Jaime Castro García en la actualidad. 2021.



En la sala o en la terraza empezaba a bailar solo, me apropiaba de estos espacios como si me acompañara el público. Me llenaba con los atavíos que encontraba en el escaparate y ahí imitaba los movimientos que había visto, los que me habían enseñado y los que se me ocurrían. Era un ejercicio natural de recreación a través de este juego de ser tantos en la casa: indio faroto, cambiadero, pescador, un ciempiés, negro con antorchas encendidas, bullerengero, guachernero, arhuaco, un sapo rondón, campesino bambuquero y así, día tras día, el juego era encarnar a “otro”. Otros que fortalecían mi relación con la danza folclórica, estimularon mi creatividad, generaron procesos de apropiación y un aprendizaje que sobrepasó la mera imitación (Castillo & Palacios, 2015).

Eso era yo, un bailarín, de ahí que una de mis tías me apodara *Trompo*, aunque también me llamaba *Bambazú*, por una interpretación que hice a esa corta edad de esa danza que le gustó mucho. Aunque el apodo que siempre me ha seguido durante todo este tiempo es el de *Jaimito*. Que, si bien hoy en día con 1,86 de altura y más de 100 kilos de peso ya no me representa, me apoyo en él para rendir homenaje en vida a mi primer maestro y padre, Jaime Enrique Castro García.

Figura 2
Cumbiamberito (1987)



Por otro lado, estaba el taller de costura de mi madre, Eudis Esther Mozo Socarrás. Si bien ella era quien diseñaba, cortaba, cosía, recamaba y demás gajes del oficio de la confección y costura, de cierta manera en algunos momentos era una actividad que nos implicaba a todos como familia. Para mí eran tiempos que me permitieron familiarizarme con nombre de textiles, mientras colaboraba en mis posibilidades, cortando lana para armar flecos, pegando lentejuelas,

soltando costuras, distinguiendo que las agujas tienen números según su grosor, aprendiendo que la amplitud de las faldas depende del tipo de corte y las rotondas que se pongan, en fin, un universo de magia y técnica que mi madre con experticia maneja; todo un universo que fui comprendiendo a la medida que era consciente del vestuario como elemento indispensable para la danza folclórica (Monrroy, 2003).

Los ambientes que encontraba en casa fueron el espacio ideal para fortalecer mi aprendizaje de las danzas folclóricas colombianas, sin embargo, el complemento para lograr el mayor aprendizaje trascendía lo que vivía en el hogar. Mientras que en la escuela tomaba también clases de danza folclórica con mi padre, también bailaba en las comparsas del carnaval y con mi familia gozaba nuestro linaje carnavalero, participaba en distintos festivales de danzas folclóricas colegiales, locales, regionales y nacionales y observaba los ensayos de mi papá con el grupo de danzas folclóricas de la Universidad Tecnológica del Magdalena. Todos estos fueron espacios que me permitieron configurar lo que quería ser: maestro de danza folclórica.

5.2 Participación en festivales y concursos de danza folclórica del país

La gran mayoría de los festivales, concursos y encuentros de danza folclórica en los que participé desde mi niñez como bailarín, contaban con un componente académico estructurado cuyas dinámicas pasaban desde el desarrollo de talleres prácticos sobre la ejecución de pasos y figuras de las danzas, hasta la socialización de trabajos de investigación o trabajos de campo realizados por las agrupaciones sobre las manifestaciones a presentar en el evento.

Figura 3

Bailando Chicote en el Festival y Concurso Nacional de Belén, Boyacá (1995)



Para mí fue siempre interesante y significativo acceder al conocimiento del folclor de esta manera. En eventos nacionales de alto impacto pueden reunirse agrupaciones de distintas regiones del país y de ahí, pude obtener mucho conocimiento sobre nuestras danzas de primera mano, por parte de los maestros directores y/o portadores de las manifestaciones. Además, pude ampliar mi panorama sobre cómo se proyecta la danza folclórica en contextos escolares (en el caso de los eventos de carácter intercolegial) y para la competencia (caso de los concursos de categoría abierta, donde participan agrupaciones como academias de danzas folclóricas, ballets folclóricos, corporaciones, escuelas de danza, entre otros).

Algo curioso que siempre pude notar, fue el tema de la evaluación de los trabajos de danza presentado en los concursos. Si bien la mayoría de ellos tenían claramente definidos sus criterios de evaluación, la discusión siempre giraba sobre el tema de la proyección, estilización de la danza, la transformación que estaba permitida o la deformación que terminaba en

descalificación de los trabajos. También se presentaban otras discusiones más superficiales que terminaban en motivos de descalificación y a veces hasta contradictorias entre diferentes mesas de jurados. Por ejemplo, recuerdo como algunos jurados descalificaban trabajos si un bailarín o bailarina dejaba caer al suelo un accesorio del vestuario y no lo recogía, mientras otros descalificaban a la agrupación si el bailarín o bailarina recogía del suelo el accesorio que dejó caer.

De igual manera, recuerdo cómo se discutía por el nivel de proyección del vestuario folclórico. El detonante de la discusión siempre fue “el brillo”, es decir, el uso de ciertos textiles como canutillos, lentejuelas, satines, lamés, encajes o cintas y el uso de maquillajes con escarchas, pelucas, tocados, peinetas y demás transformaciones que alejaran la proyección de la danza folclórica de sus memorias y evocación de lo rural (Prat, 2006). Entonces sucedía que, mientras que a algunos se les descalificaba por exceso de “brillo”, a otros se les descalificaba por no tener el nivel de proyección o cuidado estético del mismo. Por ejemplo, aún recuerdo, cómo a pesar de hacer una buena ejecución de la danza, en un festival bogotano, a juicio del jurado, se nos descalificó porque las polleras de las bailarinas no tenían el suficiente vuelo (la amplitud) para la puesta en escena.

En la década del noventa, también noté un fenómeno curioso en relación a la duración y el número de bailarines en las puestas en escena en los festivales que asistía. A principios de esta década, era común para mí ver a grupos de danza folclórica tradicional, los llamados también grupos naturales, presentar sus danzas en festivales/concursos con una duración en promedio de 18 a 25 minutos en escena. La puesta en escena era una suerte de traslación de lo que ocurría en el territorio, pero ahora proyectado en escena. Por ejemplo, ocurría que una danza cuya estructura coreográfica depende del desplazarse en hileras por las calles, perdía sentido cuando

se presentaba en una tarima, porque la sensación que surgía era que los bailarines estuvieran repitiendo sin cesar lo mismo. De ahí que los parámetros de los concursos cambiaran, lo que comenzó en principio con fijar un tiempo límite máximo de 16 minutos por puesta en escena en los noventa, hoy en día es fácil encontrar festivales, en los que están establecido hasta 3 minutos máximos por presentación.

Otro cambio que pude notar en los festivales, fue la reducción del número de participantes en escena. Hoy se lo atribuyo, entre otras cosas, al tránsito paulatino que tuvieron los festivales de ser acciones comunitarias y autogestionadas, hacia la conformación de plataformas de circulación para el espectáculo folclórico, es decir, a la medida que los festivales comenzaron a gestionarse como empresas culturales, se tenían que hacer manejos más eficientes de los recursos económicos. Logré participar en festivales donde recibían delegaciones de 25 participantes, luego estuve en festivales donde limitaron el número a 16 (incluyendo músicos y maestro-director) y hoy en día, podemos notar como los festivales solo permiten entre 4 y 8 parejas en escena, incluso se ha popularizado los eventos por parejas. Sin duda, los gastos de atención y logística de los festivales han tenido mucho que ver en este fenómeno.

Por otro lado, muy pocos festivales permitían la participación de agrupaciones con nuevas propuestas de danza folclórica basadas en investigaciones. Las agrupaciones, que aun así se arriesgaban a trabajar y mostrar sus nuevas propuestas en estos festivales, eran descalificadas porque no cumplían con un requisito fundamental: tener arraigo folclórico. Recuerdo, que en 1994 cuando presentamos la puesta en escena de “la tambora” con el grupo del colegio Instituto Astrial de Santa Marta, basada en la propuesta coreográfica grupal hecha por la Universidad Tecnológica del Magdalena en la década de los 80 y que fue enriquecida con el trabajo investigativo de mi padre, fuimos descalificados de un festival realizado en Barranquilla porque

la manifestación en los territorios era un baile por pareja y no una manifestación grupal. Otros criterios para la descalificación de la propuesta fueron argumentos como, no hay cantadores masculinos en la tambora, las mujeres bailarinas no deben llevar pañuelo en el cuello porque ellas no son cantadoras y paradójicamente, también nos dijeron que no era danza folclórica.

Caso similar, ocurrió con la danza del ciempiés, trabajo de investigación y sistematización realizado por la Universidad Tecnológica del Magdalena a finales de los 70 y comienzo de los 80, que cuando fue impulsado y reinterpretado por nuestra agrupación, también fue descalificada bajo el argumento de falta de arraigo folclórico. Lo curioso es que hoy en día, tanto “la tambora” (ejecutada de forma grupal) y el ciempiés, hacen parte sin cuestionamientos del repertorio de danzas folclóricas del Caribe Colombiano.

Haciendo un giro de 180 grado al tema, desde muy pequeño mi papá me delegó algunas tareas en relación a los festivales. Un festival nacional de danza folclórica, es también un paisaje sonoro de nuestra música folclórica, del cual podíamos tener registro grabado y servía como insumo para futuros trabajos de investigación y montaje. Con grabadora periodística en mano, cerca de la salida de sonido o al lado de la agrupación de músicos, estaba yo capturando música en caset. Cuando el festival no tenía programa de mano, ahí estaba yo diciendo el nombre de la danza antes de empezar la grabación para que no se fueran a confundir los temas. Sin duda, fue una forma de aprender inconscientemente de música y danza folclórica.

Por eso, considero que el recorrido por los festivales me aportó un conocimiento valioso y un panorama amplio de lo que es la danza folclórica, su relación con los territorios, su proyección escénica, su estudio y métodos de enseñanza y aprendizaje. También pude vislumbrar las relaciones y tensiones entre lo que se consideran danzas folclóricas tradicionales y las danzas folclóricas de proyección; para mí era notoria la relevancia de aprender de los maestros y grupos

portadores de las manifestaciones y también era evidente cómo nuestras estéticas, formas coreográficas y modos de escenificación de la danza folclórica influían en ellos (Karmy, 2009).

A manera de cierre parcial del tema, puedo anotar que los criterios de evaluación, discursos y procesos de gestión de los festivales influyen y norman las maneras de hacer danza folclórica. Era muy fácil caer en juicios de valor peyorativos para las nuevas propuestas, para el caso, el calificativo por excelencia para estos trabajos era: es un invento. Así, la invención, la estilización o, en otras palabras, la creación, era el pecado más grande en el campo de la danza folclórica. Eso sí, existían unas transformaciones válidas, unos inventos aceptados, validados casi al azar o que dependían del ojo que lo viera, del maestro experto evaluador, de unos que las aceptan, o de otros que simplemente jamás lo aceptarían (Lifar 1952, citado en Maldonado. 2019).

5.3 Normalista superior, licenciado, ingeniero de sistemas y magister

Dice el dicho: “El buen profesor, no deja nunca de aprender”, es por eso que siempre he estado comprometido por mi cualificación, la mayor parte de ella autodidacta y en otros casos, siempre buscando espacios de formación continuada como diplomados, talleres, congresos y demás encuentros que me dieran las bases para enfrentar con ética y responsabilidad la labor de enseñar.

Jugar a ser profesor, era otro de mis juegos favoritos en la infancia. Cualquier oportunidad la aprovechaba para tomar tizas, escribir en paredes o tablas, revisar cuadernos, realizar guías-talleres en la vieja máquina de escribir de mi papá usando papel carbón para hacer varias copias y convocar a los vecinos para jugar a enseñarles.

El juego poco a poco tomó otro rumbo cuando entre los 10 y 12 años de edad, decidimos espontáneamente conformar un grupo de baile entre los vecinos. La dinámica de la terraza de mi

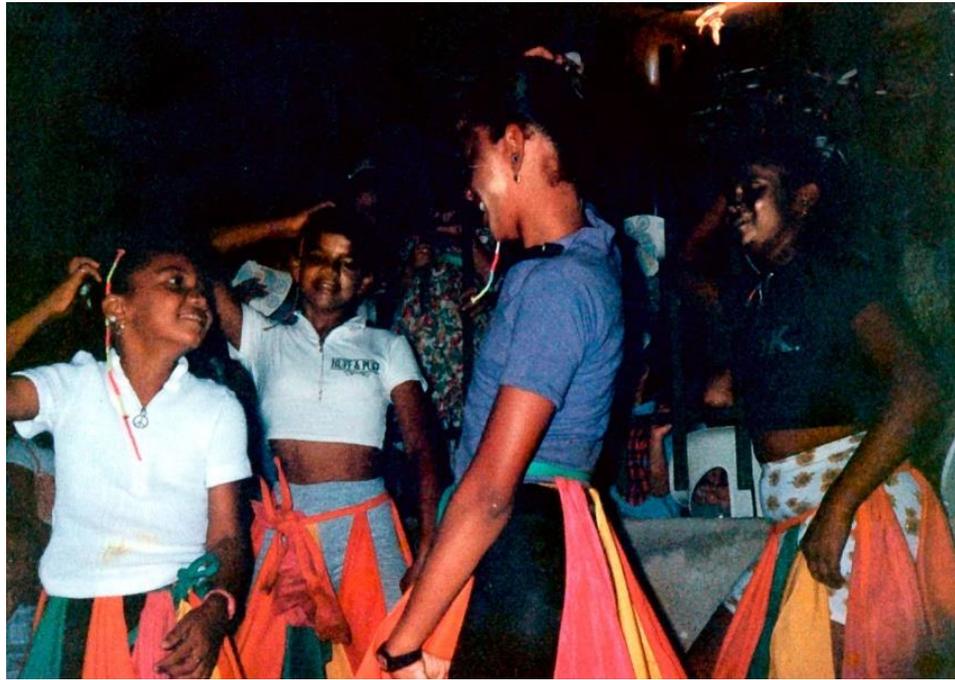
casa cambió drásticamente: varios niños y niñas bailando los éxitos radiales del momento, adultos viendo y disfrutando de la actividad, mi mamá estresada por tener tantas personas en la casa y yo armando coreografías, enseñándolas y dirigiendo a los niños. Disponer de parafernalia del folclor en casa, ayudaba a la construcción de la ficción de ser un grupo de baile oficial. Sacaba de las cosas de mi papá sombrillas, faldas, pañoletas y cualquier accesorio que pudiera servir para los montajes con vecinos.

De tanto usar la grabadora de la casa, había adquirido unas habilidades para mezclar música en los casetes. La habilidad fue mejorando cuando mi abuela materna, Placida Socarrás, compró un equipo de sonido con doble casetera y reproductor de CD. Aprendí a fragmentar las canciones y de paso a manipular la velocidad, la duración y el orden en que quería que se reprodujeran las canciones. Sin duda fue clave que aprendiera estas habilidades a esta edad, porque me permitieron tener una comprensión de la edición musical y en nuestros días, me es muy fácil realizarla con herramientas digitales de edición.

Fue así que, con música editada, coreografías armadas y luego de horas y horas de ensayo, una vez, nos invitaron a presentarnos en una fiesta de cumpleaños. Fue increíble, del juego al reconocimiento. Oficialmente, este fue mi primer grupo de danza.

Figura 4

Presentación de mi primer grupo de danza en un cumpleaños (1995)



Agradezco infinitamente a mis padres fijarse atentamente en mis ganas de ser maestro y, además, por tomar la decisión de cambiarme de un colegio regular a la Escuela Normal Para Varones (Hoy en día, Escuela Normal Superior San Pedro Alejandrino). Fue importante para mí tener contacto desde temprana edad con el conocimiento pedagógico, hablar sobre didácticas, la observación-participante en los salones de la primaria, el diseño de material didáctico, revisar biografías de maestros y pedagogos, estudiar y conocer las reformas legislativas a la educación, asistir a eventos sobre educación (simposios, conferencias, charlas, encuentros, etc.); todo eso ocurrió durante mis estudios en La Normal.

En 1997, se dispusieron nuevas normas para que las escuelas normales que quisieran continuar otorgando el título de Normalistas Superiores, tenían que acreditarse y luego implementar el Ciclo Complementario, un nuevo nivel de educación que al interior comenzamos a llamar grado 12 y 13. Mientras que la mayoría de mis compañeros, se desmotivaron y

decidieron no continuar, yo manifesté mi interés en ser Normalista Superior, no era más, yo quería ser maestro. Fue así que decidí cursar el ciclo complementario y continuar mi proceso de formación como maestro.

Cuando cursaba grado 10 (1998), el maestro Esneider Bravo, exbailarín del grupo de danza de la Universidad del Magdalena y en su momento, profesor de Lengua Castellana de La Normal, decidió organizar el I festival intercurso de danza folclóricas de la institución. Mientras que los compañeros de otros grados, no tuvieron otra opción que buscar maestros-instructores que les hicieran sus montajes, a mis 15 años le manifesté a mis compañeros de curso, sobre mis ganas de enseñarles y realizar el montaje. La confianza estaba creada porque en las fiestas y reuniones que organizábamos extra clase, siempre hacía pequeñas coreografías junto con mis amigos de juventud: Carlos Vilarity García, Ronald Vásquez Osorio, Fernando Padilla Vélez, Elías Medina Dita, Néstor Meriño Segrera y Jhon Jairo Plazas. Les comenté sobre mis saberes en danza folclórica, de una u otra forma reconocieron mi capacidad de liderazgo y con eso se motivaron los demás compañeros del salón a participar.

Figura 5

Montaje “Las Pilanderas” I festival de danza folclóricas Normalista (1998)



En la primera versión del festival intercurso realizado en 1998, obtuvimos el tercer lugar con “Las pilanderas”. Aún recuerdo el sinsabor que ocasionó este resultado entre la comunidad educativa, profesores, directivos e incluso entre los compañeros de otros salones, que en su mayoría reconocían el valor del trabajo que habíamos hecho, sin embargo, la decisión ya estaba tomada. El año siguiente (1999), trabajamos en el montaje de “Los Diablos”, en esa ocasión no me fui por las orillas. Entregué todo lo que sabía en la creación coreográfica, la marcación de la música y, sobre todo, intensificamos las sesiones de ensayo del montaje con mis compañeros.

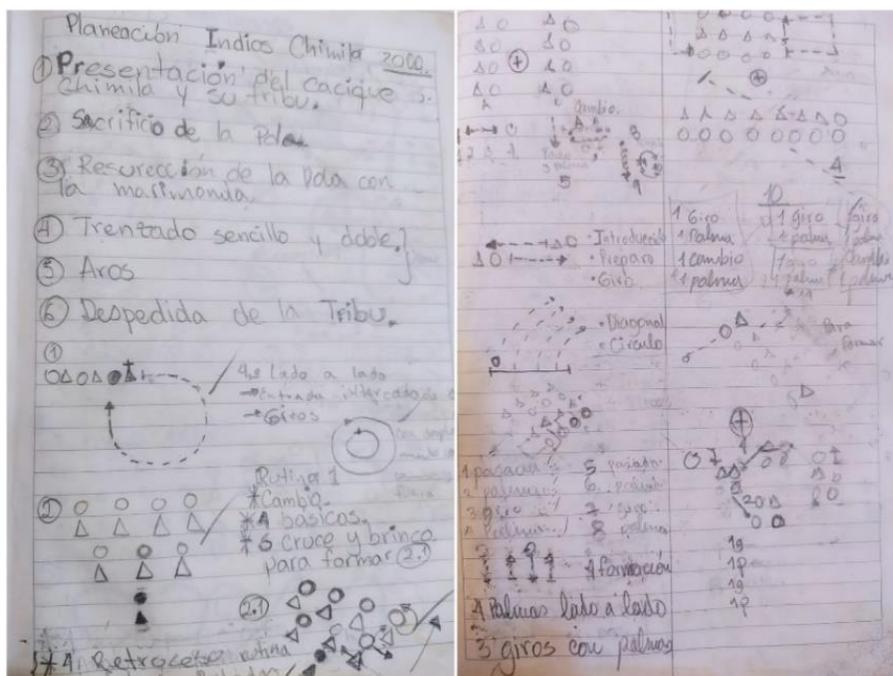
Desde que emprendí el camino como creador de coreografías, supe que las principales referencias eran los trabajos de investigación de las danzas folclóricas realizados por los maestros, en mi caso, la principal referencia era el trabajo de investigación que realizó el maestro Adalberto Acosta Melo (Q.E.P.D) junto con los miembros que conformaban la agrupación de la Universidad Tecnológica del Magdalena. De estos documentos, aprendí las formas de notación

que utilizaban para registrar las coreografías de las danzas; para mí era fascinante traducir los significados de las danzas a figuras dibujadas que representaban desplazamientos, movimientos, al hombre, a la mujer, etc. Las figuras iban acompañadas de descripciones y/o anotaciones que me permitían no solo recordar cómo iba elaborando las coreografías, sino que también me posibilitaban tomar decisiones sobre lo que funcionaba y lo que no.

Para mí era valioso considerar que cada círculo, hilera, diagonal y ubicación de los bailarines en el espacio, tenía un significado semiótico más que estético. Gracias a todo este trabajo, el trabajo coreográfico de la danza de “los diablos” que realicé en 1999, recibió el trofeo de primer puesto y fui seleccionado como el mejor bailarín dentro del festival.

Figura 6

Registro de mis planimetrías en el año 2000.



Sin embargo, gracias a este trabajo recibí las primeras críticas frente al planteamiento escénico que desarrollaba para la danza folclórica. Mientras mis compañeros celebraban el triunfo, algunos instructores de los demás salones, discutían con los jueces sobre si mis diablos

eran o no folclor, que, si éramos ballet, o si éramos un grupo de proyección o si estábamos desvirtuando el folclor. Tomé la decisión de apartarme de la discusión, aunque sabía que podía argumentar sobre cómo fue la concepción de la puesta en escena. Preferí unirme a la celebración de mi primer triunfo en un festival como director, coreógrafo y bailarín.

Por esta destacada participación en los festivales, mi profesor de Educación Física, José Quiñonez, me asignó ser el monitor de danza durante los grados 10 y 11. Junto con él, la agrupación que dirigía, mi segunda agrupación de la vida, fuimos invitados a varios eventos organizados por otras instituciones educativas, en los que participamos en representación de La Normal. Entre los montajes trabajados estuvieron el mapalé, el ciempiés, bullerengue, cumbia, el paloteo y los diablos.

Figura 7
Grupo de danza de La Normal bajo mi dirección (1999)



Del año 2000 al 2001, cursé el Ciclo Complementario y en este espacio formativo fue donde tuve mi primer contacto con la investigación formal. Valoro mucho esta decisión porque en múltiples niveles crecí como docente. De lo primero que hice conciencia fue de la existencia de los modelos y enfoques pedagógicos y sobre ello realicé mi proyecto pedagógico personal (PPP) para obtener el título de Normalista Superior. Sin embargo, aún no había notado plenamente que, para el aprendizaje y enseñanza del folclor, la danza folclórica, en el contexto que lo estaba aplicando, la escuela, también era aplicable la pedagogía.

Figura 8
“El Paloteo” grupo de ciclo complementario (2000)



Durante este periodo se gesta en Colombia, un nuevo cambio para el estatuto docente. A pesar de todos los esfuerzos sindicales, se aprueba el decreto 1278 de junio 19 de 2002, normativa que ponía un panorama oscuro para los maestros que quisieran entrar a la carrera docente con el Estado. Desde las conversaciones entre maestros esta reforma tenía un panorama pesimista, sombrío y nefasto para la carrera docente. Aún quería ser docente, sin embargo, no descarté la posibilidad de tener dos títulos, con aquella ilusión de tener más posibilidades laborales frente el futuro desdibujado que ofrecían los debates sobre el nuevo estatuto.

Dado que la otra pasión que siempre he tenido desde muy niño, ha sido el uso de la tecnología, emprendí mi carrera de ingeniería de sistemas en 2002. El reto era enorme, terminar la licenciatura en necesidades educativas especiales, dado que este era el convenio que tenía La Normal con la Universidad del Magdalena, es decir, los graduados del ciclo complementario

podían seguir en quinto semestre en esta licenciatura; y empezar al mismo tiempo, mi primer semestre de ingeniería, ambas en la misma universidad.

De esta situación, saqué el mayor de los provechos. La Universidad del Magdalena no tenía programas de formación en artes, ni mucho menos licenciaturas en danzas, sin embargo, contaba con uno de los mejores y más prestigiosos grupos de danzas de la región Caribe y Colombia. Esta fue mi oportunidad para ingresar a la agrupación y así pude fortalecer mucho más mis conocimientos sobre la danza folclórica desde la investigación y su práctica.

Figura 9

Participación en el montaje “Carnavaleando” – Grupo de la Universidad del Magdalena (2003)



Paradójicamente, en 2006, durante mi último semestre de ingeniería, por el nuevo estatuto docente, concursé y pude acceder a la carrera administrativa por mérito. Me gradué como ingeniero de sistema y emprendí mi rumbo como maestro en la ruralidad de Santa Marta. Al mismo tiempo, trabajaba en proyectos personales de desarrollo de software y buscaba la unión de la pedagogía y la tecnología a la medida que el contexto lo permitía.

En 2014, decido formalizar estas búsquedas y emprendo la maestría en medios innovadores para la educación con la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Sin lugar a dudas, fue una experiencia única para crecer a nivel personal y profesional. Una reflexión muy importante que tuve en este periodo fue el abuso que se le da al término *investigación* desde la práctica y estudio de la danza folclórica (no todo lo que llaman investigación en el campo, es realmente una). De ahí, seguí fortaleciendo mis competencias en el campo de la investigación científica y la transformación de mi práctica pedagógica. En 2018, recibo mi doble titulación como magister en tecnología educativa y medios innovadores para la educación por parte de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y el de Maestro en Tecnología Educativa por parte del Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Monterrey, México.

5.4 La danza folclórica en la escuela: el caso de la I.E.D Técnica Ecológica de La Revuelta – Inedter

Figura 10

Detrás de cámara del video clip “El Gallo Tuerto” (2015)



En total autonomía y amparados por el artículo 14 de la Ley 115 de 1991 donde se insta a todos los establecimientos educativos de Colombia a ejecutar proyectos pedagógicos transversales para el aprovechamiento del tiempo libre, el fomento de la diversidad cultural colombiana y la enseñanza de la protección del ambiente, la ecología y la preservación de los recursos naturales, en el año 2007 diseñé y ejecuté en la I.E.D Técnica Ecológica de La Revuelta – Inedter, el proyecto “Descubrimos y reconstruimos nuestra *identidad cultural* a través de las danzas folclóricas colombianas” cuyos objetivos expreso fueron:

- Desarrollar la tradición folclórica colombiana para afianzar *la identidad cultural y el nacionalismo* de los estudiantes de la Inedter.
- Aprovechar las habilidades motoras adquiridas por los estudiantes para asimilar elementos culturales y *relacionarlas con otras áreas del saber*.
- Contribuir al cumplimiento de la misión institucional de la Inedter, utilizando la danza como estrategia de divulgación y concientización sobre el manejo de los recursos naturales de la región.
- Resaltar los valores folclóricos nacionales, así como la necesidad de su *conservación, enriquecimiento y divulgación*.

Se puede observar en los conceptos resaltados, que el discurso movilizado por los objetivos del proyecto se relaciona con un punto histórico y social del desarrollo de la teoría sobre el folclor. Un discurso conservacionista y homogeneizador (Arana, 1978) cuya agenda oculta es promover el nacionalismo y la construcción de identidad nacional, pero que, de forma consciente, también sabía que como director de la experiencia podíamos proponer, recrear y transformar para enriquecer y divulgar dichos valores culturales. Sin embargo, el proyecto estaba cargado de un componente pedagógico robusto y sólido que permitía transversalizar el

aprendizaje del folclor con otras áreas del conocimiento y transitar hacia la formación integral de los estudiantes participantes del mismo.

Figura 11

“Estampa del pacífico” 1er Festival Distrital Estudiantil de Danza y Baile de Fantasía (2014)



Hoy en día noto la disonancia entre los objetivos expresos para el proyecto y sus formas de abordarlos. Cito textualmente la descripción del proyecto:

En este sentido, desde el proyecto se asume la danza como un elemento valioso del proceso de formación del Inedterista, porque permite *fortalecer su identidad y autoestima*, necesarias para actuar con seguridad en el mundo y ser responsable en su relación con los demás. Si bien, la danza “es el arte de mover el cuerpo de un modo rítmico, con frecuencia al son de una música, para expresar una emoción o una idea, narrar una historia o, simplemente, disfrutar del movimiento mismo” (Fructuoso & Gómez, 2001), *el proyecto no se limita a enseñar una serie de pasos para que el estudiante reproduzca*. Es más, *se promueve la intención comunicativa de cada danza*,

en donde el estudiante se aproxima a través de la consulta de investigaciones y estudios empíricos, al arraigo folclórico de cada puesta en escena ejecutada.

El trabajo de la danza folclórica colombiana, *permite que los estudiantes tengan un acercamiento a su cultura y hacia lo suyo. Se constituye como una herramienta que genera en los participantes comprensión hacia las problemáticas de su entorno y fortalecen así su identidad como samarios, magdalenenses, caribes y por supuesto, colombianos.*

En estos apartados se logra ver un tránsito del modelo pedagógico conductual de enseñanza de la danza folclórica (por imitación y repetición), hacia un modelo pedagógico integrador que tiene intenciones de formar cuerpos menos dóciles, más activos y conscientes de lo que quieren expresar y comunicar.

Figura 12

“Los pájaros” X Festival del Nacimiento, Parque Nacional Natural Tayrona (2012).



El proyecto se desarrolló durante 9 años ininterrumpidos, tiempo que sirvió de aprendizaje colectivo y tuvo impacto en las veredas aledañas a la institución, en la ciudad de Santa Marta y en la región Caribe. Además, sirvió como un lugar para la participación, colaboración y acompañamiento de padres de familia en todo el proceso. Dentro de las instancias de valoración más significativas estuvieron:

- Invitación especial del Programa Mundial de Alimentos (PMA) y la marca UNILEVER, por el montaje “La Siembra” donde se proyectaba las labores en cultivos de pancoger de las veredas La Revuelta, San Rafael y Trompito (2011).
- Invitación especial a la “TV muestra distrital intercolegial de expresiones artísticas” en la categoría de danzas infantiles realizada en el Teatro Santa Marta con el montaje “Los Pájaros” (2011). Fue una oportunidad para mostrar los valores ecológicos desarrollados en el proyecto a través de la estética de los vestuarios artesanales confeccionados por los niños con materiales de desechos reciclados, la creación e inclusión de nuevos versos alusivos al cuidado del medio ambiente y el cambio de comportamiento de uno de sus personajes tradicionales; el montaje presentaba a un ex-cazador que reflexionaba e invitaba a no cazar y proteger las aves de la región.
- “Los Pájaros” fue premiada con el primer puesto en el marco del II Festival de Danzas Tradicionales Colombianas y Modernas organizado por el Centro Educativo Manuel José Del Castillo de la ciudad de Santa Marta (2012).
- El área de educación ambiental del Parque Nacional Natural Tayrona, extendió la invitación al grupo para participar en el X Festival del Nacimiento, un evento cuyo objetivo es promover la conservación de especies silvestres (2012).

- Invitación al 2do Foro Distrital Sobre Huella de Carbono organizado por I.E.D 20 de Julio en donde fue entregado al grupo un reconocimiento por la labor de divulgación de valores ecológicos (2013).
- El montaje “Estampa del pacífico” fue premiada como la segunda mejor muestra folclórica del 3er Festival de Danzas Tradicionales Colombianas y Modernas del Centro Educativo Manuel José Del Castillo (2013).
- En el XXVI Festival Estudiantil de Artes "Ángela Morales" realizado en la ciudad de Barranquilla (Atlántico), el grupo es premiado con el Primer Puesto en Modalidad Folclórica, Categoría Secundaria (2014).
- La Celebración del Día Internacional de la Danza 2015 por parte del Ministerio de Cultura, tuvo dos ejes centrales, la celebración y conmemoración del natalicio del maestro José Benito Barros y la celebración del mes del niño. Dichas celebraciones fueron articuladas por la Dirección de Artes a través del Premio Cocoroyó, iniciativa que buscaba premiar a las agrupaciones que estuvieran adelantando procesos que incorporaran la creación en su trabajo, desarrollando habilidades expresivas y técnicas. En respuesta a la convocatoria, el grupo desarrolló una coreografía de la obra musical “El Gallo Tuerto”, composición del maestro José Benito Barros. Se realizó y cargó el registro audiovisual de la coreografía en YouTube y se puso a consideración de toda Colombia y del mundo. El grupo obtuvo el mayor número de “Me gusta” del certamen y fue elegido entre los tres grupos ganadores mediante la resolución 1816 del 23 de junio de 2015 del Ministerio de Cultura.

Figura 13
 “Mapalé” I.E.D La Revuelta (2012)



Estas propuestas contextualizadas de las danzas folclóricas no siempre fueron bien recibidas por algunos maestros pares. Mientras que a algunos les parecían certeros y apropiados los planteamientos escénicos, otros maestros simplemente los descartaban sin mirar a profundidad a qué respondían. Sin duda, estos fueron indicios y detonantes que motivaron el planteamiento de un nuevo lugar de enunciarse (Miranda Echeverry, 2013; Muñiz, 2016; Ribeiro, 2019) desde la danza folclórica. Desde mi perspectiva, estábamos regresando una razón o función a la danza folclórica al hacerla de esta manera, sin embargo, todavía algunos festivales y concursos siempre estaban buscando descalificar y enjuiciar cualquier cosa distinta a los planteamientos hegemónicos.

Es maravilloso encontrar que en el proyecto se encuentra descrito uno de los principios que sustenta la *danza folclórica contemporánea* como lugar de enunciación dentro de los procesos que llevo actualmente con Danzamarios:

Con el estudio y divulgación de las diferentes danzas folclóricas colombianas, se estimula *al estudiante a valorar las diferencias y semejanzas que posee con los demás*, cimentando bases de actitudes flexibles que se proyectan fuera y dentro de la vida escolar. Frente a las situaciones emergentes del posconflicto que se vive en el corregimiento de Guachaca y en la que los estudiantes de la Inedter están inmersos, *la danza permite trabajar formas de pensamiento más complejas y sutiles desde lo sensorial y desarrollar de forma positiva sus subjetividades* (Baz, 2009) ya que mediante la creación coreográfica ellos tienen la oportunidad de trabajar competencias del plan de estudios de una manera significativa (Mateu Serra et al., 2013), y así *cultivar una visión sensible de la realidad como base de toda construcción social e individual*.

En el año 2015, la alcaldía de Santa Marta realiza la entrega de Premios a la Excelencia Educativa, Santa Marta Ciudad Equidad. Gracias al proyecto pedagógico transversal: “Descubrimos y reconstruimos nuestra identidad cultural a través de las danzas folclóricas colombianas” me otorgan el premio como Docente de Plata (exaltación al mejor docente con trayectoria de menos de 10 años en el sector oficial o privado) y premian al proyecto como la Mejor Experiencia Significativa de Santa Marta.

Ese mismo año, en el marco de la Celebración Día Internacional de la Danza, también organizado por la Alcaldía del distrito de Santa Marta, me entregan Mención Especial por los aportes realizados a la danza y al folclor en el departamento del Magdalena.

Figura 14

“Chicote” Sede José María Córdova – I.E.D La Revuelta (2009)



5.5 Fundación Caminos e Identidades - Funcei y Danzamaríos

El año 2016 fue decisivo porque junto con mi esposa Liseth Consuegra Hernández, administradora de empresa y mi amiga Maolis Sanjuan Bossio, bailarina y docente formadora de danza, decidimos formalizar nuestros deseos e ideas de poner en marcha un emprendimiento cultural propio que tuviera incidencia en nuestro entorno barrial, la ciudad, la región y el país. Es así como nace en el barrio Santa Ana (Localidad 1 Cultural Tayrona - San Pedro Alejandrino de la ciudad de Santa Marta, Colombia) la Fundación Caminos e Identidades – Funcei, como respuesta a la convicción, vocación y sentido social, a la que sus tres precursores nos sentimos llamados.

Cada uno de nosotros lideraba individualmente procesos pedagógicos, artísticos y administrativos en distintas organizaciones; hasta que, autoconvocados, y sumando nuestras experiencias, constituimos legalmente a Funcei como una organización cultural sin ánimo de

lucro con la misión de diseñar e implementar soluciones de participación ciudadana que contribuyen a la producción, fomento y visibilización de las manifestaciones culturales, así como el acceso a las mismas desde la conformación del *Laboratorio de innovación cultural y participación ciudadana para la integración comunitaria del Barrio Santa Ana de Santa Marta, Colombia* (en adelante Laboratorio Funcei).

Concebimos el laboratorio Funcei como un espacio de trabajo colaborativo, interdisciplinar, intergeneracional y comunitario, cuyo objetivo estratégico es la puesta en marcha de proyectos de investigación-creación y programas formativos cuyo principal objeto de estudio son las danzas folclóricas colombianas y cuyo eje transversal son el arte y la cultura en general. Consideramos este proyecto un laboratorio de innovación social (Arboleda Jaramillo et al., 2019) porque a través de la participación activa de la ciudadanía se contribuye a la generación y fortalecimiento del tejido social; además, se buscan soluciones ante los retos o problemas comunes a través de la creación artística, implementación de nuevas metodologías educativas, el trabajo en red, la experimentación y la investigación participativa.

En el nombre de la organización propusimos la palabra *Caminos* como metáfora a los procesos de movilización e innovación social gestados desde el laboratorio. A partir de esta metáfora se avistan y consideran muchas rutas, metodologías y estrategias para desarrollar nuestra misión principal. De cierta manera, debemos “hacer recorridos” para ser y hacer lo propuesto, de ahí que se formalizaran las siguientes rutas (programas y estrategias) en el laboratorio:

- a) **Programa de formación en danza folclórica colombiana para la infancia y adolescencia.** Una propuesta artístico-pedagógica cuyo objetivo es que los participantes tengan un acercamiento productivo a la cultura, es decir, se les brinda un espacio para la

preparación y expresión corporal, que les permita el disfrute, apropiación y resignificación de saberes folclóricos; y, sobre todo, la oportunidad de ser parte de una familia cultural que reconoce y valora lo que son cada uno de ellos como sujetos de derechos.

- b) **Programa de acercamiento de la oferta cultural a las comunidades barriales de la ciudad de Santa Marta - Cultura Para Todos.** Una estrategia de descentralización de la oferta cultural de la ciudad. Consiste en la realización de eventos de proyección social donde se ha dado prioridad al uso de espacios no convencionales (parques, polideportivos y calles) inmersos en comunidades donde la oferta artística y cultural es escasa o nula.
- c) **Bienestar Cultural Para Todos.** Una estrategia de integración familiar y la cohesión comunitaria con enfoque intergeneracional (niños, niñas, adolescentes, adultos y adultos mayores) para fomentar el sano esparcimiento, la sana convivencia, estilos de vida saludable y la sana convivencia en espacios lúdico-recreativos.
- d) **Danzamarios: Danza Folclórica Contemporánea.** Procesos de resignificación de la danza folclórica desde la investigación-creación, procesos formativos en comunidad y las necesidades comunicativas del ser.

Es así como Danzamarios surge en la ciudad de Santa Marta, Colombia en el año 2016 bajo mi dirección y como parte del laboratorio de Funcei (Ortiz, 1994; Parra, 2015). La misión que tenemos es la de proyectar y resignificar el folclor del Caribe Colombiano desde un tratamiento contemporáneo en las que se integran la danza con otros lenguajes y disciplinas como el audiovisual, literatura y el uso de tecnología para la programación de código computacional creativo.

Nuestro repertorio incluye las siguientes puestas en escena: “Legacía: La Danza Folclórica Permanece” (2016), “Raudales: Cuando danzar libera” (2016), “Otriedad” (2017), “Encuentros: Sendero de Sentipensantes” (2018), “Cumbias: Rosa de los vientos” (2019) y los videodanza “Viva la guacherna, la guacherna vive” (2020), “Ardea Alba” (2020), “La Loca” (2020) y “Acuerparnos” (2021).

Dentro de sus presentaciones más importantes se encuentran “Festival Nacional de Danza “Palma Africana” 2016 (Cesar, Colombia), “Mueve Tus Sentidos, Festival de Danza” 2017 (Bogotá, Colombia), “Pata’e Ganso: Plataforma de Danza” 2018 (Barranquilla, Colombia) y la invitación especial en el “Festival Internacional de Teatro del Caribe” del 2016 al 2018 (Santa Marta, Colombia). Recientemente, la circulación en plataformas virtuales como el “Festival Internacional de Teatro del Caribe (2021)”, “Festival Internacional Vídeo Movimiento (Bogotá, 2021)” y el “Festival Cámara Corporizada” (Buenos Aires, Argentina, 2021).

Desde Danzamarios surge la categoría *danza folclórica contemporánea* como lugar de enunciación desde el que se impulsan procesos de resignificación de la práctica de la danza folclórica desde la investigación-creación (Ballesteros & Beltrán, 2018; Daza Cuartas, 2009; Montoya, 2018).

5.5.1 *Danza folclórica contemporánea en las voces de sus actores*

El lugar de enunciación *danza folclórica contemporánea* se constituye en sustento para el desarrollo de los laboratorios de investigación-creación en Danzamarios. En el transcurso de la investigación-creación de las obras de Danzamarios, sus protagonistas han vivenciado la danza folclórica contemporánea como una experiencia pedagógica de resignificación de la tradición, los valores culturales, la memoria y el contexto socio-cultural que conlleva a la creación escénica

desde la perspectiva particular de cada participante y desde las interacciones que surgen en la conformación de la comunidad de aprendizaje.

“La contemporaneidad en nuestro caso no se refiere a la disciplina, o a la técnica, sino a lo que somos y como llevamos lo que somos a la danza y a la escena” (*Entrevista Maolis Sanjuan, bailarina en Danzamarios*)

“En Danzamarios tenemos la posibilidad de crear desde lo que nosotras somos. No nos imponen comportarnos de cierta manera, o movernos de cierta manera, sino que desde la autenticidad y expresar lo que cada una siente” (*Entrevista Cristina Almendrales, bailarina en Danzamarios*)

“Ha sido para mí un crecimiento como bailarina, es conocer la danza desde otro punto de vista” (*Entrevista Aileen Tesillo, bailarina en Danzamarios*)

La danza folclórica contemporánea es conocimiento y episteme corporeizado (Rambusch & Ziemke, 2005). Como acto creativo y como práctica cultural, los laboratorios de danza folclórica contemporánea hacen parte de las rutas de restablecimiento de derechos culturales en Funcei, ya que permite a los sujetos tomar decisiones sobre el desarrollo de su propia cultura.

"Es como si el folclor fuera el agua y cada vez que tú quieras crear algo, puedes tirar una tintica al agua de otro color y va cambiando. Si ese no te gusta, puedes cambiarlo por otro color de pintica. Cuando vienes a ver esa agua, ya está transformada, aunque sigue siendo la base, sigue siendo agua, pero transformada a tu realidad" (*Entrevista Yanina Rojas Rodríguez, bailarina en Danzamarios*)

“Abordar un tema como el folclor, no es simplemente replicar o repetir, sino que lo tomamos, lo interiorizamos y lo exponemos como lo sentimos” (*Entrevista Cristina Almendrales, bailarina en Danzamarios*)

“El hecho de conocer las intenciones y de dónde nació la danza folclórica para mí fue muy enriquecedor para mi creación” (*Entrevista Alex Vesga, bailarín en Danzamarios*)

La investigación-creación se nutre en primera medida de mi experiencia como director e investigador principal de la compañía, luego, diseño los dispositivos de creación, en los que busco implementar técnicas de investigación en artes como la ideación, uso de referentes y la experimentación (Montoya, 2018). Sin embargo, se propende por la desjerarquización de la relación maestro-estudiante al utilizar estrategias pedagógicas donde los participantes tienen voz y los aportes de todos suman al proceso creativo. Mi rol como maestro artista es el de guía, posibilitador de la experiencia y finalmente, velo por el cumplimiento de los objetivos de la investigación-creación.

“Esto ha sido un proceso investigativo, él nos comunica una información que no se la encontré. Es un trabajo de investigación, que él ha leído, porque realmente yo no siento que en el momento hay una investigación conjunta, tal vez yo desde mi punto de vista, no la siento así, es un compartir de saberes” (*Entrevista Judith Pineda, bailarina en Danzamarios*)

“Todos tenemos como que un alto grado de participación y todos sentimos que esto es de nosotros” (*Entrevista Yanina Rojas Rodríguez, bailarina en Danzamarios*)

“Impacta en mí una expresión “todo suma”. Cuando sentía que hacía las cosas mal y de repente veía [...] que están haciendo parte de la obra, es muy motivante. Es muy motivante encontrar que lo que tú creaste en un momento, hizo parte de la obra, que quedó para siempre ahí, que quedó plasmado” (*Entrevista Judith Pineda, bailarina en Danzamarios*)

La danza folclórica contemporánea como proceso de resignificación posibilita recrear, proyectar y generar planteamientos dramáticos desde la danza folclórica y su integración con otras disciplinas artísticas. Desde el laboratorio se reflexiona sobre las intenciones comunicativas de las puestas en escena, se establecen puntos de partida y se definen lógicas de creación desde lo artístico y estético. Con la construcción dramática de la danza, cada elemento de la puesta en escena tiene su valor y significado, los bailarines se preparan integralmente para lograr las intenciones comunicativas de la obra.

“Los laboratorios se enriquecen de lo que tú eres y lo que le puedes aportar a esa dramaturgia, eres tú entregando, dándole vida a eso que está escrito” (*Entrevista Maolis Sanjuan, bailarina en Danzamarios*)

“Algo que se aprende aquí también, es a desaprender, [...] de ahí surgen muchas cosas” (*Entrevista Yanina Rojas Rodríguez, bailarina en Danzamarios*)

“Conocemos nuestro cuerpo, no sólo venimos y hacemos algo que nos dijo el director, hagan así, muévase así. Conocemos nuestro cuerpo, nuestras posibilidades, cada que hay un movimiento buscamos de dónde viene. Cada elemento tiene un significado, cada uno de los atavíos, cada uno de los movimientos, no son cosas sin sentido” (*Entrevista Judith Pineda, bailarina en Danzamarios*)

Desde la danza folclórica contemporánea, retomamos el objetivo expreso de comunicar sobre lo que somos y sobre nuestro contexto histórico, político y social. Con y desde la investigación-creación cuestionamos y problematizamos lo establecido sobre la danza folclórica.

“Es el poder mostrar que la danza transforma vidas, que la danza es una herramienta para comunicar, que la danza que se hace con un argumento, con investigación, con disciplina, con compromiso, con trabajo, deja en las personas muchas

más cosas de las que uno se imagina” (*Entrevista Maolis Sanjuan, bailarina en Danzamarios*)

“Cada obra de Danzamarios va relacionada a un tema específicamente social, cada obra tiene su magia y es una magia que se aborda no solo desde lo personal [...], sino que va relacionado con lo que está sucediendo actualmente” (*Entrevista Maolis Sanjuan, bailarina en Danzamarios*)

“Por ejemplo, mucha gente va a seguir viendo el vídeo de Acuerparnos y lo van a relacionar con un momento político” (*Entrevista Yanina Rojas Rodríguez, bailarina en Danzamarios*)

Algunos actores tuvieron experiencia como público o espectadores y en este análisis se observa que, desde esa posición, también hay una comprensión del discurso escénico de la danza folclórica contemporánea y del proceso de formación de público para las obras de Danzamarios.

“Danzamarios se ha ido posicionando en la ciudad gracias a la calidad de sus obras y la altura con la que se presenta ante el público Samario; brindándole el respeto y seriedad en cada una de sus presentaciones” (*Entrevista Maolis Sanjuan, bailarina en Danzamarios*)

“Ha servido para cambiar la mirada de muchos, de pronto la gente tiene un concepto sobre algo, pero cuando comienza a experimentar y a ver todo esto, se da cuenta que las cosas pueden ser diferentes y su visión, su pensamiento, comienza a cambiar” (*Entrevista Yanina Rojas Rodríguez, bailarina en Danzamarios*)

Las plataformas de circulación autogestionadas por Funcei han sido fundamentales en este proceso y de manera especial, el compromiso de los participantes que invierten tiempo en su formación y preparación, incluso, invierten sus propios recursos económicos para otros gastos

como transporte, maquillaje, hidratación, refrigerios, etc. En esto radica una relación de alianza tácita, porque los actores, una vez adoptan como suyos los propósitos de Danzamarios, tienen una admirable disposición a cumplir los objetivos propuestos y a hacer las contribuciones individuales necesarias para ello, que estén en sus posibilidades.

6. Las obras de danza folclórica contemporánea

La producción del conocimiento del laboratorio Danzamarios se completa al establecer vínculos entre las obras creadas y el público. Con esta relación buscamos extender la comunidad de aprendizaje con público espectador y ampliar desde sus percepciones particulares el significado de la obra. Así, la danza folclórica contemporánea no se limita a la función estética del producto escénico, sino que además se complementa desde la confrontación, dialogo y sistemas de valoración en comunidad (Moyinedo, 2008).

Ballesteros y Beltrán (2018) proponen dos instancias o momentos de valoración en los procesos de investigación-creación:

- Cuando los proyectos son financiados por instancias públicas, privadas o mixtas a través de becas, estímulos y/o premios para el fomento de la investigación-creación.
- Cuando el público espectador percibe, valora y/o usa la obra. Dentro de este grupo pueden estar o no, la comunidad de pares expertos (de lo académico y técnico) que puedan emitir juicios de valor, diferenciación y calidad de lo divulgado.

A continuación, presentamos en orden cronológico las obras de danza folclórica contemporánea producto de los laboratorios desarrollados en Danzamarios.

6.1 Legacía: La danza folclórica permanece (2016)

Figura 15

Portada para la promoción de la obra



Dirección y dramaturgia: Jaime Castro Mozo.

Duración: 40 minutos.

Artistas en escena: Jaime Castro Mozo, Maolis Sanjuan Bossio.

Artista audiovisual: Alex Vesga Rivera.

Más que una puesta en escena de danza Legacía es una obra en la que se regresa la función social al rito, las creencias y los bienes tradicionales. La danza es concebida como un agente heráldico por el cual se dan a conocer hechos, sentimientos e ideas en la sociedad contemporánea.

Legacía desarrolla en tres actos la concepción filosófica del Eterno Retorno. Las nociones de transformación y devenir se constituyen como conceptos principales de toda la obra. Lo heredado y lo vivido es disuelto y transformado, pues no hay retorno idéntico, ni de lo mismo.

Este legado no es una carga para el ser porque hay una disposición natural de retornar a la voluntad del poder, a lo semejante, pero siempre desde nuevas circunstancias.

Acto I Creación

Figura 16

Legacía en el Festival Mueve Tus Sentido de Bogotá (2017)



Creemos en la individualidad de nuestro ser, pero tenemos una necesidad de pertenecer o de conectar con alguien o algo. Leemos e interpretamos las circunstancias buscando casualidades que nos hagan sentir completos. Sin resistencia nos entregamos al misterio que representa encontrar nuestras afinidades en otros; creamos relaciones idílicas y convenientes para satisfacer una necesidad compartida.

Acto II Entropía

Figura 17

Legacía en el Festival Nacional Palma Africana de El Copey – Cesar (2016).



Coincidir en espacio y tiempo es un acto incomparable e indescrutable, buscamos con ilusión trazar líneas rectas, pero sin previo aviso o advertencias notamos la tendencia natural al desorden, al caos. Cuánto más hegemonía procuramos sobre lo que poseemos y nos posee, la línea recta se muestra fragmentada como realmente es. Vivir se hace monótono, nacen las frustraciones, la ira, la impotencia y terminamos segregados a nuestras individualidades pesimistas.

Acto III Legado

Figura 18

Último acto de la obra Legacía



Mientras que el caos violenta nuestra percepción y el triunfo del pesimismo parece inevitable, surge la necesidad de recobrar el sentido de nuestros aconteceres, recuperar la esencia del ser y hacer del nihilismo un motor de acción hacia lo vital. Es el llamado a sobrepasar la idea romántica y melancólica que nos hace contemplar el pasado como el mejor de los tiempos. Somos nuestra propia herencia, lo vivido es nuestro propio insumo de transformación y a la vez nuestro legado, pero nunca una carga. Encontrar el camino desde lo individual y lo colectivo porque siempre nos queda la vida para transformarnos y permanecer.

6.1.1 Recorrido sonoro y danzario

- Chuana y Kuisí – Lumbalú (Ritual indígena)
- Milagros – Petrona Martínez (Porro)

- Adiós Fulana – Totó La Momposina (Chandé)
- Zapateando y coqueteando - Grupo Socavón (Currulao)
- Lamba - Ghana M'baye (Tambores Afro)
- Lindjang - Ghana M'baye (Tambores Afro)
- Te Olvidé – 69 Nombres (Rock contemporáneo basado en el folclor)
- Amigo, mi Amigo – Papa Roncón (Voces del pacífico)
- A Pila el Arro - Etelvina Maldonado (Bullerengue)
- La Magdalena – Delcy Gil (Tambora: cantos del río)
- El Legado – Lumbalú (Abozao fusión contemporánea)

6.1.2 Recorrido de la dramaturgia audiovisual

La obra se desarrolló de forma interdisciplinar con el lenguaje audiovisual. Desde este se enriqueció el desarrollo dramático de la obra, puesto que no solo cumple funciones decorativas, sino que además los bailarines-interpretes interactúan con él.

Se presentan cuatro imágenes que ilustran el recorrido audiovisual utilizado en Legacía.

Figura 19

Legacía: audiovisual por el mar

**Figura 20**

Legacía: audiovisual por el río



Figura 21

Legacia: audiovisual somos los otros

**Figura 22**

Legacia: audiovisual 4 cuerpos en escena



6.1.3 *Texto literario en la obra*

Otra disciplina abordada en la obra fue la literatura desde la que se produjeron textos originales en verso y prosa que se recitan con voz en *off* como preludio de cada uno de los actos.

NACER

Nunca dejar de ser uno
ni ser uno en el montón;
no parecerse a ninguno,
pero hallarse en un millón.

Recrear desde mi rincón
un pedazo de este mundo,
el pensamiento, la ilusión
de un ambiente fecundo.

SOBRE-VIVIR

Forzarme al arribo rápido
cuando desconozco el final,
obligarme a las líneas rectas
cuando necesito zigzaguear.

Ojalá sanara tan rápido
cómo me hieren los tropiezos,
ojalá pudiera correr o batallar
con la seguridad de salir ileso.

RE-NACER

Es justo antes de desvanecer,
cuando parece que acabó,
que regresa la vida a la vida
y muere el vacío interior.

¿Para qué sirven los recuerdos?
Para esto, para recomenzar,
para levantarse del suelo,
para un inevitable despertar.

6.1.4 Forma de implicación de público

Mientras que el público está en sala de espera, se les pide responder, en una palabra: ¿Qué es la danza? Las respuestas son registradas por un realizador audiovisual quien secuencia las respuestas y son proyectadas como preludio del acto final.

A continuación, representamos dos fotogramas de los vídeos presentados durante las funciones:

Figura 23

Fotograma: ejemplo 1 de implicación del público en Legacía



Figura 24

Fotograma: ejemplo 2 de implicación del público en Legacía



6.1.5 Espacios de circulación

6.1.5.1 Circulación Local

Figura 25

Legacia en el barrio 8 de Febrero, Santa Marta (2016)



- Temporada de Estreno: 3 funciones Santa Marta – Sala FUNDAM (junio 2016)
- Muestra “Cultura Para Todos”: 2 funciones en comunidades barriales (agosto - septiembre 2016)
- Festival Internacional de Teatro del Caribe (2016 - 2017)

6.1.5.2 Circulación Nacional

- XIII Festival Palma Africana, El Copey, Cesar (2016)
- Festival Mueve Tus Sentidos, Bogotá D.C (2017)

6.1.5.3 Circulación de fragmentos

Figura 26

Legacia en la celebración de la afrocolombianidad I.E.D Magdalena



- I Muestra de creaciones artísticas “Pazos en la ciudad”, Santa Marta (2017)
- Programación “Casa Abierta” - Centro Cultural Del Magdalena, Santa Marta (2018)
- Función Inauguración Fundación Franchesca, Santa Marta (2018)
- Celebración Afrocolombianidad, Instituto Magdalena, Santa Marta (2019)
- Celebración Semana Cultural, Colegio Divino Niño, Santa Marta (2019)

6.1.6 Reconocimientos

- Obra ganadora de beca de circulación del fondo distrital para las artes de la alcaldía de Santa Marta FODCA – 2017.

6.1.7 Recepción

- Relacionamos cuatro *posts* de la recepción de la obra publicados en la red social Facebook.

Figura 27

Captura 1 de página de Facebook “Agenda Samaria” sobre Legacia (2017)

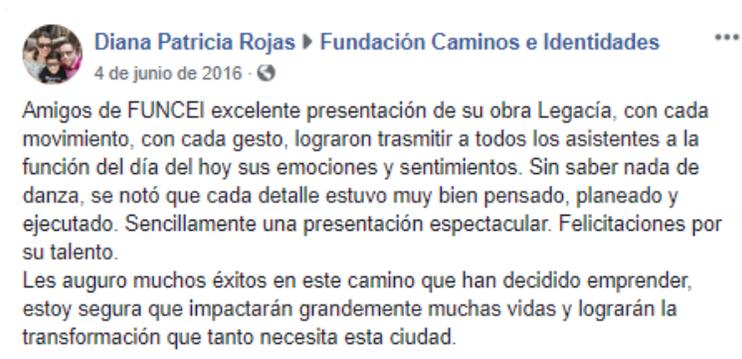
**Figura 28**

Captura 2 de página de Facebook “Agenda Samaria” sobre Legacia (2017)



Figura 29

Captura de comentario de espectadora en la página de Facebook “Funcei” sobre Legacia (2016)

**Figura 30**

Captura de comentario de espectador en la página de Facebook “Funcei” sobre Legacia (2016)



6.2 Raudales: Cuando danzar libera (2016)

Figura 31

Portada de la obra “Raudales: cuando danzar libera” para promoción



Dirección y dramaturgia: Jaime Castro Mozo.

Duración: 20 minutos

Artistas en escena: Niños y niñas participantes del programa de formación de Funcei.

Esta obra de danza folclórica contemporánea interpretada por niños, niñas y adolescentes, es el producto del laboratorio lúdico de investigación-creación que estos bailarines desarrollaron durante año y medio de formación. Los menores participantes se encargaron de experimentar, diseñar y proponer de forma consciente, la danza que quieren contar.

La obra consta de ocho actos en los cuales, los intérpretes a través de formas corporales individuales y grupales expresan el movimiento ondulante del río y la inevitabilidad del cambio de las cosas.

Con una composición musical que reúne sonidos folclóricos y contemporáneos de los ritmos africanos, indígenas y latinos, ambientan las situaciones en que los intérpretes, en acciones cotidianas, ponen de manifiesto los momentos donde el sentir propio de la niñez y la contemplación de lo que estima ideal, llega a ser transgredido por la dureza de la realidad, el autoritarismo y la dependencia en la que su edad lo obliga a mantenerse.

Figura 32

Raudales en el evento “Muestra de creaciones artísticas y culturales: Arte es Paz” (2016)



Los actos van desarrollándose mientras la mutabilidad de todo es revelada pretendiendo llevar al espectador a identificarse con los personajes en tanto que todos han sido, en mayor o menor medida como ellos alguna vez. Finalmente, en la obra se ilustra la disposición natural que tienen los niños de regocijarse a pesar de todo y lo resilientes que pueden ser.

Figura 33

Raudales en el Festival Nacional Palma Africana de El Copey – Cesar (2018)



6.2.1 Recorrido sonoro y danzario

- Lejos - Los Viajes del Viento (Vallenato)
- La Lavandera – Petrona Martínez (Bullerengue sentao)
- El loro y la lora - David Dely & Tumba y Quema (Fusión latina)
- Mi mamá me va a comprar – Martina Camargo (Ronda a ritmo de chandé)
- Tembandumba - Changó el gran putas (Afrocaribe)
- ¿Por qué me pega? - Alé Kumá (Bullerengue)
- Soltarlo - Claudia Gómez (Fusión latina)
- Pa’ fuera los dolores - Adriana Lucía (Fusión folclórica)

6.2.2 Texto literario en la obra

Inspirados en las cantos y juegos tradicionales del Caribe, surgieron los siguientes versos que son interpretados y recitados por un bailarín durante el desarrollo de la obra.

I

Soy la voz,
soy el río,
soy azúcar,
arrurú mi niño.

Soy la voz,
soy los niños,
abracadabra
punto seguido.

Soy una paloma
la rueda de pan y canela
los pajaritos que cantan
la colita que sanará mañana.

Soy la voz,
soy los niños,
abracadabra
punto seguido.

II

¡Papá! ¡mamá!
No quiero ir a la escuela
¿Me dan un besito?
¡Qué llueva! ¡qué llueva!

Hay día en los que solo
quiero jugar en el parque
pero los bollos de mi cazuela
no se hacen solos

Azúcar me llamo yo
y hojita de laurel,
¡pindero! ¡pindero!
la luna se levanta.

La virgen está en la cueva,
patas de cabra

A pilá el arró
Lo haré mañana.

6.2.3 Espacios de circulación

6.2.3.1 Circulación local

Figura 34

Escena las lavanderas. Polideportivo del Sur, Barrio Santa Ana, Santa Marta (2016).



- I muestra de creaciones artísticas y culturales “Arte es Paz” (2016)
- Concordanza: I encuentro de danza unipersonal (2017)
- Socialización de resultados convocatoria fondo para las artes y cultura de la alcaldía de Santa Marta - Fodca (2018)

6.2.3.2 Circulación nacional

Figura 35

Escena reconozco mis miedos. Plaza San Francisco El Copey – Cesar (2018)



- XV Festival Nacional de Danzas Folclóricas Colombianas “Palma Africana” de El Copey - Cesar (2018)

6.2.4 Reconocimientos

- Obra ganadora de beca de circulación del fondo distrital para las artes de la alcaldía de Santa Marta FODCA – 2018.

6.3 Otredad (2017)

Figura 36

Portada de promoción de la obra Otredad



Dirección, dramaturgia y artista en escena: Jaime Castro Mozo.

Duración: 20 minutos

Es una obra de danza unipersonal en la que se desarrollan las metáforas del rostro, las máscaras y las posibilidades del cuerpo que surgen desde las danzas tradicionales ejecutadas durante la celebración del Corpus Christi en el departamento del Cesar, Colombia.

Otredad es un viaje hacia el ser y también el camino hacia el reconocimiento de los otros que crecen y habitan el cuerpo del bailarín folclórico. Esta multiplicidad es presentada como cuerpos extendidos en forma de avatares virtuales a través de una pantalla que permiten entretejer la disociación/asociación del yo y sus dimensiones.

Figura 37

Escena El Diablo. Otredad en el Festival de Teatro del Caribe (2018)



La investigación interdisciplinar sustenta la línea de danza folclórica contemporánea, donde además se integran el campo de la danza, el uso de tecnología interactiva (Kinect) y el desarrollo de efectos visuales dinámicos en tiempo real (Código Creativo).

6.3.1 Recorrido sonoro y danzario

- Te amo a ti – Estrellas del vallenato (Vallenato)
- Hacha, machete y garabato (La Tres Punta) – Totó la Momposina (Porro en gaita)
- Camino a Evitar – Bomba Estéreo (Fusión Caña de Millo)
- Danza de los diablos (tradicional)
- He venido – Orito Cantora & Jenn del Tambó (Son de negro)
- La Pluma – Martina Camargo (Tambora)
- Ya me voy – Lumbalú (Chandé)

6.3.2 *Espacios de circulación*

6.3.2.1 *Circulación local*

Figura 38

Otredad en la plataforma Pata E' Ganso - Patio Cultural de Barranquilla (2018)



- Concordanza: I Encuentro de danza unipersonal (2017)
- Festival Internacional de Teatro del Caribe (2018)
- II Feria de Arte del Caribe (2019)

6.3.2.2 Circulación nacional

Figura 39

Escena Los Negritos. Otredad (2018)



- Plataforma Pata E Ganso - Patio Cultural de Barranquilla. (2018)
- I encuentro de danza tradicional contemporánea. Bogotá. D.C (2019)

6.3.3 Recepción

Figura 40

Captura de comentario de espectadora en perfil personal sobre Otredad (2018)



Cindy Johana Consuegra

7 de septiembre de 2018 · 👤



Gracias [Jaime Castro Mozo](#) porque tu trabajo impecable no perdió detalle, cada movimiento, cada color, era como envolverlo a uno en esa historia caribe, lo que somos, inclusive lo que queremos ser, porque no solo me llevó a la historia, sino al futuro al yo que se refleja que se proyecta y se desarma, pero también me puso un pellizco en el presente con la mirada de esas máscaras constante y penetrante, inclusive estando de espaldas... definitivamente genial. Felicidades!
[#Otredadparalargo](#)

Figura 41

Captura de comentario de espectador en perfil personal sobre Otredad (2018)



Anibal Rafael Huertas Bequis

Definitivamente, el arte y la danza en forma de historias, te remontan a un viaje donde, el estres,el cansancio, y el ir y venir de la rutina diaria se acaban cuando usted sale al escenario **felicitaciones** por majestuosa presentación.

Me encanta · Responder · 3 años



6.4 Encuentros: sendero de sentipensantes (2018)

Figura 42

Portada promoción de la obra Encuentros: sendero de sentipensantes (2018)



Dirección y dramaturgia: Jaime Castro Mozo

Artistas en escena: Maolis Sanjuan Bossio, Alex Vesga Rivera, Jaime Castro Mozo y Jairo Romero Corredor (Q.E.P.D)

Duración: 40 minutos.

Encuentros: sendero de sentipensantes es una puesta en escena multidisciplinar donde se reinterpretan y convergen la danza folclórica, la danza urbana y el lenguaje audiovisual para desarrollar uno de los conceptos más hermosos del Caribe Colombiano, la metáfora del

SENTIPENSANTE: aquel hombre que combina la dicotomía razón-sentir o cerebro-corazón, para enfrentar los reveses de la vida (Fals Borda).

La obra ofrece una perspectiva del Caribe cosmopolita que ya no recurre a la naturaleza para hacer catarsis, sino que desde la ciudad se encierra, empodera y vitaliza para enfrentar la cotidianidad; presenta un Caribe moderno que habita más la ciudad que a su propio ser. En este residir se devela la tensión de las relaciones multiculturales en la sociedad contemporánea, la fragmentación del ser causada por abuso de la tecnología y visibiliza el carácter adaptativo y global de un Caribe diverso, que aún en medio de los estereotipos busca la individualidad.

Figura 43

Escena multiplicidad del ser. Encuentros (2018)



En el desarrollo de las acciones escénicas los personajes se liberan del deseo de poseer y subyugar el pensamiento de los demás, desembocando en un encuentro honesto y sin conflicto entre sus realidades, ficciones e individualidades. A nivel audiovisual se recorre la ciudad y sus cotidianidades: aquellas que se omite durante el monótono transitar por las calles, la ciudad

monumento y kitsch. La ciudad que habitamos, llena de encuentros con los otros, con la memoria y, por ende, con la esencia del ser.

El espacio escénico evoluciona a través del planteamiento de narrativas corporales, sonoras y visuales. El visual entretreje la danza con imágenes virtuales o avatares de los sentipensantes que a su vez permiten representar la disociación/asociación entre razón y sentir y además conlleva al desarrollo de los siguientes encuentros o dicotomías: la danza urbana y folclórica, la danza y narrativas audiovisuales, música tradicional y música contemporánea, la colectividad y la individualidad.

Figura 44

Escena Los Invisibles. Encuentros (2018)



Otro elemento clave dentro la obra es el planteamiento sonoro. Se aprovecha la creciente tendencia de producciones discográficas que evocan la esencia del nuevo Caribe, pues fusionan, reinterpretan y renuevan la música tradicional colombiana con otros géneros como el rap, rock y el jazz. Las letras y músicas sirven como hilo conductor para establecer nexos entre lo tradicional

y lo contemporáneo, entre lo local y lo foráneo y posibilita el recorrido dancístico y musical por distintos ritmos tradicionales y populares del Caribe desde una mirada fresca e innovadora.

De esta manera, el concepto de sentipensante da soporte teórico y expresivo para la correlación y el diálogo en escena de la danza folclórica del Caribe colombiano en contextos urbanos. Se plantea un lenguaje de la danza a partir de la deconstrucción e hibridación de la danza folclórica colombiana y la danza urbana haciendo énfasis en el estilo Whacking, que se caracteriza en su ejecución por la actuación y el dramatismo, movimientos con texturas fuertes, poses, la agilidad en el movimiento de los brazos y el dominio del ritmo, microritmos y musicalidad en general. Así surgió un lenguaje auténtico con y desde el cuerpo que lleva a una puesta en escena de elaboraciones simbólicas, cognitivas y afectivas sobre lo que habitamos y lo que somos, a la nueva cultura Caribe.

Figura 45

Escena Habitamos más la ciudad. Encuentros (2018)



6.4.1 *Recorrido sonoro y danzario*

- Caribe - Locos Por Juana (Fusión Cumbia / Rap / Mapalé / Rock)
- Busco Personas – Chocquibtown (Fusión Bunde / Música Urbana)
- Por la Calle – Lumbalú (Fusión Bullerengue / Electrónica)
- Alegría – Elizabeth y Elia (Disco)
- Rivers Of Babylon (Intro) - Boney M.
- Capital Tropical - Two Man Sound (Disco)
- Sío Sío – Aida Bossa (Fusión Bullerengue / Acústico)
- La espuela de la mojarra – Mojarra Eléctrica (Fusión Puya / Jazz)

6.4.2 Espacios de circulación

6.4.2.1 Circulación local

Figura 46

Cuerpo extendido. Audiovisual en Encuentros (2018)



- Temporada de Estreno: 3 funciones Santa Marta – Sala FUNDAM (octubre 2018)
- Festival Internacional de Teatro del Caribe (2018)

6.4.2.2 Circulación nacional

- XVI Festival Nacional de Danzas Folclóricas Colombianas “Palma Africana” de El Copey - Cesar (2019)

6.4.2.3 Circulación de Fragmento "La Ciudad Que Habitamos"

Figura 47

Encuentros en el Parque de Pescaito – Encuentro “Celebra la danza, celebra tu territorio” Santa Marta (2019)



- Encuentro “Celebra la danza, Celebra tu territorio”. Santa Marta (2019)

6.4.3 Reconocimientos

- Obra ganadora de la beca de creación para artistas del distrito de Santa Marta – FODCA 2018

6.4.4 Recepción

El artista y gestor cultural Pedro Noguera comparte en su perfil de Facebook una nota titula “ENCUENTROS DANZAMARIOS, una compañía de danza con una propuesta que trascenderá en el ámbito artístico local” (Noguera, 2018):

Una fusión de danzas, poseedora de inquietante coreografía que no da cabida a la obiedad, sino que sorprende más aún al ser narrada musicalmente a través de una esmerada selección que combina ritmos autóctonos ejecutados con arreglos incidentales modernos, con otros como el Jazz, Rock, Hip-hop y Rap.

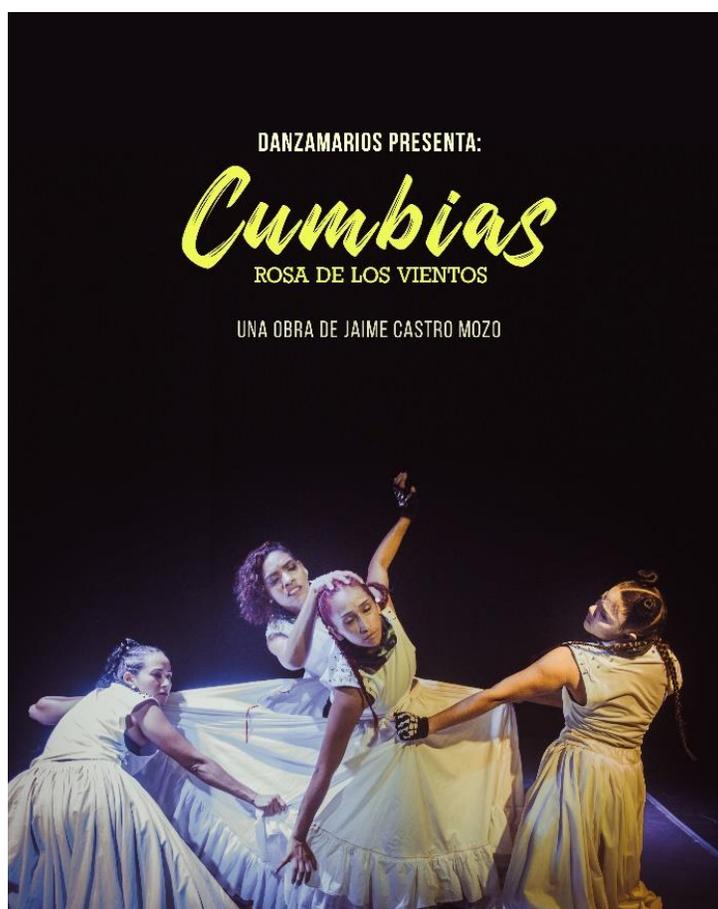
En esta creativa obra dancística se abre espacios para repensar sobre el pasado, lo cotidiano y territorial que nos identifica culturalmente, pero nos motiva a enfrentarnos con aspectos emocionales que estando inherentes a nuestro sentir puedan ser omitidos en nuestro común pensar. “ENCUENTROS, Sendero de Sentipensantes” presenta lecturas contemporáneas de valores culturales e idiosincráticos de Santa Marta, la región Caribe y la globalización.

Con escenas o cuadros de imágenes coreográficamente sobresalientes, la dramaturgia creada para esta propuesta cumple con su propósito y logra captar la atención de quienes hemos podido apreciarla, creando así posteriormente un espacio sensible para la discusión que seguramente enriquecerá aún más el contenido de la obra.

6.5 Cumbias: Rosa de los vientos (2019)

Figura 48

Portada de promoción obra “Cumbias: Rosa de los vientos” (2019)



Dirección y dramaturgia: Jaime Castro Mozo

Artistas en escena:

Generación 2019: Maolis Sanjuan, Cindy Rodríguez, Mayra Gaitán, Judith Pineda, Lorena Romero, Jaime Castro Mozo.

Generación 2020: Maolis Sanjuan, Judith Pineda, Aileen Tesillo, Yanina Rodríguez, Jaime Castro Mozo.

Duración: 45 minutos

Es una obra de danza que aborda y presenta un recorrido sonoro y danzario de las distintas configuraciones y mundos simbólicos que posee la cumbia a lo largo del continente americano.

Si bien el origen de la cumbia ha sido expuesto y debatido como producto del proceso de mestizaje post-conquista española (Burgos, 2016) ocurrido entre las distintas etnias africanas que arribaron esclavizadas al Caribe Colombiano y los distintos grupos indígenas que habitaban lo que se denominó “Nación Pocabuy” (Territorio actualmente comprendido entre los municipios El Banco, Guamal, Menchiquejo y San Sebastián del departamento del Magdalena, Chiriguana y Tamalameque del departamento del César, y Mompo, Chilloa, Chimí y Guatacá del departamento de Bolívar), la investigación-creación de la obra no pretende plantear una única tesis sobre este aspecto, ni favorecer alguna postura, ya que esto conllevaría a alimentar la polarización existente entre indigenistas y africanistas quienes en función de reclamar su contribuciones al origen de dicha manifestación, han construido sistemas de símbolos, narrativas y agendas hegemónicas de lo que debe y no debe ser la cumbia.

En virtud de esto, se diseñó un laboratorio de investigación-creación en danza alrededor de “la cumbia” que conllevó al uso de estrategias para su análisis histórico-musical desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, levantar una cartografía corporal y de movimientos relacionado con su fenómeno contemporáneo en los bailes populares latinoamericanos y en la

escena folclórica colombiana, realizar ejercicios de recuperación de memoria colectiva que permitió la reinterpretación de símbolos que componen su mito funcional, revelar agendas socio-políticas ocultas en su narrativa como tradición colombiana y por último, precisar la rutas de intercambios culturales, comercialización (categoría de mercado), apropiación y la expansión que ha teniendo y continúa teniendo la cumbia en Latinoamérica (Viloria De la Hoz, 2017).

Desentrañar estos aspectos nos lleva a reflexionar sobre el uso polisémico del término “cumbia” y la diversidad de géneros que surgieron de hibridaciones, mestizajes y apropiaciones ocurridos en los distintos contextos geográficos latinoamericanos donde ésta llegó: cumbia mexicana (Que puede ser Rebajada, Regiomontana o Tex-Mex dependiendo de la región), cumbia villera (Argentina), cumbia chilena, cumbia peruana (Que puede ser amazónica y andina) y la cumbia colombiana (orquestada y primigenia o folclórica). De igual forma, en corrientes más contemporáneas podemos encontrar el *beat* de la cumbia fusionado con *rap*, *rock*, *jazz*, *punk*, *reggaetón*, *reggae*, entre otros, que extiende el universo de la cumbia a tránsitos que la mantienen vigente y sin duda, respondiendo a los tiempos en la que se re-crea y vivencia.

Figura 49*Escena Danza Negra. Cumbias (2019)*

Por tal razón, la puesta en escena desarrolla el concepto de “cumbias” (en plural) y no una cumbia como una entidad homogénea. Desde la danza se da uso de forma consciente a los diferentes significados que el término posee no con el afán de establecer verdades como ya se comentó, sino de aportar narrativas y puntos de vista que han permanecido ocultas a causa de agendas hegemónicas instituidas tras el proceso de creación de Nación e identidad nacional en Colombia. Así, la propuesta escénica brinda un espacio para re-pensar, reconocer y valorizar el aspecto nómada de la cumbia como una manifestación de origen colombiano, que une a muchos países de América Latina en su sonoridad y sentir (Blanco Arboleda, 2008).

En su línea argumental se plantea el viaje sonoro y danzario, desde lo más contemporáneo a nuestros tiempos hasta “desvestir” a la cumbia y dejar solo sus elementos más ancestrales y afro-amerindios: sonidos de maracas, gaitas, tambores y palos. De ahí el subtítulo “Rosa de los Vientos” (símbolo en forma de círculo usado en las cartas de navegación que

representa la circunferencia del horizonte), que de forma alegórica sustenta los distintos rumbos que ha tomado la cumbia y el recorrido que se presentará desde el presente al pasado y geográficamente desde México, Argentina, Chile y Perú, hasta Colombia y concluyendo la puesta en escena, con el planteamiento documentado sobre “el país del Pocabuy” (Parra Valencia et al., 2019).

El laboratorio de investigación-creación posibilitará la construcción de formas simbólicas desde y con el cuerpo, desde elementos audiovisuales que sirvan de apoyo escénico, elemento interactivo y complementario para las narrativas corporales, integrar elementos visuales y sonoros de registro documental e histórico e incluir textos literarios de poetas que documentaron las vivencias, la memoria colectiva y la tradición oral relacionadas con la cumbia. Dando cabida a una investigación interdisciplinaria que relaciona la creación desde el campo de la danza, la realización audiovisual, la recopilación de información para su análisis desde una perspectiva mnemohistórica (Ochoa, 2016).

6.5.1 Contextualización de la investigación-creación

Figura 50

Escena. *La mística de la Cumbia. Cumbias* (2019)



“Cumbias: Rosa de los vientos” es una obra de danza que se desarrolló desde finales de octubre de 2018, reuniendo intérpretes con experiencia en la ejecución de danza folclórica colombiana, bailes modernos y el arte circense.

Como experiencia de creación colectiva “Cumbias”, demuestra cómo el arte permite el trabajo colaborativo entre actores de la danza y artistas de otras disciplinas en Santa Marta, que a su vez unifica el planteamiento de regresar a la función social y comunicativa de las artes escénicas que trascienden el espectáculo efímero del movimiento sin contenido.

Con la obra se pretende inquietar al espectador y, por tanto, aportar a la creación de públicos para este tipo de apuestas, donde se posibilitan lecturas contemporáneas y ampliadas de lo que representa la danza y en especial la cumbia, más allá de ser el símbolo hegemónico de identidad de la nación colombiana. Hoy en día el “beat de la cumbia” se considera la matriz

sonora que une a los países latinoamericanos y dentro de ellos a diversos grupos y clases sociales, entidades barriales y populares, tribus urbanas y distintos procesos interculturales e identitarios.

A continuación, se relacionan los conceptos que contextualizan el guion coreográfico de esta investigación-creación:

6.5.1.1 Cumbia Nómada

Mientras que en Colombia la disputa académica entre africanistas e indigenistas ocurre con la intención de reclamar cuál es el “auténtico” origen de la cumbia, confinada al espacio escénico del folclore y preservación dominante que dicta qué es y qué no es (Festivales desarrollados en los departamentos del Magdalena, La Guajira, Atlántico y Bolívar); en Latinoamérica, el fenómeno de la cumbia sigue evocando lo que se ha dicho es su raíz: El vocablo africano *cumbé*, que puede significar jolgorio.

La cumbia traspasó y superó el proceso de “folclorización” que la dejó inmóvil, como pieza de museo, entre los rescatistas de las tradiciones. Así, con la cumbia folclórica o tradicional se buscó teatralizar entornos rurales, donde se muestra que el mayor aporte del blanco conquistador fueron los largos vestidos elegantes que hoy en día utilizan las mujeres en la escena, el aporte negro fue el tambor y el aporte indígena fue el rito y las flautas (gaitas y millos), logrando elaborar e instaurar un mito funcional para sostener lo que se ha dicho que es la nación colombiana: un armonioso mestizaje de las culturas indígenas, africanas y españolas.

Figura 51

Portada alternativa obra Cumbias Rosa de los vientos (2019)



Sin embargo, sobre la mitad del siglo XX se comenzaron a aglutinar las sonoridades creadas por músicos del caribe colombiano que produjeron desplazamientos simbólicos, primero hacia el interior de Colombia, donde la música de la costa no era bien recibida y que debido a la selección e inclusión de ciertos rasgos estilísticos de las *big band* norteamericanas y cubanas a la música costeña, empezó a imponerse el nombre genérico “cumbia” a estas innovadoras, estilizadas y modernas músicas realizadas por famosas orquestas de salón como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias, Clímaco Sarmiento, entre otros.

En estos formatos de “Cumbia” se agruparon sonidos diversos del caribe: porros, gaitas, jalaíto, vallenato (la música de acordeón), el “chucuchucu”, (Ardito et al., 2016) entre otros. Todo dispuesto para su comercialización e internacionalización, tránsito geográfico que fue dando origen a mutaciones e hibridaciones de toda esta música bajo la influencia de la cultura receptora, que dio como resultado sonidos mestizos, cumbias sincretizadas que hoy en día dan

sustento a la construcción de nuevas identidades y por supuesto, a nuevas formas de moverse al ritmo de las mismas.

6.5.1.2 El *beat* de la cumbia

Si bien existe una gran variedad de estilos de cumbia hay un patrón rítmico que la caracteriza y que es una síntesis de los instrumentos tradicionales utilizados en el caribe. Su estructura métrica binaria y el contraste pulso/contratiempo (Romé, 2013), es patrón madre que ha permitido la confluencia de otros instrumentos y por tanto su homogeneización en el territorio americano.

6.5.1.3 Mnemohistoria

Para la investigación teórica que da sustento a la obra, se recurrió a procesos de revisión bibliográfica, documentales audiovisuales, poesía, literatura, archivos sonoros, archivos pictóricos y la mnemohistoria. Esta última, ha permitido la revisión de los hechos relacionados con la cumbia y sus tránsitos geográficos y simbólicos desde la memoria colectiva, es decir, cómo son recordados y se han reconstruido para su uso en la actualidad.

La Mnemohistoria (Reguera, 2015) también ha permitido analizar los elementos míticos que componen la historia de la cumbia, descubrir sus agendas ocultas y tener un planteamiento escénico contemporáneo de lo que es esta manifestación folclórica colombiana, popular y latinoamericana.

Surge de la intención de resignificar y de hacer lecturas desde la contemporaneidad de los hechos folclóricos, las manifestaciones populares y sus aspectos históricos. La apuesta es trazar planes para la búsqueda de puestas en escena innovadoras, haciendo confluír lo académico, lo vivencial, lo aceptado y lo subyacente.

6.5.2 *Recorrido sonoro y danzario*

- Rosa y Mayo (Cumbia con Acordeón, 1948)
- Audio Documental Historia de la Cumbia - Café Almendra Tropical de Barranquilla (1967)
- Cumbia Poder – Celso Piña (Cumbia Mexicana, 2001)
- Huepajé – Bomba Estéreo (Cumbia Psicodélica, 2006)
- Jesucristo / Rompo Las Cadenas – Gilda (Cumbia Argentina, 1999)
- Rosa de los vientos – Carlos Julio Ramírez (Cumbia Opera, 1946)
- Danza Negra – Cumbia Ya (Cumbia Jazz, 2009)
- No muera la cumbia – Checo Acosta (Cumbia Orquesta, 1991)
- Negra Celina / Tabaquera – Banda del Barrilito (Porro y Gaita comercializada como Cumbia, 1980)
- La Consentida – Oscar Hurtado (Cumbia con Flauta de Millo, 2000)
- Llegando a Caño Claro – María Mulata (Cumbia con Gaita, 2008)
- Sendero Indio – Petrona Martínez / Poema Cumbia y Tambores en la noche - Jorge Artel (Cumbia Con Gaita, 2002)
- La Cumbia de Todos – Carlos Vives (Cumbia Contemporánea, 2012)

6.5.3 *Forma de implicación de público*

En la obra “Cumbias: Rosa de los vientos” las bailarinas-interpretas invitan a los espectadores a participar de la “rueda de Cumbia”, con esto se busca que el público pase de ser un receptor pasivo a ser participe activo en ella. Es una manera, de mostrar la pluralidad de cuerpos, movilidades e interpretaciones que se pueden evidenciar de la cumbia en cuerpos configurados o no para la ejecución de la danza y además, se convierte en una forma de implicación activa que propicia el disfrute y construcción del significado de la obra como objeto artístico y cultural (Hernández & Martín Prada, 1998).

A continuación, representamos tres fotografías donde se muestra la implicación del público en las funciones de estreno de la obra:

Figura 52

Implicación del público en Cumbias, barrio Mamatoco, Santa Marta (2019)

**Figura 53**

Implicación del público en Cumbias, barrio Centro Histórico, Santa Marta (2019)



Figura 54

Implicación del público en Cumbias, barrio Centro Histórico, Santa Marta (2019)



6.5.4 *Espacios de circulación*

6.5.4.1 Circulación local

Figura 55

Cumbias en el parque del barrio Mamatoco, Santa Marta (2019)



- VI Muestra de Creaciones Artísticas y Culturales. Temporada de Estreno: 3 funciones en comunidades barriales de Santa Marta (2019)

6.5.4.2 Circulación de fragmento

- Festival Internacional de Teatro del Caribe (2021)

6.5.5 *Reconocimientos*

- Obra ganadora de la beca de creación para artistas del distrito de Santa Marta – FODCA 2019

6.6 Ardea alba (2020)

Figura 56

Portada de la obra “Ardea Alba” con laurel de selección oficial del Festival Cámara Corporizada. Buenos Aires, Argentina. (2021)



Dirección, dramaturgia y artista en escena: Jaime Castro Mozo.

Duración: 10 minutos

Realización visual: Alex Vesga Rivera.

Ardea Alba es una obra de danza unipersonal en formato de vídeo danza, que desde exploraciones corporales y el lenguaje audiovisual, desarrolla una reflexión conceptual sobre las distintas significaciones y vivencias de la creación escénica en casa bajo las condiciones de confinamiento y emergencia sanitaria provocadas por la pandemia del COVID-19 del año 2020, abordadas desde la perspectiva singular del autor.

La propuesta desarrolla el dilema que se crea entre la libertad que brinda la danza y las privaciones individuales que trae consigo el confinamiento. Para ello se recurre a la metáfora de las jaulas vacías que se ocupan y desocupan permanente por un ser que, como un ave, añora la

libertad, pero que desde su *sentipensar* acepta las privaciones por su propio bienestar y preservación.

Ardea Alba, es un ave conocida con el nombre común de Garza Real, frecuente o habita en las zonas lagunares y costeras, siendo una especie típica en la avifauna urbana de Santa Marta. La frecuencia con la que se le observa hace que prácticamente forme parte del paisaje de la ciudad (Strewe et al., 2009). Se podría afirmar incluso, que en Santa Marta no hay quien alguna vez, no se haya topado con uno de estos ejemplares. Es un ave que pervive aún en medio del caos urbano.

De ahí que se escogiera su nombre para representar y evocar la presencia permanente de vida que quiere mantenerse inerte en los altibajos psicológicos de la emergencia sanitaria: anhelar la espontaneidad y el goce de la danza folclórica en comunidad, el habitar y habituarse al confinamiento en casa, el miedo que sobrelleva un bailarín-creador que sufre de hipertensión, los golpes emocionales por la pérdida de dos familiares por el COVID-19, un porro en gaita que envuelve todo en nostalgia e ira y la resignificación de estas vivencias traducidas en movimiento.

Como punto de partida para la deconstrucción y conceptualización de los movimientos, se utilizaron las movilidades y esquemas corporales de las siguientes manifestaciones: Porro (en gaita), la Danza de los Pájaros, La tambora y los coyongos, aplicando con ellos dispositivos de exploración que llevaron al uso de distintos planos corporales y distintas calidades de movimiento para favorecer la dramaturgia.

Para evocar la idea de las jaulas se utilizaron cinco estructuras metálicas de la danza *Los Coyongos*, sin vestir (sin su piel) y colgadas de las vigas del techo de la sala. Estas estructuras aportan a la construcción de nuevas formas simbólicas de este elemento de la tradición, ya que las garzas reales - *Ardea Alba* hacen parte de las aves zancudas representadas en esta danza de

nuestro patrimonio inmaterial del Caribe. A estas jaulas, inicialmente estáticas, se les imprime movimiento como expresión de la moción sin desplazamiento.

Figura 57

Fotograma escena Jaulas. Ardea Alba (2020)



Para el segundo acto se incluyó la exploración desde el *video mapping*, desde el cual se evoca la nostalgia y deseo de habitar los espacios naturales de la ciudad. El mapeo se proyecta sobre un sofá y sirve cómo objeto cotidiano desde el cual se realizan las propuestas corporales desde la danza folclórica.

Figura 58

Fotograma vídeo mapping en el sofá. Ardea Alba (2021)



Para el tercer acto, se utilizó el violín como instrumento de reinterpretación de la música de la danza los coyongos para evocar sensaciones como la tristeza, nostalgia, la esperanza, el desespero y la incertidumbre. En esta etapa del laboratorio participó la artista samaria Johany González “Nany”, quien interpretó y produjo la pieza (violín y voz) y Jaime Castro Mozo en la composición y postproducción musical.

Figura 59

Fotograma escena Coyongo. Ardea Alba (2020)



En el último acto, se evoca la rutina y hastío ocasionado por el confinamiento y aislamiento. Los días parecen repetirse una y otra vez, el reloj sigue corriendo y la vida continúa entre las cuatro paredes.

Figura 60

Fotograma escena Entre las cuatro paredes. Ardea Alba (2020)

**6.6.1 Recorrido sonoro y danzario**

- Canta pajarito – Nando Coba. (Porro en gaita)
- Águila del monte – Martina Camargo. (Tambora)
- Coyongo (Basado en el folclor) - Nany.
- La danza de los pájaros (tradicional)

6.6.2 Canción original escrita para la obra

Inspirado en la letra tradicional de la danza de los coyongos.

Ardea Alba

¿Qué quiere come' coyongo?

¿Platanito asa'o coyongo?

¿Qué quiere come' coyongo?

¿Platanito asa'o coyongo?

Duelen los lugares que
no puedo olvidar y anduve.
Duelen los olvidos que
tránsito y no estás presente.

¡Reverdece fuerte!
Yo que tuve suerte, es
profundo mi exilio.

¿Sueñas despierto, coyongo?
Aliviar tus penas pronto.
¿Qué quieres sanar, coyongo?
Pienso, siento, muero poco.

Aferrarse a lo entrañable,
el mañana será tarde, mas
sentipensante soy.

6.6.3 Espacios de circulación

6.6.3.1 Circulación local

- Concordanza: encuentro de danza unipersonal en pantalla. (2020)
- V Muestra de Creaciones Artísticas "Pazos en la Pantalla" (2020)
- Festival internacional de teatro del Caribe (2021)

6.6.3.2 Circulación nacional

- 18 festival Internacional Vídeo Movimiento de Bogotá (2021)

6.6.3.3 Circulación internacional

- I Festival Internacional Cámara Corporizada, Argentina (2021)

6.6.4 Reconocimientos

- Mención de honor por la calidad de la propuesta. Ministerio de Cultura de Colombia.
Convocatoria Nómadas Confinados (2020)
- Selección oficial 18 Festival Internacional Vídeo Movimiento de Bogotá (2021)
- Selección oficial y laurel del Festival Internacional Cámara Corporizada, Argentina
(2021)

Figura 61

Escanea el QR para ver “Ardea Alba”

**6.7 Viva la guacherna, la guacherna vive (2020)****Figura 62**

Fotograma del videodanza “Viva la guacherna, la guacherna vive”



Uno de los retos más significativos en Danzamarios ha sido convocar a personas de todo el país para formar parte del laboratorio 100% virtual que dio como resultado el videodanza “Viva la guacherna, la guacherna vive”. Este laboratorio se realizó durante el confinamiento preventivo causado por la pandemia del Covid-19 del año 2020 y los participantes asumieron los

retos de recibir la formación en danza de manera virtual y de realizar el proceso de auto grabación con los dispositivos que dispusieran en sus casas.

El objetivo fue resignificar la guacherna samaria desde las vivencias personales que se estaban viviendo durante el confinamiento en casa y asumir la imposibilidad de poder ejecutarla desde el mismo punto geográfico como detonante creativo. Con este laboratorio, se sobrepasaron fronteras territoriales, culturales y corporales, permitiendo a cada participante reinterpretar los cánones formales de la guacherna samaria desde sus posibilidades y configuraciones corporales.

6.7.1 *Circulación en eventos virtuales*

- Festival nacional de la guacherna samaria (2020)
- 1er. Festival nacional e internacional de danza por pareja – conecta2 por el folclor. Instituto Universitario de la Paz UNIPAZ, Barrancabermeja, Santander (2020)
- Festival "Al Son del Toque y Queda, Santo Tomas, Celebra la Danza" Santo Tomás, Atlántico. (2021)
- II Festival Mundial Virtual de Arte "La danza y la música abrazan al mundo" (2021)

Figura 63

Escanea el QR para ver “Viva la guacherna, la guacherna vive”



6.8 Acuerparnos (2021)

Figura 64

Portada de promoción de “Acuerparnos”



Acuerparnos: danza del garabato en tiempos de resistencia, es el acto contestario a la situación que afrontó el país durante el Paro Nacional de mayo 2021. En palabras de Lorena Cabnal (2015), acuerparse es la “acción personal y colectiva de cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos, autoconvocados para proveerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones”

Acuerparnos es solidaridad, empatía, resistencia y protesta. Es un trabajo contextual y de incidencia social, que utiliza la tradición (lo cultural) como base y motor para el desarrollo, el cambio y la transformación.

Figura 65

Fotograma videodanza “Acuerparnos”



La danza habita espacios de la ciudad de Santa Marta, reivindicados desde el muralismo popular. Obras que contienen mensajes que nacieron desde del digno clamor de comunidad por el restablecimiento de sus derechos.

Figura 66

Escanea el QR para ver “Acuerparnos”



Conclusiones

Las conclusiones presentadas son el resultado del proyecto “Danza folclórica contemporánea: experiencias de resignificación de la práctica escénica del folclor desde la investigación-creación” cuyo objetivo general es develar las motivaciones, concepciones y metodologías implementadas por Jaime Jair Castro Mozo en la construcción del concepto “danza folclórica contemporánea” observables en el lugar de enunciación de los procesos de investigación-creación desarrollados en la compañía Danzamarios de la ciudad de Santa Marta durante el periodo 2016 - 2021.

La danza folclórica contemporánea es una categoría que permite clasificar la forma de producción de la danza folclórica en la compañía Danzamarios, por lo que se configura como una construcción histórica y política que da cuenta de modos divergentes de producción, aspectos pedagógicos para la formación y mecanismos de divulgación de la danza folclórica en la actualidad.

Así, la danza folclórica contemporánea se suma a las otras categorías vigentes con las que se clasifica la danza folclórica (tradicional, proyección, experimental, etc.). No se pretende diferenciar con superioridad moral, cognitiva o estética esta categoría de las demás, sino aportar a su campo de estudio desde la argumentación y divulgación del constructo como forma de experimentar y vivenciar la danza folclórica desde la conformación de comunidades de aprendizaje emergentes en entornos urbanos, comunitarios y organizaciones de educación no formal.

De este modo, hacer danza folclórica contemporánea consiste en un proceso de resignificación de la danza folclórica desde el que se recrea, proyecta y además se generan planteamientos dramaturgicos en donde confluyen campos como el teatro, la literatura, el

audiovisual, la música, la tecnología y, en otras búsquedas incluso a integrarse con distintos lenguajes de la danza.

De igual forma, la danza folclórica contemporánea, como lugar de enunciación, da sustento a los laboratorios de investigación-creación en Danzamarios. Es decir, que además de aportar desde el lenguaje a la construcción del contexto social y político en el que vivimos, su práctica también permite comprender el pasado y hablar sobre el presente de la práctica cultural, artística, formativa y comunitaria propia. De este modo, enunciarse como danza folclórica contemporánea otorga licencia creativa y discursiva a los participantes de Danzamarios y los hace reconocerse como creadores escénicos a partir de la danza folclórica, la mnemohistoria y las vivencias propias con las tradiciones y la cultura en general.

En el transcurso de la investigación-creación de las obras de Danzamarios, sus protagonistas han vivenciado la danza folclórica contemporánea como una experiencia pedagógica individual y colectiva de resignificación de la tradición, los valores culturales, la memoria y el contexto socio-cultural que conlleva a la creación escénica con textos dramáticos claros y con enfoque interdisciplinar y/o transdisciplinar.

En los procesos formativos en los que surge la danza folclórica contemporánea, se rompe la jerarquía tradicional entre maestro-director de la compañía y los bailarines-intérpretes. En esta se establecen relaciones horizontales en la construcción del conocimiento y todos los protagonistas cumplen el papel de co-creadores de las obras. Alrededor de su práctica, se construye una comunidad de aprendizaje en donde todos los participantes tienen voz y en consenso se construyen los planteamientos escénicos que harán finalmente parte de las obras. En este punto, el rol del maestro-director es relevante, puesto que debe diseñar las rutas metodológicas que incluyen secuencias didácticas para la experimentación corporal, búsqueda de

referentes, diseño de dispositivos de acción, consolidación de archivos para su estudio y espacios reflexivos que favorezcan la metacognición.

Los laboratorios de investigación-creación formativa permiten a los bailarines-intérpretes de danza folclórica contemporánea, atender sus necesidades comunicativas y artísticas, en tanto que se convierten en un espacio donde el estudio del folclor, las tradiciones y las danzas folclóricas sirve como punto de partida para la comunicación auténtica de las dimensiones del ser, y no como un mecanismo de repetición, rescatar o preservar movildades o expresiones identitarias asociadas exclusivamente a la ruralidad.

En Danzamarios se consolidan los laboratorios de investigación-creación como método de investigación y marco de trabajo del cual surgen distintos planteamientos escénicos (obras de danza) con los cuales se contribuyen al desarrollo y bienestar de las comunidades, sus actores y al público destinatario. Desde las obras se habla del ser y estar en nuestros tiempos, por lo que se movilizan las dramaturgias tradicionales del galanteo, laboreo y la representación del festejo o celebración religiosa, y se abordan temáticas en las que se abarcan reflexiones danzadas sobre problemáticas sociales, medioambientales y políticas. De esta forma, con la danza folclórica contemporánea se regresa la función social a la circulación de la danza en comunidad.

Por otro lado, interpretar de forma crítica la historia de vida de Jaime Jair Castro Mozo, permitió vislumbrar su ser como un maestro híbrido, configurado por: las vivencias de la danza folclórica que tuvo en su contexto familiar, barrial, escolar y en agrupaciones independientes. Las prácticas empíricas como director de agrupaciones desde los 12 años en un recorrido por distintos festivales y concursos de danza folclórica a lo largo del territorio colombiano, al lado de su padre y primer maestro. Su voluntad autodidacta y automotivación por cualificarse en temas relacionados con el campo de la danza folclórica. Así como su proceso formativo formal como

normalista, normalista superior, licenciado en necesidades educativas especiales, ingeniero de sistemas y magister en medios innovadores para la educación.

Asimismo, el proyecto surgió de la necesidad de documentar, recuperar, reflexionar e interpretar de forma crítica la historia de vida de Jaime Jair Castro Mozo; a partir de esto, circular el conocimiento pedagógico producido durante este proceso artístico y cultural, los resultados previos de la investigación fueron socializados en el 8 Encuentro Escénico: "Maestro artista y contexto" (2021) organizado por el programa de licenciatura en artes escénicas de la Universidad Antonio Nariño y dos de sus capítulos harán parte del proyecto editorial de "Sistematización de la propuesta pedagógica y artístico-cultural de la Fundación Caminos e Identidades" que publicará esta fundación en diciembre de 2021. Con esto se pretende ofrecer marcos de referencia para organizaciones culturales, maestros-artistas, investigadores, formadores de danza, bailarines y demás agentes culturales interesados en procesos de enseñanza y aprendizaje de la danza folclórica en entornos no formales.

Anexos

Anexo A: Entrevista reconstrucción historia de vida.

| |
|---|
| Entrevistador: Fabio Leonardo Pedraza Pachón – FLPP |
| Entrevistado: Jaime Jair Castro Mozo – JJCM |
| Fecha: 21-04-2021 |

FLPP: ¿Tú estás en el primero o un segundo semestre?

JJCM: este sería el segundo semestre de convalidación

FLPP: ¿O sea que estás haciendo trabajo de grado?

JJCM: Empezamos este semestre con el primer relato, teníamos que hacer tres cuartillas profundizando en uno de los hitos que nosotros escogiéramos y yo escogí uno de la infancia pero, no lo he terminado, debo confesar que no lo he terminado.

FLPP: ¿Con quién estás? ¿Tienes asesor?

JJCM: No todavía, no. Estamos en el ejercicio de escribir inicialmente como sobre los hitos. Hicimos una línea de tiempo en el primer ejercicio y pidieron que profundizaremos en uno de esos hitos.

FLPP: Yo dirigí un trabajo de grado de Frederick Martínez y claro, él también tiene reciente su línea de vida y todo esto, pero ya mucho más dirigidos y profundizados al trabajo de grado.

JJCM: súper.

FLPP: bueno aprovechando que no nos conocemos sigamos esta propuesta de la entrevista y empecemos por que me cuentes pues si me pudieras decir brevemente quién eres, o sea, si tú te preguntaras a ti mismo ¿quién soy? ¿cómo lo podrías acotar?

En un párrafo, en unas breves líneas.

JAIME: Sí, últimamente me gusta la palabra híbrido por toda la formación que he tenido, yo soy licenciado en educación en necesidad educativas especiales, soy ingeniero de sistemas, soy magister en medios innovadores para la educación y soy maestro formador en danza, me gusta la edición de vídeos, me gusta la programación de software y me gusta la creación escénica. Pero creo que lo que más me apasiona es ser profesor, la etiqueta máxima que he que estado utilizando en estos últimos cinco años es el profe Jaime, entonces así me identifico y así quiero que la gente también, como que resuene el tema de que el profe Jaime es el que hace ciertas cosas acá en la ciudad.

FLPP: Ok, cuando dices danza te refieres a algún tipo de danza específica, folclórica contemporánea, de todo.

JJCM: Esto siempre es lo más difícil en lugar de enunciación ¿cierto? yo nací y crecí en cuna de danza folclórica, entonces mis abuelos danzaban, sobre todo mi abuela materna danzaba en comparsas, acá en los carnavales y en cuanto jolgorio había en los barrios. Luego mi papá danzaba, bueno todavía danza, es un maestro en danza y él tuvo un proceso de formación en danza folclórica en la universidad tecnológica de magdalena y luego de egresar de allí, él se vuelve maestro, o sea él tuvo su formación como bailarín e investigador y a partir de allí pues cuando él se gradúa, él sigue participando en este grupo como egresado, nazco yo en el 83 y entonces todo ese todo ese cúmulo de experiencias al lado de él de, de conocer el repertorio, de conocer territorios, de conocer en festividades, festivales alrededor de Colombia pues lo viví con él desde muy chiquito, pero yo tuvo una ruptura grande de reconocermelo como creador escénico en el 2016. Porque antes consideraban mucho lo que era el tema de la danza folclórica estática, o sea que tenía unos parámetros que no se podían saltar, unas líneas que no se podían movilizar y hoy por hoy pues llevo circulando o tratando de afianzar un concepto que no es nuevo, porque lo

que es lo que es la danza folclórica contemporánea o la danza folclórica en lenguaje contemporáneo, no es algo que se venga desde ahora, se lleva mucho tiempo hablando eso, incluso hay una discusión es muy grande frente si se puede hacer folclor contemporáneo o no, o incluso si es danza contemporánea porque hay gente que cuando de pronto ven mi trabajo dicen: "maestro pero eso es danza contemporánea ¿por qué no te llamas danza contemporánea?" Y yo les digo: no, pues no yo no estoy haciendo danza contemporánea, yo no tengo ninguna técnica, ninguna formación en danza contemporánea, yo no conozco la técnica Graham, no conozco, ninguna de los grandes maestros de la danza contemporánea no los manejo. Puedo tener ideas porque he estudiado y sé de ellos, tengo idea y se reconocer de pronto que ese es el lenguaje o las técnicas de la danza contemporánea, pero yo no hago danza contemporánea usando música folclórica, que es de pronto la diferencia de otras propuestas y cuando logra ver. Entonces hay gente usando música tradicional y con eso hacen danzas danza contemporánea, yo no hago eso. Yo mantengo mucho el tema, de estudiar el cuerpo ancestral, del paso, de la figura y pues unos ejercicios de exploración en laboratorios que me permitan ir narrando realmente lo que yo soy como cuerpo actual, con un cuerpo contemporáneo. Aunque se dé la discusión, si lo que estamos haciendo realmente danza contemporánea y danza folclórica. Yo estoy a la construcción de ese concepto de la danza folclórica contemporánea.

Incluso pues llegando a tener diálogos con otros maestros por ejemplo el caso del maestro Hanz Plata de allá de Bogotá, que él maneja desde hace ya un tiempo creo que, desde inicio del 2000, lo que es danza tradicional contemporánea entonces tenemos como algunos acercamientos allí y también unos lugares de distancia, pero tenemos como mucho también en común con eso. Y tengo también otros referentes en México que también hacen danza folclórica en un lenguaje contemporáneo, o sea, cada uno ha buscado como unos lugares de anunciación para hacer en

escena, pero prácticamente pues considero que soy yo creador escénico con todo este bagaje que tengo, de mis abuelos, de mi papá, de mis maestros en danza.

FLPP: bien, te comento yo vengo del teatro y en el 2015 también tuve una ruptura muy fuerte con el teatro tradicional y empecé a estudiar performance, hice una maestría en performance y un poco entiendo desde ese lugar lo que lo que tú me dices porque a veces es digamos que yo me he venido reconciliando poco a poco con el teatro y ha introducido digamos cuestiones performáticas en lo teatral pero encuentro también un poco lo que tú me dices, como gente que me dice, no pero eso no es teatro, eso es performance, entonces eso es muy loco porque estamos como muy acostumbrados a categorizar, a decir esto es esto, esto es esto, es esto y me gusta mucho que hayas empezado hoy la entrevista por está por esta cuestión de lo híbrido porque estamos en un momento contemporáneo donde el arte justamente está desdibujando son límites disciplinares, está encontrando en interdisciplinaridad, está encontrando como roces entre disciplinas, entonces es muy interesante ese tipo de discusión hoy a la luz desde lo que está sucediendo y es aún más interesante porque cuando dices que te gusta como el mote del profe o de lo pedagógico y ahí quiero como preguntarte y es porque a mí estas cuestiones contemporáneas me interesa también introducirlas desde temprano en el aula de clase, lo que el estudiante desde que entra el pregrado, ya esté pues porque tenemos una educación pensada, lo primero hay que saber el ABC para poder llegar al otro lado, pero a mí me interesa también que el estudiante conozca o tenga un panorama de lo que sucede para que ese trasegar académico, vaya a un poco sospechando, cuestionando, problematizando sus conceptos, entonces ahí quiero como introducir la siguiente pregunta porque me gusta mucho como esto que dices de lo pedagógico y de lo híbrido, ¿cómo es esa relación tuya con lo académico, situándote ahí en lo

que me cuentas, es decir, cómo introduces estas problemáticas actuales dentro de tu relación con el estudiante?

JJCM: bueno el detalle que tengo como grupos o comunidades, entonces con cada una de esas comunidades como que tengo unas relaciones distintas pero siempre tratando de buscar un equilibrio en el desarrollo curricular entendiendo la concepción del cuerpo que he estado construyendo en estos momentos, por ejemplo, yo soy maestro de aula entonces este año estoy bueno llevo los últimos años trabajando con niños pequeños, preescolares y grado primero, sí, entonces en la educación pública, la educación artística siempre es rezagada y pelear con eso cuesta, cuesta porque incluso el mismo padre de familia aun entendiendo la dinámica de todos los beneficios que trae la educación artística para el desarrollo de sus hijos, tienen una fuerte carga en el tema de la lectoescritura y el aprendizaje de las matemáticas. y el entrar a la transversalización de estos contenidos a través del arte, siempre cuesta un poco entender el proceso de cómo debe ir evolucionando pues el tema de lo corporal, de los motriz, de la sensibilidad artística, de la motricidad gruesa, del desarrollo cultural, ligado a esa experiencia de aprender a leer de escribir, de aprender a escribir, el pensamiento matemático, entonces con ese nicho inicial y los compañeros de trabajo reconocen el trabajo que tengo por fuera del colegio entonces: "bueno profe tú eres el que vas a hacer los programas del colegio" y yo me rebelé contra eso y dije: "no, yo no soy el que va a llenar el con números una izada de bandera, la educación artística no es eso. si ustedes quieren realmente que yo preparé un número me van a dar en un espacio donde yo voy a hacer un proceso de sensibilización con los niños para que ellos entiendan que están haciendo y me quitan el resto de la carga académica, o sea, no soy docente de matemáticas, o sea, hagamos un pacto hagamos un pacto y estas tres semanas trabajo eso. Y me plantaba en eso no trabajo en el aula y trabajo nada más lo que tiene que ver con

educación artística y lo logramos el primer año con ese nicho. Y el otro nicho viene siendo los niños de mi fundación, que nosotros tenemos una fundación acá en Santa Marta. Fundación Caminos e Identidades - Funcei, nosotros tenemos un enfoque basado en los derechos, derechos culturales, donde todos los niños, niñas y adolescentes tienen derecho a desarrollar su cultura y eso desde lo pedagógico cambia, cambia la concepción, de entender incluso a los niños como agentes que pueden desarrollar su cultura, que no soy el que voy a imponerle violentamente estas tradiciones o éste folclor que yo heredé de una forma completamente diferente, porque ahora que estoy haciendo la reconstrucción de la historia, yo tuve otras formas de adquirirlos, para mí es importante por la forma como lo viví y para ellos de pronto no significa nada o significa muy poco en comparación a mi experiencia porque no han tenido la experiencia que yo tuve, de tener a mi papá, a mis abuelos, tener ese contacto con las manifestaciones y hemos entonces entrado a dialogar y a respetar esas identidades, esa pluralidad de identidades, porque el concepto de identidad a nosotros nos parecía muy violento, o sea, entrar a decirle a un niño: tú eres esto, ¿tú eres samario? tú tienes que ser esto. ¿tú eres caribe? tú tienes que ser así, tienes que moverte así, tienes que comportarte así, tienes que hablar así y cuando nosotros entramos en ese diálogo pues encontrábamos que eran unos nuevos samarios, que son los nuevos caribes, que son unas personas cargadas de una creatividad impresionante, que aun así en el proceso que uno hace de inducir el trabajo de encarnar el saber, en ellos sale naturalmente y luego no va como moldeando ese carácter. A través de ejercicios de metacognición logramos que yo pues vaya apropiando poco o mucho. Algunos de pronto no les interesa tanto el tema de lo ancestral, de la importancia, el valor que tiene seguir danzando lo nuestro, no, algunos nada más vienen para hacer comunidad, para pertenecer, para ser. Entonces también se violenta el ser, ¿por qué todo tiene que ser muy pensado? y les damos la oportunidad de buscar ese equilibrio entre lo cognitivo,

entre el procedimental, actitudinal, entre lo comunitario, lo familiar, entre lo Inter barrial, entre la interclase e interregional, ahora con la pandemia que ellos han tomado clases con niños de Bogotá, con niños de Cartagena, con niños de Armenia, de Medellín, esas experiencias pues son distintas y de pronto reconocer ese bagaje con ellos es impresionante, nos ha dado unos resultados muy buenos a nivel de la fundación. Y el otro nicho sería entonces los adultos, los adultos serían los más complejos porque nosotros tenemos tantos resabios, y si son compañeros con que han danzado conmigo, entonces la relación maestro-estudiante, tratarla de hacer horizontal, que es lo ideal, que no se vea este relacionamiento del maestro Jaime viene a enseñarnos, aunque ellos se pongan así de cansones, yo les digo que somos pares que yo puedo dirigirlos, su cuerpo, su pensamiento, su reflexión, puedo guiarlos, puedo hacer unos procesos inductivos, deductivos, a partir de sus saberes, porque también tengo que respetar todo lo que ellos saben y no violentar también eso. Porque nosotros hemos hecho unos procesos investigativos, de investigación-creación ya 5, y cuando vienen a descubrir lo que se ha investigado o sea, cuando yo les presento, lo que yo he investigado y el choque con lo que ellos saben siempre genera una resistencia, porque ellos ya lo han aprendido de una forma, lo han aprendido a ejecutar de una forma, lo han encarnado siempre de una manera distinta y decirles bueno vamos a tratar de llevarlo desde esta mirada, siempre también requiere una pedagogía, un tacto especial, que no se sientan aludidos, que no se sientan irrespetados, muchos lloran, muchos no entienden que está pasando, algunos de pronto decían: "yo sé que sé danzar" pero cuando se le pide ejercicios, ya de gente adulta por ejemplo que coordinen, que coordinen una mano con pie, y no lo logran y entonces se frustran y entonces manejar la frustración en el adulto, para que no abandonen los proyectos o mantener la motivación con los adultos es un reto mayor, entonces el reto del profe Jaime es mantener esa motivación intrínseca activa, porque la extrínseca

después venir aquí a bailar, pero la intrínseca esa sí si la pierden requiere de otras estrategias. Hay un lema que me dijo que me gusta mucho decirles a ellos "todo suma" y que no sea paja, que no sea mentira, que no sea una frase de cajón y rosa, esa que nos dicen que "todos bailan". Porque entonces dicen "todos bailan" pero entonces uno ve los espectáculos y todos los cuerpos perfectos, todos moviéndose de una manera muy virtuosa, queriendo se ver todos muy parejos y pues ese es un todos bailan de mentiras, del diente para fuera, pero de diente para dentro quieren productos que se vean impecables, vestuarios impecables, movimientos impecables o sea no hay lugar para el proceso, no hay lugar. no hay lugar para quien está aprendiendo, por ejemplo, desaprendiendo, me gusta mucho eso de desaprender y siempre que hago las convocatorias a los laboratorios lo colocó así: vamos a des/aprender y ellos al comienzo pues como que no entienden o como no caen mucho en cuenta de que eso, unos llegan siempre en disposición que le van a enseñar a uno, uno va a tomar un taller y le van a enseñar a uno y cuando les volteo toda la dinámica, que es muéstreme me que sabe usted y con eso trabajamos, entonces ahí comienza el ¿qué hacer yo? ¿qué sé hacer yo con mi cuerpo? al final, pues, la mayoría se dan cuenta que sabía muy poquito, o sea, que sabían nada más el paso, que sabían la figura o que saben seguir mucho las instrucciones y que son unos repositorios de lo que el maestro quiere decir, no realmente lo que ellos quieren contar, entonces esos serían los tres nichos, por eso me gusta tanto enseñar, creo, que me gusta bastante el mote del profe por eso, porque es llevarlos a que ellos se descubran en todos los aspectos, creo que es lo más valioso del educador.

FLPP: sí, creo que estamos muy de acuerdo en muchas cosas. Allí tengo te algunos referentes que me surgían mientras te escuchaban hablar que me parece que van muy en sintonía con lo que lo que cuentas. El primero pero no sé si conoces André Lepecki es un teórico y creador de la danza contemporánea y él tiene un texto muy bonito, es muy corto, creo que se

consigue muy fácil, que se llama "la poética de la errancia" y un poco lo que dice ahí es justamente eso que tú también comentas y es que estamos, el arte a veces por preocuparse tanto por los resultados, termina olvidando lo procesual, no la importancia de hacer un proceso, desde la poética de la errancia valora él un poco valora más el punto de partida, que el punto de llegada, establecemos en la creación o en el laboratorio o en lo pedagógico un punto de partida muy concreto, vamos a trabajar en esto, pero el camino es el que nos va a ir mostrando las grietas, los recorridos, las pausas, a eso él lo llama la poética de la errancia, y me parece muy bonito, porque lo mira también desde la danza. El segundo texto que te pasé se llama "el maestro ignorante" es para mí un texto fundamental en el hecho pedagógico, un poco yo, es como mi biblia cuando ejerzo la labor pedagógica, porque lo que nos dice Ranciere en este texto es que lo primero que debe hacer el maestro es romper con esa verticalidad que tú también señalabas, donde se considera al maestro como el poseedor de un conocimiento que va a ser transmitido a un ente vaciado que se llama estudiante. Entonces el estudiante no tiene ningún conocimiento y yo maestro poseedor del saber, voy y le depósito ese conocimiento. Entonces Ranciere lo que nos dice, no, hay que romper eso y establecerse como un maestro ignorante, ¿eso que quiere decir? que amplío me escucha, que creo el conocimiento en el aula en conjunto con el estudiante, eso que tú decías, ellos vienen con unas experiencias, como yo soy lo suficientemente sabio como para escuchar esas experiencias y para retroalimentarlas con mi labor pedagógica también y que todas de todas maneras no deja existir el rol del maestro. Lo que pasa es que se ve desde otro lado, desde un lado quizás donde el maestro es más como el guía, como quien tiene la observación panorámica de lo que está sucediendo y puede como tú decías, un poco amoldar ese camino, sin que eso significa de ser autoritario o restrictivo. Y lado en el último texto bueno eso es un capítulo de un libro. El libro se llama "hacia un teatro pobre" de Jerzy Grotowski, es un

polaco y el texto es una parte de ese libro que se llama la "Vía Negativa" y hace un poco de esto de desaprender, un poco lo que dice Grotowski es vamos a utilizar la Vía Negativa en el laboratorio, ¿qué es la vía negativa? la vía negativa es limpiar, tenemos todo un montón de cotidianidad encima, tenemos un cuerpo cotidiano, que la idea es desaprender todo eso, para tener un cuerpo más dispuesto en la escena, más limpio, más relacionado quizás con lo ancestral, con lo aborígen o que tenga un movimiento más auténtico. Entonces te quería compartir eso por si te interesa, ya sea para tu cuestión personal o para el trabajo de grado a futuro que vayas a desarrollar. Bien quería preguntarte porque se me hizo muy interesante esto que me comentabas de cómo ha cambiado la manera de hacer la pedagogía con respecto a un saber que antes no estaba tan sistematizado. Te cuento la anécdota un poco común que yo estoy teniendo con Frederick, con el estudiante de convalidación, que él ahora está dictando unos cursos en la Universidad Nacional sobre música folclórica, pero él me decía: "cuando mi papá me enseñó eso no había un texto, no había una técnica, todo era a partir de onomatopeyas de la misma práctica y siento que un poco tú también te ubicas ahí, porque me dices la relación con mis ancestros, con mi papá, con mi abuela, donde yo aprendía de una manera no tan estructurada, no tan la académica. Entonces me gustaría que me ampliarás un poco eso, ¿cómo fue tu manera de introducir al quehacer artístico desde pequeño y cómo era en esas maneras en las que tu papá y tu abuela o esos primeros maestros que tuviste te dieron para tu empezar a introducirse en este viaje artístico?

JJCM: A mí de este ejercicio me ha gustado ponerme a pensar en esas cosas que no había hecho conciencia. O sea, yo de pronto las sabía, pero no las tenía presente que tanto no sabía, no era consciente de eso. Sobre todo, porque cuando uno no sabe cómo como nombrarlo, de pronto es difícil. La academia o en la educación continuada que he tenido, de asistir a congresos,

de tomar talleres, de ir a simposios, de escuchar a expertos, de leer, de consultar, antes de este proceso de convalidación, todo ese cúmulo de formación académica me ha permitido nombrar lo que yo hacía inicialmente e incluso la misma práctica de aprender la danza. Entonces reconocer por ejemplo, el tema de los modelos pedagógicos en la danza, entonces que éramos muy conductuales, que éramos muy de si te equivocas, te castigo, si lo haces bien, vas adelante en la fila, si bailas muy mal te sacan o vas atrás, entonces para que tú ganes un puesto en la danza tienes que ser muy bueno y ese muy bueno lo define que no te equivocas, que memorizas muy bien, que sigue las indicaciones, incluso tú puedes ser el guía del resto de los cuerpos en la danza de comparsa era así y ahora reconozco, por ejemplo, mi papá golpeándonos, a él le fascinaba darme pellizcos si me equivocaba de pronto porque era su hijo, no sé. Pero no sé si con los hijos ajenos lo hacía. Pero para esa época, en la primaria, era válido la regla, era válida la violencia del maestro y la violencia incluso hasta verbal, yo recuerdo, no mi papá, sino ver a otros maestros vulgarizados completamente, agrediendo con la palabra sus bailarines, no era el caso de mi papá, pero si era el caso de papá lo agresivo y entonces eso tiene que ver mucho con el rol que tenía el maestro de autoritario, de ese respeto, que no era respeto, que era temor por el maestro.

Pero siempre me hicieron ver que yo era muy bueno porque entonces siempre iba adelante o de segundo, o si iba de la colita, porque era el más pequeñito, me ponía muy atrás para que me viera, entonces el espectáculo era ver al más pequeñito danzando, porque estoy danzando desde los tres años, allá atrás haciendo la danza y ejecutándola bien. Entonces como te dije inicialmente esa incursión, fue por mimesis, o sea, a mí no me decían: "este es el paso". Era yo veía a mi papá y a su agrupación danzando y yo estaba allí. Lo que me enseñaban era las figuras o las coreografías, los desplazamientos escénicos, pero el movimiento era natural, tan natural que digamos que la técnica, que, en ese momento, lo más fundamental era que uno se gozara la

danza, la técnica era esa. Porque de pronto nos dicen "ustedes no tienen técnica", nos han dicho mucho que nosotros desde lo tradicional no tenemos técnica, que la técnica nada más es la rígida de la danza clásica, nos han hecho creer eso, desde esa visión eurocéntrica nos lo han hecho creer y yo me lo comí, yo me comí ese cuento cuando crecí. Cuando crecí y comencé a ver a los grupos por llamarlo así "profesionales", que uno comienza a verle el manejo de la postura, el manejo del equilibrio, el centro, de cómo girar, todo lo que la danza clásica le ha aportado a la danza folclórica de proyección, que yo lo vi, yo lo compré, lo compré muy bien. Tanto que cuando fui adolescente y ya tenía mi primer grupo, yo comencé a tener mi primer grupo de danza como maestro, como profesor, a los 12 años. Mi primer grupo yo quería que luciera así, todos iguales, moviéndonos iguales y sí nos queríamos divertir, pero yo era el maestro que les decía vamos a movernos así, yo quiero que se muevan así. Yo compré esa idea, de que fuera todo uniforme. Y ya entrado en la adolescencia, con el contacto con otras comunidades o con otros estilos culturales, por ejemplo, uno comienza a ver la televisión, no sé, grupos de la adolescencia, pues nosotros crecimos con Oki Doki, pero entonces también estaba, yo que sé, en esa época era un montón de gente haciendo coreografías iguales espectaculares de danza urbana y pop, uno compra esa idea de querer verse así, todos bailando iguales y ya llegando a un menosprecio de eso, de vernos disfrutándolo de manera distinta, de que cada cuerpo tuviera una personalidad, yo llegué a menospreciarlo bastante, de ver una fiesta y no entender qué sucedía allí, porque no estaban coordinadas porque no estaban parejos, etc. Entonces cuando llegué a la adolescencia, yo obtenía ese modelo allí, lo tenía instaurado, tenía el modelo de que la danza era eso y que esos procesos corporales no eran los correctos, cuándo me hago profesor y me gano un primer festival, o sea me valida un festival de danzas en el 98 cuando tenía 15 años, que me ganó el primer festival de 15 años. Entonces yo de 15 años ganándome un festival de danzas, me

afirmaba "estoy en el camino correcto, este es el camino, lo encontré" y más cuando mi papá me dice: "Jimmy, lo hiciste muy bien" y otros: "Jaimito, que trabajo tan bueno". Los conocidos amigos de mi papá aún me llaman "Jaimito", yo hoy en día mido 186, no se ve, pero yo mido 186, pero yo soy Jaimito todavía y peso 110 imagínate tú eso.

Entonces esa validación de la competencia es importante y que tú maestro, o sea mi papá me dijera: "Uy Jimmy que buen trabajo" o los pares de él, los que eran maestros como él diciéndome lo mismo, pues yo pensé que ese era el camino. Sí, incluso haber crecido también en esa misma dinámica de la competencia folclórica, porque yo pensaba que el folclor nada más era ir a competir a festivales.

Esa era mi idea del folclor y que viajar, no mentira, el primer proceso era matarse el lomo buscando la plata, porque uno es pobre y toca vender toda la rifa, a vender todos los pasteles, las hallacas, el sancocho, hacer todas las peripecias que uno hace como artistas para poder viajar, eso primero. Luego viajar e ir a pasar necesidades donde uno llega. Porque entonces la acomodación para los bailarines folclóricos es en colegios, cada quien debe llevar su colchoneta, cada quien, de llevar sus abrigos, tirados en el suelo, o sea, vamos a danzar nos toca este calvario. Hablando de tu departamento, por ejemplo, la primera vez que viajamos de Santa Marta a Belén, que cogimos Pescadero y todos llegamos con la pálida, amarillos, esa subida y la bajada; y luego entender que Belén es un valle, entonces ahí muertos de frío, tirados en el piso en un colegio, nosotros con ropa del Caribe e ir a bailar. Esa era mi idea de lo que era el folclor. Y así en todos los pueblitos y no sé cuánto tiempo más van a durar esas dinámicas, pero todavía existe, todavía no se ha dignificado mucho del artista folclórico.

Pero esa era mi vida, así entré y así crecí y así lo querí.

FLPP: Si me puedes dar como ejemplos muy concretos, de lo que me cuentas, por ejemplo, en este baile en esta danza que se llama de esta manera enseñaban en el baile así, como esa que me dices de lo figurativo, de la forma, que, a través de un ejemplo, me ayudes a visualizar un poco de esa pedagogía desde tu lado como aprendiz, por decirlo de alguna manera, en ese momento ese primer momento tuyo.

JJCM: Sí, yo la que tengo más reciente porque es mi trabajo de investigación más reciente la cumbia. Con la Cumbia tengo una relación amor-odio porque yo amo la cumbia, pero la cumbia que yo bailaba cuando la aprendí. Que era una cumbia muy expresiva, que con su sistematización todavía no había sido tan acartonada, no haya sido tan cuadrícula, yo era libre bailando la cumbia, yo podía agacharme, coquetear, podía moverme libre, nadie tenía que decirme que debía mantenerme erguido, como inerte, con esa sonrisa plástica, que cada vez más se va volviendo una mueca, entonces no aprende como a quedarse con así.

Esa mueca, de la cumbia, no fue la cumbia que yo aprendí. Yo aprendí otra cumbia y en todos los sentidos, tanto las parejas de cumbia que tenía, como bailador de cumbia me decían: "muévete, coquetéale" No muy apropiado para la edad mía, pues tenía seis años, y tú diciéndole a un niño que hostigue y que acose literalmente a una niña y que la niña tenga que defenderse con la vela, sé que no debo evaluar con el pensamiento de ahora eso, pero eso era lo que me decían.

Yo amaba la cumbia hasta que crecí. después ya me parecía muy aburrida, muy aburrida. Entonces la mujer, por ejemplo, el canon establecido por El Banco, Magdalena, sobre todo que muere el maestro José Benito y queda su hija liderando el festival de la cumbia ellos establecen unos parámetros para evaluar la cumbia en su festival. Digamos que no está mal porque es un proceso de sistematización y se respeta pues ese trabajo que ellos serán de sistematizar y cerrar el

canon, que de pronto ahí es donde está el peligro, de que sistematizaron, crearon las figuras y lo cerraron, ya después de aquí no puede suceder más nada.

Yo decidí pues no hacer más cumbia, con todo y que tiene que ser obligatorio que todos los costeños bailemos cumbia. Es inadmisibles que uno vaya para otra ciudad representando a la región caribe y que uno no lleve Cumbia. ¡pecado!

O que uno lleve alguna otra cosa distinta, por ejemplo, que uno lleve algo indígena ¡pecado! ¿Cómo así que no vas a llevar Mapalé?

Oye, pero tú eres negro, el mapalé, la cosa, el meneo, ¿dónde está? ¡pecado! esa censura.

Cuando crecí entonces la cumbia perdió todos esos vestidos, pero los perdió todos y uno regresa la memoria, es el último trabajo de investigación-creación que hice, justo se mueva se llama así "cumbias: rosa de los vientos" Cumbias en plural, viendo la visión de todas esas formas de cumbias que hay. Que incluso nosotros mismos nos peleamos acá en la costa, y yo les decía a los maestros ¿por qué nos peleamos?, si antes de la división administrativo política era un solo territorio, éramos uno solo, esta invención de la división de la frontera las creamos nosotros, o sea cómo es que me vas a decir que tú que en Riohacha nació la cumbia porque por allá entraron los piratas, pero entonces aquí en santa marta que es la ciudad más antiguas entonces aquí no se hacia la cumbia según tú o que barranquilla, por ejemplo, que es la representación más hegemónica en tema de la imagen de la que se vende como caribe, la cumbia de Barranquilla o del Atlántico en general, es una Cumbia muy divertida, muy explosiva y esas caderas van alegres y los muchachos van muy alegre en comparación con lo que se mueve el Magdalena es como más cadenciosa, más más lenta y diferente a lo que se hace en Bolívar que va más conectado con el mar entonces y nosotros aquí con el río, todos esos tránsitos de la mezcla del cuerpo con el territorio configuró la cumbia, entonces, por ejemplo aquí en magdalena está el canto y la gaita,

en el atlántico está la flauta de millo y en el bolívar como estaba también cerca allí con córdoba también hacía mucho de música de gaita, pero como vamos a ponernos a pelear, todos tenemos la razón, los indigenistas peleando del origen indio y los africanistas peleando del origen afro y los que bailamos en la mitad preguntándonos quienes somos. Entonces justo con este trabajador de cumbias hicimos eso, tanto que nos atrevimos a hacer todas las cumbias contemporáneas que están, entonces en lo que está sucediendo México, lo que está sucediendo en argentina, lo que está sucediendo aquí en Colombia con las mezclas de estos grupos con mucha influencia bogotana que son muy dados a la fusión de todo caribe con electrónico de eso está cool.

La fiesta con maría y pepas, eso también hace parte de la ritualidad de cumbia-dub o la tecno cumbia del norte de México, Selena en el norte. Porque en México también sucedió algo muy raro como Colombia que entonces donde llegaba y tomaban unas sonoridades distintas, entonces en el norte suena distinto, en ciudad de México suena distinto y en el sur suena distinto, como rebajada en monterrey suena de una manera, como con más rock y en el norte tecno cumbia, todo ese panorama de la cumbia en Latinoamérica lo quisimos abordar en esa puesta en escena, en esa obra. Y así la presentamos y la gente cuando lo miraba: ¿pero que están haciendo ustedes? ¿qué están haciendo? ¡eso no es cumbia! Y yo: pues sí es una de las tantas cumbias que hay. Ese el ejemplo más clarito que te puedo dar.

FLPP: bien, volviendo un poco a esa relación con tu abuela y tu papá, me gustaría que me contaras qué sabes de esos contextos sociales de ellos, donde nacieron, cómo surgió un poco la relación con la danza dentro de sus contextos, en particular de tu abuela y tu papá.

JJCM: Sí, en el caso de mi abuela, digamos que mi bisabuelo, el papá de mi abuela, su contexto era una mezcla entre lo indio y lo negro.

Mi bisabuelo era negro, pero con mucho conocimiento de lo indígena entonces de curar, de la planta, de este contacto con la naturaleza, de aprovecharla y de esas ceremonias que ocurría en los entornos barriales, porque era un entorno barrial, se reunía la comunidad a hacer la comparsa, como una forma también de obtener recursos. Se hacía la comparsa para pasar por las calles a pedir monedas o alimentos.

Entonces no era tampoco una comparsa, como las que se suelen ver ahora, de canutillos, lentejuelas y plumas o lleno de encajes. Era algo muy modesto. Y mi papá con base a todo eso que hacían mi abuela y mis tías abuelas, porque la familia por parte de mi abuela es muy bailadora. En 2020 yo hice un documental con ellos y porque sentía que estaba en mora acércame a ellos, a mis primos por parte de mi abuela. Estaba en mora llegar acercarme y preguntarles mis tías abuelas, preguntarle por mi abuela misma, como le era el espíritu de ellas, entonces cocinar, buscar los instrumentos y bailar, ese era el rito. El ritual ayer era más familiar, llegaba el carnaval y se hacía esa celebración y ellos todos crecieron en ese círculo, entonces todos mis tíos, como igual que mi papá, danzan mucho, danzan mucho de forma de esta primera forma que estamos hablando, libre y espontánea. Quien toma el rumbo de la danza académica y escénica, por llamarlo de alguna manera, es mi papá, aunque una tía mía que falleció también era muy buena bailarina, se le recuerda también como una buena bailarina y danzaba con mi papá. Ellos participaban en grupos de sus escuelas. Ese recorrido de la danza escénica de mi papá, es el que detona el tema de indagar, de la indagación, de aprender repertorio. Entonces en la Universidad Magdalena aquí en la región caribe es reconocida por unos muy buenos aportes al repertorio, a la creación de algunas danzas, es decir, fueron quienes sistematizaron y llevaron algunas danzas del Magdalena a la escena. Qué tristemente pues de los que menos hemos escrito sobre las danzas del Magdalena, hemos sido los magdalenenses. Sabemos que está muy bien

sistematizado todo el tema del carnaval de barranquilla, todas las danzas del atlántico, están muy bien documentadas y las cosas que suceden aquí en magdalena lastimosamente se reducen anécdotas, se reducen a una corta reseña de media página, con todo lo que sabemos del magdalena que dejaron que dejó la universidad del magdalena en su legado. Entonces ese sería como el segundo contexto, primero la familia y luego el contexto que deja al maestro Alberto Acosta Melo con mi papá. Entonces dado esto la casa estaba llena de libros, de reseñas, de fotos, de vestuario, porque mi papa se casó con mi mamá, mi mamá ya confeccionaba ropa. Entonces era el dúo perfecto porque era el que se le ocurría la cosa y la que hacía los vestuarios; es más es la hora mi mamá todavía me hace todos los vestuarios a mí. Yo le mando el machito y ella me ya sabe cómo codificar el tema del vestuario. Yo crecí entre telas entre, libros, entre casetes porque el registro antes era de mucho casete, entonces era como una tulita llena de casetes, como 4 tulas de casete de registro de todos los festivales. Festival que uno iba, íbamos con grabadora a registrar la música que encontrábamos en esos festivales, que se complementaban con las indagaciones luego, no quiero llamarlo etnográfico porque es muy grande el concepto, pero sí se hacía ese trabajo de campo: de llegar, de documentarse, de preguntar y de indagar.

Recapitulando: mi abuela, mi papá, lo que aprendí con el maestro Alberto, lo que aprendía yo con mi mamá de la confección, del trazo de la caída de falda, que si la falda tiene 2 o 3 rotondas, que si ese encaje funciona, que si ese lentejuela se cae, que estos flecos no van, entonces todos ahí hilando flecos, todos ahí planchando ropa, conociendo texturas y telas, decidir que si dril, que si dacrón, que si lino, en fin ese montón de cosas también las aprendí de la parte escénica con mi mamá de escoger el botón preciso, todo eso me formó.

Cuando estaba escribiendo el texto, del primer ejercicio, yo me imaginaba esta caja Montessori, tú sabes que en la metodología Montessori, se le dispone una caja al niño donde

están todos los disfraces, allí el niño puede escoger lo que sea y ser lo que quiera, ese era el escaparate mío. El escaparate mío era lleno de sombreros, llenos de paraguas, lleno de faldas, lleno de cualquier cantidad de accesorios y cuando yo estaba solo, mi juego favorito era entrar en esa otredad y llenarme de todos esos vestuarios y ser entonces el indio, el cumbiambero, el ciempiés, porque tenía todo eso la mano y lo podía nos podía encarnar. Esto fue parte del proceso también, podía seguir danzando en casa, repitiendo lo visto, jugando y seguir creciendo en casa, porque el escaparate era la caja Montessori para poder ser otro.

FLPP: podrías contarnos el maestro Adalberto, quien la verdad soy completamente ignorante, entonces ahí sí mea culpa. Pero si me pudieras tú contar quién es, cuál ha sido la influencia, porque lo nombras es como si fuera un gran maestro y yo pues desafortunadamente no tengo ese conocimiento. También para que tú me ayudes a conocerlo a través de tu voz.

JJCM: Es lo más preocupante porque en este tiempo es que nos hemos dado cuenta de su grandeza. Muy poquitos homenajes se le han hecho, muy poquito reconocimiento se ha dado a nivel de Colombia, de todo el aporte del maestro Adalberto Acosta tuvo para el Magdalena y para Colombia. Por ejemplo, la sistematización de la danza del ciempiés, que es una creación de la Universidad Tecnológica del Magdalena hecha por él y su equipo, el paloteo, el caimán y el caimán como tú lo conoces escénicamente es una propuesta de sistematización de él.

Jorikamba, en una ritualidad de acá de la zona bananera municipio del Magdalena, que él cómo creció allí lo tenía muy cerquita, también lo llevó a la escena. Este la puya de Aracataca y está también peleado, porque están los maestros de barranquilla que dicen que es la puya loca es la única y entonces nosotros aquí, resaltamos la de Aracataca recreada por el maestro Adalberto. Y a él, por ejemplo, lo invitan a la Universidad Popular del Cesar UPC y deja instalada la puya vallenata, entonces esta puya también es creación de maestro Alberto Acosta. Las primeras

sistematizaciones de Tambora que se hicieron se las pelean entre Carlos Franco y el maestro de Alberto Acosta, de Carlos Franco sí se habla con bombo y platillos y si se le pone en pedestal todo lo que dejó el maestro Carlos Franco, sobre todo porque la maestra Mónica Lindo cada vez que puede decir que ella es hija de Carlos Franco, lo dice. Cosa que no hacemos nosotros de poner en el pedestal a quien debemos, de resaltar de dónde venimos, pero bueno ya se ha ido cambiando un poco esa dinámica de reconocer al maestro Alberto, cienaguero, no era samario, era cienaguero, ya falleció. Y nos dejó este legado danzario impresionante, yo creo era una persona de hacer, una persona de dejar danza, de dejar legado, dejar huella, de ser maestro de maestros, porque entonces la mayoría de maestros del Magdalena son hijos de él.

Pero entonces sus hijitos no han sido tampoco ¿cómo sería?

FLPP: como defensores

JJCM: Defensores, exacto, defensores de su legado. Pero yo sí cada vez que puedo, en las entrevistas que me hacen, indagando sobre cuáles son mis referentes, mencionó a mi papá y al maestro Adalberto porque reconozco el aporte que él hizo a mi papá, es más las primeras coreografías que circularon, o sea, que mi papá circulaba, antes de reconocerse como un coreógrafo, era calco de lo que se había dejado como institucionalizado en la Universidad del Magdalena y lo replicaba. Es decir, inicialmente era un repositorio, se transmitía el mismo trabajo del maestro Adalberto en sus grupos, ya hoy por hoy, ya el que es licenciado también en danzas del proceso de convalidación con la Antioquia.

Ese legado, al menos yo como Jaime Castro Mozo, siempre lo destaco. Sin desconocer el trabajo de los otros maestros pares de él, de su misma generación, porque entonces ahí había mucha disputa entre lo que era la UIS, la Universidad del Atlántico con el maestro Carlos Franco y lo que sucedía en la Universidad Magdalena con el maestro Adalberto Acosta y era la

guerra de egos de quién había hecho que primero y de quién dejaba qué primero, quien lo hacía mejor y los interuniversitarios de ASCUN pues no ayudaba mucho en limar esas asperezas.

Entonces por ejemplo el maestro Adalberto hizo el Chicote, no sé si has escuchado el chicote. El chicote una danza de los arhuacos de acá de la Sierra Nevada. Entonces se fueron, hicieron el trabajo de campo con las comunidades de la sierra, cuando podían todavía hacerse ese tipo de apropiaciones, cuando dejaban entrar a la gente no indígena esos territorios, a hacer el trabajo de campo de sus danzas el bajo la de chicote y el chicote hoy por hoy es una danza folclórica, reconocida como danza folclórica, cuando es un rito de allá. O sea que se escenifica lo que sucede allá. Y cada vez que se presentaba el chicote ganaban entonces le dijeron ya no más chicote.

FLPP: Intentando como continuar con esta especie de creación de mapa genealógico, por llamarlo de alguna manera, que aparecen estas relaciones de filiación que tú has tenido con algunas personas, ya tenemos a tu papá, a tu abuela, al maestro Adalberto, tu mamá por supuesto, ¿quiénes más compondrían ese mapa? digamos que estos tres fueron como los seminales, son con los que comenzaste, pero imagino que en el camino no tú trasegar van apareciendo otros nombres, maestros es cómo continuaría tú en esta construcción de este mapa?

JJCM: Sí, digamos que desde pequeño hasta, bueno hasta cuando te conté en mi adolescencia, esos serían como los tres fundamentales. Fundamentales porque entonces cuando uno va a la dinámica del festival folclórico, al menos en mi época, antes de que se volviera con un espacio de consumo de alcohol y libertinaje y de noviazgo, que se usara el grupo con otros fines menos - académicos, era ir a los talleres y hacer el intercambio de saberes y entonces conocí desde muy pequeño que muchos maestros en esos talleres de los cuales aprendí un montón.

Entonces cuando llegó a la universidad obviamente mi meta y era entrar al grupo de la universidad del magdalena, pero entonces cuando entré la licenciatura fui parte del grupo de la universidad magdalena y ahí me encontré a los maestros hijos de Adalberto, de su misma línea entonces sus aportes como tal digamos que en esos momentos fueron de reforzar lo que ya yo sabía que tenía que hacer, ir al territorio, ir a validar la información, documentarse, esto que es muy trillado en la danza folclórica, que es la ejecución del paso básico, del paso de rutina, la ejecución de los pasos variantes, eso tiene que ser así porque así es. Hasta que se va validando este tipo de información en los territorios, uno se va dando cuenta, pues no la información recibida es tan cierta, que no todo lo que los maestros nos estaban diciendo era del todo cierto. Sin embargo, fue una experiencia muy bonita con los dos maestros que tuve ahí Osmalia Gutiérrez y Roosevelt Gonzales.

Algunos eran menos condescendientes conmigo porque sabían, que yo sabía cosas. Así me equivocaba eran más fuertes, tal vez eran más fuertes conmigo porque sabían todo lo que traía, ya había ganado festivales, ya era profesor de danza, y pues valoraban pues eso. Y con ellos en ASCUN, siempre tuvimos la fortuna de tener buenos trabajos de campo que respaldan el trabajo escénico.

Y pues en paralelo tanto ellos, como mi papá en su grupo, confiaban en mí para divulgar resultados de la investigación y defendiera pues lo que habíamos hecho a nivel de escena.

Esas eran sus lógicas. Ya más tarde, en el 2000 tomé un diplomado que con el plan nacional de danzas, que sacaron en todo ese tema de formador de formadores, sí y yo participé en dos cohortes que si hicieron en el Magdalena y en la segunda cohorte fue donde yo tuve la ruptura.

Ya entrando en el mundo de lo más académico, entonces conocí a otras personas de otros territorios que llegaron a decirnos que se hacían fuera de mi burbuja.

Obviamente toda la resistencia, habida y por haber, porque uno se reafirma en que se está haciendo lo correcto, ¿quién me va a decir a mí que lo que estoy haciendo no es? Menos un cachaco, por ejemplo, ¿estos cachacos que vienen a decirnos a nosotros? Sí, todo ese regionalismo instaurado, pues hacia más resistencia.

Ya con la segunda cohorte, entonces como que se dieron cuenta de que no nos había caído muy bien el tema de que fueran del interior, que se consiguieron a los maestros de la región y tuve muy buena química con el maestro Nemecio Berrio de Cartagena, es todavía mi amigo, que hace danza contemporánea y desarrolla una técnica de danza afro colombiana contemporánea. Pero él nació también como la mayoría de nosotros en el folclor entendía que estaba haciendo yo, creo que él entendía que estaba haciendo, cuál era mi búsqueda y pudo orientarme y decirme: "Jaime necesita leer de este libro, revisa esto" Fue a ver el trabajo mío con los niños en el colegio, se tomó el trabajo de ser un maestro, desinteresadamente llegó a ver trabajo y a contrastar lo que salía de mi boca con lo que ha estado sucediendo en el proceso de enseñanza.

Conocí a la maestra Mónica Lindo y hablamos sobre cómo hacer la danza para el espectáculo, ella tiene unos montajes de grandes producciones.

El maestro Wilfran Barros, que también hace danza afro contemporánea, pero más de la técnica contemporánea.

Desde la danza folclórica para nosotros no era del todo fácil de entender que podemos hacer o contar una historia, hacer guion, diseño de luces, fue la primera vez que escuchamos lo

del hilo conductor, de construir personajes, de que se entendiera la dramaturgia, fue en ese diplomado.

Aproveché todos mis conocimientos en tecnología para ponerla a disposición de eso, entonces tengo una interfaz de DMX que manejo para hacer la creación de los ambientes y las marcaciones de luces. Aprendí el tema multimedial, que se podría expandir el cuerpo a la multimedia. El papel uno puede tener no solamente como director-coreógrafo sino también como dramaturgista, no lo había entendido, ese es el lugar vino más adelante, cuando decidí crear en la compañía de danzas. Entonces me fui para allá para Bogotá de colado, porque era una convocatoria de IDARTES, para bogotanos. Allá conocí al maestro Álvaro Fuentes y su libro el dramaturgista de la danza.

Conocí al maestro Hanz Plata y conocí a la maestra Karina García, pero eso ya estamos hablando de hace cuatro años.

FLPP: Bien, te voy a hacer una última pregunta ya con esta cerramos, cuáles serían los proyectos que tienes en este momento digamos, que hasta acá hemos hecho como un paneo muy general hacia atrás, pero mirando hacia adelante ¿cómo te proyectas tú? ¿cuáles son esos objetivos que tienes? ¿qué es lo que estás buscando ahora en términos pedagógicos, en términos artísticos, en gestión, inclusive si tienes una fundación o sea como además de que, obviamente terminar exitosamente esta licenciatura, que otros proyectos?

JJCM: Bien, vale. Este año cumplimos cinco años con la fundación, pero yo siento que este estos cinco años son el recuento de todo lo que estamos hablando, es el resumen de esta construcción a nivel epistemológico, a nivel pedagógico, a nivel comunitario y a nivel de gestión cultural, siento que esos cuatro aspectos están aterrizados en lo que hoy es Funcei.

Estamos en proceso de sistematización justo de la experiencia y con fines de publicación. Ya hicimos las entrevistas, ya creamos la unidad hermenéutica.

Ya tenemos armada la macroestructura con los cuatro capítulos que queremos tocar en el libro y tocando pues a profundidad todo lo que hemos estado hablando en este momento. Yo creería que ese es como el primer gran proyecto que tenemos en mente para terminar en este año. El otro proyecto es continuar con la práctica creativa y artística con Danzamarios, mi compañía, como te dije desde el lugar de enunciación danza folclórica contemporánea y hemos hecho unas aproximaciones de traducción a la virtualidad, entonces queríamos también avanzar en ésta construcción o validar la primera experiencia que tuvimos por el año pasado hicimos una video danza totalmente remota, cinco ciudades, once bailarines, nunca nos vimos presencialmente, todo lo hicimos por Zoom y aprendimos un baile popular de baile folclórico de acá de Santa Marta y montamos una vida danza. Y yo construí pues unas traducciones de metodologías que teníamos ya pensadas para los laboratorios presenciales y traducirlos al ambiente virtual, lo logramos, por fortuna fue un ejercicio donde muy pocos errores cometimos y los errores que cometimos los volvimos aciertos, porque aproveché todo también el conocimiento que tengo en edición de vídeos, para aprovechar todos los cuerpos, para que nada se quedara por fuera, yo creo que eso también es positivo de seguir diciéndolo.

Que ejemplo un paréntesis allí, una señora de Bogotá, que tiene sobrepeso, que tenía mucho tiempo sin bailar se inscribió en el laboratorio y estuvo a punto de salirse por lo que estamos hablando de la motivación, que ella decía que no podía bailar.

Y que al final del proceso dijera que no creía que podía entonces este tipo de experiencias yo creo que es valioso registrarla, y estamos en tiempo de repetirlo con un segundo ejercicio para validar esa experiencia y para analizar si tiene replicabilidad y sostenibilidad pedagógica.

Entre otras cosas se nos dio una idea de hacer danza folclórica unipersonal entonces contra todos contra todos los pronósticos porque la danza folclórica es comunitaria, se requiere del territorio, de la gente, de la energía y del fandango, entonces hacer danza folclórica unipersonal, el profesor Jaime, bailando solo allí en su casa, en fin.

Lo otro a nivel de gestión, estamos trabajando con los niños de la comunidad, buscando los espacios para que los que puedan conectarse, tristemente los que más necesitan o sea para la razón que nació la fundación que era darle acceso a la cultura a los más necesitados no lo hemos podido lograr porque no tienen acceso al internet, por ejemplo. Y no hemos querido iniciar un plan de alternancia porque la fundación funciona aquí en mi casa y de pronto abrir la sala y que sea un foco de contagio y que se culpe a la fundación por eso no queremos. Pero sí hemos continuado con la formación remota, pues aplicando también lo que aprendí en mi maestría de innovación educativa y hacia la danza.

Yo creo que esos son los factores más importantes de haber corrido tanto el pensamiento, la ingeniería de sistemas, entender todos con un sistema, la maestría de medio innovadores para la educación, la licenciatura en educación y ahora pues está locura de convalidación, que yo pienso que debe ser por lo menos un capítulo de algún libro, así sea del semillero de ustedes o no sé qué salga. Capitalizar la experiencia.

FLPP: seguramente, seguramente, vas para allá. También te puse un autor que es muy interesante, digamos que el performance, yo lo asumiré más como desde lo disciplinar y cuando lo empecé a estudiar me di cuenta, que era un campo muy amplio. De hecho, ahí hay un campo disciplinar que se llama performance desde los estudios sociales y estudios culturales. Uno se da cuenta que el término performance es extensivo entonces en ese sentido te invito para que no lo maltrate tanto el término.

JJCM: no, no, no maltrato el performance, solamente que fíjate, que te digan que estás haciendo performance y tú no lo tengas interiorizado pues genera ruido. Así que me ha tocado estudiar que tan performático es lo que hago.

FLPP: Seguramente mucho. Muchas gracias.

JJCM: Ya nos iremos viendo en Bogotá, un gusto.

Anexo B: Entrevista grupo de discusión Danzamarios

| |
|---|
| Entrevistador: Jaime Castro Mozo |
| Grupo de discusión: Maholy Sanjuan Alex Vesga Rivera Judith Pineda Mayoral Cristina Almendrales Aileen Tesillo Yanina Rojas |
| Fecha: 04-10-2021 |

Yanina: con todos estos procesos que hemos vivido y las experiencias y el conocimiento adquirido y con las que usted está comentando sobre sus dos grandes proyectos, vamos a quedar en la historia. dice que cuando tú hablas mucho sobre algo pero no plasmas, son cuestiones muy efímeras todo se lo puede llevar el viento y la gente con el tiempo va olvidando, pero lo que queda plasmado eso queda para las futuras generaciones ya que algún día cuando la gente sigas leyendo tu libro, lo que vayas a hacer, tu proyecto y tal vez nuestros nietos, o nuestros bisnietos, que si siguen esta tendencia que tenemos esta rama del folclor y de la danza y lean eso y que había que tuvo mi abuelita que todavía bisabuelita eso marca.

La oportunidad que tuvimos estos años en pandemia que bueno todo no fue negativo, también que sacar las cosas positivas, igual que se generaron muchas oportunidades de grabaciones porque todo era virtual, te permitirá grabar. dejamos esa evidencia de videos como en acuerparnos que fue mi vivencia personal, mi primera vivencia y como decía usted es mi cuarto de hora en Hollywood, entonces queda en la historia y mucha gente va a seguir viendo, por ejemplo, mucha gente va a seguir viendo el vídeo de Acuerparnos y lo van a relacionar con un momento político, o socio político. que era la cuestión del paro que un mes de paro en Colombia que nadie va a poder olvidar, esa fecha que comenzó en abril, termina en junio y que nosotros en todo ese tiempo pudimos trabajar y que el producto salió gracias a la idea de las compañeras. también una fecha muy conmemorativa como fue ese 20 de julio, que nunca debe

olvidar que fue un momento de resiliencia, pero también de reclamación como pasó hace más de 200 años cuando se dieron los primeros gritos independencia en nuestra Colombia entonces fue bacano por ese lado.

Jaime: normalmente a nosotros los trabajadores de las danzas se nos etiqueta de que hacemos mucho, somos de mucho hacer, de mucho practicar somos de mucho cuerpo y que nuestras reflexiones pues son danzadas. nuestras propuestas, nuestras respuestas siempre son danzadas, pero como bien está diciendo Yani. en la danza tiene un espectro de fantasmagóricos está ahí y ya no está. La videodanza nos ha permitido de una u otra manera que eso quede ¡sí! y que cada una de las presentaciones que hagamos se registren y se publiquen, también vayan quedando como una huella como sujetos históricos y sustenten que somos.

La idea del libro justo es esa estos primeros cinco años de Danzamarios y de funcei para nosotros es importante porque es como la consolidación de un proyecto que salió o surgió de la misma necesidad de querer transformar o de querer proponer desde lo que somos en la danza folclórica y entenderla como un como un punto de partida para para unirnos y ser. entonces en ese sentido quisiera que cada una, cada uno de ustedes me contará sobre ¿cuáles fueron sus principales motivaciones para participar en los laboratorios? o sea, que fue lo primero, la motivación número uno que tuvo cada uno de ustedes, para participar en los laboratorios de Danzamarios.

Ahí sí, libre y como les comentaba en un inicio, puede ser si sienten que alguno mencionó la idea suya puede ampliarla o puede decir que es algo contrario, puede debatirla o puede apoyarse.

Cristina: hola, hola. bueno a mí que me gusta, me gusta todavía porque me gusta desde que conocí Danzamarios me gusta que el trabajo que se realiza con Danzamarios es investigación-creación. esa parte del trabajo de Danzamarios, me parece como lo más interesante una de las cosas más interesantes. el investigar y crear. Me gusta mucho que en Danzamarios tenemos la posibilidad de crear desde lo que nosotras somos.

No nos imponen comportarnos de cierta manera, o movernos de cierta manera, sino que desde la autenticidad y expresar lo que cada una siente cuando estamos haciendo un montaje. En un principio cuando yo vi el trabajo de Danzamarios me pareció muy, muy bacano que son obras con sentido, que es algo que realmente no es lo que uno ve. yo venía de Bogotá con la idea, si acá bueno las danzas; vamos a ver las danzas que hace todo el mundo la típica coreografía y me encuentro con Danzamarios, para mí fue algo muy muy muy bonito realmente ver que se hace este tipo de trabajo de investigación creación.

Judith: bueno aprovecho para seguir la idea de Cris. ¿qué me llama la atención? yo empecé a ver sus obras antes de incluirme, antes de hacer parte de Danzamarios, de entrar a la primera convocatoria que ví abierta al público. No sé si antes hubo abiertas, pero fue la primera que yo vía abierta al público. antes de esa ya yo había asistido a Encuentros, ya yo había asistido a Legacía, ya había seguido alguna parte del trabajo que venían realizando y me parecía interesante que se iba más allá de una coreografía.

No es un grupo de danza, no es un director que te enseña una coreografía, la haces, la presentaste, te aplauden y preparamos la siguiente coreografía. Es más. habrá quienes y hay quienes critican el trabajo; porque se trabajan más de seis meses y se expone un solo producto.

Ya he tenido la oportunidad de debatir esto con las personas que han señalado este hecho y es que no estamos exponiendo un producto, ni estamos desarrollando una coreografía en una

hora de clase para presentarla. Esto ha sido un proceso investigativo, él nos comunica una información que no se la encontró. Es un trabajo de investigación, que él ha leído, porque realmente yo no siento que en el momento hay una investigación conjunta, tal vez yo desde mi punto de vista, no la siento así, es un compartir de saberes es algo que usted ha investigado que ha trabajado con la profe Maholy sea traen un trabajo investigativo y lo están compartiendo con nosotros y el segundo aspecto que tengo para resaltar de Danzamarios es la comunidad, el compartir el ser mucho más que simplemente un equipo de danza, somos un equipo de trabajo, somos un grupo que está rayando la barrera de simplemente grupo, acá se establecen lazos de amistad.

Yo me siento incompleta cuando no me encuentro con ustedes un fin de semana una clase, cuando pasa algo y hay que aplazar me siento incompleta, siento que algo falta dentro de mi cotidianidad. resalto del trabajo, que Conocemos nuestro cuerpo, no sólo venimos y hacemos algo que nos dijo el director, hagan así, muévanse así. Conocemos nuestro cuerpo, nuestras posibilidades, cada que hay un movimiento buscamos de dónde viene. Cada elemento tiene un significado, cada uno de los atavíos, cada uno de los movimientos, no son cosas sin sentido, no es una coreografía que bajaste y compartiste no es una pérdida de tiempo para un solo producto. en seis meses un año deben entender mucho más los procesos que se desarrollan en Danzamarios a través no de una clase de danza sino de un laboratorio de creación e investigación.

Jaime: ¿Quién más? algo que crea que se haya olvidado.

Yanina: bueno yo comparto mucho la idea de Judith veo que tenemos sensaciones muy parecidas, cuando uno comienza a analizar como Danzamarios cómo comenzó y que tuve la oportunidad de ver su primera obra y sentirlo porque yo la sentí la viví bastante, rápidamente me conecté muchísimo, yo decía wao, este trabajo está muy chévere, muy interesante salía de lo

convencional de la danza que uno venía pues conociendo y te mostraba como otra manera, otra forma y llegar acá a este mundo con ustedes a través de esos laboratorios y que me encantó esa palabra del laboratorio porque no era cómo llegar a que te dijera mira esto es así, coge para acá, mueve la falda así, no mira la situación es esta. tú piensas y tú que creas, y tú qué haces, y cómo reaccionas, te ponen a pensar. Cuando el ser humano comienza a pensar es cuando verdaderamente comienza a crear cosas diferentes y encaminarse por mundos de pronto imaginados, porque definitivamente eso trasciende cuando piensas.

Eso sucedió aquí, la oportunidad que usted profe nos dio cuando llegamos de transformar una realidad a través de laboratorios donde todo el mundo colabora, donde todo el mundo propone y donde después de todo ese producto es usada todas esas argumentaciones se saca un producto y mira lo que hemos creado cuando yo he estado en la obra de Acuerparnos y lo que estamos haciendo en Cumbia, me siento muy satisfecha porque lo que se ha mostrado a la gente que nuestros espectadores que se convierten en nuestro crítico ha sido recibido una manera positiva, favorable con muy buenos comentarios y que todo el mundo sabe que eso no es inventado sino que verdaderamente fue creado y fue creado en un laboratorio y las cosas se dieron bien, se hizo un buen proceso.

Entonces personalmente pues yo le agradezco mucho mis compañeros que son mejor dicho, tú no tienes caída porque el día que tú te sientas decaer ahí tienes una mano amiga que te va a levantar, es algo positivo también en nuestro grupo nunca dejamos de caer ni la emoción, ni los sentimientos, ni la mitad y por eso decimos que Danzamarios se ha convertido en una familia y de verdad se estrella.

Mira ahora con esta situación de la pandemia que nuestros compañeros de pronto han padecido de esta enfermedad del COVID y que de pronto hemos suspendido ensayo, se siente el

vacío, hace falta no se inventa. El primer día que no hubo ensayo me la pasé durmiendo toda la tarde, entonces no se puede perder el tiempo de esta manera. Ósea tú tienes que hacer algo productivo, hace falta meterse en este cuento y estar en contacto con las chicas, con usted, inventar, mirarse al espejo del curso de Cris y decir wao mira puedo hacer esto.

Otra cosa muy importante que aprendí también aquí y es que llegas a conocer tu cuerpo, llegas a identificar hasta dónde puedes llegar, o qué puedes hacer con él. De pronto te limitabas a unas situaciones, pero deja que fluya y explórate que tanto puedes dar con tu cuerpo a la final es el que transmite todas tus emociones, ¿estos sentimientos verdad? entonces eso también lo aprendí con usted o muchos ya experiencias muy lindas y maravillosas en Danzamarios gracias a Dios.

Maholy: bueno yo creo que si Judit que apenas tiene dos años y Yani apenas este año que está compartiendo con Danzamarios y tiene tantas experiencias por contar no se imaginan cuántas tengo yo. Desde el primer momento en que Jaime que me expuso su idea de crear Funcei y esta motivación nace porque la pasión que tenemos por la danza, ha hecho que entreguemos lo que somos a cada uno de los grupos de los que hemos pertenecido o hemos dirigido y llevándonos siempre la decepción de que estoy trabajando, pero eso no es mío y nace la idea de vamos a hacer lo propio, vamos a sembrar en lo que es nuestro, vamos a dejar esa semillita, vamos a compartir.

La diferencia entre lo que el maestro Jaime y yo, es que yo soy más de hacer y él utiliza las dos cosas en equilibrio, tanto la investigación teórica con la práctica y yo entré a la de Dios, les puedo decir así porque cuando empezamos a hacer laboratorio con Legacía yo no sabía que tenía que hacer, pero nunca me cerré.

Él me decía, yo necesito que tú ese movimiento me lo exageres, porque al principio no utilizaba el lenguaje técnico porque yo no lo manejaba, la verdad era esa, yo manejaba lenguaje técnico, ni tampoco tenía un orden específico de realizar las cosas. Porque les digo esto porque yo también enseñaba danza a como yo aprendí y con funcei fui afinando esa metodología para poderle transmitir a los niños lo que yo sabía.

Entonces iban aprendiendo por parte y parte, iba aprendiendo para ser bailarín intérprete, iba también aprendiendo a hacer docente formadora. entonces cuando llega legacía entiendo de que los laboratorios se enriquecen de lo que tú eres y lo que le pueden aportar a esa dramaturgia, eres tú entregando, dándole vida a eso que está escrito.

Por eso la pregunta que me hizo Ilvina en uno de los últimos ensayos cuando me preguntó que por qué, que como hacía yo para crear algo que ya había hecho, que yo sabía que se tenía que hacer. mi respuesta fue esa porque que se hace de adentro hacia afuera entonces cuando tú le entregas lo que tú sientes a la danza eso se contagia, eso se siente y eso se transmiten aún y que estamos detrás de un y vídeo qué fue lo que hizo Acuerparnos.

Con el vídeo, aunque mucho más difícil poder transmitir lo que se siente en persona también se juega mucho con las sensaciones que puedes dar a través de un movimiento con la mano, con la con la cara, con el brazo. entonces el vídeo da ese detalle que de pronto cuando lo hace en escena a gran escala que todo el mundo te está viendo, de pronto te estás haciendo un movimiento con el brazo y no se nota porque te están viendo todo lo que te acompaña en el escenario, pero en el vídeo es más específico y lo digo también porque la Loca hace parte de Danzamarios porque nace de la motivación también en trabajo de laboratorio investigación-creación y esos detalles se pudieron notar en el vídeo sencillamente porque eso hace la videodanza.

Con Danzamarios solamente puedo decir que mi vida y siempre lo voy a decir mi vida artística se partió en dos antes y después de Danzamarios, porque aún sin saber qué tantas posibilidades tenían de hacer cosas, de crear cosas, yo iba dejando que las cosas salieran y le digo sí a todo.

Cuando el maestro dice vamos a hacerla. y no les voy a negar que lloré mucho al principio porque hay que desligarse de todos esos modismos que están incorporados en nosotros que venimos de diferentes grupos y tenemos una forma de hacer las cosas, de bailar aprender a bailar otra vez garabato, aprender a bailar otra vez puya, aprender a bailar otra vez porro, la cumbia.

Uno cree que sabe bailar y es una gran mentira porque, cuando uno comienza a hacer la fundamentación de los pasos es otra cosa. con la cumbia yo aprendí a golpearla para un solo lado y con Danzamarios aprendemos a explorar todas las formas y yo sabía que en Cartagena la baila de una forma y la otra, pero no lo había experimentado, una cosa es conocerlo y otra cosa es hacerlo y cada obra de Danzamarios me ha dejado un pedacito.

Jaime: hablamos de las de las obras que vayamos de las motivaciones iniciales entonces ahorita hablamos de las obras. Alex.

Alex: hola, buenas noches ¿cómo están? bueno pues acá sumándole un poquito lo que ya han hablado usted, si quiero destacar de que pronto pues como yo ante todo la danza urbana para mí era digamos en nuestra cultura como tal, a veces y algunas ocasiones cuando se está conociendo todo este tema digamos que el que más baile rápido es el que mejor lo hacen y puedes llegar aquí como al otro polo de la danza por decirlo así, fue también como un choque para mí, porque no estaba acostumbrado a ese tipo de cosas y digamos que fue muy enriquecedor.

Dentro de la obra Encuentros encontré una motivación y siempre era el comunicar si siempre estar comunicando en cada escena, en cada cambio de música y para mí fue muy importante cómo empezar a aplicar esas intenciones. A veces dentro de la danza urbana lo que a veces se hace es que uno toma la letra de la canción, algunos lo hacen pero digamos que aquí era darle la vuelta a las cosas y conocer otros aspectos que no sabía porque es de cierta manera digamos como que todo lo que maneja las danzas folclóricas es más como de preservar, de cuidar, de estar ahí como en esta resistencia y de tener siempre un legado y en cambio aquí de pronto en la danza urbana es como este tema de estar haciendo algo como en estar modificando todo a todo ahora así como la modificación, modificando, de pronto ustedes son más cómodo de preservar y bueno yo creo que tú también has tenido por ahí como ese dilema de cambiar las cosas y los comentarios que hacen dentro de tu mismo premio de que por qué hizo este cambio, entonces para mí fue como conocer estas dos caras sí, porque aquí digamos que en la danza urbana si te ven haciendo mismo paso es como que otra vez el mismo movimiento, otra vez el mismo paso, ¿no lo va a cambiar? en cambio en la danza folclórica como como que tiene que ser así y si no puedes estas en pecado.

Entonces si fue como muy interesante conocer esos dos mundos y también aprender a respetarlos y eso fue muy importante para mí porque debo aclarar y destacar que el hecho de conocer las intenciones y de dónde nació la danza folclórica para mí fue muy enriquecedor para mi creación porque de pronto algunos tienen como todo esto de lo zoomorfo, algunas historias muy campesinas o así entonces fue como como que ver que todas las danzas folclóricas tenían como algo muy del contexto y en cambio a veces dentro de las urbanas estábamos más como que para ser la televisión, que pasa una película entonces son como otras motivaciones muy diferentes que también me ayudó mucho como a aterrizar un poquito ahí empecé con este tema

de serpiente, de mi obra porque obviamente está ahí en el tema de Encuentros y conocer como todo este tema también me motivó. A parte de que Jaime también estaba abriendo espacios de unísono entonces también como que me motivó estar ahí dentro de este combo de personas no sé si responde la pregunta la verdad.

Jaime: de todas las intervenciones me resulta algo en común y es que bueno están asociados a las intenciones de aprendizaje, ósea a lo formativo a lo creativo y al investigativo. que me haría falta que me mencionaran; lo que tiene relación con las temáticas, creen que las temáticas que se están abordando desde Danzamarios, ahora que ya Álex está tocando el punto en lo que la danza folclórica siempre es como hermética yo le he dicho muchas veces que es estática, que busca que todo se mantenga se guarde como en una pieza de museo. ¿ustedes creen que las temáticas se relacionan con ustedes? ¿desde el punto de vista personal, del punto de vista artístico? ¿las temáticas que abordamos en cada una de las obras donde ustedes han participado?

Entonces redondeando la pregunta ¿las temáticas que se abordan en las obras se relacionan con ustedes? ¿desde dónde? ¿desde lo artístico, desde lo personal? ¿cómo aprovechan ustedes las temáticas para darle uso?

Cristina: bueno para mí es algo muy personal, digamos que a mí la danza folclórica, lo que conocemos como danza folclórica me gusta pero siempre me hacía falta y también digamos que a mí me gusta mucho me gusta y siempre me ha gustado mucho lo que es la danza contemporánea y el ballet, entonces en Danzamarios que es lo que me gusta de las temáticas de Danzamarios es abordar un tema como el folclor, no es simplemente replicar o repetir, sino que lo tomamos, lo interiorizamos y lo exponemos como lo sentimos.

Entonces eso me gusta y es lo que me llamó mucho la atención de participar con Danzamarios que por medio de la danza folclórica expresamos lo que realmente sentimos y lo

que realmente lo que se supone que la danza no. No es simplemente un cuadro que vamos a mostrar y ya, siempre que uno va o por lo menos a mí perdón siempre que uno va a ver las danzas folclóricas yo termino con sueño, o aburrida porque ya sé que va a pasar y hasta lo que viene.

Con las obras de Danzamarios siempre es como esa expectativa, de ¿qué es lo que va a pasar? ¿qué es lo que vamos a ver? ¿qué me va a contar la obra el día de hoy? ¿qué voy a ver de Danzamarios?

Maholy: esa expectativa es la que me mantiene en estos cinco años con Danzamarios porque, cada obra de Danzamarios va relacionada a un tema específicamente social, cada obra tiene su magia y es una magia que se aborda no solo desde lo personal, en mi caso, sino que va relacionado con lo que está sucediendo actualmente. Por eso se llama danza folclórica contemporánea, porque no estamos viviendo en lo surreal que es la danza folclórica que conocemos tradicionalmente, sino que basado en eso en esa tradición de cómo se hace un paso, o el contexto en el que ocurrió, se trae a nuestra realidad a lo que estamos viviendo y sí en el cual estamos transmitiendo un mensaje sea para cuidar el ambiente, sea para mejorar nuestras relaciones interpersonales, sea para dar un mensaje de lo que significa la niñez, estoy hablando también lo que lo que significó Raudales el mensaje que pudimos transmitir por los niños.

Entonces, cada obra tiene un mensaje en este caso esta es la moraleja en la fábula de esta es la moraleja ante lo que hace Danzamarios un mensaje comunicar, transmitir y que la gente se siente identificado no solamente con lo que está viendo así eso es cumbia, sino que se siente identificado con un hecho de su vida, con lo que este viendo, así sea un elemento, un gesto, un movimiento. la gente lo pueda relacionar para que se enganche y pueda sentir que hizo parte de la obra.

Porque no somos un espectáculo, no somos un show, la gente se lleva no sólo lo bonito que se vio, sino lo que entendió lo que es a esa obra le transmitió y esa es la diferencia o el valor agregado que tiene Danzamarios, porque estamos dejando un mensaje, un mensaje que llegue, que tiene diferentes lecturas dependiendo de la gente como lo asume, dependiendo de cómo son sus vivencias. Danzamarios se ha ido posicionando en la ciudad gracias a la calidad de sus obras y la altura con la que se presenta ante el público Samario; brindándole el respeto y seriedad en cada una de sus presentaciones

Entonces aquí por ejemplo para mí legacía fue mi vida, lo que pasó en mi vida en ese momento, para la gente las lecturas fueron completamente diferentes y es respetable porque de eso se trata por eso las obras en su mayoría son para todo público; porque las percepciones son diferentes.

Así como para un niño de 4 años cuando me vio tirada en medio del escenario y Jaime se va; la canción textualmente dice te olvide y se va y me deja, pero para el niño fue la mató, entonces son lecturas de las cuales uno se nutre y trata uno de decir, si ese era el mensaje, pero oye que mira como lo leyó la otra persona. entonces eso enriquece porque las obras de Danzamarios son pensadas para eso para el público, no solamente para nosotros como artista, ni para que se vea bonito sino también para el público.

Aileen: bueno, coincido un poco con lo que dijo Mao, pero no sé si revuelvo de pronto porque tenía una idea para la primera pregunta, pero si yo la segunda de pronto para no alargar.

Ser espectador, verlo y después desde el punto de vista cuando eres bailarín es una cosa totalmente diferente, pues a la segunda pregunta yo lo he tomado de pronto muy personal en las obras que he participado. de pronto no me veía como bailarina creo que a todo bailarín me pasa en decir no puedo hacerlo porque eso me pasaba al verlos a ustedes, al verlos bailar al tratar de

interpretar lo que ustedes hacían o con sus movimientos, o lo que trataban decir con su obra entonces ya hacer lo propio hacerlo personal, hacer parte de esa creación ha sido para mí un crecimiento como bailarina, es conocer la danza desde otro punto de vista, ósea ha sido una experiencia muy enriquecedora para mí. Porque siempre he tomado. si he llorado muchas veces creo que muchísimas veces. La experiencia virtual para mí creo que el tener el apoyo, creo que sola no lo hubiera dicho que si no hubiera tenido a Maholy al lado mío. que sí puede, que vamos, ósea ese apoyo y de pronto esos encuentros ya los sábados como lo estábamos comentando antes, han sido de pronto por todas las adversidades que me ha tocado pasar en estos últimos dos años creo que ha sido un levantamiento para mí. de que, si puedo, de que si puedo hacerlo y que poco a poco con la ayuda de ustedes vamos a seguir avanzando en esto.

Jaime: La negra está tocando un punto que lo quiero destacar y es que ustedes me comenten ¿cómo han sentido que se han superado las dificultades en los momentos creativos? ¿si de desde lo personal y lo artístico?

Ya hemos hablado o sea se ha entrevistado el tema del llanto y de la preocupación, pero más allá de eso también desde lo creativo no, desde las dificultades de pronto si hubo en algún momento alguna dificultad técnica o alguna dificultad en el momento de cumplir alguna consigna, cuando sentimos que el cuerpo ni la mente está preparada. ¿cómo se ha hecho para superar esas dificultades dentro de los laboratorios?

Yanina: profe yo pienso que el elemento más valioso para haber superado esa debilidades que muchas veces presentamos en los encuentros y en el laboratorio ha sido el apoyo, yo resumo todo eso el apoyo, la mano amiga, el compañero que como dije anteriormente no te deja caer, que te dice mira podemos hacerlo claro que sí y una vez cuando sentí que ya no podía más usted me dijo yo te exijo hasta donde tú puedas darme y yo dije sí claro, entonces eso fue algo, una

frasecita que me marcó mucho y aunque sé que puedo dar muchísimo más está porque he aprendido a hacerlo, esto me dice si puedes hacerlo pero creo que puedo dar mucho más cuando lo planteas, el apoyo ha sido fundamental en todos estos procesos.

Dentro de la creación yo voy a tomar otra particularidad y yo le llamo disciplina y una de las cosas que más admiro aquí en este grupo Danzamarios es que somos unas chicas disciplinadas e indisciplinadas en algún momento, pero más que todo disciplinadas, seguimos conceptos de la puntualidad, algo que hay que destacarlo, en todos los grupos hay que ser muy puntuales y nosotros tratamos de hacerlo lo que más se pueda, el respeto a las opiniones de los otros que también ha sido fundamental, entonces todo eso ayuda a que fluyan las cosas que no decaigamos en momentos críticos sino que siempre estamos ahí creando y fomentando y cuando estamos muy serios en nuestras clases y se plantea las situaciones para la creación pues yo también le apuntaría algo que se llama concentración, o sea cuando sepamos la situación tú te concentras, dejas volar y comienza a crear lo que de pronto las ideas que usted nos sugiere para después ampliarlas. Yo le apunto a eso apoyo, disciplina y concentración.

Jaime: ¿algo que quiera sumarle Judith a lo acaba de decir Yani o algún otro compañero?

Judith: yo viví un bloqueo creativo por bautizarlo de alguna manera, tengo muchos años en esto, tengo bailando más de 30 años y nunca me habían dicho cierra los ojos y muévete como quieras, exprésate, que sientes, que nos quiere decir. ¿oye cómo así, espérate y me explicas qué es lo que quieres que haga? Yo no quiero que hagas nada. yo no quiero tú eres la que nos vas a hablar de ti, de tus posibilidades, de tu cuerpo, de quién eres yo me quedé quieta en una esquina no fui capaz de hacer nada me sentí bloqueada porque yo esperaba que el director, el maestro me dijera tres pasos a la derecha, tres a la izquierda, dar la vuelta y sale del escenario no esperaba encontrarme con un maestro que me dijera qué sientes y cómo se le expresas y cómo haces para

transmitir ese sentimiento, no hice nada esa clase, se fue mi primera clase entré en shock, no hice nada lo pensé mucho para ir al día siguiente. porque eso no es lo mío, lo mío es seguir una coreografía los pasos fui por curiosidad otra vez sí y volví choque con lo mismo porque no sé ya otro día nos dieron unas pistas y nos dijeron que expresáramos y con base a algo.

Bueno quiero que se piense en cuando estaban ellos atado, bueno toda una expectativa frente a lo que nosotras íbamos a expresar y todas las clases de ahí en adelante fueron lo mismo.

¿Qué aportó para mí realmente el hecho de que se trabajará sobre las posibilidades? era una forma de conocer mi cuerpo, que lo entendí más adelante en el momento me sentí presionada, sentí que no podía, sentí que me era difícil y con el tiempo empecé a entender que sólo así puedes conocer el cuerpo de esta persona y saber cuáles son sus posibilidades.

También se exploran diferentes alternativas el apoyo eso me sumó el apoyo fundamental, pero no solo el maestro. llegó un momento en el que el maestro no encontraba cómo explicarlo porque hubo momentos en que para mí fue muy, muy complicado ciertas cosas, de ciertas secuencias, entonces ya vino Mao y me ayudó un día el maestro y Mao tampoco pudieron, ese día me explicó Mayra, entonces pasa lo que nosotros aplicamos a veces dentro del salón de clases que tal vez la explicación para par es mucho más fácil de entender, que la explicación del docente al estudiante.

También vi reflejada muchas cosas, impacta en mí una expresión “todo suma”. Cuando sentía que hacía las cosas mal y de repente veía, que yo la sentí, que no las hice bien, pero que están haciendo parte de la obra, es muy motivante. Es muy motivante encontrar que lo que tú creaste en un momento, hizo parte de la obra, que quedó para siempre ahí, que quedó plasmado. Si creas algo y el profe tiene algo ya diseñado y preestablecido perdería sentido esta parte creativa, pero no pierde sentido, se valora porque hace parte de las obras.

Cuando veo las obras veo cumbias, eso lo hice yo ya ese fue mi aporte y encuentro cada una de las cosas que de pronto dentro del laboratorio creativo creé yo ósea si, las cree la hice yo y fue mi aporte y se tuvo en cuenta el apoyo las posibilidades y el tener en cuenta el proceso creativo como aporte para mí es fundamental.

Jaime: bien, ¿alguien más? va relacionado con esto que nos acabaron de mencionar el rol de ustedes si, ya Judith hizo un abre bocas muy interesante, que hay un rol del maestro, pero no sé si ustedes lo han sentido realmente como así superior o sea vertical, horizontal, mezclado, si sienten realmente que su rol es activo o pasivo.

¿cómo ven el rol de ustedes en la construcción? porque normalmente estoy induciendo en la respuesta no es lo correcto, pero siempre en las relaciones hay como un maestro o estudiante en una relación muy vertical ¿cómo ustedes creen que es su rol dentro de Danzamarios?

Cristina: bueno algo que tenemos todos en el grupo, todos somos la gran mayoría somos profes, la gran mayoría hemos trabajado danza por varios años, entonces yo siento que eso hace que el grupo sea muy parejo, ósea que no se sienta como que el profe y las estudiantes, sino que se sienta el trabajo en equipo, es digamos cuando estamos trabajando me parece muy chévere porque el nivel digamos que en un momentico todas y todos tenemos el mismo nivel de energía para trabajar y es algo que yo siento que lo conseguimos así y que eso es importante al momento del proceso creativo.

Todos estemos desconectados en la misma sintonía para trabajar y para que fluya el trabajo, yo siento que eso hace parte del apoyo cuando nos sentimos bloqueados, cuando nos sentimos que no nos sale, yo siento mucho el apoyo del profe Jaime, mucho el apoyo y también el apoyo de parte de las compañeras, entonces eso hace que uno como que, listo en el momentico de pronto se bloqueó pero ya el otro dato ya empieza a fluir a fluir a fluir me parece ósea que eso

hace que el trabajo sea bonito, no hay una jerarquía digamos dentro de del trabajo de Danzamarios.

Jaime: bien, ¿alguien más que quiera hacer algún aporte de relación con los roles, son libres no son libres?

Yanina: ni son paralelas verticales, ni horizontales eso es un rol en lineal, no hay uno encima del otro, es una línea donde todos estamos, de pronto no hay como diferencia trazada, sabemos que tú eres el profe y todo el cuento, pero llega un de momento como dice Cris, todos te aportamos, todos te apoyamos, surgen ideas o de pronto contribuimos a la idea que usted tiene. Entonces eso hace que sea un trabajo colectivo, ahora se dice cooperativo, entonces las cosas fluyen de esa manera y esa es la idea profe, todos tenemos como que un alto grado de participación y todos sentimos que esto es de nosotros, esto hay que apoyarlos que apoyarlo y hacerlo seguir adelante con todas las ideas que surgen.

Judith: yo agregaría que lo que hace que esto sea así, que sea lineal que sea un equipo es la disposición que tenemos todos al momento de trabajar y la energía que le estamos colocando al trabajo, el apoyo mutuo y en ningún momento de sentido que de pronto como Maholy trae un recorrido en Danza, me dice es que tú lo haces así y tienes que hacerlo como lo hago yo.

Yo siempre le tuve temor o temor no. sí no siempre tuve la expectativa de que traen un recorrido mucho mayor. Cris que su recorrido es en danza, de pronto en ballet y de pronto vaya un día a señalar el trabajo no. todos tenemos la disposición a aprender lo que se viene a compartir de la parte investigativa, la parte creativa de todos y al recibir todo el aporte que cada uno desde su experiencia y desde su vivencia trae.

Álex: bueno cuando nos correspondían la parte de Encuentros, digamos que sentí que de cierta manera pude cómo apoyarte en la parte de las coreografías o de pronto pues digamos, que

yo siempre he sido como monte coreografía, entonces como que en esa parte se sentía que tenía ese rol de poder tener como otros lenguajes dentro del cuerpo que aportaba mucho y pues de parte del director o maestro hacia mí en este caso Jaime, si también sentía que había como una mirada en todos los aspectos, porque a veces uno se encuentra con profesores o maestros que solamente te dan el movimiento y ya.

En este caso con Jaime siempre me encontraba como que no solamente los movimientos, sino también el rostro, la energía si, estaban muchos más aspectos dentro de la danza que de pronto a veces no está acostumbrado a vivirlo con otras personas, entonces de cierta manera eso fue muy enriquecedor,

Maholy: yo creo que aquí lo que prima es el respeto, independientemente de que Jaime sea nuestro maestro él respeta a nuestra persona, respeta nuestro cuerpo, respeta nuestras personalidades y con base en eso que él hace que uno mismo se autoevalúe y pueda explorar más allá de lo que uno puede dar. Digo esto porque independientemente de que no tenga todos los años de experiencia el llegar a un laboratorio de Danzamarios te permite ser tú sin tener en cuenta de dónde vienes y eso ha sido el bienvenido para cada una de las personas que han pasado por Danzamarios.

Así yo no para nada de danza urbana, porque creo que mi mayor choque con Danzamarios mi primo mayor bloqueo fue con la danza urbana y también pasé por proceso de que, me enseñara Jaime y no daba, Álex dale tú, Jairo que en paz descansa dale tu. todos pasamos por todos y lo mismo pasó en viceversa, para ellos la danza folclórica era nueva y también paso por cada uno de nosotros para explicarles a nuestra manera de poder hacerle entender y así también yo lo recibí.

Entonces es el respeto a tu persona independientemente de si lo sabes no lo sabes hacer, pero cuando tú sientes ese respeto de la persona que te está guiando entras en confianza, qué es lo que me ha pasado a mí. Jaime de una manera muy respetuosa se dirige a ti para decirte cómo debes hacer las cosas o cómo guiarte para que lo explotes, lo saques sin necesidad de sentir de tu intimidado; porque es que al principio ver este hombre de casi dos metros delante tuyo diciéndote que tienes que hacer o es lo que se va a proponer pues si alcanza intimidar, pero cuando tú sientes su apoyo amigo, de mira porque no te vas por este ladito, porque no lo exploras desde campo, éste cambia de niveles, de una manera respetuosa.

Entonces siento que eso hace que todos nos convirtamos en un mensajero de la forma como él llega a ti, si él llegó a mí de esa forma y yo he llegado a las otras personas a todas las que han llegado a Danzamarios, he llegado de la misma manera porque eso permite que cree confianza en lo que tú puedes hacer y tú esa confianza se la transmites a los que siguen llegando.

Entonces respeto, confianza en lo que valoro para poder salir de los bloqueos y lo que los roles no sé se diferencian el respeto y la confianza es lo que ha permitido que los roles se mantengan.

Jaime: hemos hablado de los de la formación de cada uno de ustedes desde los diferentes lenguajes de la danza y Álex de pronto el que ha estado más alejado de la escena folclórica y cuando hicimos Encuentros que hubo este diálogo entre el wak y el folclor, fue vital para el proceso creativo y obviamente desde cada una de la expresión de ustedes.

Yani haciendo folclor, la tía que venía del profesionalizado haciendo yoga, contemporáneo, flamenco. Cris ahora que también en su formación tuvo contemporáneo y ballet, la negra hizo internacional, es decir, ósea tiene un universo corporal, creen que ese universo corporal o cómo ese universo corporal llega a Danzamarios, a la danza folclórica, así como

según ese universo suyo corporal en Danzamarios con la danza. ¿cuál creen ustedes que es eso que los logra conectar el folclor con eso que ustedes saben hacer?

Porque somos muchos, hemos hecho, hemos hecho de todo, el respeto de las identidades suyas, ustedes han hecho de todo, por ejemplo, en el caso de Yanina ella es Coldeportes. Entonces ella todo ese cuerpo, esa fuerza del deporte también la trae acá, la danza de todo.

Yanina: si, si cuenta eso profe, usted sabe que antes mi mundo giraba en pro deportivo y de pronto la parte cultural de danza aparece en mi vida hace 10 años aproximadamente, sin saber absolutamente nada de nada simplemente llegar a un grupo a seguir pasos, pero de pronto sin la conciencia correcta de qué era lo que se estaba haciendo, con el tiempo te vas involucrando en otras actividades y va reconociendo la importancia de identificar orígenes, de tener conocimiento de por qué se realizan las cosas. Algo que se aprende aquí también, es a desaprender, como recuerdo esa palabra desaprender, entonces de ahí surgen muchas cosas, surge todo este proceso, pero importante, que hay que mantener.

Cuando yo le preguntaba usted la primera vez que vi ese título en la camiseta dice danzas folclóricas contemporánea verdad, y yo le decía, bueno eso es hacer folclor de otra manera y si usted me pregunta a mí pues yo creo que eso es lo que me fondo de mi ser lo estoy haciendo, porque yo vengo de folclor y yo estoy haciendo el folclor, igual de las raíces pero le estamos dando otra visión, algo diferente, al contemporáneo actual entonces meterle esas situaciones actuales para esto que de pronto mucha gente quiere mantenerlo ahí intacto pero que como tú ves la vida va evolucionando la lengua todo lo todo evoluciona en este mundo, entonces creo que yo siento que voy por buen camino sobre todo porque quería hacer en el fondo de mi corazón quería hacer esto.

Y es verdad Judith dijo ahorita algo o lo dijo Cris, si tú ves una cumbia ya tú sabes que vas a ver, porque es muy repetitivo, pero cuando hacemos una cumbia diferente donde le metemos diferentes contextos, como lo vamos a transformar y cómo lo vamos a hacer, pero con cierta argumentación porque no puedes cambiar las cosas porque sí, sino con argumentos.

Y les cuento de mi experiencia por ejemplo cuando uno va a caimán y va a ver el festival del caimán en ciénaga es bacano, el caimán muy bonito, muy todo el día que vas a ver la muestra llega un momento que dices la misma música, los mismos pasos, la coreografía muy similar. Entonces ya como que la calcas y así me pasó ahora que estaba en este fin de semana en Tenerife en el festival de la cumbia; los mismos pasos y cuando viene a ver, tiene el mismo paso mío, la secuencia que coincidían en los mismos pasos, sin ser del mismo territorio era lo mismo inicial. ¡increíble! Entonces como eso sin necesidad de dañarlo porque tú no lo vas a dañar, pero como lo puedes transformar de una manera productiva contemporánea

Jaime: bueno, en el caso bueno de Aileen que también bailaba guacherna en los hoteles y hacía danza internacional y Álex en el caso también que fue una apuesta grandísima de incluir el waking a los esquemas del del folclor. Que yo siempre le he dicho a Álex que el waking también cambio mi vida en dos.

Aileen: pues en mi experiencia creo que yo le puedo decir que a mí me dio duro, me dio durísimo de pronto el cambio de bailar, ósea el que el profesor bueno, en que el profesor no en que Erick me diera la oportunidad de pronto de experimentar esa parte internacional o de experimentar porque así como usted dice yo sé bailar merengue, yo sé bailar danza y pegarnos ese golpe o experimentarlo ya de buscar en una tarima ya es totalmente diferente, ósea yo me sentía bruta por decirlo así, porque hubo un momento en que me sentía bruta las coreografías no me entraban, no me daba y siento que todavía está tengo ese bueno de pronto no como antes pero

porque ya uno va aprendiendo con la experiencia ya pero las coreografías me daban dura o sea aprender una coreografía un disco completo de tres minutos a mí me dio duro, el manejo de mis manos siempre ha sido mi gran problema, porque siempre lo manejaba así parece una pata de gallina ahí y moldear mi mano acomodarla como debe de ser y hasta cuando estoy bailando con usted o cuando empecé de pronto en esta experiencia con Danzamarios en querer manejar la mano y saber que de pronto en el folclor no ya no hay necesidad de hacerlo, obviamente tampoco mantenerla así pero no tanta que nos experimenta con tanta ecualización. exactamente no hay como que se debe agarrar la falda así, porque este se siente más cómodo, no ahí de pronto una regla o una manera de seguir es ese tipo de cosas, entonces yo creo que ha sido un giro obviamente mirar el folclor, de pronto siempre se lo he comentado siempre lo he dicho y ya con Danzamarios ya he visto el folclor desde tu punto desde otro punto de vista, ya hay más que todo el teórico que eso sí así como dijo el Judith, lo expreso ahorita, tres para delante, tres para atrás, tienes que coger para acá, tú con tu pareja vas para acá, de pronto estar acostumbrado a eso y ya desde el punto de vista hotelero ya es otra cosa.

Ya creo que ahí se pierde muchísimo tanto empezando por el maquillaje, hasta por los movimientos para no cansarte, para no es totalmente muy diferente cuando bailas en la arena, cuando bailas en un piso ósea y ya manejar el folclor normalmente se maneja a pie plano, pero muchas creo que a los que todavía tenemos la oportunidad de ver una presentación, o de ir a un festival como Yani lo dice yo me imagino y muchas veces vio a un bailarín bailando empinado, porque ya eso todo va evolucionando y ya eso se ve como lo normal, no todo el mundo lo ve así o no todo el mundo lo evalúa, o lo ve positivo hay otros que lo ven negativo pero ya ha evolucionado todo.

Jaime: bueno, ¡muchas gracias !

Álex: bueno realmente una pregunta muy difícil porque ósea no sé en qué momento o cuál sería ese punto, esa palabra que une como esas dos corporalidades que cada quien ha tenido con lo que ha llegado y con lo que se ha encontrado en Danzamarios. bueno y en el caso mío fue *whacking* con folclor porque obviamente sí pues en el caso de la danza urbana pues en este caso *whacking* es una danza de resistencia, de protesta y de pronto aquí está el lado en el folclor estaba encontrando ya como otras cosas, entonces si se me hace como complicado a ver cómo es ese punto ósea, porque son distintas emociones, pero creo que ese punto es como que hay una correlación con lo emotivo de que siempre hay algo allí y es que en muy pocas ocasiones el bailarín se enfoca en averiguar e investigar ¿qué es lo que hay en cada danza? ¿que la mantiene cuál es esa emoción? Y pues creo que tú tomaste mucho partido allí con el *whacking*, con el hecho de esto que se llama el *Funky* del personaje como tal, de estar como dándole un significado a cada movimiento, yo creo que es por ahí.

Jaime: ¡muchas gracias! vamos pensando entonces en ¿cuáles considera que son las principales contribuciones de las obras de Danzamarios y cómo han sentido ustedes que ha sido la recepción en términos pueden ser en términos generales, de términos específicos y algunos han dicho algunas cosas sobre de pronto de que no entienden mucho o algunas que hacen otras lecturas como los cómo lo sienten ustedes? ¿Cuáles han sido esas principales contribuciones y como han sentido la recepción de lo que hemos hecho? Sí, sí dos preguntas en una relacionada están relacionadas 1 pero cuando hacemos contribución después miramos también como les recibes.

Álex: bueno de las que yo escuché respecto a Encuentros casi la mayoría no les gustó y aclaro algo y es que Danzamarios y Encuentros me enseñó que yo no debo bailar para bailarines, yo no debo bailar para sorprender a los bailarines. Yo pienso que desde ahí como que yo tomé la

decisión de no bailar más para ese tipo de públicos porque cuando tú danzas para bailarines siempre quieres impresionar, siempre quieres como el wao y todo eso y pues lo digo así porque esas fueron percepciones que recibí. De bailarines que siempre quieren lo fantástico, cosas que ni siquiera ellos mismos hacen. por eso creo que el hecho de arriesgarse a buscar como nuevos públicos y nuevas personas que no eran bailarines fue como como lo interesante en este caso de Encuentros, porque siento que fue una danza para verla, para contemplarla, entonces ese tipo de cosas conectó mucho con el público y ver que personas que no estaban acostumbradas aquí en Santa Marta a ver ese tiempo de propuesta fue muy interesante para ellas y pues pienso que eso fue un logro muy grande poder transformar esa mentalidad que tenían ciertas personas hacia la danza.

Creo que eso fue como el trabajo que se logró de partir de las directivas de en este caso de Danzamarios, porque fue llegar a nuevos públicos. Una de las percepciones que pronto tuve de gente no bailarina, gente común, fue como ciertos visos y recuerdos de momentos como en las faldas, que lo usaban de una manera que no era común, que va como muy bien allí a lo que a lo que estaba hablando ahorita Yanina, que a veces ya todo se vuelve como, así como un calco, todo calcado, todo igualito y pues eso también ha sido lo que lo que ha hecho Danzamarios hacia las personas y resignificar las danzas en otra en otras posturas en otras calidades de movimiento y eso fue lo que logró muchas cosas.

Yanina: bueno de las grandes contribuciones de Danzamarios yo considero que son los mensajes que dejan la obra independientemente como tú la quieres interpretar siempre hay un mensaje sea de protesta, sea de motivación, sea de ambiental, sea de preservación, pero siempre hay un mensaje si logras entenderlo siempre hay un mensaje eso es positivo porque son como los buenos libros siempre te dejan una moraleja para la vida, eso es dentro de las contribuciones y

dentro de la contribución también quiero anotar ha servido para cambiar la mirada de muchos, de pronto la gente tiene un concepto sobre algo, pero cuando comienza a experimentar y a ver todo esto, se da cuenta que las cosas pueden ser diferentes y su visión, su pensamiento, comienza a cambiar.

La sido la recepción para algunos buenos, para otros de pronto no tanto, no podemos decir que esto que se hace ha caído de manera un 100 por ciento apreciado por todo el público, siempre hay críticas, pero eso no es malo tener críticas no es malo, porque quiere decir que están viendo tu trabajo que aunque no lo comparta pues hay algo que se está haciendo y que hay cambio que cree transformaciones. entonces no es negativo eso choques que se presentan no son negativos, al contrario, quiere decir que están viendo que la gente está viendo y analizando porque si tú que indicas es porque están analizando algo cierto, que están viéndolo, que están analizando las producciones que se están haciendo.

El hecho de ver mi primera obra que fue Acuerparnos, esa emoción que tu sentiste, así como wao, tanta pista en un día, en cuantas horas y así va creciendo. Entonces uno se iba como emocionando y mira todo lo que puedes lograr desde esa virtualidad que estamos en estos momentos. que la gente pudiera ver y los comentarios que te mandaban, qué cosa tan linda muy bueno por el momento, espectacular, buena investigación, qué buena propuesta y ver a las compañeras, eso también fue muy positivo. yo creo que tenemos dentro de todo pues más que menos.

Maholy: bueno Álex y Yanina ya abordaron uno de los temas de los cuales ya había hecho mención antes, pero cuál ha sido la contribución de Danzamarios con sus obras, es el poder mostrar que la danza transforma vidas, que la danza es una herramienta para comunicar, que la danza que se hace con un argumento, con investigación, con disciplina, con compromiso,

con trabajo, deja en las personas muchas más cosas de las que uno se imagina. Lo digo porque cada cosa que sucede las obras de Danzamarios son pensadas, nada de lo que sucede en las obras de Danzamarios son por casualidad, todo es pensado desde lo que llevas en la cabeza, hasta lo que te colocas en las manos, los pies, lo que está en el escenario, todo es pensado para eso, para que, así como los pequeños detalles significan algo para la obra; las personas también lo noten.

Se cree esa expectativa ¿de qué es lo que va a suceder? porque cuando se da todo que es lo que siempre nos ha pasado, ha ya es cumbia ya sabemos que se va a bailar la cumbia, entonces no crea ni genera ninguna inquietud, pero cuando ya se habla de Danzamarios esa expectativa ya está despierta en muchas personas que han visto desde la primera obra que fue Legacía hasta lo que viene y uno de los temores de mi maestro y recuerdo mucho cuando íbamos a entrenar cumbias era porque la expectativa estaba alta después de Encuentros estaba muy alta y después de la presentación de pescaito. que les puedo decir, que fue una cosa increíble, que la gente se quedara porque nos dejaron de último y la gente se quedó hasta las 8 de la noche en el parque de pescadito esperando que Danzamarios se presentará con Encuentros, estábamos temerosos por decíamos a quien le vamos a bailar si somos los últimos, es más hasta pedimos que nos pusieran a Vintukua antes de nosotros.

Escuchar los wao, en este caso los wao que el profe quiere que salgan por la dificultad técnica que en cuanto a la interpretación, a qué me refiero eso de que si el paso normal de la comunidad cómo puedo hacer que se vea agua desde lo extra cotidiano esos son los wao que él saca en sus obras, no es el wao de la metralleta a la que se refería Álex, es que estamos bailando para impresionar a los bailarines, sino el wao de lo extra cotidiano que tiene cada uno de los movimientos que están dentro de la obra. Entonces ese es el aporte que ha hecho Danzamarios a la danza en Santa Marta que ha creado inquietud, expectativa, de que se pueda hacer danza de

una manera completamente diferente sin perder las bases de donde estamos, que tiene contexto, que tiene argumento.

¿cómo lo recibió la gente? créame que la experiencia más bonita o más significativa fue que mis alumnas del Colegio Divino Niño donde yo trabajo y mis compañeros de trabajo vieran lo que yo hago además de ser profe, gane mucho respeto a lo que yo hago, porque cuando el trabajo se muestra con honestidad, con respecto a ti mismo, en mostrarlo de una manera estética, disciplinada, ganas el respeto de la gente y después de mostrar mi trabajo como profe y después de mostrar mi trabajo como bailarina recibí muy bonitos comentarios incluyendo a mi exigente directora porque ella pensaba que era uno más de los bailecitos que siempre se hace, pero tocó fibras, como padres de familia que de otros cursos que nos conocían, tomar vídeos, mandarme fotos y mandarme mensajes diciendo entendí todo lo que quiso decir. eso ya es más que suficiente porque el trabajo que estás haciendo desde adentro para afuera se nota. Entonces ese ha sido el aporte de Danzamarios

Jaime: cerramos con Cris y vayan pensando en la última pregunta que tienen en el chat.

Cristina: bueno ¿aporte de Danzamarios al público? todos lo han dicho, pero quiero recalcarlo ser más específica y es como eso que transmite que es lo le queda al público, que lo que siente esas emociones que despierta, eso una buena obra siempre te tiene que transmitir y dejarte algo emoción negativa, positiva, pero que te quede algo, es como cuando uno sale de ver una película que le queda uno esa sensación. Eso me parece que digamos que es el aporte que hace Danzamarios, porque normalmente uno va a ver una presentación de danzas, ay que bonito, si ay que bello el vestuario y ya. ¿pero que te queda? ¿qué te deja qué emoción despertó en ti eso que estabas viendo? entonces es lo que siento yo que es un aporte muy valioso que deja de

Danzamarios al público, al espectador que lo está bien y a nosotros también cuando lo estamos obviamente interpretando todas las emociones.

Jaime: el proceso como tal. Bueno y ya para terminar nuestro grupo de discusión esta es la de pronto que ya recapitemos todo. ¿consideran que la danza que propone Danzamarios es folclórica contemporánea y por qué? Entonces ahí sí quisiera que cada una pues o por lo menos cada una responda.

Maholy: para mi indiscutiblemente si es danza folclórica contemporánea porque la estamos hablando desde la técnica o de la disciplina si no estamos hablando de lo que sucede en nuestro alrededor y lo usamos como motivación para crear, para hacer danza, para hacer obras, entonces la contemporaneidad en nuestro caso no se refiere a la disciplina, o a la técnica, sino a lo que somos y como llevamos lo que somos a la danza y a la escena.

Yanina: Danzamarios si realiza esa danza folclórica contemporánea, porque es lo que decíamos ahorita, es hacer el folclor de una manera diferente y yo lo podría decir de esta manera, es como si el folclor fuera el agua y cada vez que tú quieras crear algo, puedes tirar una tintica al agua de otro color y va cambiando. Si ese no te gusta, puedes cambiarlo por otro color de pintica. Cuando vienes a ver esa agua, ya está transformada, aunque sigue siendo la base, sigue siendo agua, pero transformada a tu realidad.

Judith: sí, sí definitivamente sí porque es que no parte del aire, no parte de algo que no está, que algo no existe, parte del folclor, de la música, de los movimientos que ya están, que ya hemos bailado, que ya hemos ejecutado, de un vestuario que ya existe, que ya está, que se ha investigado y se ha ido mucho más a fondo para no disfrazar la realidad. No poner estos vestuarios suntuosos que se usan hoy sino ir a la cotidianidad de lo que en realidad es. ir hasta allá hasta el origen, nos enseña a danzar con libertad, nos enseña a tener, yo se siento que aquí

hay una intención comunicativa; entonces siento que eso es una parte que es la que hace resaltar y hace convertir esto en la danza folclórica contemporánea, en la expresión libre más allá de lo cotidiano y que tiene una intención comunicativa no todas salimos y sonreímos con el tocado, sino que expresamos otro tipo de emociones y eso llama mucho la atención en el espectador.

Cristina: si, siento que si trabajamos danza folclórica contemporánea porque tomamos eso que se vive en el hecho folclórico tomamos sus orígenes, su esencia y la transformamos en lo individual y en lo colectivo, pero trabajamos eso que hay ahí y como lo sentimos. Entonces siento que si esto es danza folclórica contemporánea.

Jaime: Alex ¿crees o consideras que lo que hacemos en Danzamarios es danza folclórica contemporánea?

Álex: si considero que sea danza contemporánea folclórica porque, pues cuando tengo entendido que cuando se establece la danza contemporánea es como para salir de ciertas tecnicidades y llegar a la conclusión de que todo puede bailar, toda danza esto está avanzando en este momento y está haciendo muchas cosas entonces, por ahí va como la premisa de la danza contemporánea y pues creo que romper reglas y crear siempre nuevas propuestas, por ahí va la cosa entonces mi respuesta es sí gracias.

Aileen: bueno pues yo considero que sí, porque partimos pues de una base, de una investigación de unos hechos y los reconstruimos evolucionamos de pronto ya lo que lo que tenemos, lo mejoramos.

Jaime: vale a muchísimas gracias para el equipo estoy muy muy agradecido con ustedes poder dedicarme esta hora y 40 minutos de entrevista, de discusiones, es de valioso soporte estamos resonando en mucho de muchas maneras, en muchas esferas y sentir que de una u otra manera a nuestros discursos están entretnejidos, que se apoya que se amplían que se acercan y

también hace parte de que el objetivo se está logrando y que cada uno de ustedes ha podido también apropiarse e incorporar en lo que es la danza folclórica contemporánea que hacemos en Danzamarios. pues no siendo más muchas gracias y muy buenas noches.

Referencias Bibliográficas

- Arana, R. (1978). *Cien años de la ciencia del folklore*.
[http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?
a=d&c=Revistas&d=cien-anos-ciencia-folklore](http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=cien-anos-ciencia-folklore)
- Arboleda Jaramillo, C. A., Montes Hincapié, J. M., Correa Cadavid, C. M., & Arias Arciniegas, C. M. (2019). Laboratorios de innovación social, como estrategia para el fortalecimiento de la participación ciudadana. *Revista de Ciencias Sociales (Ve)*, XXV(3), 130-139. Redalyc.
- Ardito, L., Karmy, E., Mardones, A., & Vargas, A. (2016). *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)*.
- Ballesteros, M., & Beltrán, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*.
- Barba, E. (2014). *Apuntes sobre la dramaturgia (Artículo en línea)*.
<https://www.escenografia.cl/espacio.html>
- Baz, M. (2009). *Cuerpo y otredad en la danza*. 32, 13-30.
- Beltrán-Jaimes, J., Moreno-López, N., Polo-Díaz, J., Zapata-Zabala, M., & Acosta-Barreto, M. (2012). *Memoria autobiográfica: Un sistema funcionalmente definido*. 5, 108-123.
- Blanco Arboleda, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey-México, 1960-2008, interculturalidad, identidad, espacio y cuerpo* [El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Sociológicos].
<https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/kk91fk66p?locale=es>
- Bofill, C. (2013). *Artistas en el laboratorio*. <https://www.cccb.org/es/actividades/ficha/i-c-i-pasolini-en-el-laboratorio/217808>

- Burgos, A. (2016). Cumbia colombiana. En *Historia Social de las Musicas Populares Latinoamericanas* (pp. 185-197).
- Caeiro Rodríguez, M. (2019). *Recreando la Taxonomía de Bloom para Niños Artistas. Hacia una educación artística metacognitiva, metaemotiva y metaafectiva*. 24, 65-84.
<http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2019.24.6>
- Cardona, P. (1998). *Cuerpos escénicos*.
- Castillo, L., & Palacios, R. (2015). *Pasos en la tierra. Formación creación danza comunidad*.
- Chárriez, M. (2012). *Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa*. 5, 50-67.
- Clemente, F. (2008). *Relajación creativa, creatividad motriz y autoconcepto en una muestra de niños de Educación Infantil*. 6(1), 29-50.
- Daza Cuartas, S. (2009). *Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes*. 11(1). <https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339>
- Dewey, J. (1960). *Experiencia y educación*.
- Díaz, L. (2005). *Sobre el folklore en la actualidad y la pluralidad en la lectura*. 1, 35-42.
https://doi.org/10.18239/ocnos_2005.01.03
- Fructuoso, C., & Gómez, C. (2001). *La danza como elemento educativo en el adolescente*. 66, 31-37.
- Fuentes, Á. (2012). *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza*.
- Heiland, T. (2018). *Taxonomies of Learning Outcomes Using Dance Notation: Cognitive, Knowledge Dimension, Affective, Conative, and Psychomotor*. 9, Dance: Current Selected Research.
- Hernández, M., & Martín Prada, J. (1998). *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas*. 84, 45-63.

- Islas, H. (2016). *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de «otras» danzas.*
- Kapp, K. M. (2012). *The Gamification of Learning and Instruction: Game-based Methods and Strategies for Training and Education* (1ra ed.). Pfeiffer.
- Karmy, E. (2009). *Identidades nacionales ¿folclor o folclorismo?*
- Lora, J. (2011). *La educación corporal: Nuevo camino hacia la educación integral.* 2, 739-760.
- Maldonado, J. (2019). *La danza folclórica en Antioquia: Obra de arte para la escena.*
- Martí, J. (1999). *La Tradición Evocada. Folklore y Folklorismo.*
- Marzano, R. J., & Pickering, D. J. (2014). *Dimensiones del aprendizaje* (2da en español).
- Masetti, M. (2019). *Habitar la danza. Territorios del movimiento.*
- Mateu Serra, M., Giustina Baravalle, M., Gumà Marimon, X., & Sardà Crous, G. (2013). *Proyectos educativos en danza: Una realidad creativa en construcción.* 24, 154-157.
- Miranda Echeverry, C. (2013). *Hablar desde los márgenes. La problemática del lugar de enunciación en la propuesta decolonial de Walter Mignolo.* [Universidad de Chile].
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114291>
- Monrroy, M. (2003). *La danza como juego, el juego como danza. Una pregunta por la pedagogía de la danza en la escuela.* 159-167.
- Montoro, E. (2010). *Folklore y lingüística.* 225-252.
- Montoya, S. (2018). *Introducción a los procesos de investigación, creación e innovación en las artes.*
- Moyinedo, S. (2008). *Aspectos discursivos de la circulación artística.* 15, 54-82.
- Muñiz, L. (2016). *El «lugar de enunciación»: Sobre la realidad de la interpretación histórica.* 10(18), 9-30. <https://doi.org/10.33064/18euph1340>

- Nieves Gil, A. del P., & Llerena Avendaño, A. (2017). *La vivencia como principio artísticopedagógico en la formación de licenciados en artes escénicas*. 9, 56-62.
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: Invención de una tradición. 226, 70, 31-52.
- Ortiz, C. (1994). *Antropología y Folklore*. 49.
- Osores, J. (2020). *El nombrar como necesidad. Ética del discurso y lenguaje inclusivo*.
- Parra, R. (2015). *El Potro Azul, vestigios de una insurrección coreográfica (2015)*.
- Parra Valencia, J. D., Ochoa, S., Ochoa, F., Parra Valencia, J. D., Quispe Lázaro, A., Mullo Sandoval, J., Sans, J. F., Escamilla, L., Olvera, J. J., Massone, M., Calentano, M., & Filippis, M. de. (2019). *El libro de la Cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. <http://hdl.handle.net/20.500.12622/1988>
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*.
- Penalva-Verdú, C., Alaminos, A., Francés, F., & Santacreu, O. (2015). *La investigación cualitativa: Técnicas de investigación y análisis con Atlas.ti*.
- Prat, J. (2006). *Sobre el concepto de folklore*. 2, 229-248.
- Rambusch, J., & Ziemke, T. (2005). *The role of embodiment in situated learning*. 1803-1808.
- Reguera, M. (2015). *Memoria Cultural y Tradiciones Electivas: Conceptos, ideologías y teorías del recuerdo y de la recepción según Aleida Assmann, Jan Assmann y Javier Fernández Sebastián*.
- Ribeiro, D. (2019). *Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación*.
- Romé, S. (2013). *Cumbia*.
- Schlenker, A. (2011). *Desobediencia artística: Apuntes para una geopolítica-otra del arte*.

- Sideeg, A. (2016). *Bloom's Taxonomy, Backward Design, and Vygotsky's Zone of Proximal Development in Craing Learning Outcomes*. 8(2), 158-186.
<http://dx.doi.org/10.5296/ijl.v8i2.9252>
- Strewe, R., Villa-De León, C., Alzate, J., Beltrán, J., Moya, J., Navarro, C., & Utria, G. (2009). *Las aves del campus de la Universidad Del Magdalena, Santa Marta, Colombia*.
- Tamayo, W. (1997). *Folclore: Derecho a la cultura, guía para el docente*. Instituto Interamericano de DDHH.
- Ugalde, N., & Balbastre, F. (2013). *Investigación cuantitativa e investigación cualitativa: Buscando las ventajas de las diferentes metodologías de investigación*. 31.
- Universidad Antonio Nariño. (2021). *Proyecto Educativo de Programa—Licenciatura en Artes Escénicas*.
- Valenzuela, J., & Flores, M. (2013). *Fundamentos de investigación educativa* (Vol. 2).
- Villegas, M., & González, F. (2011). *La Investigación Cualitativa de la Vida Cotidiana. Medio Para la Construcción de Conocimiento Sobre lo Social a Partir de lo Individual*. 10, 35-59.
- Viloria De la Hoz, J. (2017). *DE LA CUMBIAMBA AL VALLENATO: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960*.
- Yedaide, M., & Porta, L. (2017). *Narrativa, mundo sensible y educación docente*. 19, 41-53.