



TESIS DE MAESTRÍA:

**APRENDIENDO A DANZAR: EL CASO DEL COLECTIVO
COREOGRÁFICO LOS DANZANTES DEL CERRILLO**

Autor

Martha Lucía Jiménez Gutiérrez

Director de tesis:

Dr. David Orlando Camargo Cárdenas

Universidad Antonio Nariño

Facultad de Educación

Maestría en Educación

Bogotá, D. C., mayo de 2018

**Aprendiendo a danzar: El caso del Colectivo Coreográfico Los
Danzantes del Cerrillo**

Memoria que presenta el maestrante:

Martha Lucía Jiménez Gutiérrez

Para optar al grado de Magister por la Universidad Antonio Nariño

Bogotá, D. C., mayo de 2018

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	5
1. Capítulo Uno	16
1.1 EL SABER TRADICIONAL.....	16
1.1.1 Definición de saber tradicional.....	17
1.1.2 Tradición.....	21
1.1.3 Tipos de saber tradicional.....	24
1.1.1.4 Formas de transmisión	26
2. Capítulo dos	29
2.1 PUESTA EN ESCENA DE LO POPULAR.....	29
2.1.1 Experiencia festiva.....	30
2.1.2 Fiesta	32
2.1.2 Fiesta como juego.....	33
2.1.2.1 <i>Hacedores.....</i>	34
2.1.2.4 <i>Agentes oficiales.....</i>	36
2.2 Plan Especial para Salvaguardia del Carnaval de negros y blancos	40
2.2.1 Modalidades	42
2.2.2 <i>Murga</i>	42
2.2.3 <i>Disfraz individual</i>	43
2.2.4 <i>Comparsa</i>	44
2.3 Carroza no motorizada.....	44
2.3.1 <i>Carroza motorizada.....</i>	45
2.4 Colectivo coreográfico.....	46
2.4.1 Origen de los colectivos coreográficos.....	47
2.4.1.2 El colectivo coreográfico los danzantes del cerrillo	49
2.4.1.2.1 <i>Historia</i>	49

2.4.1.2.2 Estructura	50
2.4.1.2.3 La organización jerárquica en lo administrativo	51
2.4.1.2.4 Puestas en escena realizadas por los danzantes del cerrillo	51
2.4.2 El atuendo	55
3. Capítulo tres	57
3.1 LA PEDAGOGÍA EN LA FIESTA POPULAR. Un ejercicio de transposición didáctica	57
3.2 DE APRENDIZ A MAESTRO. De la tradición popular al conocimiento del saber tradicional	59
4. Resultados y proyecciones	67
5. Conclusiones	68
6. Referencias bibliográficas	70
7. ANEXO	74

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Cantidades de material recogidos en la primera fase de observación. Elaboración propia	10
Tabla 2: Cantidades de material recogidos en la segunda fase de observación. Elaboración propia.....	11
Tabla 3: Lista de personas entrevistadas. Elaboración propia.....	13
Tabla 4: Lista de tipo de material recogido acorde a la actividad. Elaboración propia.....	14

AGRADECIMIENTOS

Al doctor David Camargo gracias por contribuir a cumplir mi sueño y ser partícipe de él, por encaminarme, orientarme y comprender a donde yo quería llegar, pero sobre todo gracias por su exigencia, por estar presente en mi evolución y formación en la investigación y hacer de este camino algo agradable y placentero. Al maestro Luís Antonio Eraso le agradezco su inmensa generosidad, su confianza al facilitarme todos los medios para poder realizar la tesis y su disposición para compartirme con total desprendimiento los saberes tradicionales nariñenses. Quiero expresar mis más sinceros agradecimientos al maestro, a mi gran amigo, hermano Abelardo Jaimes por destinar generosamente parte de su tiempo para transmitirme diversas y continuas enseñanzas sobre la investigación, por su gran colaboración, aportes invaluable, entrega absoluta, disponibilidad y paciencia.

DEDICATORIA

A las maestras Delia Zapata Olivella y Rosario Montaña Cuellar

INTRODUCCIÓN

La razón fundamental de este trabajo es indagar las formas de transmisión del conocimiento como persistencia de la tradición en la fiesta popular. En este caso, la tradición estudiada son las formas danzarias asociadas a las músicas tradicionales dentro del carnaval de Negros y Blancos de Pasto, una de las fiestas populares más emblemáticas de Colombia y –de modo más concreto– el caso de la puesta en escena que hizo de ellas el Colectivo Coreográfico Los Danzantes del Cerrillo para el evento 2018. El objeto de estudio fue observado buscando encontrar los rasgos que se pueden asumir como tradición y que aún permanecen en la fiesta dentro las categorías particulares de la estética danzaria y su lógica conexión con la música, pero centrando en particular la mirada en el modo como estos rasgos característicos permanecen y se transmiten en la actualidad desde un pasado que las convalida como parte de estas manifestaciones.

Dentro de la fiesta popular del Carnaval de Pasto existe un tipo de agrupación muy interesante de ser estudiada: los colectivos coreográficos, que son agrupaciones conformadas por danzantes, músicos y zanqueros que se reúnen con el objetivo único de participar en el carnaval como una de sus modalidades. Buscando delimitar el objeto de estudio, la autora de éste trabajo ha seguido el rastro de una agrupación muy representativa dentro del carnaval de Pasto: “*Los Danzantes del Cerrillo*”, agrupación emblemática que ha mantenido su participación en la fiesta popular durante 6 años, ha sido ganadora de las más altas distinciones y reconocimientos por su participación pero, ante todo, lo que más la define como caso relevante para éste estudio es su voluntad manifiesta de mantener las formas tradicionales de hacer danza dentro del carnaval, de tal manera que al estudiar dichas formas de hacer danza se puede indagar por los rasgos en que esa tradicionalidad es concebida por actores directos de la fiesta popular y, también, establecer mediante qué mecanismos pedagógicos se enseña y aprende ese saber tradicional y las formas de enseñanza de la tradición que permiten unir el pasado al presente del Carnaval.

Para efecto prácticos de este trabajo un primer paso fue intentar develar el concepto de saber tradicional que subyace y es entendido como tal en las prácticas danzarias asociadas a la música, al atuendo y a la puesta en escena, que se aprenden mediante la experiencia que se vive dentro del colectivo coreográfico en las fases de

preparación y en la participación plena en la fiesta popular. Esta vivencia en el proceso creativo y productivo de la obra se configura en una experiencia pedagógica tradicional de una manifestación artística concreta, la cual ha de ser documentada y preservada. Esta documentación de la experiencia y el producto resultante al final del ejercicio podrán ser replicados por los y las docentes de aula que realizan procesos de Educación Artística, en tanto encontrarán en este escrito el modelo paso a paso de concebir y abordar un estudio cultural de similares características y que –para el caso– permitió comprender cuáles son los saberes tradicionales existentes y cómo ese saber tradicional se configura y se transmite en el colectivo coreográfico, objetivo principal de la investigación acá propuesta. Para poder establecer lo anteriormente expuesto, se realizaron un total de siete entrevistas semiestructuradas a integrantes del colectivo que cumplen diferentes roles y se hizo una observación no participante y estructurada según las categorías de la indagación de la última puesta en escena del colectivo tanto en su fase de preparación, como de realización y en el resultado mismo de la participación durante la versión 2018 del Carnaval de Negros y Blancos en Pasto, Nariño.

El interés final de la autora al documentar todo este saber pedagógico - artístico es lograr como resultado tangible un producto didáctico concreto que tomará la forma de un libro de dirección digital interactivo que, además de recoger las particularidades de la puesta en escena del “*Paraíso de Labriegos*” –desarrollado por el colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo para la Senda del Carnaval 2018–, propone una serie de estrategias didácticas en torno al hecho pedagógico y artístico producto de la vivencia del hecho cultural estudiado. Destaca en este producto de investigación la evidencia de trabajo interdisciplinario, en tanto se reúnen en la experiencia: la danza (estereometría, planimetría, coreografía), la música (ritmos como el Son Sureño, el Bambuco y el San Juanito), el atuendo (vestuarios, tocados y accesorios) y el teatro (zanqueros). Esta forma de hacer el libro de dirección recoge una tradición académica muy particular de la Licenciatura de Educación Artística con énfasis en Danzas y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, programa al cual pertenece la autora, y que fue aprendida e incorporada en la fuente directa de sus dos creadoras, las insignes Maestras creadoras del programa: Delia Zapata Olivella y Rosario Montaña Cuellar, a quienes se les rinde homenaje con ésta indagación y producto realizado.

En la lectura de éste trabajo aparecerán a modo de capítulos uno y dos los referentes conceptuales imbricados con los resultados de la apuesta metodológica –la cual

se describe párrafos adelante en este informe de investigación. Los contenidos teóricos están estructurados desde dos grandes bloques, uno inicial que abordó el componente central del Saber Tradicional, y el otro que contiene la descripción de la puesta en escena de lo popular, referida en este caso a ubicar conceptualmente el fenómeno de los Danzantes del Cerrillo como parte de una complejidad mayor que es el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, y que, éste a su vez se constituye en el escenario natural de una fiesta popular.

El primer componente se desglosa en el capítulo uno proponiendo una definición para la tradición elaborada desde autores como Guillermo Abadía Morales, Octavio Marulanda y Javier Marcos Arévalo. Lo anterior abrió la puerta a la autora para entrar a describir los tipos de saber tradicional que se ponen en juego en el Colectivo de Danzantes del Cerrillo y las formas de transmisión evidentes en esa experiencia de realizar la puesta en escena dentro de la modalidad de colectivo coreográfico.

Con respecto al segundo capítulo, denominado “puesta en escena de lo popular” –nombre tomado en préstamo del capítulo V del libro *Culturas Híbridas* de Néstor García Canclini (2005) –, el mismo abre con la conceptualización sobre lo que configura la experiencia festiva, para llegar desde ahí a la definición de fiesta propuesta por Javier Rodrizales; esto a su vez da paso a describir los hacedores del carnaval –mejor llamados en el mismo–: *jugadores*, *promotores* y *cultores*, e incluirlos dentro de la descripción breve que se hace de algunas de las modalidades partícipes del carnaval. Si bien los jugadores con su participación son los que hacen la fiesta, no se puede desconocer la existencia de toda una estructura oficial que soporta la realización del Carnaval y que desde lo gubernamental o lo privado sostiene económicamente la salvaguarda de este patrimonio inmaterial de la humanidad con la responsabilidad social que implica su participación, por lo cual son reseñados en este apartado.

Metodología de la investigación

La perspectiva metodológica –con la cual se abordó la resolución de la problemática– fue etnográfica y se configuró como unidad de análisis el caso del colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo desde la identificación de tres categorías fundamentales, asociadas a los tres componentes que hacen parte de este ejercicio: los

saberes tradicionales, las formas de transmisión y la documentación de la puesta en escena para la Senda del Carnaval de Negros y Blancos 2018 de la pieza titulada: “Paraíso de Labriegos”.

La apuesta por este tipo de investigación cualitativa parte de considerar que el sentido de la etnometodología es una estrategia investigativa para descubrir la naturaleza de la vida social. La misma se ocupa de la organización de la vida cotidiana, “inmortal y corriente”, en palabras de Galeano, quien concibe los hechos sociales como resultado del esfuerzo concertado de las personas en su cotidianidad. Su interés no se centra en los procesos cognitivos por los cuales los hechos se producen, y sí en los “procedimientos, los métodos y las prácticas” que utilizan las personas (Galeano. M., 2004 pág. 151).

La decisión de aplicar esta ruta etnometodológica partió de la pregunta planteada en los siguientes términos: Para el caso de las manifestaciones danzarias presentes en los Colectivos Coreográficos del Carnaval de Negros y Blancos, *¿Cuáles saberes tradicionales están presentes y se transmiten en las prácticas del Colectivo Coreográfico Los Danzantes del Cerrillo?*

Objetivo General

El siguiente paso fue establecer como norte de indagación el objetivo general planteado en términos de: Comprender el proceso de trasmisión de saberes tradicionales respecto a la danza en la concepción, realización y puesta en escena de una pieza pedagógico - artística producida para la Senda del Carnaval 2018 por uno los colectivos coreográficos del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño. Colombia.

Objetivos Específicos

Las fases de la investigación derivadas, y que corresponden a su vez cada una con un objetivo específico de la misma, son:

- Caracterizar las formas danzarias asociadas a las música, plástica y al teatro en la puesta en escena del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo para el carnaval 2018.

- Describir la pedagogía del arte inherente en las formas de transmisión del saber tradicional presentes en el Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo.
- Diseñar el libro de dirección digital interactivo de la puesta en escena “Paraíso de Labriegos”, evidenciando una ruta pedagógica clara y de fácil comprensión para que pueda ser replicada por docentes en las aulas y experiencias del área de Educación Artística.

La ruta vital del proyecto de investigación se emprendió desde los pilares conceptuales que definen el modelo investigativo, el primero de ellos la inmersión en el territorio, para eso se hicieron una serie de vivencias en torno al fenómeno entre el 29 de septiembre y el 2 de octubre de 2017, del 2 de enero al 7 de enero de 2018, y del 25 hasta el 29 de marzo de 2018, con el fin de dar cumplimiento a lo usual en este tipo de investigación que es: “la investigación estará inmersa en el territorio donde surge el fenómeno que le interesa estudiar” (De Tezanos, 1998, pág. 21). En el centro de la ruta estuvo el poder abordar la descripción del objeto estudiado, para este caso el Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, y así avanzar en el ciclo planteado por este modelo de investigación: “la etnografía, como método, describe grupos sociales en profundidad y en su ámbito natural; y persigue su comprensión desde el punto de vista de quienes interactúan en ellos” (Rodríguez. N, 2014 pág. 37). En el trabajo de campo se aplicaron técnicas de observación no participante siguiendo las instrucciones de De Tezanos en torno a que “el proceso de recolección de la información es el que da el significado y sentido al trabajo de campo o trabajo en terreno” (1998, pág. 46).

En todo el proceso siempre se llevó el registro en un diario de campo acompañado con captura de evidencias fotográficas, en audio y del tipo audiovisual, tanto durante los ensayos, la acreditación y la audición del colectivo coreográfico para su participación en el carnaval del 2018, como en las otras visitas de inmersión. La audición y la acreditación son dos momentos que hacen parte del proceso de selección que viven los participantes de la modalidad de colectivos coreográficos para poder salir desfilando en la Senda del Carnaval de cada año. Los datos recogidos provenientes de la observación y de las experiencias de la agrupación en su contexto se analizaron según las categorías definidas: el saber tradicional, las formas de transmitir ese saber, y la descripción de la puesta en escena del colectivo coreográfico.

De otra parte –para entender el funcionamiento del Colectivo– se revisó su historia, la organización jerárquica en lo administrativo, la gestión y la realización artística, las formas de participación de los integrantes en el Colectivo los Danzantes del Cerrillo. En este aspecto se involucró de manera dialogante a los integrantes de la agrupación en el sentido que, al estar ellos reflexionando sobre su experiencia en el Colectivo, contribuyeron en la construcción de conocimiento emergente de esta ruta metodológica. El diálogo y la consecuente reflexión permitieron establecer la percepción del director y los integrantes de su hacer en el colectivo.

Con respecto a la observación se realizó por fases. La primera fase de observación sucedió en la ciudad de Tocancipá, porque el Colectivo los Danzantes del Cerrillo participó en un evento en dicha población, en esa ocasión se recogió el siguiente material:

MATERIAL	CANTIDAD
Fotográfico	27
Audiovisual	1

Tabla 1: Cantidades de material recogidos en la primera fase de observación. Elaboración propia

La segunda fase de observación sucedió durante los ensayos, la acreditación y la audición. Los ensayos son tiempos libres organizados por el grupo en el espacio particular a los cuales se llega por invitación directa. En la audición las agrupaciones muestran las puestas en escena en una calle donde la propuesta escénica es lo más parecido posible a la versión que saldrá en el carnaval. Las dos actividades se realizan ante un jurado al que se le asigna la tarea de seleccionar los colectivos que serán incluidos en programación del carnaval del 2018.

Los ensayos observados del colectivo Danzantes del Cerrillo se realizaron los días 29 y 30 de septiembre de 2017. Como el colectivo está conformado por grupos denominados cuadrillas de danzantes, de músicos y zanqueros, cada una de las cuadrillas trabaja por separado y luego en conjunto, en esta ocasión en las instalaciones del Centro de Estudios Superiores María Goretti, CESMAG. Estos ensayos tienen las características de hacerse también por las calles de Pasto.

El proceso de acreditación y audiciones de los proyectos de los colectivos coreográficos para el carnaval 2018 sucedieron el 30 de octubre y 1 de noviembre de 2017. Las sustentaciones se ejecutaron en el Teatro Imperial con la presencia de quince

colectivos coreográficos, donde cada uno presentaba sus propuestas durante quince minutos ante un jurado; la audición pública se realizó en la avenida Emanuel, de la ciudad de Pasto, Nariño, donde desfilaron los quince colectivos ante el jurado conformado por expertos en literatura y bellas artes, mostrando sus puestas en escena.

Después de éste proceso de acreditación y audiciones quedaron 12 grupos seleccionados que desfilaron en la senda del carnaval el día 3 de enero de 2018. Todos los actos del carnaval se realizan en la misma fecha ordinal independiente del día de la semana a que corresponda. A modo de ejemplo: el Desfile Magno siempre es el 6 de enero, la Familia Castañeda es el 4 de enero.

En esta fase se recogieron las siguientes evidencias:

MATERIAL	ACTIVIDAD	CANTIDAD
Audiovisual	Ensayos	3
Fotos		30
Audiovisual	Acreditación	1
Sonoro		1
Fotos		15
Audiovisual	Audición	1
Fotos		98

Tabla 2: Cantidades de material recogidos en la segunda fase de observación. Elaboración propia

La tercera fase de observación fue una inmersión profunda en la fiesta, realizada entre el 2 y el 7 de enero de 2018, de la cual parte todo el proceso descriptivo. Los datos recogidos reúnen el cúmulo de experiencia de la investigadora al estar presente en las actividades de la agrupación en su contexto, el proceso de descripción mantiene la estructura de categorías de análisis de los datos: los tipos del saber tradicional, las formas de transmitir del saber y la puesta en escena del colectivo coreográfico. Para dar cuenta de este último apartado también se revisó la historia, la organización jerárquica en lo administrativo y la realización artística, la participación de los integrantes. Se hace necesario aclarar en este punto que –para poder realizar este trabajo de modo eficiente– se involucró de manera dialogante a los integrantes de la agrupación, reflexionando con ellos constantemente para poder construir conocimiento en conjunto con los entrevistados. Fue dialogante puesto que se basa en una construcción de una comunidad artística cultural en diálogo permanente, es decir que: todos los actores de la misma están

en total interdependencia. “Es un principio según el cual las cosas y los sucesos están íntimamente integrados, escalonados en un proceso interrelacionado” (De Zubiría, 2006: pág. 198). De ahí que el mapa de relaciones y situaciones presentes en el espacio cultural tiene que ser tenida en cuenta, como en este caso en el diseño de los procesos de la puesta en escena. Este diálogo y la consecuente reflexión permitieron establecer la percepción del director y los integrantes de su hacer en el colectivo.

En la cuarta fase se realizó un taller de Danza Tradicional Nariñense entre el 24 al 29 de marzo de 2018 en la ciudad de Pasto, con el maestro Luís Antonio Eraso Caicedo, una pareja integrante del colectivo y músicos del mismo con los estudiantes de III semestre 1-2018, del programa de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño en compañía del docente titular del curso Abelardo Jaimes y la investigadora de este proyecto. El maestro, su equipo danzantes y músicos les transmitieron lo que ellos ya habían mostrado en la Senda del carnaval. Esta experiencia aportó pasos, figuras de Son Sureño, San Juanito y las cinco coreografías que integran la propuesta de artística para el carnaval 2017-2018 ‘Paraíso de Labriegos’, también la corporalidad del danzante nariñense con relación a la música. El taller se desarrolló desde un modelo didáctico diseñado para el proceso, el resultado fue un vídeo [Disponible en el enlace: <https://we.tl/zUFMtc2knH> y disponible en Youtube bajo el título “Taller Aprendiendo a danzar 2018” en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SMaXBqqxBqM&t=28s>] y la coreografía será incorporada en el montaje de los cursos de Danza Andina y Teatro de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

Las técnicas empleadas en la investigación para la captura de información fueron fundamentalmente centradas en entrevistas. Se aplicaron entrevistas semiestructuradas que dieron la oportunidad de hacer preguntas abiertas a partir de un guión, y entablar una conversación amistosa con un grupo de siete personas constituido por:

ENTREVISTADO	CARGO
Luís Antonio Eraso Caicedo	Director general
Marcos Guzmán Noguera	Director de instrumentos de viento
Diana Marcela Plazas	Coreógrafo, monitor de danza
Alexander Díaz	Coreógrafo, monitor de danza
José Luís Rosales Portilla	Monitor de danza, auxiliar de herramientas tecnológicas

ENTREVISTADO	CARGO
Alberto Delgado Martínez	Maestro artesano, coordinador en la parte logística y artística en lo que se refiere a construcción de tocados
Brando Santiago Anganoy López	Niño integrante del grupo musical (con autorización de los acudientes)

Tabla 3: Lista de personas entrevistadas. Elaboración propia

Este grupo se seleccionó en orden a que son personas que llevan un tiempo significativo en la agrupación –algunos desde su fundación. Inclusive, algunos de ellos hacían parte del primer colectivo coreográfico que tuvo el carnaval denominado: “Indoamericano”. Son parte importante del funcionamiento del colectivo en lo referente a lo artístico y administrativo, además reconocidos como líderes naturales de la agrupación.

Dentro del trabajo de campo se visitó el 29 de septiembre de 2017 a Corpocarnaval, la corporación que reglamenta y organiza el carnaval, y a la vez maneja el Centro de Documentación ubicado en el Museo del Carnaval. Allí se revisaron los documentos que contienen información referente a las categorías de la investigación, particularmente sobre el uso de los términos “colectivos coreográficos” y “carnaval”, conceptos fundamentales de la indagación. Se encontraron referencias bibliográficas y libros recomendados por el director del museo, tales como:

- “Hilando Fino”, de Luis Gerardo Rosero Obando.
- “Aesthesis del Carnaval de Negros y Blancos”, de Javier Rodrízales.
- “Carnaval de negros y blancos. Juego, arte y saber”, de Javier Rodrízales.
- “Carnaval de negros y blancos”, de Fundación Ciudad Cultural.

Estos libros se convirtieron en una unidad de análisis documental para el trabajo posterior.

Otro instrumento utilizado para la captura de información fueron las notas de campo, donde se consignaron apreciaciones de la investigadora con relación a las actitudes de los investigados. Así como la descripción narrativa y las interrelaciones entre los integrantes del colectivo (jerarquías, relaciones de poder y relaciones de grupo).

Para el procesamiento y análisis de datos –y teniendo en cuenta las categorías de investigación– se optó por un trabajo hermenéutico, derivando la interpretación por parte de la investigadora de la información recogida y triangulado con la teoría previamente establecida. Dadas las condiciones de la recolección de información se procesó en tres fases: primero se catalogó la información por día de recolección y tipo de material, teniendo en cuenta las categorías de la investigación. Cada una de las actividades cuenta con el registro audiovisual y fotográfico así:

ACTIVIDAD	MATERIAL
Entrevistas	Fotografías, sonoro
Visitas a Corpocarnaval, Museo del Carnaval, Centro documentación, Teatro Imperial	Fotografías, videos
Ensayos colectivo coreográfico Danzantes del Cerrillo	Fotografías, videos
Acreditación colectivos	Sonoro, video
Audición colectivos	Video, fotografías
Explicación pasos y figuras	Video, sonoro

Tabla 4: Lista de tipo de material recogido acorde a la actividad. Elaboración propia.

Posteriormente, en una segunda fase de procesamiento, se hizo la transcripción de los audios de las entrevistas, y se organizaron las notas de campo y material audiovisual. En una tercera fase paralela, todo el material se fue analizando y se tomaban los apuntes de investigación, de ahí surgieron elementos que se contrastaron con el conjunto de datos.

Sobre la interpretación de la información, según De Tezanos (1998, pág.169), en ese proceso de búsqueda del “diálogo entre el investigador, la realidad y la teoría”, se buscó producir un texto que permitiera mostrar la forma del objeto de estudio. Sin embargo, como señala el propio De Tezanos: “esta tarea estará ‘inacabada’ hasta que se alcance aquello que permanece oculto a la inmediatez de la mira: la esencia del objeto”. Es decir, “las relaciones que le dan sentido y que, consecuentemente, al articularse con lo aparente de la forma, le dan existencia”. Es así como enfrentamos el proceso de interpretación a través de una metodología que pone en relación el vértice teórico de la realidad (ahora constituido por la descripción) con el vértice teórico y el vértice del observador –investigador. Este procedimiento recibe el nombre de la triangulación

interpretativa y abre el camino a la re-significación de las categorías, aportando al avance de las formaciones disciplinarias que articulan las ciencias sociales (entre ellas la pedagogía –que es nuestro campo de trabajo).

El producto resultante del proceso investigativo es una elaboración conceptual acerca de lo pedagógico en la fiesta popular, buscando aportar a la educación artística desde un material didáctico donde se encuentra tanto la ruta pedagógica para un modo particular y novedoso de enseñanza de la danza (modelo que un docente promedio puede implementar en su contexto de desempeño), así como su conexión con la Investigación Artística.

No se puede cerrar ésta introducción sin hacer la necesaria claridad en torno a que la propuesta de construcción del libro de dirección ha sido desarrollada y probada durante más de 30 años de experiencia docente en la formación recibida e impartida dentro del programa de Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro de la Universidad Antonio Nariño, Facultad de Educación, de la cual la autora es egresada y docente. La licenciatura –que inicialmente se denominaba en Danzas y Teatro y que actualmente se denomina Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro– fue fundada hace ya casi 40 años por las Maestras Delia Zapata Olivella y Rosario Montaña Cuellar. Lo que se ha hecho en éste proceso para la obtención del título de Maestría en Educación, de la Universidad Antonio Nariño, es aplicar la metodología al Colectivo Los Danzantes del Cerrillo y a la puesta en escena “Paraíso de Labriegos”, de forma que ésta propuesta puede ser replicada en cualquier unidad didáctica de la danza (sobre todo de la Danza Tradicional Colombiana), porque la estructura de Maestro –aprendiz que se observó en el Carnaval de Negros Blancos de Pasto, Nariño, está presente todo el tiempo en la cotidianidad de la enseñanza del arte en general y de la danza en particular. Así que lo que se recoge en lo que se denomina “Libro de Dirección” es, por supuesto, aplicable a la enseñanza y puesta en escena de cualquier tema estudiado en danza. Quiere lo anterior decir que al final de esta ruta la autora está en condiciones de hacer una propuesta metodológica para el estudio y puesta en escena en el ámbito escolar de las manifestaciones populares de la Cultura Tradicional Colombiana.

1. Capítulo Uno

1.1 EL SABER TRADICIONAL

Este capítulo define el objeto de estudio de la investigación en torno al saber que proviene directamente de la tradición, asumiéndolo como un rico campo aún muy poco explorado en sí mismo y en sus posibilidades de llevarlo a la discusión académica. Lo anterior quiere decir que si en lo ancestral se configuran modos de ver el mundo, y la academia reconoce los modos de saber que ha acumulado la civilización humana, también debe existir en lo académico un espacio para revisar lo que del saber tradicional permanece aún hoy en la configuración que del mundo hacen las personas.

El concepto central que se aborda es el saber tradicional, desde los dos frentes que construyen el objeto de estudio de esta indagación: llegar en lo posible a la definición de saber tradicional y encontrar los modos como este saber tradicional es enseñado y aprendido. Es importante señalar, en este punto, que el lector encontrará el desarrollo de los referentes conceptuales cruzados de una vez con los hallazgos provenientes de la ruta metodológica de la investigación en curso, así que sincrónicamente se irá haciendo evidente el tejido resultante entre los referentes teóricos, los análisis de la observación en campo y la reflexión construida por la autora en un ejercicio de triangulación constante de la información obtenida en todas las fuentes de la indagación.

La ruta interna del capítulo será la siguiente: Para empezar se lanza una posible definición de saber tradicional, que abrirá sin duda el debate académico en torno al tema; luego se construye la noción de tradición que alimenta todo el ejercicio investigativo que aquí se presenta. Acto seguido, se corre el riesgo de intentar una diferenciación entre saber y conocimiento que –por el alcance de éste texto– se queda apenas en un modo de enunciación, ya que la complejidad del tema amerita en sí mismo una indagación completa en torno a él; de todas maneras se asume aquí este riesgo, hay que hacerlo porque ésta diferenciación da pie y fundamento a lo que se presenta al cierre del capítulo como hallazgos del estudio realizado sobre los tipos de saber tradicional y las formas particulares en que éste saber es transmitido en la experiencia del Colectivo coreográfico Los Danzantes del Cerrillo.

1.1.1 Definición de saber tradicional

El saber tradicional es un concepto sobre el cual todavía no hay consenso académico, por eso es usual que en los diferentes escritos consultados sobre el tema se manejan en igualdad de condiciones términos como: saberes tradicionales, conocimientos tradicionales, saberes ancestrales, conocimientos ancestrales, prácticas tradicionales y prácticas ancestrales. Aquí se toma partido por la denominación ‘saber tradicional’ y, en particular, se asume la definición de saber tradicional planteada por la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI)¹ que aparece en un Documento del año 2013 sobre: “Conocimientos Tradicionales y Propiedad Intelectual: Salvaguardias y mejores prácticas sobre el control de los pueblos indígenas sobre sus conocimientos tradicionales”, donde se define conocimientos tradicionales del siguiente modo:

Son: “conocimientos, experiencias, habilidades, innovaciones o prácticas; que se transmiten de generación en generación; que se enmarcan en un contexto tradicional; que forman parte de un modo de vida tradicional de las comunidades indígenas y locales, quienes cumplen la función de guardianes o custodios; que, con frecuencia, forman parte de su identidad cultural o espiritual” (OMPI, 2013).

Según la OMPI estos saberes tradicionales son los que generan las expresiones culturales tradicionales que estructuran parte de la identidad y patrimonio de los pueblos indígenas y comunidades locales. Una vez aceptada esta definición como válida se tendrá como referente para desglosar los elementos que constituyen el saber tradicional.

Entonces, para la OMPI, el saber tradicional está configurado por las siguientes características: lo constituyen las experiencias, habilidades o prácticas que se transmiten de generación en generación. Para ser saber tradicional tiene que estar enmarcado en un contexto de vida tradicional. Las comunidades indígenas y locales como configuración especial asumen la tarea de ser custodios o guardianes de dicho saber.

Si se hace el ejercicio de agregar a los elementos enunciados algunas características aportadas por otros autores como Guillermo Abadía Morales, quien en el

¹ OMPI Organización de las Naciones Unidas, organismo intergubernamental que tiene sede en Ginebra, y cuyo objetivo es promover y proteger la propiedad intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales, Folclore y expresiones culturales tradicionales.

libro “Compendio General del Folclor Colombiano” (1993) manifiesta que el saber popular es “lo que el pueblo cree, piensa, dice y hace en su territorio”, estaría aportando a la definición la característica de que este saber está circunscrito a una delimitación espacial, de ahí que serían formas de vida propias de un pueblo, región o país. Para Abadía este elemento es lo que le confiere el carácter de ‘típico’ a estos saberes en el sentido de ser propio de un pueblo o región determinada, y manejados autónomamente dentro de esa jurisdicción.

El objeto de estudio de esta investigación –que son las manifestaciones danzadas dentro del Carnaval de Negros y Blancos– cumple con todas las características enunciadas para ser denominado saber tradicional. La festividad que las enmarca es mestiza, se celebra todos los años entre el 28 de diciembre al 7 de enero de cada año, o sea que hace parte del normal entramado de la vida local nariñense. Por petición de la comunidad fue declarado “Patrimonio Cultural de la Nación” por el Congreso de la República de Colombia, mediante la Ley No. 706 del 2011. Del mismo modo –y debido a una investigación realizada en la Universidad de Nariño y enviada al comité de la UNESCO–, fue declarado “Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad” en la ciudad de Abu Dhabi (Emiratos Árabes) el 30 de noviembre del 2009 (Corpocarnaval, 2011) Con los dos eventos anteriores se está dando cumplimiento a la característica de ser patrimonio espiritual de una región, en este caso tanto de Pasto, Nariño, como de Colombia.

Continuando con el ejercicio de cumplimiento de las características esbozadas en la definición, los Danzantes del Cerrillo se asumen como guardianes de este saber tradicional y lo reafirman con su presencia en el Carnaval, así lo manifiesta expresamente José Luis Rosales Rosales, monitor de danza y uno de los 8 personajes del colectivo entrevistados para efectos de esta investigación, cuando en su propia voz afirma:

“Nosotros como colectivo coreográfico, y en nuestra puesta en escena de los Danzantes del Cerrillo, siempre hemos tratado de rescatar la parte nariñense. En uno que otro tema bajamos hasta el Ecuador, pero siempre y cuando el tema musical lo interpreten músicos nariñenses. La importancia del Carnaval de Pasto, a mi parecer, es rescatar lo nariñense, porque es donde estamos, es donde el carnaval tiene que fortalecerse, que la gente conozca nuestra tradición. La tradición pastusa, el baile, nuestros principales ritmos, como el Son Sureño, la Guaneña, que es la tradición, y con esto ir rescatando todas nuestras tradiciones.

Como lo dije hace un momento, a pesar que se basa en Latinoamérica y que se pueden poner en escena ritmos bolivianos como son los Tinkus, los Tobas y una que otra Saya, pero es bueno mantener lo de Nariño para que Colombia y el mundo conozcan lo que es Nariño” (2017).²

Como podemos observar, el monitor de danza nos está remitiendo a prácticas concretas donde se ven expresados los saberes tradicionales. En este caso se enuncia sobre la relación danza y música, y sobre cómo ellos toman la decisión de poner estos elementos en escena, con una restricción puesta a propósito desde lo conceptual: que sean ‘de origen nariñense’. Con esto no están invalidando las otras formas de hacer danza ni las prácticas de otros colectivos, pero para ellos es muy importante que “lo nariñense” siga presente en el Carnaval. José Luis lo explicita para la relación música - danza pero en la observación realizada en el trabajo de campo por la autora es evidente que mantienen esta postura frente a otros elementos que componen la puesta en escena, como son los atuendos, el formato instrumental y los materiales y técnicas empleados en la confección de los tocados.

Diana Marcela Plaza, egresada del programa de Licenciatura en Educación Física del CESMAG³ –quien a su vez es fundadora, integrante del comité artístico y administrativo, monitora y coreógrafa del Colectivo los Danzantes del Cerrillo– comenta en entrevista, realizada por la autora en la Ciudad de Pasto el día 3 de octubre de 2017, que: “ésta agrupación se ha caracterizado por ser un colectivo netamente tradicional enfocado en la cultura nariñense, reflejado en que sólo trabajamos ritmos, estructuras de movimiento, planimetrías y coreográficas enfocadas al pueblo nariñense”. El maestro Luís Eraso, director general del colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo, contribuye a reforzar esta posición de que en el Carnaval de Pasto no prima la estética corporal –la cual es evidente en otros carnavales del mundo, tal vez refiriéndose al brillo, y al colorido de plumas y lentejuelas que hacen parte de otras puestas en escena del mundo carnavalero–, sino que en la fiesta del Carnaval de Negros y Blancos, para ellos, tienen prioridad las tradiciones del sur de Colombia.

² Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2017.

³ CESMAG: Centro de Estudios Superiores María Goretti.

Se infiere de sus afirmaciones que para Eraso más que un carnaval en Pasto se vive una fiesta tradicional donde lo fundamental –siguiendo sus palabras– es *mantener las tradiciones* representadas en la música típica, las danzas con temáticas tradicionales y reflejar claramente esto en los motivos de las carrozas que hacen alusión a tradiciones orales de mitos y leyendas regionales.

Dándole cumplimiento a otra de las características enunciadas en la definición – para reafirmar el hecho de que la fiesta popular del Carnaval hace parte de la vida cotidiana de la comunidad pastusa desde antes que la fiesta misma se instaurara–, tenemos que la comunidad urbana actual retoma la celebración del Carnaval en una fecha que hacía parte del calendario indígena, porque antiguamente alrededor del 6 de enero se celebraban fiestas agrícolas de agradecimiento por la calidad de las cosechas. En la programación del Carnaval este día está siempre reservado para el “Desfile Magno”, día fundamental en la fiesta.

Como colofón al seguimiento de las características explicitada en la definición, el Carnaval se encuentra colmado de tradiciones que han sido transmitidas de generación en generación. Una modalidad donde esto es particularmente notorio es la de los carroceros, donde los hijos comienzan como ayudantes y terminan aprendiendo el oficio para luego trabajar con sus padres o reemplazarlos al momento de su retiro; esto ocurre, por ejemplo, con la familia Narváez de la cual miembros de tres generaciones laboran mancomunadamente en la elaboración de las carrozas del carnaval. Músicos, danzantes, maestros artesanos –que hoy hacen parte del Colectivo– son hijos de carnavaleros de otras épocas, que les aportaron en su formación los saberes con los cuales participan hoy día. En la fiesta popular este modo de formación es muy importante, porque a la oralidad se le confiere valor formativo. Lo anterior es reafirmado por Augusto Raúl Cortázar, quien en su libro: “Esquema del Folklore” (1969) afirma que este modo de formación “da a la palabra gran importancia y un valor convencional muy alto que equivale a lo escrito y no es adquirido a través de procesos institucionales y sistemáticos de enseñanza aprendizaje” (Cortázar. A., 1969 p. 13). Son muchos los integrantes actuales del colectivo coreográfico Danzantes del Cerrillo que son hijos de integrantes de generaciones anteriores.

Los talleres pastusos están formados por el equipo de trabajo familiar y son dirigidos por el maestro artista, quien es el que enseña el oficio y los demás lo aprenden por imitación. Las calles, los salones comunales o centros educativos se convierten en

espacios donde los danzantes, músicos y zanqueros, dirigidos por un director y otras personas, crean, comparten y ensayan las propuestas basadas en los saberes tradicionales.

Desde otro punto de vista, que es el del investigador Octavio Marulanda en su libro “Folclor Colombiano, Práctica de la Identidad” (1984), encontramos que una condición del saber tradicional es que sea anónimo: “en el origen de toda especie autónoma hay un creador individual que, por decirlo así, entrega a la comunidad aquello que hace, sin reclamar nada para su propio nombre” (Marulanda, 1984). De esta forma el pueblo mismo lo va incorporando a la comunidad para que lo preserve en el Carnaval: los maestros artesanos crean sus propuestas con técnicas que han sido aprendidas de sus abuelos, han trascendido a toda la comunidad de artesanos pastusos y hacen parte del patrimonio nariñense. El colectivo coreográfico realiza sus propuestas basadas en tradiciones de las comunidades indígenas Quillacinga y Pastos, o de comunidades campesinas que son su continuación en el mestizaje.

Finalmente, tenemos que el ya mencionado Abadía ratifica que el saber tradicional es ‘empírico’, “se aprende por medio de la experiencia y la práctica” (1983 pág. 14). En consecuencia, si el colectivo se da la tarea de preservar y resguardar la tradición, entonces queda claro que el carnaval cumple las características dadas en la definición de saber tradicional, y esa es la razón por la cual se convierte en el objeto de estudio. El carnaval de Negros y Blancos en su celebración reúne un innumerable número de prácticas expresadas como saber tradicional, a partir de los diferentes géneros: murgas, carrozas, disfraces individuales, comparsas y colectivos coreográficos.

1.1.2 Tradición

En el intento de asumir una definición para el término tradición es importante tener en cuenta el concepto de folklore, en tanto uno y otro se utilizan de modo casi indiscriminado. Por un lado para referirse a lo que es antiguo y popular y, por otro, para referirse a lo que permanece en el tiempo dentro de una comunidad:

“En 1806-08, Von Arnim y Brentano, emplean por primera vez el término *Volskunde* para aplicar al conocimiento y a los estudios de una nueva disciplina en formación. Más éxito, sin embargo, tendrá su más o menos equivalente inglés **Folklore** que el 22 de agosto de 1846 propone William John

Thoms para sustituir ambiguas expresiones en boga tales como “antigüedades populares” y “literatura popular” Thoms incluye [...]el estudio de los usos, y las costumbres, las creencias, los romances, los refranes, pero coloca al lado la expresión “de los tiempos antiguos” impregnando a la palabra folklore de acepciones y confusiones que han llegado hasta la actualidad. Así también, por ejemplo, al no incluir todos los aspectos de la cultura sino tan solo los que mal llamamos “cultura espiritual” dejando de lado y estableciendo distancia con la también mal llamada cultura material” (Magrassi.G. y Rocca. M., 1991, pág. 18).

De tal manera se han mantenido estas aseveraciones en el tiempo, que al preguntar al maestro Eraso, director del Colectivo Los Danzantes del Cerrillo, en la entrevista realizada por la autora el 4 de enero de 2018, con relación a lo que para él significa tradición, manifiesta que:

“(...) debiéramos partir un poco de la etimología de la palabra tradición, que viene del griego “trado” que significa entregar, trayendo a colación al maestro Abadía Morales quien define la tradición en términos de cómo una generación le entrega la cultura a la otra, a través de su experiencia. Pero también, yo diría que la tradición tiene que ver con todo aquello que la gente sabe, que de manera cíclica se puede repetir, reiterar con alguna frecuencia. Diríamos que las muestras de carnaval para nosotros son tradicionales, porque sabemos qué tipo de representación realiza, por lo tanto uno ya sabe qué es lo tradicional de una murga, por el tipo de indumentaria, por la cantidad de personas que la integran, por el tipo de instrumentos que portan o interpretan; nosotros ya conocemos la murga desde lo tradicional, ya uno tiene una percepción de lo tradicional, porque se va repitiendo una escena con algún tipo de frecuencia y de repetición. Especialmente acá en el sur de Colombia, en las muestras de carnaval, en los desfiles que normalmente se participa. Se están convirtiendo en tradicionales los días de carnaval, los desfiles, cuando uno escucha el “carnavalito” dice que es algo tradicional, porque uno sabe que está representado fundamentalmente por niños y son las características las que hacen muy representativo ese día, eso es para mí lo tradicional”.

Agregando a lo anterior, Arévalo. J. afirma que “la tradición de hecho actualiza y renueva el pasado desde el presente. La tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en el conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbres fósiles y obsoletas, se modifica al compás de la sociedad” (2001, pág.926). Es importante reconocer que un saber no es “tradicional” porque es antiguo o permanece estancado en el tiempo, lo que lo hace tradicional es su permanencia en la comunidad de la sociedad, “pues representa la continuidad cultural”. Según Marulanda (1984 pág. 20) la tradición implica “una permanencia en el tiempo marcada por la experiencia y donde el actor principal es el pueblo como hacedor de la cultura tradicional”.

El maestro Eraso –en la misma entrevista– hace una muy buena síntesis cuando manifiesta que tradición: “No es lo viejo, lo pasado, porque a veces uno piensa que lo tradicional es solo aquello que pasó en una época determinada y, para nosotros, al contrario, el folclor y todas estas muestras evolucionan cada año, ni siquiera se repiten de un año al otro, se innova, se crea y se recrea, y eso forma parte de la tradición”. Es importante reconocer, entonces, que un saber no es tradicional porque es antiguo o permanece en el tiempo, lo que lo hace tradicional es su permanencia en la comunidad y que esta quiera renovarlo, asumirlo y transformarlo:

“Los aspectos tradicionales de nuestros colectivos estarían representados –por ejemplo– primero por el tipo de instrumentación que se representan: las quenás, los sikus, zamponas, las maltas –que son variaciones de la modalidad de zamponas–; también los ritmos que interpretamos, que son ritmos tradicionales que permanecen en el tiempo, algunos, otros que son creados, son compuestos con base a esos ritmos pero con melodías nuevas, son adaptaciones, incluso, que se hacen para las propuestas musicales, eso [respecto] a lo musical. En cuanto a lo coreográfico lo tradicional está dado en la forma en que se representan y se refleja el colorido, no solo en el carnaval sino en el campo la gente utiliza un vestuario muy llamativo que nosotros lo llamamos ‘de colores chillones’, que son fuertes, además que el carnaval lo exige, que busca el colorido, el impacto visual, cuidando un poco la saturación, si se quiere, pero buscando algunos detalles que permitan dar ese tipo de presentación. Ya en la parte de movimiento lo tradicional estaría enfocado en la forma de moverse, en la forma de bailar. Nosotros tenemos un estilo característico propio, donde realizamos unos pasos que son básicos, que son los que dan los movimientos característicos que son las

formas tradicionales de bailar de mucha gente en las plazas, en las veredas, en las casas comunales, en las casas y en las fiestas. Uno observa movimientos de los hombros, de la cadera, de los brazos, y de los codos, que luego tratamos de reflejar en este tipo de muestras, entonces lo tradicional no se puede sintetizar a un solo elemento, a un solo acontecimiento, yo diría que son una cantidad de aspectos y de elementos que van confluyendo y conformando un todo para dar una muestra general que se convierte en tradicional”.

Los elementos que definen lo tradicional dentro del colectivo tienen que ver, entonces, con el tipo de instrumentos que utilizan, basados en aerófonos andinos del tipo quena, sikus, zampoñas, las maltas, así como tambores y redoblantes, es decir, lo que en organología se define como el conjunto andino. El otro componente son los ritmos utilizados, que en este caso son Son Sureño y Sanjuanito. El tercer componente es el tipo de movimiento corporal de pasos básicos y acentuaciones corporales, muy característicos de ésta zona del país, con trabajo de segmentos corporales muy definidos especialmente para los hombros, caderas y brazos. El atuendo sería el cuarto componente a reseñar, en tanto son elaboraciones abstractas que recogen un recorrido histórico observable en el traje, el cual es muy elaborado tanto en lo conceptual como en la elaboración misma, realizado por artesanos y artesanas que manejan técnicas ancestrales tanto en el tejido como en los soportes materiales que utilizan.

1.1.3 Tipos de saber tradicional

Guillermo Abadía Morales (1983) estableció una división del folclor, y dentro de ella describe los saberes tradicionales, clasificándolos de la siguiente forma:

Al “Folclor Demosófico” corresponden los saberes referentes a la comida típica (bromatología), artesanías, usos y costumbres, vivienda, medicina empírica, mitos, supersticiones, agüeros, ferias, carnavales. Todos estos saberes tradicionales aún hacen parte de la cotidianidad de los nariñenses. Uno de estos aspectos –aun presentes– es que son un pueblo muy religioso y devoto, sobre todo a la Virgen de las Mercedes de quien se sienten orgullosos de que sea la Patrona de su Carnaval de Negros y Blancos, esto es evidente porque antes de iniciar la fiesta se la ofrecen mediante una celebración eucarística a la "Michita Linda", nombre cariñoso que le dan a la virgen. En lo referente

a la comida el día 7 de enero cierre del carnaval se celebra el Festival del Cuy y de la Cultura Campesino donde los locales y turistas pueden deleitar sus paladares comiendo su plato representativo que es el “cuy” o también desplazarse a la Laguna de la Cocha a comer trucha donde podrá escuchar el relato de sus pobladores sobre la leyenda de la Laguna de La Cocha y observar los palafitos construidas con materiales propios de la región a la orilla de la laguna.

Otra manifestación es el “Folclor Literario”, conformado por el habla popular, muy presente aún en afirmaciones y modos de construir las narraciones, refranes, dichos, exageraciones, comparaciones, trabalenguas, jeringonzas (paremiología), retahílas, adivinanzas que se escuchan en cualquier conversación actual. Como todas las regiones de Colombia se encuentra en Nariño un habla popular, y sobre todo gran cantidad de mitos pertenecientes a las comunidades indígenas que habitaron antes esta región. Aún se encuentran en este departamento descendientes de los Pastos y Quillacingas, y que, a su vez, eran descendientes de los Incas, cuya mitología sirve de material inspirador para crear las puestas en escena de los colectivos coreográficos, disfraces, carrozas. El colectivo coreográficos Danzantes del Cerrillo ganó el primer puesto en el carnaval 2017 con su puesta en escena “Cumbe” basada en el origen y evolución de la fiesta en Nariño. El origen es basado en la leyenda del cacique Cumbe, quien enseña a sus pobladores a celebrar con fiesta.

“Folclor Musical”: cantos, tonadas y toda la variedad de instrumentos, clasificados en ‘aerófonos’ que son instrumentos de viento que se produce el sonido por la vibración del aire; ‘cordófonos’, instrumentos de cuerdas que producen el sonido por la vibración de una o más cuerdas; ‘membranófonos’, instrumentos conformados por membranas, parche o cueros cuya vibración se produce en la membrana; ‘idiófonos’, que son instrumentos donde el sonido se produce al friccionar mediante su propia resonancia. Por la Senda del carnaval desfilan las murgas, que son agrupaciones musicales que concursan en la modalidad de murgas de metales, fuelles o andinas todas ellas interpretando instrumentos aerófonos, cordófonos, membranófonos e idiofónos como saxofones, flautas de piccolo, zampollas, clarinetes, guitarras, violines, requintos, acordeones, tobas, bombos, redoblantes, gûiros. También son acompañadas por voces femeninas y masculinas. Las murgas se escuchan durante todo el carnaval acompañando las diferentes modalidades como los colectivos coreográficos, las carrozas y las comparsas, siempre están alegrando la fiesta con ritmos como el Son sureño, San Juanitos, Sayas y otros.

“Folclor coreográfico”: danzas, juegos, rondas, juegos coreográficos, mojigangas, trajes típicos y parafernalias. Los ritmos tradicionales son el Son Sureño, que es un bambuco manejando una métrica diferente de los otros bambucos de interior del país que están a 3/4, éste se encuentra a 6/8 y en otros momentos pasa a 3/4, otro ritmo característico es el San Juanito, que está a ritmo de bambuco. En el desfile “Canto a la Tierra” se logra apreciar el folclor coreográficos con las propuestas artísticas de los colectivos coreográficos, mostrando un gran trabajo estereométrico y planemétrico basados en los ritmos tradicionales del Ecuador, Bolivia y del sur de Colombia. En el caso del colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo sus puestas escénicas están basados en los ritmos tradicionales característicos del sur de Colombia como son el Son Sureño y en ocasiones el San Juanito originario del Ecuador.

1.1.1.4 Formas de transmisión

Retomando la definición que se había planteado al inicio de este escrito –aportada por la OMPI–, y reformulándola: Los saberes tradicionales son un cuerpo vivo, que es mantenido y transmitido de una generación a otra dentro de una comunidad y, con frecuencia, forma parte de su identidad cultural o espiritual, pero que se transforma para satisfacer sus propias necesidades.

Rigoberta Menchú⁴ expresa que: “el saber es la conciencia de la vida en cada ser, es la conciencia propia; es lo que te dan los años, lo que te dan las lecciones de la vida”, entonces el reconocer que se tiene un saber acumulado por la historia, es el primer paso. Para dar el segundo será necesario construir una expresión propia a partir del mismo, como lo dice Guillermo Abadía Morales en su ya mencionado Compendio cuando manifiesta: “la cultura de un pueblo es su expresión propia” (pág.9). Entonces, construir la expresión sobre un saber tradicional –es decir presentarlo, mostrarlo a la comunidad– es una afirmación de ese saber.

El tercer paso es implementar que ese saber haga parte de la educación, por eso en los espacios escolares y en las escuelas no formales se ha implementado como parte

⁴ Rigoberta Menchú es premio Nobel de la Paz. El fragmento hace parte del discurso pronunciado en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, cuando su rectora, Esther Orozco, le hizo entrega del primer Doctorado Honoris Causa de ese centro educativo, por su trayectoria a favor de la paz y los derechos humanos.

del “Plan para Salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos” cátedras que enseñan la tradición y su presencia en el carnaval. Así las instituciones educativas contribuyen a la transmisión a partir de la práctica de modalidades en el espacio escolar. Por referencias del mismo maestro Eraso, en las instituciones educativas los motivan a practicar la danza tradicional. Algunos colegios tienen su propio colectivo coreográfico, como “Proyección Goretti” que es de la institución María Goretti, “Raza Libertad” del Colegio Libertad y “Ciudad de Pasto” del Colegio Ciudad de Pasto, que los representa durante los días de fiesta, esta participación se da a nombre de los colegios, aunque el tiempo de fiesta corresponde con el período de vacaciones.

En la observación realizada, los jugadores infantiles de Carnaval son apoyados de modo muy cariñoso por sus padres y mayores. Esto moviliza una motivación personal desde niños a pertenecer a la fiesta, porque la familia entera participa de los días de la representación popular. Los niños viven la fiesta a plenitud desde temprana edad. De hecho existen semilleros para cada modalidad del Carnaval. La modalidad va atrayendo a los niños hacia una de sus manifestaciones, el maestro Eraso comenta que los niños desde pequeños quieren pertenecer a una agrupación.

De otra parte, el maestro Guzmán (entrevista realizada el 30 de septiembre de 2017, en Pasto, Nariño) comparte que:

“La música en el colectivo cuenta con un semillero para los jóvenes que no han tenido práctica previa, comenzando por grupos pequeños de no más de cinco personas. Luego se van uniendo. Estas actividades sirven como escuela de aprendizaje, donde se imparten talleres de historia del instrumento y se fabrican de modo artesanal los mismos, se cuenta con el apoyo de personas que tienen la experiencia en murgas o en otros colectivos”.

Entonces, desde niños se configura la experiencia de participar en el Carnaval como maestro artesano, danzante, zanqueros, disfraz individual. Los entrevistados coinciden en abordar el carnaval como la escuela misma para cada una de sus modalidades, y sus participantes como fuentes del saber. No solo la transferencia se facilita desde lo generacional, sino también desde el sujeto participante dentro de las modalidades del carnaval.

Visto lo anterior, en el Colectivo los Danzantes del Cerrillo existen tres formas de transmisión del saber tradicional:

- 1) Primero –y más significativo– es mantener como forma de paso generacional de manera oral ese saber de una generación a la otra. La transmisión en todas las modalidades del Carnaval tiene un fuerte componente de ser transmitido de padres a hijos. A modo de ejemplo, en la entrevista concedida a la autora por José Luís Rosales, el 1 de octubre de 2017, afirma que:

“Otras formas de transmisión de la participación en la fiesta es la de padres a hijos, sobre todo los que participan en el carnaval; se destaca que en el colectivo hay varios hijos de integrantes de murgas, comparsa, disfraz individual, pone de ejemplo a los maestros carroceros de quienes dice que “en un principio sus hijos son sus ayudantes y poco a poco van aprendiendo el oficio, hasta crear sus propias obras que enaltecen el carnaval.

- 2) La segunda forma de transmisión es construir una expresión que en la actualidad demuestre la apropiación de ese saber tradicional, y
- 3) La tercera es educar de modo intencional en esa tradición.

En la observación realizada todas las tres formas están presentes y son explicitadas como voluntad. En el caso de los Danzantes del Cerrillo se suma el siguiente escalón, porque al construir una obra artística donde se plasma el saber tradicional se encuentra inherente –como postura estética– el deseo de que ese saber se preserve hacia el futuro. Cuando la obra se presenta en el carnaval de Negros y Blanco se involucra al espectador, pero como el espectador que únicamente contempla la obra de arte no existe –porque todos tienen que participar en el juego– entonces se hace también partícipe de esa cultura a quien lo ve, en tanto al participar también está haciendo apropiación de ese saber. Se cierra entonces un ciclo de reconocimiento, expresión, transmisión y réplica que hace de este saber cultural una apropiación de conocimiento.

2. Capítulo dos

2.1 PUESTA EN ESCENA DE LO POPULAR

Este capítulo se centrará en evidenciar cómo el Colectivo de los Danzantes del Cerillo, en particular, y el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, en general, se configuran en el espacio cultural donde se puede ver que los procesos de puesta en escena de la fiesta popular son, en sí mismos, ejercicios de formación cultural para la fiesta. En la descripción que se realiza a continuación se encontrarán algunos de los elementos que ratifican este planteamiento.

Las fiestas, carnavales y celebraciones son hechos tradicionales donde las comunidades expresan y ponen en escena sus creaciones. Todos los tipos de comunidades campesinas, indígenas, afro descendientes y mestizas hacen celebraciones con muy diferentes motivos. Celebraciones, bien sea en honor al santo patrón, los carnavales, reinados populares, celebraciones agrícolas y ganaderas, ferias y fiestas, cumpleaños de fundación de municipios y ciudades, festivales nacionales e internacionales de música, danza y teatro. Lo anterior en el ámbito de lo popular. Pero lo oficial y hegemónico también tiene sus fiestas, la de la independencia es una, el descubrimiento otra. Por eso García Canclini (2005, pág. 205) se permite afirmar que: “los hechos culturales folk o tradicionales son hoy producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales”. Porque al momento de realizar la fiesta son muchos los actores que intervienen y muchos los motivos por los que se hace. En la mentalidad de un pueblo fiestero –como lo es Colombia– el Calendario de Fiesta es tan extenso como el laboral mismo.

Este capítulo aborda desentrañar las particularidades de la concepción de fiesta y cultura festiva. Se tejerá un texto en torno a las características y componentes de la experiencia festiva abordados particularmente desde cómo está organizada la fiesta y sus modos de participar en ella, para el caso particular de los Danzantes del Cerrillo en el Carnaval de Negros y Blancos en Pasto, Nariño.

2.1.1 Experiencia festiva

Para que exista la fiesta es necesario que se den algunas características que configuran la experiencia festiva, tales como: la motivación imperiosa de la comunidad a participar en ella, la transmisión de la tradición por generaciones, la vivencia de la fiesta y el respeto por los espacios simbólicos que la fiesta contiene. No es el objeto de esta tesis entrar en disertaciones teóricas, así que se pasará a enunciar cómo el particular modo de vivir la fiesta en Pasto permite hacer extrapolaciones para la fiesta popular en general.

La observación participante en la fiesta del Carnaval de Negros y Blancos permite afirmar *que la experiencia festiva se va consolidando desde en el imaginario ciudadano desde niño, a partir de las vivencias en el Carnaval*. Los pequeños son alentados a participar como espectadores, porque muy seguramente en la senda del Carnaval está desfilando su padre, su abuelo, su hermano mayor, quienes como cultores sostienen la tradición. Del rol de observadores de sus familiares pasan a las actividades de la Escuela del Carnaval, o en eventos particulares como el “Arco Iris al Asfalto” o el “Carnavalito”. Pero la razón fundamental es que la transmisión en todas las modalidades del Carnaval tiene un fuerte componente de pasarse de padres a hijos. Un Danzante motiva a sus hijos a la danza, un músico a la música, de tal manera que los niños viven la fiesta en pleno desde temprana edad, se les enseña a vivir la fiesta como algo natural y, por tanto, se permite que estén involucrado en ella desde la más tierna infancia; es más: se alienta su participación en ella. En el carnavalito son los actores principales: jugando, mimetizando personajes zoomorfos y fantásticos, con carrozas construidas con ayuda de sus familiares y hechas a su medida, pero enfrentándolos ya a la monumentalidad del Carnaval, de forma que los colectivos coreográficos y murgas se trabajan en la versión infantil. Como menciona Javier (, en su libro “Carnaval de Negros y Blancos, Juego, Arte y Saber”: “lo que inició como un juego de niños imitando a los mayores recreando el Desfile Magno, se convirtió en un acontecimiento con identidad y dinámica propia dentro del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, con intensa raigambre popular” (2011, pág. 195).

El Carnavalito se configura en una escuela de las fiestas pastusas, al respecto Rodrizales escribe:

“(…) El Carnavalito se ha convertido en una fiesta que cuenta con la facultad de fomentar en las nuevas generaciones el amor por la tradición, al mismo tiempo

estimula la creatividad y la habilidad en la población infantil y adolescente, construyéndose en semilleros de los Carnavales del futuro” (2011, pág. 196).

La producción artística y la participación como espectadores o integrantes de alguna agrupación en los diferentes desfiles del Carnaval aportan conocimientos y formación a los niños y jóvenes, dentro de una disciplina artística que los hace orgullosos de ser nariñenses y de su festividad. Brandon Santiago Anganoy, niño integrante del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo como músico de vientos, en la entrevista del 30 de septiembre de 2017 comparte: “yo me siento muy feliz y orgulloso de ser músico del colectivo y sobre todo participar en el carnaval”. En ese sentido el Carnaval de Negros y Blancos tiene la garantía de continuidad en la participación activa de niños y jóvenes.

Vestirse para la fiesta en cualquier lugar del mundo es ponerse sus mejores galas, lo nuevo, lo costoso. En este aspecto el Carnaval de Negros y Blancos es muy particular, porque hay que vestirse con la ropa más vieja. La pintica, el talco, la espuma, tienen efectos muy claros en la ropa, la piel y el cabello. Si se sale a la calle es porque se está dispuesto a ser mojado y ensuciado amablemente. Por eso no se usan las mejores galas sino las que se pueden dañar en la interacción. En las casas existe el baúl de la ropa de carnaval: la ropa más vieja, el poncho y las gafas para protegerse del talco, la carioca y el juego de la pintica permiten participar activamente en la fiesta. El respeto es particularmente notorio pero no se puede pretender salir limpio de un día como observador en la senda del Carnaval. Pasa lo contrario para quienes van vestidos del traje carnavalero, se les cuida su atuendo y ellos sí andan con sus mejores galas y colores por la senda del carnaval.

El espacio carnavalero es un espacio integrador, en tanto pone en contacto al artista artesano con la comunidad pastusa y los turistas. El artesano, el músico y el danzante ponen todo su talento en juego, la imaginación no tiene límite y el artista está seguro que tiene un público para que interactúe con su obra. La creatividad y el ingenio tienen su premio en la recepción que el público hace de ellas, en cada uno de los desfiles: “Carnavalito”, “Canto a la tierra”, “Familia Castañeda” y “Desfile Magno” son los eventos centrales del Carnaval. La ciudad y la actividad económica se pliegan a la programación del Carnaval, la Senda y las calles aledañas se cierra unas horas antes del desfile, los espectadores llegan con mucho tiempo de anticipación para coger los mejores sitios, y así poder apreciar las puestas en escena de lo que han preparado los cultores

durante un año. Un detalle importante es que dentro de la Senda no se observa publicidad de ninguna clase. Estos aspectos han contribuido a que el Carnaval tenga una connotación netamente tradicional y que ni la fiesta ni los cultores estén sometidos a requerimientos para portar publicidad de instituciones o productos.

2.1.2 Fiesta

Rito y fiesta siempre han estado ligados en las comunidades aborígenes a lo largo de todos los tiempos. Peticiones, necesidades y celebraciones son una unidad que forma parte de la cotidianidad del pueblo: rito sin danza no se concibe, celebración sin música es impensable. Entonces el rito sacralizó la danza y la música, de forma que la fiesta popular es una evolución natural del rito en lo pagano y la iglesia asumió el rito en lo religioso. De ahí que la danza, la música, el teatro y las artes plásticas y visuales consolidaron su forma de expresión en la calle carnavalera como continuidad del rito, que en el caso de Pasto reestablece la comunicación del pueblo con la madre tierra. Para Rodrizales: “la palabra fiesta proviene del vocablo festum que significa rito social, compartido entre un grupo de personas, donde se marca un cierto acontecimiento a modo de celebración” (2017, pág. 20). La fiesta popular la hace el pueblo para el pueblo y consigue que el tiempo y el espacio cambien, interrumpiendo la cotidianidad de los pobladores: el comercio se transforma, los horarios laborales cambian, la gente se llena de alegría.

El mismo autor enfatiza que:

“(…) la fiesta está asociada a diversión y regocijo más allá del evento en sí mismo. Por eso existen frases como ‘Tengamos la fiesta en paz’, ‘para que la fiesta salga bonita’, que se utilizan a modo de saludo el 2 de enero en los inicios del Carnaval de Negros y Blancos” (2017, pág. 19).

Como el pueblo pastuso es profundamente religioso, el Carnaval comienza con la misa en honor a la Virgen de las Mercedes, patrona reconocida de Pasto. Es un acto ceremonial grande donde interviene un gran número de músicos y asisten autoridades gubernamentales, cultores, promotores, maestros artesanos y demás participantes del Carnaval, con el objetivo de pedir a la patrona –la “Michita Linda” – que todo salga bien en la fiesta. En esta fecha, y hasta el 6 de enero, se abre la temporada de carnavales en

todo el sur del país. Cada municipio tiene su carnaval y cada comunidad campesina se vincula a la ciudad más cercana. El primer día de Carnaval es el desfile del “Carnavalito” donde la niñez y los adolescentes se hacen presentes mostrando lo que han aprendido de sus padres, luego viene “Un Canto a la Tierra” que es el día en donde los Colectivos Coreográficos seleccionados exponen sus puestas en escena coloridas, nutridas por la danza y la música, basadas en tradiciones andinas; el 4 de enero, en la entrada de la Familia Castañeda, desfilan grupos de universidades, familias, fundaciones, empresas, haciendo alegoría a la familia; el 5 de enero es el “Día de los negritos”, que celebra el día que tenían libre los esclavos y se hace el “juego de la pintica”; el 6 de enero es día del “Desfile Magno”, donde los dos colectivos coreográficos ganadores, las murgas, los disfraces individuales, las comparsas, las carrozas no motorizadas, engalanan la Senda del Carnaval con sus creaciones.

2.1.2 Fiesta como juego

En Pasto no se habla de ir al carnaval, o participar en el carnaval, se dice: “Jugar” al carnaval. La fiesta entonces se configura como un juego y el juego por naturaleza invita a la recreación, al disfrute, a la diversión y al entretenimiento. Las fiestas son efímeras y los juegos son pasajeros y de corta duración. Johan Huizinga, citado por Rodrizales (2017 pág. 30), señala:

“(…) que entre la fiesta y el juego existen, por naturaleza de las cosas, las más estrechas relaciones”, Huizinga también afirma “que lo lúdico le da ánimo y significado al hecho creador, lo fundamenta al conectar lo real con lo imaginario, al marcar la densidad del tiempo y hacer del espacio una experiencia sentida, la humanización del mundo”. En el Carnaval el 5 de enero se pintan la cara de negro conmemorando el único día en que los esclavos podían disfrutar de sus fiestas, es el día del “juego de la pintica”, momento en que los jugadores con entusiasmo y alegría piden permiso para pintarle la cara al vecino, paisano, turista, donde sin distinción de raza, edad, condición social, el hecho de aceptar la pintica lo convierte en un jugador más”.

Igualmente, el 6 de enero “Desfile Magno”, las carrozas motorizadas llevan jugadores que bailan permanentemente y juegan con los espectadores enviándoles dulces.

Los maestros artistas también se convierten en jugadores cuando van al lado de su obra o dentro de ella.

Durante todo el carnaval se observan grupos grandes de jugadores ubicados a lado y lado de la Plaza del Carnaval o tomándose cualquier otra calle peatonalizada, teniendo contacto con los cuerpos de otros jugadores mediante el talco o la carioca, permaneciendo por largos periodos de tiempos disfrutando y divirtiéndose sin desaprovechar vaciar la carioca a cualquier transeúnte. En ocasiones el juego se hace con la fuerza pública, quienes se convierten en jugadores pasivos (reciben pero no dan). Esta particular forma de jugar es familiar para el pueblo pastuso, de forma que nadie se enoja por haber sido intervenido por un jugador.

Por otra parte, el juego y la dimensión festiva se convierten en un solo elemento. Huizinga. J. (1972 pág. 14) dice: *“en la danza es donde ambos conceptos parecen presentarse en más íntima fusión”*. En la Senda del Carnaval el 3 de enero, en el desfile del “Canto a la Tierra”, se observan los colectivos coreográficos danzando, interpretando instrumentos y cantando, montados en zancos con un lenguaje corporal que durante todo el tiempo que ejecutan el recorrido juegan con el espacio entrecruzándose, saltando, girando, cantando, palmoteando, reencontrándose con otros cuerpos. El contacto es inevitable en el hecho de “jugar a carnavales”. Como el tiempo de juego es finito, el Carnaval tiene su tiempo muy contado y muere el 6 de Enero y la ciudad retoma la vida cotidiana.

2.1.2.1 Hacedores

En el Carnaval de Negros y Blancos existen bloques de personas claramente diferenciados en su accionar dentro del carnaval. La gestión previa es inmensa y nunca para, se acaba de terminar el carnaval y arranca la preparación del siguiente, los cronogramas son extensos y tienen fases claras. Gina Hidalgo –investigadora y carrocera del Carnaval–, en su tesis de maestría “Cambiar para ser tradición”, propone identificar y caracterizar los actores del Carnaval así: los promotores, los cultores, los jugadores.

2.1.2.2 Promotores

Este grupo está compuesto por todas las instituciones encargadas de la gestión, organización y difusión de la fiesta. Hidalgo. G. manifiesta que este grupo está conformado por:

“(…) el Estado y sus instituciones de acción directa como Corpocarnaval que es la mediadora entre la Alcaldía de Pasto y la Gobernación de Nariño. Vincula a las fuerzas policiales, los medios de comunicación, la Academia compuesta por universidades, colegios y grupos de investigación y gestión cultural sobresaliendo la Universidad de Nariño. También la integran todos los grupos económicos que forman la coyuntura de la fiesta como vendedores ambulantes, de cosméticos, talcos, sombreros. Gafas, licor, comida y los locales como las casetas y expendios de licor temporarios, cadenas de supermercados y bares, discotecas, restaurantes, cafeterías empresas gráficas y publicitarias y servicios públicos, hoteles, transporte aéreo y terrestre” (2011 pág. 42).

No todas estas empresas participan de igual forma en el carnaval, pero durante las festividades se preparan rompiendo sus características cotidianas e implementando los códigos de la fiesta. El Carnaval no solo genera recursos económicos para las empresas, sino que genera identidad regional.

2.1.2.3 Jugadores

Se encuentra conformado por el ciudadano del común, es independiente. También, dependiendo las circunstancias, pueden ser jugadores los cultores y promotores. En este grupo puede estar cualquier persona que acepte jugar. Hidalgo se refiere a este grupo:

“(…) ser jugador es compartir un sistema de valores y prácticas sociales originadas en la lúdica. La economía de sus recursos está determinada por el disfrute del espectáculo y la participación en el juego, aunque tenga influencia directa en la economía de otros grupos. Cada juego tiene sus propias reglas y elementos. No es lo mismo jugar con talco que con cosméticos y esto está diferenciado en los días de celebración. En el grupo puede participar cualquier persona que se vincule al juego, por qué ser jugador es asumir al juego como un hecho social” (2011, págs. 47,48).

Depende de sus habilidades para mantenerse como líder o jugador pasivo (es el caso del policía al que le hacen la pintica).

Los jugadores se encuentran por las calles con su vestimenta característica (gafas, gorro o cachucha, poncho, tapabocas y ropa vieja) portando talcos o cariocas o pintando la cara, también en el “Desfile Magno” sobre las carrozas animando al público.

2.1.2.4 Cultores

Son los artesanos, artistas y ayudantes de las obras y puestas en escena, que son creadas y trabajadas para las diferentes modalidades del Carnaval. Al respecto de este grupo la investigadora Hidalgo comenta que están organizados en un total de 5 asociaciones de artistas, además existen un gran número de cultores independientes que –pese a no estar inscritos en ninguna asociación– tienen una relación con éstas (2011, pág. 50).

Aunque ya en el momento de la competencia por los primeros puestos surge un poco de recelo, entre ellos hay unión y respeto por el trabajo que han hecho, por la defensa de sus derechos, sus aportes artísticos al Carnaval. Son reconocidos, valorados por sus colegas y el pueblo pastuso, considerándolos “Maestros”.

En el caso de los talleres de los maestros artistas surge una jerarquización que va desde el maestro, ayudantes, los diseñadores, arquitectos, los conductores de los camiones, las personas que confeccionan los vestuarios, tocados, la familia. En el Colectivo coreográfico está el director, los monitores de danza, música y zancos, danzantes, músicos, zanqueros, el maestro que construye los tocados y los auxiliares.

2.1.2.4 Agentes oficiales

En este apartado se describe los participantes desde las entidades oficiales (promotores) y artistas (cultores) en las diferentes modalidades del carnaval. Se toma como referente la tesis de la investigadora Gina Hidalgo, anteriormente mencionada y el reglamento de Corpocarnaval. Según Hidalgo:

“Estos grupos se disputan el capital económico que sería el control de la entrada y salida de recursos que genera el carnaval durante todo el año y a nivel local, regional y nacional. También la lucha recae en el capital político del festejo producto de su poder transformador de las normas, de esa posibilidad de transgresión y sobre todo de la visibilidad social que tiene al ser un evento público y mediatizado. Finalmente se lucha por un capital simbólico que es el valor que tiene el congelar el tiempo para traer el pasado o aquello que nunca fue porque solo está en el plano de la fantasía” (2011, pág. 41).

2.1.2.5 Organismos

En la organización y desarrollo del Carnaval se encuentran un grupo de instituciones pertenecientes al Estado y otras de trabajo directo como Corpocarnaval.

2.1.2.6 Corpocarnaval

Es una entidad creada por la Alcaldía de Pasto, sin ánimo de lucro, de carácter asociado con fecha noviembre de 2004 y por acuerdo del Consejo Municipal de Pasto que el expide el Decreto 006 por el cual se crea como organización de carácter mixto y permanente para el carnaval. En este decreto también se esboza la “reglamentación interna de modalidades”, “acreditación”, “organización de la senda del carnaval” y “portafolio de comercialización”. Por lo tanto es la Corporación la que se encarga de observar, acreditar y audicionar a los artistas, además de la organización de los desfiles del carnaval. Hidalgo se refiere a la función de Corpocarnaval:

“Por tanto, su intervención en la coordinación, promoción, administración y salvaguarda del carnaval se debe entender como proceso consensuados por todas las instituciones que participan en su junta directiva como asociados. Corpocarnaval está compuesta por un número plural de miembros que pueden ser personas naturales o jurídicas de carácter público, mixto o privado, nacional o extranjeras que cumplan con los requisitos de inscripción y aportes contenidos en los estatutos” (2011, pág. 43).

Otra de las funciones que cumple Corpocarnaval, según Hidalgo, es:

“Gestionar las relaciones públicas-privados, esto quiere decir que siempre tendrá un rol intermedio en gran número en prácticas del carnaval. Además es la encargada de la incorporación de los artistas y artesanos a las categorías dispuestas en los estatutos del carnaval (que responden a dinámicas históricas propias de las artes como la vinculación en los 90 de los colectivos danzantes o la modificación en la década del 70 de la práctica de los años viejos para convertirla en una categoría con desfile propio)” (2011, pág. 40, 45).

Existe en Corpocarnaval representación de entidades privadas que forma parte de su Asamblea General de Asociados del tipo ASORCA, ALKOSTO, FENALCO, Cámara de comercio de Pasto, COTELCO.

Algunas entidades gubernamentales forman parte de la Asamblea General de Asociados de Corpocarnaval, como son la Alcaldía de Pasto y la Gobernación de Nariño. Estas dos entidades aportan dinero al carnaval, a su vez controlan y supervisan el accionar de la Corporación. De la misma manera, se encuentra la Universidad de Nariño, que programa una Cátedra Carnaval virtual que tiene como objetivo conocer y valorar el patrimonio cultural inmaterial que comprende el Carnaval. Algunos de sus docentes forman parte de un grupo de investigadores del Carnaval, como es Javier Rodrizales, citado en varias ocasiones en esta investigación; otro ente es el Instituto de Deporte de Pasto, y en el orden nacional participa con financiación el Ministerio de Cultura.

Agregando a lo anterior, Corpocarnaval determina los artistas que tendrán participación en el carnaval en las diferentes modalidades siendo acreditados y adicionados. Según el Reglamento del Carnaval, la acreditación es:

“el proceso técnico y conceptual que busca la cualificación permanente y sostenible de los artistas del carnaval. Además es requisito para la participación y concurso en el Carnaval de Blancos y Negros que requiere de unas condiciones éticas y estéticas para su valoración. También se tiene en cuenta el uso de técnicas tradicionales. La Acreditación tiene como objeto lograr un aporte a la participación de artistas para brindar al público un disfrute de creatividad e

ingenio, que garantice desfiles estéticos, ordenados y dinámicos”. La audición es “la evaluación del desempeño musical” (numerales 3.1, 3.4).

En la observación no participante que realizó la investigadora en los procesos de acreditación y audición, de los colectivos coreográficos para el carnaval 2018, desarrollados el 30 de octubre y 1 de noviembre, respectivamente, observó el proceso desarrollado en el Teatro Imperial con la presencia 15 colectivos coreográficos. En este espacio cada uno presentó su propuesta durante quince minutos ante un jurado. En el caso del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, hicieron la defensa de su puesta en escena “Paraíso de Labriegos” el maestro Luís Eraso y el director musical de la agrupación Edgar Cabrera.

La audición pública fue en la avenida Emanuel, donde desfilaron los quince colectivos ante el jurado conformado por expertos en literatura y bellas artes. Allí mostraron, a partir de la danza, la música y los zancos, sus propuestas de puesta en escena.

Después de éste proceso de acreditación y audiciones quedaron 12 grupos seleccionados, que fueron los que desfilaron en la Senda del carnaval el día 3 de enero de 2018 en el desfile “Canto a la Tierra”.

Con anticipación, todos los artistas, artesanos y agrupaciones habían presentado las maquetas de acuerdo a su modalidad para ser expuestas ante el público en el Teatro Imperial. Los colectivos debían presentar un prototipo o maqueta del diseño del vestuario en un maniquí de madera de 30 cm y de máximo 20 cm de largo y 20 de ancho sobre una base.

Por otra parte, Corpocarnaval sanciona los grupos que no cumplan con el reglamento, también otorga unos rubros de aportes estatales para el sostenimiento de las agrupaciones. Como lo manifiesta Hidalgo:

“Corpocarnaval es la que intercede ante el Estado (Gobierno Municipal, Departamental, Nacional y ante el Ministerio de Cultura y a través de este ante la UNESCO) en nombre los artistas para el mejoramiento y creación de políticas públicas en seguridad social, en educación, vivienda y protección del colectivo portador del patrimonio cultural” (2011, pág. 45).

José Luis Rosales comentaba –en una conversación informal– que al Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo “le otorgaron un aporte económico que se designa como aporte a la calidad, la entrega del dinero está dividido en cuatro cuotas, la primera cuota se la dieron en diciembre y la última se la deben dar en junio del 2018”.

Muchos de los cultores no se sienten satisfecho con los aportes, teniendo en cuenta que las obras y las puestas en escena tiene unos gastos muchos más altos que los dineros que les otorga el Estado a través de Corpocarnaval.

2.2 Plan Especial para Salvaguardia del Carnaval de negros y blancos

Se salvaguardia para cuidar la diversidad cultural, se plantean medidas encaminadas a proteger y preservar el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) por parte de todos los entes del Estado, el pueblo pastuso y los hacedores del Carnaval de Negros y Blancos.

Corpocarnaval define salvaguardia como:

“La Salvaguardia es, entonces, una herramienta dirigida a construir las condiciones necesarias para que el PCI continúe existiendo, y para animar a las comunidades creadoras y portadoras a promulgar y recrear aquellas expresiones, representaciones y prácticas que constituyen un patrimonio cultural vivo”.

En el documento del Plan Especial para Salvaguardia el Carnaval Negros y Blancos de Pasto, aparece justificado por qué crearon esta herramienta:

“El siguiente documento del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Negros de Pasto constituye una implementación de la Ley 1185 y su Decreto 2941 de agosto 6 de 2009, por la cual se reglamenta la Ley 397 de 1997 modificada por la Ley 1185 de 2008, en lo correspondiente al Patrimonio Cultural Inmaterial. El Plan Especial para Salvaguardia -PES- es un acuerdo social y administrativo, concebido como instrumento de gestión, mediante el cual se establece acciones y lineamiento encaminados a garantizar la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”.

El PES fue construido por entes del Estado como el Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Pasto, asociaciones de artistas del carnaval, Universidad de Nariño, Gobernación de Nariño, Cabildos indígenas, investigadores y escritores del Carnaval, y entidades particulares como FENALCO y otras empresas.

En el Carnaval 2018 se nota la preocupación de los grupos artísticos y carroceros por cuidar las expresiones artísticas conservando técnicas tradicionales en las construcciones de las carrozas, disfraces individuales, las murgas conservando los instrumentos correspondientes a las murgas de fuelles, las de metales y maderas e instrumentos andinos. Un ejemplo es el Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, que solamente trabaja tradiciones nariñenses con el objetivo de preservarlas y salvaguardarlas. El colectivo está integrado por un gran número de adolescentes y niños, lo que conduce a tener semilleros de futuros hacedores del Carnaval.

Del mismo modo, la investigadora pudo constatar –cuando visitó varios talleres de los maestros– que el armado de las carrozas se hace bajo unas carpas de gran tamaño proporcionadas por Corpocarnaval como dotación para el trabajo. Preguntando a uno de los auxiliares, comentaba que esto hacía parte de los aportes de la Corporación, igualmente se les aportaba material de trabajo, con lo que también hay un aporte en especie.

En una de las transmisiones en televisión de los desfiles se encontraba haciendo comentarios el investigador Javier Rodrizales, quien enfatizaba que para salvaguardar al carnaval debía haber mucho más trabajo con las instituciones educativas y cuidar los componentes investigativos, epistemológicos, estéticos y pedagógicos del carnaval, y resaltaba la cátedra de Carnaval en la Universidad de Nariño –impartida por la docente Claudia Afanador–, donde los estudiantes pueden conocer y valorar el patrimonio cultural inmaterial que comprende el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto; así como las escuelas de formación para niños para fortalecer el carnaval. Al igual, indicaba la necesidad de capacitaciones a los artistas y la invitación de los medios de comunicación y Corpocarnaval de motivar a los habitantes de los barrios, a los vecinos, a jugar con la pintura como lo hacían en años anteriores.

2.2.1 Modalidades

La modalidad es la forma como se denomina a las diferentes manifestaciones artísticas donde se muestra la creatividad e ingenio de los maestros artistas que concursan en el carnaval. Están regidas por el Reglamento del Carnaval, donde se enuncia la modalidad como: “la clasificación que se hace de las expresiones que participan en los desfiles del Carnaval, con características específicas de creación y participación. Los motivos tradicionales que conforman el corpus del Carnaval son: Murga, Comparsa, Disfraz individual, carrozas no motorizadas, carroza motorizada y colectivo coreográfico” (Corpocarnaval, 2018).

2.2.2 Murga

Son agrupaciones conformadas por grupos de músicos que interpretan instrumentos de madera, metales y tradicionales, con vestuarios y maquillaje cuidadosamente elaborados sobre una temática que la convierte en un cuadro escénico. Dependiendo de los instrumentos, concursa en el carnaval como “Murga Andina”, “Murga de metales y madera”, “Murga de fuelles”. En el Reglamento del Carnaval la definen como un: “Grupo de músicos no menor a ocho y no mayor a quince, quienes se desplazan interpretando sus instrumentos realizando coreográficas al ritmo de temas festivos. Los músicos van disfrazados de acuerdo al interés de su representación”.

Estas agrupaciones animan la fiesta con sus interpretaciones de piezas tradicionales y muchos de sus integrantes hacen parte de los músicos de los colectivos coreográficos.

En el reglamento del Concurso del Carnaval de Negros y Blancos, en el 2018, los conjuntos musicales o las murgas se subdividen en tres categorías: “murgas de metales y maderas” compuestas por trompetas, trombones, fiscornos, tuba, clarinetes, saxofones, flauta pícoto, instrumentos de percusión (bombos, redoblante, güira, timbal latino y platillo suspendido); “murga de fuelles”, integrada acordeón en teclas, uno o varios violines, uno o varios requintos, una o varias guitarras, un redoblante, un timbal latino con plato suspendido, una timba, un bombo, percusión menor, voces masculina, femeninas y voces blancas; “murgas de instrumentos andinos” con quenás, diferentes clases de rondadores, zamponas, saxofones andinos, instrumentos de percusión mayor o menor (bombo, redoblante, güiro, timbal latino). Los instrumentos de esta murga deben

ser de material orgánico y hacen el acompañamiento musical a los colectivos coreográficos.

La ganadora en Murga de metales “Meando Paseando en el Carnaval”, del autor Arturo Juagino, 16 músicos interpretaron alegres tonadas, caracterizando un personaje paseando como copiloto en una bicicleta, conducida por un simpático sapo.

En Murgas Andinas ganó “Guardián de Vida”, del autor John Rosero López, los instrumentos de viento y percusión sonaban con alegres tonadas, interpretados por 20 músicos que caracterizaban personajes míticos, donde desde sus tocados salían animales como armadillos, pavos reales y la media máscara de un tigre. Completando su vestuario plantas y flores cubrían sus cuerpos.

En Murgas Fuelles la ganadora fue “Mi Media Naranja”, de la autora Nohemí Isandra. Los 16 músicos interpretaban sus melodías con guitarras, requintos y violines, entre otros instrumentos. Sus cuerpos iban cubiertos por unos vestuarios que caracterizaban personajes fantásticos con tocados de hojas de naranjos y naranjas partidas.

2.2.3 Disfraz individual

Es una de las modalidades del carnaval caracterizada por una persona (o en ocasiones por más). Sus cuerpos se cubren con un gran disfraz compuesto por una máscara y elementos que identifican un personaje mítico, fantástico o de ficción. El disfraz se apropia del cuerpo del ejecutante convirtiéndolo en el personaje creado. En el Reglamento del Carnaval Corpocarnaval (2018), se define Disfraz Individual como:

“Representación carnavalesca ejecutada por un solo individuo, quien personifica con su disfraz y sus movimiento situaciones o personas de ámbito regional, nacional, universal. El disfraz realizado con técnicas tradicionales lo constituye un mascarón, vestuario y parafernalia. Si el disfraz requiere de una persona como complementaria o ayudante, la presentación deberá ser acorde con el tema propuesto”.

Los disfraces implican cargar un gran peso durante el largo recorrido por la Senda del Carnaval, el cansancio del ejecutante provoca trasladar el personaje a otro individuo que lo asume con la misma caracterización. El ganador en el Carnaval 2018 fue: "Erase una vez en la Calle del Colorado", del autor Fredy Delgado Insuasty. El enorme disfraz representa una calle de Pasto histórica, colonial, con sus casas pintadas de color rosado, rojos y azules con balcones marrón, se dice que su nombre proviene del color rojito de la tierra.

2.2.4 Comparsa

Esta expresión artística del carnaval se encuentra conformada por un grupo de personas que caracterizan un personaje con un gran mascarón creado y construido con técnicas artesanales, guardando estética en el diseño y en color –como todo lo que caracteriza al carnaval. En conjunto interpretan una temática basada en los saberes tradicionales, acompañada por músicos. El reglamento del Carnaval la define como:

“Constituido por siete figuras escultóricas carnavalescas (máscaras y mascarones, valoradas por su escultura, color, vestuario, movimiento y el tema propuesto por el autor. Estas figuras cargadas por igual número de personas, son portadas a pie y se van relevando a lo largo del desfile por un número de 15 cargadores. Además cuentan con el acompañamiento de 5 personas”.

La ganadora en el 2018 que deleitó al público fue “Embrujo Animal”, del autor Carlos Aníbal Rosero. Los mascarones eran rostros cubiertos por animales como peces, serpientes, venados, loros y otros con gran colorido.

2.3 Carroza no motorizada

Son carros emblemáticos construidos con técnicas tradicionales con papel maché, pintura, yeso y cola. Actualmente se involucran otros materiales y técnicas como icopor y elaboraciones en fibra de vidrio. Son movilizadas sobre un planchón que se desplaza mecánicamente. Representan leyendas, historias fantásticas, mitos y hechos históricos, van acompañadas por personajes con vestuarios que forman parte de las temáticas

propuestas. Estas obras son elaboradas en talleres por maestros artesanos. El Reglamento del Carnaval la define:

“Es el carro alegórico de una composición escultórica en grandes dimensiones, elaborada tradicionalmente con papel, cartón, engrudo, cola y yeso, pintura y otros materiales como icopor, resinas y fibra de vidrio. Recrea a través de su composición y el movimiento de figuras los mitos, leyendas, personajes o pasajes de la historia y la cultura regional como universales culturales”.

En el Carnaval 2018 la ganadora fue “Rompiendo Cadenas”, del autor Jorge Díaz Obando. La propuesta tenía en la parte superior un gran rostro indígena acompañado a cada lado por un león de colores degradados en morado y otro en azules. La obra estaba acompañada por jugadores que vestían atuendos con chumbes (indumentaria propia de las comunidades indígenas); en sus manos sostenían máscaras de un gran tamaño, también con caras indígenas, y otros portaban tocados con la misma temática.

2.3.1 Carroza motorizada

Es la modalidad más esperada por los espectadores del carnaval. Son monumentales esculturas con el colorido que caracteriza al carnaval y con movimientos de las figuras para los lados, en rotaciones o en subida y bajada. El conjunto de la carroza representa una puesta en escena con temáticas históricas, mitos o leyendas; son imponentes por su gran tamaño y están montadas sobre camiones que las desplazan por la Senda del Carnaval. Esta modalidad cierra el “Desfile Magno”, el 6 de enero. Sobre la carroza van jugadores y músicos. Los creadores de estas obras de artes son los grandes maestros del Carnaval como Alfonso Zambrano, las dos generaciones de los Narváez y otros.

Según el Reglamento del Carnaval:

“Es un carro alegórico de tracción mecánica cuya composición escultórica es elaborada con técnicas tradicionales como el barro y papel encolado, sin olvidar el manejo de técnicas contemporáneas que son importantes para su construcción. Desde su dimensión alegórica este tipo de carroza recrea mitos, leyendas,

personajes o pasajes de la historia y la cultura regional como universales culturales”.

En el 2018 la carroza ganadora fue “El Colorado” del autor Carlos Ribert Insuasty Ruiz. A diferencia de otros maestros, Insuasty es Licenciado en artes visuales. Ha obtenido un primer puesto durante cuatro años. La temática de la carroza está basada en la calle del Colorado de Pasto, un sitio emblemático ubicado sobre una pendiente. Cuentan que le dicen el Colorado por el color de la tierra, pero el autor de la carroza refiere a otra versión de un episodio llamado “Navidad Negra”, por los hechos ocurridos en conventos, templos, viviendas y monasterios por el ejército patriota. La carroza en su totalidad es una bella obra de arte, una puesta en escena que cuenta todos los hechos ocurridos sin perder detalle alguno. De manera anecdótica esta carroza cerraba el desfile. Terminando de pasar todas las carrozas, solamente faltaban dos, pero la demora hizo creer a los espectadores que se habían varado, de forma que los asistentes se fueron desplazando de la Senda. Cuando la carroza pasó quedaban muy pocos, pero los que esperaron con paciencia se llevaron el mejor espectáculo visual e histórico.

2.4 Colectivo coreográfico

El colectivo coreográfico es una agrupación interdisciplinaria integrada por danzantes, músicos, zanqueros, creada como modalidad para concursar en el carnaval. Al respecto, el Reglamento del Carnaval lo define como:

“Grupos de artistas, que pueden ir acompañados de zanqueros que danzan e interpretan músicas latinoamericanas. Se caracterizan por la creación coreográfica de lenguajes corporales y musicales, mediante la interpretación de instrumentos como zampoñas, queñas, rondadores, charangos, bombos y redoblantes”.

Sin embargo, esta definición se queda corta desde lo tradicional, ya que sus puestas en escena están inspiradas en los saberes tradicionales del sur de Colombia, Bolivia y Ecuador.

Rodríguez define el colectivo coreográfico como:

“(…) un lenguaje corporal, expresivo y melódico. Es un grupo de danzantes, zanqueros y músicos que despliegan coreografías itinerantes durante su desplazamiento por la Senda del Carnaval, con vestuario acorde al tema y estampas o figuras alegóricas a los ancestros andinos, al ritmo de música andina interpretada con instrumentos de los andes suramericanos” (2011, pág. 97).

Esta descripción ilustra de una manera clara y precisa lo que es la modalidad del Colectivo Coreográfico en el Carnaval de Negros y Blancos, agrupaciones que se hacen presentes todos los 3 de enero en el desfile "Canto a la Tierra", en homenaje a la Pachamama.

Tres integrantes del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo: el maestro Luís Eraso –director general–, José Luis Rosales –monitor de danza–, y el maestro Marcos Guzmán –director de instrumentos vientos–, definen los colectivos coreográficos:

Para el maestro Eraso el colectivo coreográfico es una figura que se encuentra reglamentada para el carnaval de Negros y Blancos. Aclara que no es una estructura social, se organiza con el fin de participar en el concurso del carnaval, a través de muestras coreográficas, explica que es una modalidad más de las que genera el carnaval; manifiesta que los colectivos se convierte en una gran compañía que utiliza una cantidad significativa de personas: 250, entre músicos, danzantes y zanqueros. Del mismo modo José Luís piensa que el colectivo también representa historias mediante la expresión corporal, ya que a partir del trabajo de campo se van creando figuras que son transmitidos al público a través de la danza.

El maestro Guzmán, por su parte, en la entrevista, define el colectivo coreográfico “como una fusión entre la danza y la música que rescata orgullosamente la posibilidad de ritmos pertenecientes a la cordillera de los Andes”.

2.4.1 Origen de los colectivos coreográficos

Los Colectivos Coreográficos nacen con el propósito de acompañar a las murgas con la danza; inicialmente el objetivo era diversión y disfrute, posteriormente para concursar en el carnaval en la modalidad de murga.

En relación con la música tradicional, el colectivo siempre ha existido en el carnaval. Conformado por músicos aficionados campesinos que recorrían las calles de Pasto, alegrando a los transeúntes con tonadas andinas, pero no eran reconocidos dentro de las modalidades. Se presentaban en tablados y en plazas públicas. Al respecto, en entrevista con el músico Harold Burbano⁵, comenta:

“La primera murga, conformada por 20 músicos –todos músicos andinos tradicionales–, interpretando zampoñas, salió en el año 1991, tocando todos solo zampoñas, por ser un instrumento con energía masculina y femenina y propia para música comunitaria. El siguiente año salieron 36 músicos y luego se formaron 4 ó 5 agrupaciones. En 1994 la danza comienza a ser protagonista, surgieron grupos como ‘Raíces Andina’, ‘Tierra Mestiza’, ‘Hombres y Pueblos’. Surge el colectivo ‘Indoamericano’, que es el pionero”.

Así mismo, el surgimiento de grupos musicales dio el origen al Colectivo Coreográfico Indoamericano en el año 1994 “fue la primera vez que se constituyó una colectividad de músicos andinos organizados y con un argumento muy específico para participar en el Carnaval de Negros y Blancos. Previamente se había hecho un esbozo de participación de manera informal y sin pretensión, sólo con el propósito de divertirse”. Al primer año el número de integrantes aumentó a 72 músicos; en 1995 “la murga gigante se creció a 115 personas” con 10 mujeres danzando; en 1996 “cincuenta danzantes y 100 músicos” y termina configurándose “como una agrupación coreográfica, por primera vez” (Arévalo. A., 2015).

Esta agrupación causa una gran sorpresa e impacto, ya que en el carnaval no existía ninguna agrupación con estas características, donde la música y la danza se acompañaran y conformaron un bonito espectáculo. Arévalo resalta que: “ya 2004 eran 740 personas y se requirió del concurso de algunos cultores como Miriam Benavides, Alvaro Gutiérrez, Gladis Izquierdo y Luis Antonio Eraso, quienes asumieron la dirección por segmentos del inmenso colectivo” (Arévalo. A., 2015).

⁵ Harold Burbano músico de vientos, pastuso. Entrevista hecha por Abelardo Jaméis y Angélica Nieves. Enero de 2015. La autora agradece la colaboración de estos dos investigadores y la gentileza al compartir su conocimiento y parte de su material investigativo para el desarrollo de esta tesis.

Es importante recalcar la gran importancia que tuvieron las murgas para el surgimiento de los colectivos coreográficos. El maestro Eraso y el maestro artesano y coordinador artístico Alberto Delgado Martínez comentan al respecto:

“Los colectivos surgen de la necesidad de un sentimiento motivado de la música e instrumentos andinos. Con un grupo de músicos de diferentes agrupaciones llamado “Latinoamérica canta” se unieron para interpretar durante dos años solo temas musicales andinos. A los dos o tres años se empiezan a incorporar movimientos y figuras de danza con la base musical, naciendo el primer colectivo coreográfico llamado “Indoamericanto”, luego surgen diferentes colectivos coreográficos. Hasta el día de hoy se encuentran 15 en total”.

Debido al nacimiento de otros colectivos con las mismas características, Arévalo explica que Corpocarnaval decide en el año 2005 convocar a concurso en las siguientes versiones del Carnaval. El 3 de enero ha estado dedicado a la música andina, es por ello que se fusiona el desfile de colectivos coreográficos con el festival de música andina, lo que da origen al “Canto a la Tierra”.

2.4.1.2 El colectivo coreográfico los danzantes del cerrillo

2.4.1.2.1 Historia

El Colectivo Coreográfico surge después de varios intentos de crear un colectivo con docentes de las áreas artísticas de danza, música y teatro de algunas instituciones de educación superior.

El maestro Eraso comenta que el colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo es una propuesta que surge en el mes de marzo de 2012, cuando la institución educativa CESMAG celebraba treinta años de estar sirviéndole a la comunidad de Pasto y del sur de Colombia. Ellos buscaban un escenario para hacer pública la celebración y pensaron en el Carnaval de Negros y Blancos con sus diferentes modalidades de participación, para conmemorar el acontecimiento. El maestro expone que tres o cuatro años atrás había pasado una propuesta a la Institución para conformar un grupo artístico con diferentes

universidades de Pasto –tales como la Mariana, La Cooperativa y el CESMAG–, integrando músicos, danzantes y teatreros, con el fin de armar un gran colectivo artístico. Ellos empezaron a ensayar y alcanzaron a estructurar guiones para organizar una propuesta, pero desafortunadamente la inestabilidad en la contratación de los funcionarios y de los docentes, que estaban al frente de los procesos artísticos en la universidades, produjo que el proyecto no se desarrollara. Afortunadamente, con el aniversario del CESMAG, se retomó el proyecto exclusivamente para esta institución universitaria, aprovechando que el rector había hecho la invitación para participar en la fiesta.

José Luís coincide con lo descrito por el maestro Eraso sobre el origen del colectivo coreográfico Danzantes del Cerrillo. Explica que iniciaron en abril del año 2012 cuando se forma el grupo de danza del CESMAG, y el maestro Luís Antonio Eraso decide conformar el colectivo para celebrar los 30 años de la institución y salir a carnavales con el apoyo de la institución y de Fray Evaristo. En cuanto al nombre de la agrupación explica que el Cerrillo es la loma donde entregaron al padre Guillermo de Castellana; actualmente en este espacio está asentado el CESMAG y la institución María Goretti, de ahí el nombre “Danzantes del Cerrillo”. La institución es el espacio donde siempre se ensaya y es el punto de encuentro del grupo.

El maestro Guzmán enfatiza sobre el apoyo de los frailes Capuchinos para la creación del colectivo, y la idea del director general junto con el trabajo que él desempeña como docente en el área de educación física, y la experiencia de Eraso con otro colectivo coreográfico como es “Indoamericanto”, contribuyó a la conformación de la agrupación.

2.4.1.2.2 Estructura

El colectivo está integrado por la comunidad de la Universidad CESMAG: estudiantes, exalumnos de diferentes programas, docentes, personal administrativo, familiares de funcionarios de la institución, alumnos de los colegios María Goretti, San Francisco de Asís, estudiantes de los colegios con convenios interinstitucionales donde los estudiantes de la universidad hacen sus prácticas docentes.

Todos estos integrantes hacen parte de las tres modalidades de participación a nivel artístico que se permite dentro de un colectivo: danza, teatro y zancos.

2.4.1.2.3 *La organización jerárquica en lo administrativo*

El colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo cuenta con un comité mixto con una parte administrativa de la Universidad CESMAG –que ayuda a manejar toda la parte contable, soportes legales y todos los gastos– y otro comité administrador, gestor y artístico, que cuenta con un director general, dos directores musicales uno de vientos y otro de percusión, tres monitores de danza para cada cuadrilla, un monitor de zancos, un maestro artesano que elabora los tocados –y a su vez es coordinador de logística–, un diseñador gráfico que colabora con la elaboración de logos y unos auxiliares. Los miembros del comité son los que se encargan de seleccionar y gestar las ideas de las propuestas artísticas, a su vez ayuda a controlar y apoyar cualquier tipo de presentación.

Es importante en este punto mencionar que aunque la estructura jerárquica funciona en la realización de funciones y tareas asignadas, no se aplica como una forma de obtener beneficios especiales en algunos momentos del accionar cotidiano; es decir, existe el reconocimiento del otro como un par y como un legítimo otro en la vida diaria del colectivo. Esto lo pudo evidenciar la investigadora en actividades del colectivo como los ensayos, la entrega de vestuario, el momento del maquillaje antes de salir a recorrer la Senda del Carnaval, la distribución de refrigerios. En todos estos momentos tanto directivos como integrantes hacían las filas en el orden de llegada, danzantes, músicos y directores se asumen como iguales en este tipo de interacciones, lo que delimita un profundo accionar democrático dentro del colectivo.

2.4.1.2.4 *Puestas en escena realizadas por los danzantes del cerrillo*

Con relación a las temáticas de las puestas en escena del Colectivo, siempre se rinde homenaje al paisaje, pobladores y costumbres nariñenses, simbolizados en un tapiz de retazos, en la mama quilla (la luna), la religiosidad, en un pájaro y el campesino. Estas referencias están presente en todas sus propuestas. Eraso –al hacer la reseña de las puestas en escena– las menciona en orden cronológico: la primera “Tapiz de retazos” 2012-2013, donde rinden homenaje al paisaje, inspirado en el verde de los cultivos; “Legado ancestral tributo a Mama quilla” 2013-2014, donde hacen tributo a los primeros pobladores Quillacingas y Pastos, su adoración por la luna; en “Nicho de amor y fe” 2014-2015,

elaboran un reconocimiento a la religiosidad de los nariñenses; en “Wayra Quinde” 2015-2016 es el vuelo del colibrí habitante de los bosques andinos, con plumaje de hermosos colores que son comparados con los que engalanan el carnaval; “Cumba” 2016-2017 es la historia de la fiesta tradicional en Nariño con el cacique Cumbe. La última producción es “Paraíso de labriegos” 2017-2018, homenaje al campesino que cultiva el campo. Propuestas que se realizaron a partir del trabajo de campo, estudiando el contexto, levantando un inventario de personajes, movimientos, construyendo parafernalia desde técnicas tradicionales que caracterizan la tradición.

El Colectivo en el Carnaval 2016-2017 ganó el primer puesto con la puesta en escena “Cumba” Fiesta en el Sur. Según el maestro Eraso, hicieron un recorrido histórico de la fiesta que se vive en Nariño, querían saber de dónde surge la costumbre de tomarse unos tragos para estar alegres o contentos en las fiestas y se remitieron hasta los primeros pobladores. Encontraron al cacique de los Pastos, al cacique Cumbe y, en homenaje a él, se creó un pueblo que es el Cumbal. El cacique le enseñó a su tribu de los Pasto a preparar, tomar y celebrar con chicha. Luego se muestra en la propuesta la evolución de la fiesta con luces de neón y bombas. Es decir, se partió de lo ancestral a la fiesta popular actual con los temas musicales características de las fiestas del sur.

El maestro Eraso, al sustentar en la acreditación la propuesta “Paraíso de Labriegos” del colectivo coreográfico para el carnaval del 2018, enfatizó que la temática de la puesta en escena estaba basada en el esfuerzo constante, el amor y la dedicación que tiene el campesino para hacer germinar la tierra y proporcionar el alimento al territorio nariñense, departamento que se caracteriza por ser agrícola, auto sostenible, esencialmente verde, siendo una tierra donde predomina lo natural. Sostuvo que en los símbolos que representan el departamento se rinden homenaje a la tierra verde y fértil, como son la bandera compuesta por dos colores: el amarillo y el verde, el primero representando las riquezas y el segundo enalteciendo la fecundidad de los campos, y todo lo que la tierra les proporciona a los pobladores. Mencionó cómo el himno en sus dos primeras estrofas resalta la productividad de la tierra nariñense: “Salve, oh Tierra! Tus fértiles campos eternizan divinos pinceles; ya retoñan tus viejos laureles junto al blanco rosal de la Cruz”.

De igual forma resaltó el homenaje a la fertilidad de la tierra y el orgullo del pueblo nariñense, aspectos que se dieron a conocer a través de una estructura coreográfica que estuvo estructurada en cinco momentos:

- a) la primera hizo relación al trabajo del campesino con el cute, herramienta de trabajo que no tiene filo metálico, de madera, utilizada para escarbar el cultivo de la papa, con el fin que el producto no se parta. El cute es tomado como elemento estereométrico, el movimiento es acompañado con sonidos propios de las faenas de trabajo del campesino, seguido del tema musical “Yo soy campesino” que en su letra hace alusión a: “yo soy campesino y me gusta trabajar, de la mañana a la noche sin tener que descansar, o sea que puedo trabajar todo el día dedicarme a la tierra, porque me gusta esa forma de trabajar”;
- b) en el segundo momento el elemento que formó parte de la estereometría son los pañolones y las ruanas, parafernalia que hace parte del traje típico. Eraso manifestó que esta coreografía se llama “el gobernado y jodido”, aclara que este último término es utilizado jocosamente para referirse a alguien chistoso, fregado, bandido, pero también es una forma de ver la alegría y esa picardía que caracteriza al campesino;
- c) en el tercer momento se utilizó el sombrero para acompañar la estereometría, haciendo homenaje a la prenda de vestir que no solamente es utilizado para cubrir su cabeza en las largas jornadas de trabajo, también es utilizado para celebrar lanzándolo al aire demostrando la alegría, para sus bailes en las fiestas o el día domingo para bajar al pueblo y asistir a la misa colocándose su sombrero nuevo;
- d) en el cuarto momento se muestra la “fiesta de la cosecha”, donde se quiere resaltar la variedad de productos que después de largas faenas de trabajo, de oración, de cuidado de la tierra, de abonar y cuidar la tierra, de protegerla de la maleza, al fin logra el producto que será comercializado para obtener su sustento. Celebran el acontecimiento de la cosecha con fiesta y comida abundante y sobretodo mostrando la gran variedad de presentaciones del producto base que es la papa;
- e) en el quinto momento la coreografía está diseñada con el tema musical “Paraíso de labriegos”. El paraíso como símbolo que da el orgullo de ser

campesinos, de haber nacido en el sur de Colombia, de ser gente alegre, humilde, trabajadora, honesta;

Eraso indicó que todas estas características y la lección de vida expresada –a pesar de todas las incomodidades y las condiciones en que vive el campesino, que es una gente alegre, soñadora, que vive feliz y orgullosa de su labor– son las características que se quieren resaltar en la propuesta.

La siguiente información fue aportada por el director musical de instrumentos de percusión Edward Cabrera, quien presentó la relación entre la música tradicional y la puesta en escena, reforzando el criterio de que sólo utilizan músicas tradicionales. Cabrera, en el momento de la sustentación de la propuesta musical, en la acreditación de “Paraíso de labriegos”, mencionó los temas de cada parte de la puesta en escena del colectivo:

- a) el primer tema “Yo soy campesino y qué” es un bambuco sureño compuesto por Luís Alfonso Mora en una métrica de 6/8;
- b) en la segunda parte emplean “Arreste”, bambuco sureño del compositor Hernán Corales en 6/8;
- c) para la tercera parte emplean “Chicha del pueblo” de Leonardo Mocoa, San Juanito en 2/4;
- d) la cuarta parte emplea el tema “Su tierra”, bambuco sureño de Leonardo Yepes en 6/8;
- e) y, finalmente, la quinta parte “Paraíso de Labriego” es un bambuco sureño del maestro Marcos Guzmán en 6/8 que da a su vez el nombre de la puesta en escena total.

Sin duda, la música es una expresión artística básica para la ejecución de la danza. Cada música generó una interpretación corporal y vocal en la puesta en escena de un modo particular.

En cada una de estas propuestas se evidencia el compromiso del colectivo coreográfico por salvaguardar vivas las tradiciones del pueblo pastuso.

2.4.2 El atuendo

El atuendo o el vestuario tradicional es aquel traje utilizado cotidianamente o en un día especial como un domingo, una fiesta patronal o una celebración familiar, que expresa la identidad de una nación, pueblo o región.

En el Carnaval los atuendos de los colectivos coreográficos son muy llamativos, vistosos, de gran colorido, logrando impactar visualmente, todos acompañados por tocados y generalmente con parafernalia. Los diseños están inspirados en los pueblos ancestrales, sus ritos, en la flora y fauna nariñenses, en sus costumbres y tradiciones.

El diseño del atuendo para la propuesta “Paraíso de Labriegos” estuvo a cargo de Magaly Enriques Jurado, directora del grupo de danza del CESMAG, e integrante del comité artístico del Colectivo Coreográfico. Estuvo inspirado en el campesino nariñense con toda su indumentaria y parafernalia. La descripción detallada de cada una de las partes del atuendo se encuentra en el Libro de Dirección. El maestro Eraso aclara que el traje campesino de la propuesta está recreado para el carnaval. Los colores no son los que utilizaría un campesino, sino son los colores propios de la festividad. Explica el vestuario:

“Se caracterizaron porque las faldas y los petos de los hombres llevaban dibujos donde hay un campesino con animales y árboles, tratando de reflejar un ambiente de campo, el lugar donde ellos viven y trabajan. Los danzantes en la cabeza portan un tocado de una campesina con una canasta de frutos en sus manos; los músicos llevan un tocado con un músico que es el que interpreta o integra la banda de yegua. Las mujeres llevan guardapolvos, follado y chales decorados. Todos los hombres llevaban ruanas y en su cintura chumbes. Danzantes y músicos portan canilleras y chocatos o cotizas de color, y el maquillaje en los rostros es el mismo diseño de una parte de las canilleras, los sombreros están diseñado para la propuesta y el cuto”.

El atuendo es parte fundamental de la puesta en escena, ya que cada uno de los integrantes del colectivo interpreta al campesino. El atuendo está colmado de símbolos, detalles y elementos tradicionales; la descripción completa del vestuario debe ser enviada en la propuesta de acreditación y maqueta, según el Reglamento del Carnaval 2018, se debe presentar prototipo en físico del diseño del atuendo a elaborarse, con el uso

obligatorio del maniquí articulado de madera de 30 cm, ubicado en una base de madera de máximo 4 centímetros de espesor y de máximo 20 centímetros de largo y 20 centímetros de ancho.

En cuanto a la elaboración del atuendo, el mismo está a cargo de un grupo grande de artesanos por el número de integrantes del colectivo, por la gran cantidad de detalles y piezas que tiene cada atuendo. Al respecto el maestro Eraso comenta:

“Nosotros tenemos varios artesanos, en una parte el pantalón y la camisa en otra, los bordados en otra, la parte de los apliques va en otra parte, los tejidos y las ruanas en otra, follados y chumbes en otra y los tocados en otra parte”.

José Luís comenta que un grupo de mujeres artesanas integradas por el SENA, en el pueblo de Consacá, elaboraban los pantalones y las camisas.

La parte plástica la realizan artesanos especializados en la elaboración de tocados. El colectivo coreográfico los Danzantes del Cerrillo apoya a los maestros artesanos mandando elaborar sus vestuarios a artesanos en Consacá y otros pueblos de Nariño, quienes contribuyen a preservar la labor del artesano maestro. Esto favorece a una economía global que genera ingresos, lo cual contribuye a que la fiesta permanezca en tanto muchos subsisten de ella.

3. Capítulo tres

3.1 LA PEDAGOGÍA EN LA FIESTA POPULAR. Un ejercicio de transposición didáctica

Este capítulo está dedicado a los hallazgos. El más significativo es el entender la pedagogía en la fiesta popular como un ejercicio de transposición didáctica y poder analizar el modo en que se hace en el colectivo los Danzantes del Cerrillo al interior del carnaval, y de ellos hacia fuera en la experiencia vivida con los estudiantes de la Universidad Antonio Nariño. Todo esto se encuentra documentado en el material didáctico digital interactivo que resulta como producto del proceso, y destinado para que docentes del área de Educación Artística puedan replicar la experiencia desde sus temáticas particulares en el aula, como en otros campos de la educación en y para las artes.

A partir de este momento, cuando se habla de transposición didáctica se está haciendo eco del concepto expuesto por Yves Chevallard en su libro “La Transposición Didáctica. Del Saber Sabio al Saber Enseñado” (1998), en el que se describen los procesos por los cuales un objeto de saber matemático se convierte en un objeto de enseñanza para los docentes de matemática. Este proceso también ha sido adoptado en varias disciplinas como en el arte (. J. (2010) al referirse a la transposición didáctica de objetos musicales y al preguntarse ¿qué se enseña cuando se enseña música? plantea un ejemplo citando como objeto a enseñar el “ritmo”:

“Se realiza transposición didáctica cuando se buscan las estrategias para que el estudiante que nunca ha visto el tema lo comprenda y lo apropie, a partir de la identificación de las notas musicales y su valor. A cada nota se le da un nombre ejemplo a la blanca “zun”, la negra “pan”, a la corchea “queso”, a partir de la honomatopeya se realizan ejercicios rítmicos donde se juega combinando las notas, el estudiante logrará comprender el tiempo de cada nota” (2010, pág. 22)

Este ejercicio de transposición didáctica en la música conlleva a crear un nuevo objeto que no estaba en la estructura de la disciplina, el autor señala que este ejercicio es beneficioso porque promueve el aprendizaje significativo.

El objetivo de éste capítulo integrador es describir cada uno de los pasos que fue necesario dar para completar la transposición didáctica de un saber tradicional de la fiesta

popular a un saber académico que puede circular al infinito en las aulas de clase y en los espacios de enseñanza de la cultura danzaria.

En un primer paso se hizo necesario transponer del saber científico de la enseñanza de la matemática al aprendizaje que deviene de este viaje por el conocimiento danzario y que ha configurado la totalidad de la ruta pedagógica emergente del camino recorrido en ‘Aprendiendo a Danzar, el caso del colectivo coreográfico “los Danzantes del Cerrillo”’. El siguiente paso en el ejercicio de transposición fue develar cómo el maestro Luis Antonio Eraso se transforma de Aprendiz a Maestro de la fiesta popular. Él fue aprendiz en el Carnaval de Negros y Blancos y en el seno de su familia, y ahora es el maestro del colectivo coreográfico. Aparece el tercer nodo de éste entramado en un grupo de estudiantes que se forman para ser Licenciados de la Danza y el Teatro en el programa de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, quienes en su proceso formativo son llevados a una experiencia vivencial, y en ella se acercan al maestro Eraso con la intención de aprender Danzas Nariñenses. Allí el saber de la fiesta popular es transpuesto a ellos como docentes en formación. Así queda entonces armado el cierre analítico del recorrido investigativo, pero quedan sin describir –porque no han sucedido aún– los cuartos, quintos, e infinitos nodos de transposición didáctica que los maestros artistas en formación realicen en el futuro, en sus aulas o diferentes prácticas educativas con la danza.

A continuación, entonces, el análisis de cada uno de estos nodos del entramado de transposición didáctica que se inició en la fiesta popular y retorna a ella cuando unos sujetos que no eran parte de la fiesta pueden ser invitados, o acudir a *motu proprio* a participar de la fiesta carnavalera. Así, la fiesta popular garantiza por ella misma que sus actores siempre sean formados para ella, antes de modo sincrético, y ahora como parte de procesos conscientes y dirigidos hacia la educación artística desde y para la fiesta popular.

Entonces, partiendo de la definición de transposición didáctica como: “El ‘trabajo’ que transforma de un objeto de saber a enseñar un objeto de enseñanza. Chevallard, Y. (1998, pág.45), ésta investigación realizó un ejercicio real de transposición didáctica de saber tradicional hasta llegar a producir un objeto de enseñanza, que a su vez generó un producto concreto en modo de material didáctico interactivo.

Normalmente producir materiales didácticos a partir de procesos de la Educación Artística es un reto para cualquier docente del campo de conocimiento artístico. En

primera instancia porque existen pocos referentes que antecedan el ejercicio. Si se hace una búsqueda sistemática de materiales en la web o en bibliotecas físicas es escaso el material, y el que se encuentra está centrado o muy relacionado con el ámbito de las artes plásticas y visuales. En segundo lugar, en cantidad, aparecen los materiales en lo educativo musical, luego el teatral y –casi siempre– en último plano el material educativo del campo danzario, especialidad de quien escribe este trabajo. Existe una institución denominada ‘Patronato Colombiano de Artes y Ciencias’, que tiene por objetivo: “adelantar investigaciones y desarrollar programas en el campo de las artes y las ciencias que permitan afianzar la identidad nacional” (página Web institucional, consultada el 28 de abril de 2018). Esta organización ha producido por lo menos 7 materiales didácticos – todos en el estilo de manual pedagógico– que se titulan justamente de ese modo: “Manual de” y en su nombre tienen la extensión correspondiente y finalizan con los términos Folklóricos Colombianos. Tenemos entonces el “Manual de Juegos infantiles populares Folklóricos de Colombia y Rondas y juegos infantiles”. Con similar denominación los de “Danzas Folklóricas Colombianas de la Costa Pacífica”. “Caribe medio y Bajo Magdalena”. “Costa Atlántica”, “Zona Andina, Departamento de Cundinamarca y Departamento del Tolima”. Materiales que –aunque de muy buena factura y calidad conceptual– resultan escasos para el amplio movimiento dancístico nacional. Así que producir este material didáctico interactivo documentado y sustentado es un logro muy significativo de este proceso investigativo.

3.2 DE APRENDIZ A MAESTRO. De la tradición popular al conocimiento del saber tradicional

Como ya se mencionó en el capítulo 1, existe un fuerte componente de la transmisión del saber tradicional a través de la familia de padres a hijos. Los niños son sujetos activos en la participación del carnaval, ya que son apoyados por sus padres y familiares. El primer momento de aprendizaje del Maestro Luis Antonio Eraso es con sus padres que son danzantes en el sentido indígena de hacer de la danza un espacio cotidiano –no segregado de las actividades de la vida diaria. No se rompe la cotidianidad para hacer arte, la danza y la música están imbricadas dentro de las labores diarias, y el esparcimiento tiene un momento para el baile. El maestro le sigue la pista a su madre en el baile, ella le va transfiriendo los pasos de la danza y le enseña a seguir el ritmo de la música con todo su cuerpo. Poco a poco el maestro Eraso –entonces un niño que danza con su mamá– se

va convirtiéndose en el pareja ideal para fiestas familiares y para asistir a la senda del carnaval. El maestro en su entrevista –ya reseñada–, y en múltiples conversaciones con la investigadora, describe cómo fue aprendiendo cada paso y cada figura de las danzas tradicionales siendo el pareja de baile de su mamá. De tal manera que aún hoy en día la señora no concibe fiesta familiar sin baile y que sus hijos no la inviten a bailar en una fiesta. La familia no se opone entonces a la decisión del maestro de participar en grupos artísticos de danza o teatro.

El primer nodo de transposición didáctica ha sido implementado. La tradición familiar del maestro Eraso es danzante, pero si la tradición de la familia del niño aprendiz hubiera sido la de comparsero o carroceros, pues se hubiera convalidado su participación en esa otra modalidad. La experiencia familiar valora en este caso el hacer artístico dancístico, lo mismo sucede con los niños y niñas que nacen en familias de músicos, asumen como propia la participación en murgas, bandas o colectivos musicales y, de éste modo, empiezan su participación como danzantes, zanqueros, músicos, comparseros o carroceros y se vuelven jugadores de carnaval y en futuros cultores con sus creaciones y construcción de sus obras efímeras, que harán que la fiesta siga siendo posible año tras año.

Cuando el 6 de enero culmina el carnaval con el “Desfile Magno” –engalanado con las obras donde los cultores han plasmado toda su creatividad, ingenio y saberes, a través de mitos, leyendas, música, danzas, atuendos, parafernalia y técnicas tradicionales–, los saberes tradicionales que sustentan la puesta en escena han sido aprendidos de generación en generación en forma oral o desde la niñez como sujetos participantes de la fiesta con toda su familia, perteneciendo a los semilleros de cada modalidad, o también son aprendidos en los espacios escolares donde extracurricularmente son motivados por los mismos docentes a practicar la danza tradicional, y en las escuelas que han implementado el carnaval con el Plan para Salvaguardia del Carnaval. El artesano mayor asume su labor de cultor del Carnaval y, como colectivos, sienten la necesidad y responsabilidad social de asumir la enseñanza para que la fiesta se preserve. Lo hacen con el ejemplo, pero también con los momentos intencionados de transposición del saber. Un hecho que es notorio en la transferencia de saber es que logran comunicar a la generación siguiente el amor, disfrute y orgullo con el que asumen cada participación en la fiesta, éste es un saber intangible pero muy poderoso para garantizar la continuidad de la fiesta.

Uno de los conocimientos aprendidos por el Maestro Eraso de su progenitora es el baile de un ritmo denominado: Son Sureño. Este es un ritmo impregnado de alegría, que durante todo el carnaval de Blancos y Negros se escucha y la gente lo baila. Bastidas, J. (2014) define al Son sureño como “un conjunto de música, canto y bailes popular de recite procedencia, de diversa estirpe étnica y muy representativo de la región andina nariñense”. Para Tobo, L. (2015. Pág. 126) el Son sureño es una “forma musical de los Andes nariñenses de profunda raigambre popular y campesino”. Tanto Bastidas y Tobo coinciden que el Son sureño, como género, aparece en 1967 con la composición que creó Tomás Burbano (músico nariñense) que llevaba como nombre “Son sureño” y que grabó la Ronda Lírica. Tobo afirma que la denominación, cada vez más generalizada, es la de un ritmo “típicamente nariñense” originado en la obra de Burbano, para otros es mucho más antiguo; lo cierto es que, históricamente, la procedencia del término no va más allá de los años sesenta (2015, pág. 126).

Al respecto de la marcación compás binario de 6/8 –para relacionarlo con la danza–, el maestro Edwin Rodríguez, docente de la Licenciatura en Artes Escénicas, comenta que en la marcación binaria con subdivisión ternaria, lo que están haciendo los pies es la marcación binaria derecha- izquierda, derecha- izquierda. Pero la matriz de lo que está pasando en la música –y que envuelve el espectro sonoro de los bailarines– es la subdivisión de cada uno esos pasos del binario, se cuenta ‘un, dos’, ‘un, dos’ y cada uno de ellas en su interior marca. Es importante destacar que este compás 6/8 hace parte de la música de tradición “mestiza”, dado que fue importado de España como barroco peninsular. Como comenta la investigadora Carmen Bernard:

“La música barroca peninsular impone sus compases ternarios y binarios, siendo las más frecuentes las de (3/4 y 6/8) y que gracias al puntillo, pueden ser reducidas a compases binarios. Según los musicólogos, la americanización de la música barroca se debe a la generalización sistemática de esas estructuras rítmicas. La reproducción no es copia fiel del original ya que los acentos de los tiempos fuertes y débiles se desplazan según los instrumentistas. En este proceso de americanización, los esclavos negros y los libertos han desempeñado un papel fundamental dando a las percusiones una relevancia que no tenían en Europa y creando células rítmicas nuevas caracterizadas por las notas sincopadas, a contratiempo, y por las suspensiones (prolongando una nota que forma parte de un acorde sobre el siguiente, produciendo disonancia)” (2009, pág. 89 y 90).

Con la aparición de los Colectivos de Danzantes dentro del Carnaval de Negros y Blancos surge una nueva modalidad de hacer dentro de la fiesta. Una estructura de cuadrillas de danzantes cada una de 16 personas hasta totalizar 128 danzantes, más unos 80 músicos y el cuerpo de zanquero que varía entre 8 y 12 actores teatrales, para consolidar un grupo de máximo 220 integrantes en escena, que es lo que permite la organización del carnaval. Aquí comienza a surgir la transformación del rol de aprendiz a maestro dentro de su función de cultor del carnaval: primero hace parte de uno de los primeros colectivos de danzantes que se llamó ‘Indoamericano’, conformado por personas de amplia experiencia musical y dancística dentro de la cultura Nariñense. De esa experiencia el maestro sale para conformar su propio colectivo, y entonces es el líder formador. Aquí el que una vez fue aprendiz se convierte en maestro.

La primera instancia decisiva es seleccionar el material de indagación que soportará la puesta en escena. Los integrantes que deseen presentar propuestas de temáticas para la puesta en escena, que se tienen que entregar sustentadas, lo hacen a un comité administrativo –artístico que evalúa las propuestas y selecciona una de ellas para continuar con la labor de montaje. A esa propuesta le estructuran un proceso de etnografía, con trabajos de campo incluyendo las sesiones de observación y sistematización de todo lo indagado, que luego conduce a tener el material base de la puesta en escena para la senda del carnaval.

Los ensayos para la puesta comienzan en el mes de Abril de cada año. Aquí se pone en juego toda la estructura que genera el segundo nodo de la transposición didáctica: el maestro y un grupo de 4 monitores de danza diseñan el material que se va a trabajar, monta la estructura coreográfica una cuadrilla de danzantes, cada línea de danzantes de la cuadrilla base –a su vez y bajo la tutoría de los monitores de danza– enseña la coreografía a su respectiva cuadrilla. Así el ensamblaje de toda la propuesta –con los más de cien danzantes– se agiliza y puede hacerse mucho más efectivamente. Algo similar está ocurriendo con el colectivo de músicos, y en una línea paralela está surgiendo el atuendo. En toda esta estructura está presente todo el tiempo la transposición didáctica y la estructura organizativa del Colectivo Los Danzantes del Cerrillo. Llega el tiempo de la acreditación y audición, y para entonces el boceto de la propuesta está listo en todos sus componentes, incluida la maqueta del vestuario de la propuesta del colectivo, que será expuesta en este momento.

Para poder llevar a cabo todo el proceso pedagógico, el maestro ha estructurado un modelo que parte del diseño de una fundamentación tanto corporal como rítmica. Es una metodología que proviene de la fiesta, y el maestro hace la transposición a un lenguaje académico de manejo básico de desplazamientos para luego llegar al trabajo de pasos y figuras tanto del Son Sureño como del otro ritmo que hace parte de la composición musical.

El Son Sureño es un bambuco alegre bailado de la forma propia del campesino nariñense con un movimiento que atrae hacia la tierra, mientras que el San Juanito es un ritmo tradicional del Ecuador que se ha hecho muy popular en el sur de Nariño. Ambos forman parte de la música que se escucha en el carnaval, y de los ritmos utilizados para las propuestas artísticas del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo. El músico ecuatoriano Rivadeneira (2014) ubica su popularidad desde inicios del siglo XX, originario de la provincia de Imbabura, Ecuador, género alegre yailable que se ejecuta en festividades de la cultura mestiza e indígenas. Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos del Ecuador como: el rondador, Pingullo, Bandolín, dulzainas, a los que se suman instrumentos como: la guitarra, quena, bombos, zampoñas; incluso con instrumentos electrónicos dándole un toque de modernidad y estilización. El San Juanito se encuentra en una marcación binaria de 2/4, su ejecución en planimetría se hace generalmente en marcha, algo que identifica la danza indígena.

Ambos ritmos están presente en la puesta en escena del Colectivo Coreográfico Los Danzantes del Cerrillo de la propuesta artística “Paraíso de Labriegos”. Cuatro de sus temas musicales son a ritmo de Son Sureño: “Yo soy campesino y qué” del compositor Luís Alfonso Mora, “Agreste” de Hernán Coral, “Sur Tierra” de Orlando Yépez y “Paraíso de Labriegos” del director musical del colectivo Marcos Guzmán, donde la métrica de todos está a 6/8. El quinto tema es el sanjuanito llamado “Chicha del pueblo” de Leónidas Florencia Jojoa, con una marcación a 2/4.

Llega el momento de hacer el ensamble, donde la función principal –como lo dice su nombre– es lograr que todo el trabajo que se ha hecho por secciones se ponga en juego en común. Aquí el espacio propio del trabajo es la calle, y aparece un fenómeno muy curioso y valioso a la vez: el transeúnte que ve afectada su cotidianidad por el ensayo del colectivo responde de manera muy respetuosa, los gestos de ánimo se multiplican y desde los carros hacen sonar sus pitos al mismo ritmo de la música. Esto implica que las

personas son conscientes de lo que está pasando, valoran el trabajo de los artistas que se preparan para la fiesta y asumen la incomodidad o la demora del paso con una actitud bastante positiva. Eso no es otra cosa que en el imaginario popular de la fiesta el ensayo es parte natural de lo que los artistas preparan para el disfrute colectivo, y que vale la pena que se apoye. En general el pueblo nariñense asume que un gran capital humano colectivo es su cultura y sus modos de producción.

Viene el tercer nodo del proceso de transposición didáctica: Estas tradiciones propias del pueblo pastuso se pueden enseñar adaptándolas como objeto de enseñanza. El maestro, los monitores y los bailarines están listos para hacer la trasposición didáctica en otros contextos de la fiesta popular, o en espacios académicos. Ellos son entonces invitados a mostrar todo el proceso en otras fiestas del país o en eventos internacionales de fiesta y carnaval. En los espacios académicos –al haber hecho un proceso complejo de apropiación de los saberes tradicionales– los pueden volver objetos de enseñanza. El maestro director, investigador, y su equipo pedagógico, dominan el saber y poseen un amplio conocimiento en estrategias para transmitir a las familias, al colectivo o comunidad, o a unos profesionales en formación que quieren conocer toda la experiencia. Sigue presente el concepto de Yves Chevallard (1998) en que un saber apropiado es posible de ser enseñado, en este caso los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas –maestros en formación– son un buen ejemplo de grupo foráneo al que puede enseñarse la práctica cultural.

En este nivel, el acercamiento que se hace a los estudiantes a los saberes tradicionales busca apropiar mecanismos didácticos desde la tradición, para que luego ellos tengan un bagaje de herramientas para sus procesos de aula cuando sean profesionales, o en sus otros campos de desempeño en las prácticas pedagógicas de las clases de danza en academias o comunidades. Este docente en formación estará apropiando herramientas y realidades culturales que después estará en capacidad de adaptar y acomodar a los nuevos contextos y que, a su vez, esos saberes sean comprensibles y asequibles para sus respectivos aprendices. El ciclo se vuelve un espiral infinito con muchas posibles vías y salidas de aplicación.

El maestro Eraso y su equipo de danzantes y músicos enseñan lo que ya ha sido probado en la Senda del carnaval a este grupo de profesores en formación. La experiencia

aporta, entre otras cosas, en la voz de los estudiantes (acorde a entrevistas informales luego del taller) los siguientes componentes:

- a) pasos y figuras de Son sureño y Sanjuanito,
- b) a trabajar desde un modelo didáctico específicamente diseñado para el proceso,
- c) la corporalidad del bailarín nariñense como ejecutante de su música.

El resultado de este proceso se editó en el vídeo “Aprendiendo a Danzar” realizado por Norberto Jiménez y dirigido por Martha Lucía Jiménez que se encuentra en el siguiente link <https://we.tl/zUFMtc2knH> y disponible en Youtube bajo el título “Taller Aprendiendo a danzar 2018”.

Para los integrantes del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo –y demás colectivos del carnaval– la música tradicional nariñense la han escuchado desde su gestación, su oído está acostumbrado y educado a estos ritmos tradicionales, pasan de un modo a otro con fluidez tanto en la música como en la danza, su interpretación de la música es vivaz y alegre. Para los estudiantes bogotanos, que llegan a esta práctica fuera del contexto y no están familiarizados con las músicas tradicionales, sino con las músicas urbanas, su corporalidad y ritmos están condicionados a otros referentes, pero poco a poco fueron seducidos y ahora son alegres intérpretes de estas músicas sureñas.

En las expresiones verbales de los estudiantes de tercer semestre del curso de Danzas de la Zona Andina (entrevistas realizadas el 14 de abril de 2018), y quienes participaron de la experiencia de transposición didáctica afirmaron:

- a) Haber apropiado formas pedagógicas para enseñar pasos y figuras dentro de un referente metodológico presentado por el maestro Eraso.
- b) El hecho de haber podido viajar hacia la tradición y encontrar referentes firmes de la misma fue muy significativo para ellos.
- c) La experiencia significó para el grupo sincronizar sus modos de pensar y actuar frente a un objetivo común, que en este caso estaba centrado en el saber tradicional sobre danzas de la zona andina.
- d) Pudieron reconocer en lo que se les presentó un colectivo coreográfico potente y organizado porque, aunque no vieron a todo el colectivo en acción, percibieron lo que una parte de ellos les transmitió de la estructura global.

En esta implementación vieron una herramienta de construcción de futuro en su hacer docente, lo cual quiere decir que este proceso de transposición funciona en la formación de maestros artistas, y vislumbra que el proceso que se está realizando para concretar el producto didáctico vale la pena, en tanto podrá ser replicado por los maestros en sus experiencias de aula o de otro tipo de realizaciones didácticas de la danza basadas en la tradición dancística colombiana.

Este viaje investigativo da su primera vuelta en el espiral de construcción de conocimiento. Se inició con un reconocimiento de los saberes tradicionales que estaban presentes en todo el ciclo de estudio, diseño, ejecución y presentación de la obra artística “Paraíso de Labriegos”, luego en esa construcción expresiva del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, y en la construcción pedagógica que significa su puesta en escena. Se evidenciaron las tres formas de transmisión de ese saber, y dio así la segunda vuelta el espiral de construcción de conocimiento cuando los maestros artistas en formación reconstruyeron la puesta en escena y abrieron la puerta a las innumerables réplicas que ese saber puede tener en los procesos de apropiación con fines pedagógicos futuros.

!!! Qué gran viaje!!!

La espiral de conocimiento seguirá su curso.

!!! Que viva Pasto carajo!!!

4. Resultados y proyecciones

El primer resultado tangible es el diseño de un producto didáctico digital interactivo llamado *Libro de Dirección “Paraíso de Labriego”* propuesta artística del colectivo coreográfico Danzantes del Cerrillo para el carnaval 2017-2018, donde se traza una ruta pedagógica que va desde la caracterización del saber tradicional, fundamentación, pasos y figuras (estereometría), planimetría, música y propuesta del atuendo. Este libro será publicado prontamente. Actualmente puede ser consultada la versión online disponible para la defensa de esta tesis en el link: https://issuu.com/m_kamilita05/docs/final_paraíso_de_labriegos

El segundo resultado surge de la cuarta fase de la investigación donde el maestro Luís Antonio Eraso Caicedo, una pareja de danzantes y sus músicos enseñan con su ruta pedagógica lo que el colectivo ya probó en la Senda del carnaval a un grupo de docentes en formación. El proceso se editó en un vídeo “*Aprendiendo a Danzar*” que se encuentra en el siguiente link: <https://we.tl/zUFMtc2knH> [y disponible en Youtube bajo el título “Taller Aprendiendo a Danzar 2018”].

Teniendo en cuenta el análisis de los resultados de la tesis, las proyecciones para el futuro son:

Publicar el libro de dirección digital interactivo “Paraíso de Labriegos” con vídeo y material sonoro, para que sirva de consulta a los docentes de básica primaria, secundaria y estudiantes de educación media.

Sistematizar y realizar el libro de dirección de la propuesta artística “Cumbe” del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo, la cual ocupó el primer puesto en la modalidad de colectivo coreográfico en el carnaval de Negros y Blancos 2016-2017.

5. Conclusiones

Tratando de comprender el proceso de transmisión de saberes tradicionales respecto a la danza, ésta investigación se encontró de modo muy sustancial con el Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo, quienes aportaron el hecho de reconocerse como parte de un sistema de construcción de saber tradicional que les ha sido legado y ellos quieren preservar. A partir de ese saber están en condiciones de construir una expresión simbólica actual que los representa y satisface. Han procurado –además– construir un modelo pedagógico para enseñarla y permiten, de modo generoso, que ese saber sea replicado a otras personas. Para la investigadora ha sido muy significativo el hallazgo de este ciclo de reconocimiento, producción y enseñanza de la cultura popular tradicional.

Las formas danzarias del Son Sureño y Sanjuanito han quedado caracterizadas de modo integral, en tanto se logró reconocerlas como parte de la puesta en Escena de la obra artística “Paraíso de Labriegos”. Se describieron los pasos y figuras y su presencia en cada una de las partes de la obra, se establecieron su planimetría y coreografía y se desarrolló todo el sistema de transposición didáctica para su réplica. Todo esto quedó consignado en los productos didácticos asociados a esta investigación:

- 1) La ruta pedagógica que hace parte del *Libro de Dirección “Paraíso de Labriegos”* digital interactivo y
- 2) El vídeo que evidencia la reconstrucción de la puesta en escena con los participantes del tercer nodo de la transposición didáctica, los estudiantes del tercer semestre del curso de Danzas de la Zona Andina correspondiente al primer semestre lectivo del año educativo 2018 de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El libro de Dirección “Paraíso de Labriegos” es un producto didáctico que surge de la investigación basada en la tradición. Queda escrito para ser consultado por generaciones futuras, profesores de danza y de básica primaria.

Justamente el haber develado la ruta pedagógica del ejercicio de transposición didáctica que se menciona en la conclusión anterior es otro de los hallazgos relevantes de esta investigación, en tanto se describieron y analizaron cada uno de los pasos necesarios

para que un saber tradicional perteneciente a la fiesta popular se volviera un saber académico para la enseñanza de la cultura danzaria. Esta ruta puede ser replicada por los docentes del área artística en muchas formas de implementación pedagógica.

La experiencia de la investigadora inmersa en los procesos de acreditación, audición, ensayos, puestas en escena del Colectivo Coreográfico los Danzantes del Cerrillo en el Carnaval, y la posterior transposición didáctica coincide con los entrevistados en el tópico referente a que la estética del colectivo es absolutamente tradicional y –más concretamente– referida a la tradición que se ubica en el Sur del País, específicamente en el Departamento de Nariño, a diferencia de otros colectivos que asumen la tradición andina como la que viaja por interfluencia hasta los andes Bolivianos.

6. Referencias bibliográficas

- Anta, J. (2010). La transposición didáctica de objetos musicales. ¿Qué se enseña cuando se enseña música? *Revista Arte e Investigación*. Repositorio Institucional Universidad de La Plata. Tomado el 25 de mayo de 2018: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39477>
- Abadía, G. (1983). Compendio General del Folclor Colombiano. Biblioteca Banco Popular. Volumen 112. Bogotá, Colombia.
- Arévalo, J. (2001). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*. Tomado el 31 de enero 2018: http://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LX/2004/T.%20LX%20n.%203%202004%20sept.-dic/RV000002.pdf
- Arévalo, A. (Diciembre 27, 2015). Un poco de Historia del Carnaval: Indoamericano y los Colectivo Coreográficos. *página.10.com*. periódico digital. Recuperado: 03-04-2018: <http://pagina10.com/web/un-poco-de-historia-del-carnaval-indoamericano-y-los-colectivos-coreograficos/>
- Bastidas, J. (2014). La música del sur de Colombia desde la perspectiva de Béla Bartók. *Belvedere Meridionale*. XXVI (2), 27-47. Tomado Febrero 20 de 2018: http://www.belvedere-meridionale.hu/lapszamok/2014-2/03_bastidas_2014_2.pdf
- Bernand, C. (2009). Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. *Co-herencia [en línea]* 2009, 6 (julio-diciembre).
- Corpocarnaval (2011). Documento general de reseña de la declaratoria de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.
- Corpocarnaval (2018). Reglamento de concurso Carnaval de Negros y Blancos de Pasto.
- Cortazar, R. (1969). Esquema de Folklore. Buenos Aires: Editorial Columna, Colecciones Esquemas.

- Chevallard, Y. (1998). La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado. Argentina: Grupo Editor Aique.
- De Zubiria, J. (2006). Los modelos pedagógicos. Hacia una pedagogía dialogante. Bogotá: Editorial Magisterio.
- De Tezanos, A. (2002). Una Etnografía de la Etnografía. Aproximaciones metodológicas para la enseñanza del enfoque cualitativo – interpretativo para la investigación social. Ediciones Antropos. Bogotá. D. C. Colombia.
- Freire, P. (2004). Pedagogía de la Autonomía. Editorial Paz y Tierra. Sao Paulo.
- Galeano Marín, M.E. (2004). Estrategias de Investigación Social Cualitativa. El giro de la mirada. La Carreta Editores. Colección Ariadna. Medellín. Colombia
- García Canclini, N. (2005). Cultural Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo. México.
- Hidalgo, G. (2011). Cambiar para ser tradición. Investigación como tesis de grado para Maestría en Antropología Social y Política de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO. Inédita. Argentina
- Huertas, R. (2012). El Concepto de “tradición” en la Filosofía de las Ciencias Sociales y Humanas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas. Nóesis. Vol 21 No. 42 p. 18-42
- Huizinga, H (1972). Homo Ludens. Alianza Editorial. Madrid.
- Magrassi G. y Rocca. M. (1991). Los fundamentos de las ciencias del hombre. Introducción al folklore. Centro editor de América Latina.
- Marulanda, O. (1984) Folclor Colombiano. Práctica de la identidad colombiana. Arte estudio editores. Bogotá, Colombia.
- Menchú, R. (2013). Conferencia de Rigoberta Menchú, en la Universidad de Oriente de Valladolid, Yucatán, México, en la Universidad de Oriente de Valladolid, Yucatán, México, con motivo de la entrega del Doctorado Honoris Causa el 22 de octubre de 2013. Suplemento Cultural. Diario. Periódico El Mundo 107 Tomada Noviembre 25 de 2017 de:
http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/293-

suplemento-107/1075-conferencia-de-rigoberta-menchu-premio-nobel-de-la-paz-en-la-universidad-de-orient-de-valladolid-yucatan-mexico-con-motivo-de-la-entrega-del-doctorado-honoris-causa-el-22-de-octubre-de-2013

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Resolución número 2055 de 22 de febrero de 2010. "Por la cual se incluye el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto - Nariño en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural inmaterial y se aprueba su Plan Especial de Salvaguardia".

OMPI. Organización de las Naciones Unidas. Organismo intergubernamental con sede en Ginebra, Publicación Folclore y expresiones culturales tradicionales. Ginebra, Suiza. 2015. Tomado febrero 12 de 2018:

http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/tk/933/wipo_pub_933.pdf. P. 13

Rivadeneira, J. (2014). Historia del San Juanito. Ecuador Universitario.Com. Tomada Abril 20 de 2018: <http://ecuadoruniversitario.com/opinion/historia-del-sanjuanito/>

Rodríguez, N. (2014). La etnografía como herramienta en los proyectos de intervención social para el desarrollo. El Boletín de Antropología. Univeridad de Antioquia. Tomado: Enero 15 de 2018:

<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/viewFile/15622/13577>

Rodrizales, J. (2017). Aesthesis del Carnaval de Negros y Blancos. Graficlor. Pasto. Nariño.

Rodrizales, J. (2011). Carnaval de Negros y Blancos- Juego, Arte y Saber. Mados Print. Pasto. Nariño.

Tobo, L. & Meandro, J. (2015). El sonsureño y la identidad musical nariñense. *El artista* [en línea]. Enero-diciembre 2016. Tomado Febrero 20 de 2018:

<http://www.redalyc.org/html/874/87442414008/>

7. ANEXO

Ponencia *Aprender a danzar en un colectivo coreográfico y Construyendo una carroza carnavalesca: Transposición didáctica de saberes tradicionales presentes en el carnaval, por medio de dos libros digitales interactivos*. Autores Martha Lucía Jiménez Gutiérrez y Luís Eduardo Nieves Gil. Primer Congreso Internacional de Medicaciones Pedagógicas con Tecnología y su Efecto en el Aprendizaje en la educación Superior y el Seminario Permanente en educación y Tecnología. Organizado por la Escuela de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia y la Maestría en Educación de la Universidad Antonio Nariño, noviembre 15, 16, 17 de 2017.

Aprender a danzar en un colectivo coreográfico y Construyendo una carroza carnavalesca: Transposición didáctica de saberes tradicionales presentes en el carnaval, por medio de dos libros digitales interactivos.

Autores

Martha Lucia Jiménez Gutiérrez

Email: martha.jimenez@uan.edu.co

Luis Eduardo Nieves Gil

Email: lenieves@uan.edu.co

Filiación: Universidad Antonio Nariño

Línea temática: Experiencias no convencionales de trabajo fuera del aula en mediaciones pedagógicas con las TIC

Resumen

Este documento expone la necesidad de volver la mirada a las prácticas y saberes tradicionales como fuente válida de conocimiento. También de diseñar estrategias didácticas que contribuyan a la transformación de las pedagogías heredadas de la enseñanza de las artes, que no responden al contexto en el cual se encuentran los estudiantes - nativos digitales.

Se propone diseñar dos libros digitales interactivos, que posibiliten el acercamiento de los estudiantes de forma interactiva, a las practicas y saberes tradicionales presentes en el Carnaval de Negros y Blancos de Pasto Nariño, escenario vivo para la creación artística, también como escenario no convencional donde están presentes procesos de enseñanza – aprendizaje, igualmente válidos que los de la academia.

Marco referencial

Desde la sociología, la tradición se asume como un “proceso situado de naturaleza social en la que elementos del patrimonio cultural, se transmiten de generación en generación por medio de contacto de continuidad. Pratt, F. (1946 p. 185) . Los saberes tradicionales se refieren a los imaginarios, prácticas y costumbres propias de un pueblo. Se transmiten de forma oral, son empíricos porque se transmiten mediante la experiencia, son dinámicos porque se producen en diferentes épocas y en distintos grupos humanos, trascienden debido a su uso y hacen parte de la cotidianidad de los pueblos.

Los saberes tradicionales poco se han tenido en cuenta en el diseño de currículos que respondan de igual forma a los lineamientos institucionales como a las necesidades particulares de cada comunidad, entre ellas, el rescate de la memoria y de la identidad. Por esta razón, es fundamental promover el estudio de la tradición como fuente válida de conocimiento. De la misma forma que la academia estudia la producción artística del arte occidental, es importante que la escuela centre su mirada en los saberes tradicionales como objeto de estudio, susceptibles de ser incorporados en los procesos de enseñanza – aprendizaje de las artes.

Proponemos implementar la transposición didáctica de los saberes tradicionales a dos libros digitales interactivos, que posibiliten el acercamiento del estudiante a las prácticas tradicionales del pueblo Nariñense, que sea accesible y le permitan hacer hipervínculos con sitios Web, publicaciones y referentes, que le den la posibilidad de profundizar sobre los temas abordados.

Chevallard (1997) plantea la transposición didáctica como un ejercicio que consiste en la transformación de un saber científico, a un saber factible de ser enseñado. La transposición didáctica de un saber implica tener dominio de los conocimientos de la disciplina. Además, conocer las formas de enseñanza de la misma, en este sentido, el educador está

en la capacidad de adaptar el conocimiento, para los nuevos contextos, para que sea comprensible para los estudiantes.

Sistematización de la experiencia

Al iniciar procesos artísticos en instituciones educativas con estudiantes de básica secundaria y media, hemos encontrado desmotivación y poco interés, lo cual nos llevó a plantearnos estrategias que contribuyan al acercamiento y reconocimiento de su contexto, aprovechando los saberes previos, aportándoles fuentes y procesos, para la apropiación del nuevo conocimiento, de tal manera que el joven logre encontrar caminos para la creación.

También, hemos percibido que las prácticas pedagógicas de los maestros se reducen a la repetición de esquemas aprendidos que son transmitidos posteriormente de forma mecánica, sin reflexionar sobre el porqué de dichas prácticas. Según Freire (1970) en este tipo de prácticas el educador conduce al educando en la memorización mecánica de los contenidos, los educandos son, así, una suerte de “recipientes” en los que se “deposita el saber”.

Estas formas adquiridas de la enseñanza de las artes se distancian de las necesidades de los estudiantes que tenemos en las aulas. Por ejemplo, la memorización de la coreografía de la Cumbia por imitación de los movimientos del profesor, o el dibujo de un bodegón de frutas a partir de un modelo preestablecido, pierden el carácter pedagógico cuando el estudiante es distanciado del contexto donde se produce el objeto imitado y, a su vez, no puede trasponer lo aprendido a su contexto. Es por esta razón, que decidimos reflexionar acerca de las metodologías y didácticas que empleamos los maestros en los procesos de formación artística, donde se ponderen los procesos de aprendizaje sobre las formas tradicionales de enseñanza.

Consideramos imperativo en la enseñanza de las artes, diseñar estrategias pedagógicas y didácticas que favorezcan el acercamiento del estudiante a los diferentes objetos de estudio. Además, estrategias que respondan a sus prácticas cotidianas, gusto por las TIC y expectativas. Por último, que el estudiante comprenda la importancia de los contenidos desarrollados en clase al contextualizarlos a través de las estrategias diseñadas por su maestro, despertando su interés y motivación.

Por las situaciones anteriormente mencionadas, proponemos diseñar dos libros digitales interactivos: “Aprender a danzar en un colectivo coreográfico” y “Construyendo una carroza carnavalesca”, basados en el proceso de montaje y puesta en escena de la creación dancística “Paraíso de labriegos” del Colectivo Coreográfico Danzantes del Cerrillo y la construcción de la carroza motorizada “Rey carnaval” de los Narváez, familia de artesanos carroceros, siendo ambas representaciones artísticas al interior del Carnaval de Negros y Blancos.

El propósito de los dos libros, es acercar a los estudiantes al Carnaval de Negros y Blancos como escenario vivo para la creación artística, espacio donde confluyen saberes tradicionales presentes en las manifestaciones musicales, dancísticas, teatrales y plásticas propias de la región. El libro de dirección “Paraíso de Labriegos” busca registrar los elementos necesarios que se requieren para su puesta en escena: argumento, texto, análisis de personajes, propuesta coreográfica, estereométrica, planimétrica, musical y de vestuario. Por su parte, el libro “Construyendo una carroza carnavalesca” registrará el paso a paso de la elaboración de la carroza motorizada de la familia Narváez, desde la elaboración de la maqueta hasta la puesta en escena de la obra.

Para comprender las razones por las cuales seleccionamos este carnaval como objeto de estudio mencionaremos los aspectos más relevantes de esta fiesta tradicional:

- A. **Historia:** El Carnaval de Negros y Blancos es un acto festivo mestizo que se remonta a principios del siglo XX, se celebra desde el 28 de diciembre hasta el 6 de enero cada año. Es un patrimonio que se nutre de múltiples manifestaciones: rituales, simbólicas, artísticas y sociales, que se expresan a través del arte efímero en desfiles de disfraces individuales, comparsas, murgas, carrozas y el juego colectivo, propiciando un periodo festivo para que los actores de diversos grupos humanos participen masivamente. (Corpocarnaval, 2011)
- B. **Patrimonio inmaterial de la humanidad:** El saber-hacer del carnaval es transmitido de generación en generación, en los talleres. Fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación por el Congreso de la República de Colombia, mediante la Ley No. 706 del 2011; debido a una investigación realizada en la Universidad de Nariño, y enviada al comité de la UNESCO, fue declarado el 30 de noviembre de 2009 Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad en la ciudad de Abu Dhabi.

- C. **Días del carnaval:** El precarnaval comienza el 28 de diciembre con el “Día del agua”, donde todos juegan a mojarse; el día 30 se realiza la “Serenata a Pasto”, interpretada por tríos de música andina; el 31, “Día de los Años Viejos”, se presentan muñecos elaborados con ropa vieja para despedir el año; el 2 de enero “El carnavalito”, los niños de Pasto se toman la senda del carnaval poniendo en escena las tradiciones heredadas por sus familias; el 3 de enero día de los “Colectivos Coreográficos”, agrupaciones integradas por más de doscientos danzantes, músicos y zaquearos; el 4 de enero “El desfile de la Familia Castañeda”, donde representan la llegada de una familia al carnaval en el año de 1928; el 5 de enero es el “Día de los Negritos”, cuando todos los participantes del carnaval juegan a pintarse de negro; el 6 “Día del Desfile Magno”, por la senda del carnaval se presentan los ganadores en disfraces individuales, comparsas, murgas, carrozas no motorizadas y motorizadas y los dos colectivos coreográficos.
- D. **Los colectivos coreográficos (CC):** Son expresiones dancísticas y musicales reconocidas en el Carnaval. La música es interpretada con instrumentos artesanales de tradición de la región. Los CC engalanan sus puestas en escena con investigaciones inspiradas en saberes ancestrales, acompañadas por cuadrillas de danzantes, músicos y zaquearos.
- E. **Las carrozas:** Son obras monumentales rodantes, elaboradas por artesanos que han adquirido su conocimiento en el taller por transmisión de padres a hijos de generación en generación. Maestros empíricos que han conservado saberes tradicionales por décadas, preservando la memoria y espíritu del carnaval. Los temas sobre los cuales se diseñan las carrozas son tomados de la tradición, mitos, leyendas y vivencias del pueblo pastuso.

Como propuesta didáctica enfocada a transformar las prácticas tradicionales en la enseñanza de las artes, tomamos la decisión de diseñar dos libros interactivos en formato digital, para rotarlos en la Web, bases de datos y demás sitios virtuales, que faciliten el acceso de los estudiantes a sus contenidos. De esta forma, aproximarlos a los saberes tradicionales del pueblo Nariñense sin necesidad de trasladarse y teniendo siempre la disponibilidad del material.

La forma en que pretendemos llevar el carnaval a nuestros estudiantes, es por medio de

los libros interactivos, con una ruta pedagógica de fácil comprensión, con imágenes que ilustren las diferentes etapas, además de dar cuenta del proceso en su totalidad. La primera parte de los libros, presentará algunos saberes tradicionales identificados previamente por los investigadores, por medio de fotografías y textos de apoyo que ilustren al espectador. La segunda parte, mostrará el paso a paso del montaje escénico y de la construcción de la carroza, según el orden y la metodología empleada por cada uno de los equipos de trabajo. Este manejo mediático tecnológico, enfatiza la propuesta que no es necesario contar siempre con la presencia de un docente para la construcción de nuevos conocimientos, pero sí es necesaria la articulación pedagógica para permitir los procesos de aprendizaje.

Conclusiones

Consideramos imperativo diseñar estrategias pedagógicas y didácticas que revitalicen los procesos de enseñanza y aprendizaje en las artes, que favorezcan el acercamiento de los estudiantes a los diferentes objetos de estudio, en este caso, los saberes y prácticas presentes en el Carnaval de Negros y Blancos. Estrategias pedagógicas que respondan a las dinámicas cotidianas, expectativas e intereses de los jóvenes, que dispongan de conocimiento didáctico por parte del docente y que haga uso de las TIC, indispensables en el contexto educativo del siglo XXI.

Referencias bibliográficas

Chevallard, Y. (1998). *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*. Argentina: Grupo Editor Aique

Fairchild, H. (1946). *Diccionario sociológico*. Madrid: Fondo de cultura económico. p.185

Freire, P. (1970). *Pedagogía de oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva Editores. p.50

Enlace video presentación ponencia en YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=dS2E4HcU8a4>

Bogotá D.C., 1 de junio de 2018

Señores:
Consejo de la Maestría en Educación
Universidad Antonio Nariño

Referencia: carta de aval para presentación de la tesis que he dirigido

Cordial saludo,

En calidad de docente director de tesis, presento a ustedes el concepto de aprobación para que la tesis de maestría titulada: **APRENDIENDO A DANZAR: EL CASO DEL COLECTIVO COREOGRÁFICO LOS DANZANTES DEL CERRILLO**, elaborada por la maestrante: **Martha Lucía Jiménez Gutiérrez** con código: **11841711794**, sea entregada a docentes evaluadores, considerando que el proceso se desarrolló de manera responsable y satisfactoria y cumple con la determinación de la maestría, y hasta donde se pudo corroborar se respetaron los debidos derechos de autor.

Atentamente



David Camargo, PhD
Docente
Universidad Antonio Nariño

Bogotá D.C., 1 de junio de 2018

Señores:
Consejo de la Maestría en Educación
Universidad Antonio Nariño

Referencia: carta del producto tipo COLCIENCIAS

Martha Lucía Jiménez Gutiérrez estudiante de la Maestría en Educación y autor de la tesis: APRENDIENDO A DANZAR: EL CASO DEL COLECTIVO COREOGRÁFICO LOS DANZANTES DEL CERRILLO, dirigida por el Dr. David Camargo, doy fe y brindo informe escrito sobre el estado del producto derivado de la tesis, el cual fue presentado a libro derivado de evento de investigación: "1er Congreso internacional de Mediaciones pedagógicas con tecnología y su efecto en el aprendizaje en la Educación superior" UAN-UNAD en modalidad de capítulo de libro titulado: "Aprender a bailar en un colectivo coreográfico y Construyendo una carroza carnavalesca: Transposición didáctica de saberes tradicionales presentes en el carnaval, por medio de dos libros digitales interactivos".

Este producto fue enviado el día 3 de noviembre de 2017 y se está en espera de la edición final. Se adjunta el artículo (anexo).

Cordialmente,



Martha Lucía Jiménez Gutiérrez
Estudiante de la Maestría en Educación
cc. de Bogotá
Código: 11841711794