

Revista BTC

Bogotá
tiene mucho que
contar



• Edición •

No. 1

Octubre • 2023

Revista cultural



Fundación Cultural
Ballet Folclórico
TIERRA COLOMBIANA
Director: Fernando Urbina Chuquín



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ



Revista BTC

ISSN: 2981-7072

Edición No. 1
2023 - Año: 1

DIRECTOR GENERAL

Fernando Urbina

EDITOR

Erika Cuervo

COLUMNISTAS

Orlando Portilla
Cesar Monroy
Lic. Gabriela Romero Andrade
Mónica Lindo De Las Salas
Ligia de Granados
Fernando Urbina
José Ramón Rodríguez Soto
Eliana Escobar Díaz
Andrés Guillermo Chávez Bustos
Magda Isabella Suarez Romero
Laura Sofía Cristancho Mendez
Valeria Chilatra Herrera
Nicole Ximena Bello Rios

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Rodríguez / Editorial Creser

FOTOGRAFÍAS

Archivo Fundación Cultural Ballet Folclórico
Tierra Colombiana.
Pixabay

FOTO PORTADA

Ballet Folclórico Tierra Colombiana

IMPRESIÓN

Editorial CRESEER - Libros & Talleres

Contenido

| | |
|--|----|
| Editorial | 1 |
| Adulto mayor - versus danza mayor | 2 |
| Que los niños no bailen como adultos | 4 |
| Técnica, pedagogía y danza tradicional | 7 |
| Carnaval de Barranquilla, encuentro de expresiones culturales del caribe colombiano | 9 |
| Una visión de la danza a mis 85 años | 11 |
| La seriedad e importancia de una carrera como bailarín | 13 |
| Importancia de formar desde las escuelas | 13 |
| Importancia de la formación de un bailarín profesional | 14 |
| El aporte de la danza en la autoestima del adulto mayor | 15 |
| Una vida bailada | 17 |
| Reivindicando la champeta en Colombia: un viaje cultural y social | 19 |
| Historia de la Champeta | 19 |
| Evolución de la Champeta | 19 |
| La visión negativa de lo «Champetúo» | 20 |
| La Champeta como resistencia cultural | 20 |
| Impacto social de la Champeta | 20 |
| Reivindicación a través de la educación | 21 |
| Conclusiones | 21 |
| La reconciliación artística entre conflicto armado colombiano y la memoria colectiva | 22 |
| Autenticidad genuina | 25 |
| Corporalidades negras: el derecho de ser cuerpos negros vivos, humanizados y territorializados | 27 |
| Fernando Urbina Chuquin El caballero de la danza fundador, coreógrafo y director general | 30 |
| Perfiles de maestros invitados | 31 |

Editorial



POR: FERNANDO URBINA, DIRECTOR

Con gran placer presentamos nuestra primera publicación de la Revista BTC*, con variados artículos interesantes para el sector de la danza. Hemos invitado a maestros colombianos y extranjeros quienes destacan en el ámbito danzario y han aceptado opinar y escribir sobre diferentes aspectos de nuestro quehacer diario. Estamos comprometidos con la formación integral de nuestros bailarines y como resultado de nuestro primer taller multidisciplinar, que incluyó escritura para la danza, realizado con los bailarines de las compañías profesionales del Ballet Folclórico Tierra Colombiana, que integran nuestro proyecto de vida institucional, hemos escogido algunos artículos escritos por ellos para hacer parte de esta primera edición.

Generalmente, tanto los bailarines como los espectadores, creemos que lo importante es solo mover nuestro cuerpo con disímiles y elaborados movimientos acompañados de música apropiada, trajes con estupendos diseños, adornos brillantes y coloridos, ¡pero no!, es importante también encontrar en la academia, herramientas para la danza, desde el conocimiento que grandes maestros nos han compartido. Las nuevas generaciones de bailarines cuentan con múltiples ofertas y oportunidades para estudiar carreras de danza, lo cual en épocas pasadas era



casi imposible, esto les permite tener otra visión del arte, la preparación académica les ha proporcionado muchas más herramientas, lo cual les entrega una imagen más universal de nuestra profesión, dándonos la oportunidad de no solo apreciar la danza desde la creación, ejecución, y entender que la danza también es posible leerla, escribirla, criticarla, evaluarla, valorarla y enriquecerla con ideas novedosas, actuales y retadoras, con miras al desarrollo y transformación colectiva y universal del arte danzario.

Invitamos a todos los bailarines, cultores y trabajadores de la danza, a que continuemos estudiando y preparándonos de manera integral, ya que la carrera del arte es de toda la vida, y ni en toda ella se alcanza la perfección requerida. No conformarnos con lo que cada maestro de turno nos enseña, sino que debemos indagar más y ampliar conocimientos, porque la verdad no es de uno solo, propender por ser cada día mejores y para que la sociedad vea y reconozca nuestro arte como una profesión respetable no como un oficio incierto con el que podamos vivir dignamente y lograr los objetivos que nos proponamos; así se diga que el artista se gana la vida fácilmente bailando, sin imaginar las jornadas de dedicación constante, de extenuantes y largos ensayos, de sudor, de lágrimas, de cansancio y grandes sacrificios; aun así creemos que los artistas somos los seres más felices, porque encontramos una gran pasión haciendo lo que nos gusta y trabajando en lo que amamos: *El Arte de la Danza*.

**Esta primera edición cuenta con el apoyo del Programa Distrital de Apoyos Concertados 2023, es uno de los componentes del proyecto de formación "ACADEMIA BTC 2023 – GRUPOS DE PROYECCIÓN"*



Adulto mayor - versus danza mayor

POR: ORLANDO PORTILLA

Hablar de danza mayor en Colombia, es entrar en un universo de inmensas posibilidades y grandes sorpresas, en mi experiencia como maestro al frente de grupos de danza con adultos mayores, son sorprendentes las lecciones de vida que recibo día a día al ver como muchas personas a las que se les considera y trata como viejos sorprenden con su ánimo y espíritu juvenil, lo que les lleva a tener una más amplia expectativa de vida, con una mejor actitud hacia la misma, ejemplo para muchos “jóvenes” que en muchas ocasiones les resulta difícil el creer, que esos “viejos” entre esos sus abuelos, puedan expresarse corporal y rítmicamente, al son de ritmos, o danzas de carácter universal, y más aún, proyectar toda su energía y vitalidad frente a un público en un auditorio bien sea actuando, cantando o bailando, en especial esto último, ya bien, sea una pieza folclórica, un tango o un pasodoble criollo tan popular en la región cafetera, y mayor la sorpresa, al verles bailar muy coordinadamente ritmos tropicales como el son, la salsa o el merengue e incluso el break dance y hasta el hip hop, para admiración e incredulidad de muchos.

Todo ello depende del ángulo con que se mire el movimiento de la danza mayor en Colombia, valorando la región a la que pertenecen y la cultura de sus ancestros, en un país tan lleno de maravillosos contrastes, con sus múltiples regiones, climas y costumbres, en donde las sorpresas son cada vez mayores pues gran placer produce el ver danzar a un adulto mayor oriundo

de la región andina, o de nuestras costas, o de la región llanera, cada uno de ellos, es un maravillosos universo corporal y de expresión dancística que sorprende a propios y extraños, y aunque increíble nos parezca, cada día, vemos aparecer nuevas formas de manifestar nuestra cultura rítmico corporal por parte de los adultos mayores.

Me referiré aquí, de manera especial al caso de nuestra ciudad capital, la cual cuenta con 20 localidades, cada una compuesta por un sinfín de barrios habitados por gentes llegadas de todos los rincones del país, lo que nos ofrece, un amplio mosaico y amalgama de costumbres y vivencias, llegadas de los treinta y dos departamentos que lo componen, nuevos habitantes que llegan unos por voluntad propia, otros desplazados por diversos factores políticos y sociales y económicos, por tal, encontramos personajes oriundos de diversas regiones, que llegan con sus costumbres, música y danzas, que son conservados por quien si no, por los adultos mayores, ya que los jóvenes son absorbidos casi en su totalidad, por las nuevas costumbres y manifestaciones de la cultura moderna ya que como se dice: las ciudades destruyen las costumbres. Y solo esos “viejos” de los que hay mucho por aprender, luchan por defender y mantener vivo su arraigo cultural, es así como podemos apreciar, bambucos, torbellinos, guabinas, joropos, cumbias y tamboras. El son, el bolero, y la salsa de la llamada vieja guardia, todo un legado de esos viejos que

por fortuna se resisten a dar por terminada su existencia vital y cultural, tomando a la danza como una alternativa de vida, que los motiva a continuar un día a día pleno de alegrías y nuevas expectativas con grandes realizaciones, que elevan su autoestima, para sorpresa de sus menores, quienes en muchos casos pretenden coartar a sus mayores, prohibiéndoles expresar con entera libertad, sus más preciados anhelos artísticos, y más cuando de bailar se trata, por fortuna vemos como las nuevas políticas culturales, están teniendo ya en cuenta, la sabiduría y legado de las personas peyorativamente, llamadas viejos, a fin de conservar nuestra más preciada memoria y cultura ancestral.

Cabe destacar aquí, la importancia que el ejercicio de la danza, como tal, conlleva a quienes la practican, en este caso tratándose de adultos mayores, los beneficios físicos recibidos son notorios tanto en su desarrollo cognitivo como en la praxis, así mismo se observa como su desarrollo emocional y comportamiento social es ampliamente gratificante, pues el participar en este tipo de actividades, le brindan la oportunidad de interactuar con personas afines a sus intereses, permitiéndoles el pleno disfrute de dicha actividad, en la

que desarrollan su inteligencia emocional, espacial, musical e investigativa entre otras, ya que la unión e intercambio de ideas con sus pares enriquecen aún más sus vivencias en el campo que nos ocupa. Por fortuna en varias de nuestras capitales y provincias, existen ya entidades públicas creadas por el Ministerio de Cultura e Institutos Culturales, en Casas de cultura, y también escuelas privadas, dedicadas a la investigación y enseñanza de nuestras tradiciones, a las que asisten muchos de nuestros mayores, en busca de nuevas experiencias y conocimientos y así mismo a compartir los suyos, que son memoria invaluable de nuestra tradición nacional y enseñanzas de nuestras más populares tradiciones.

De otra parte, se debe reconocer el fenómeno que se viene presentando a nivel mundial y del cual Colombia no es ajeno, dadas las actuales circunstancias en política pública y económica, cada día es menor el nacimiento de nuevos habitantes, con lo cual vemos que la población en vejez, viene aumentando, pues es mayor la expectativa de vida, la cual ronda ya en más de setenta años de existencia por persona, esto hace necesario crear nuevos y mejores programas culturales y recreativos, en

pro de la vejez en crecimiento, a quienes se requiere saber escuchar y enseñar con las nuevas herramientas que nos da la tecnología actual, pues accediendo a esta, su entusiasmo y espíritu de investigación, se verán más plenos y efectivos. Es importante, por lo tanto, que las nuevas generaciones, entiendan este fenómeno, protegiendo a sus mayores, para beneficio de la humanidad.



Que los niños no bailen como adultos

POR CESAR MONROY • BOGOTÁ – COLOMBIA

Es la fiesta familiar uno de los espacios en donde los niños y las niñas tienen sus iniciales experiencias de correr por entre los invitados jugando a bailar. Expresión lúdica que les permite integrarse a la comunidad, a lo colectivo, como parte integral de los acontecimientos trascendentes que se dan de manera auténtica y espontánea. La tradición de juego-baile se renueva y reinventa día a día en el contexto contemporáneo. Es una construcción que algunos crean, mientras otros la heredan, y a medida que pasa el tiempo, se descarta o se modifica según su funcionalidad.

Durante mi experiencia como profesor de danza en escuelas y colegios, me enfrenté a una triste realidad: la danza infantil perdía su esencia de libertad y el placer de jugar por ser enseñada de manera fría y esquemática, con la excusa de cultivar en los estudiantes el folclor nacional.

En aquel tiempo descubrir que otras expresiones artísticas habían logrado establecer formas de comunicación con el mundo infantil. Por ejemplo, el teatro encontró conexiones a través de los títeres, los cuenteros y el teatro de sombras. La música se expresaba mediante canciones y arrullos infantiles. Las artes plásticas ofrecían elementos para colorear, pintar y moldear. Además, las artes visuales conquistaban a los niños a través de películas y programas de televisión que los mantuvieron cautivados por las pantallas. No obstante, la danza infantil seguía siendo realizada de manera impersonal y esquemática con músicas y vestuarios creados originalmente para adultos. Se les imponía qué bailar y cómo hacerlo, sin permitirles revelar su propia esencia y alma

de niño, lo que afianzaba mi pregunta ¿por qué los niños no se les permite bailar como niños?

Para los años 80's había creado mi grupo artístico familiar llamado Los Danzantes Danza-Teatro con la pregunta sobre cómo evitar que mis hijos bailaran como adultos y a su vez crear espectáculos de alta calidad artística que integraran a bailarines de diferentes edades, sin que perdieran su identidad individual en el proceso. En esta búsqueda por encontrar una perspectiva nueva en la creación coreográfica, establecí vínculos con familias de bailadores campesinos con el fin de comprender cómo manejan sus cuerpos al bailar y cómo tejen la memoria colectiva para contar historias a través de la danza. Esta experiencia me sumergió en un laberinto de ensayos y errores, explorando y experimentando constantemente.

Durante esta travesía por los pueblos y aldeas de la región del nororiente andino colombiano, tuve la oportunidad de descubrir bailes menos rígidos, más livianos, que permitían la broma y el bullicio. Estos divertimentos, conocidos como juguetes coreográficos, se convirtieron en un valioso hallazgo como guía e inspiración para nuestra primera obra, "Viaje de Torbellino" (1986). En este espectáculo, exploramos diversas músicas campesinas y formas de bailar, desafiándonos a divertirnos con el público jugando a bailar.

Durante ese mismo año, mi indagación se centró en los juegos y rondas infantiles, así como en las retahílas, trabalenguas y adivinanzas rurales. Al tiempo que descubrí a los teatreros-bailantes, también conocidos

como "Cómicos de la Legua". Estos eran pequeños grupos de artistas populares o "mojigangas", donde la participación de las mujeres estaba censurada. Esto llevaba a que los personajes femeninos fueran interpretados por jóvenes travestidos, en representaciones breves y divertidas.

Los juguetes coreográficos y las mojigangas campesinas se convirtieron en un referente fundamental para nosotros como forma de arte integral. En estas representaciones, el público no solo era espectador, sino también participante activo, convirtiendo cada espectáculo en una experiencia única e irrepetible. Fue a partir de esta inspiración que creamos la obra "Juegos de mi Pueblo" (1986), en la cual un narrador le cuenta al público la historia del juego, mientras que los niños y adolescentes danzantes-actores juegan, cantan y bailan, dando vida a la historia narrada. De esta manera, logramos crear un espectáculo donde la participación del público y la expresión artística se fusionan en una divertida experiencia.

Los niños tienen sus propias formas de divertirse, y el juego es un propósito común tanto en el campo como en la ciudad. En esta oportunidad fue en Bogotá y sus municipios cercanos donde encontramos la principal fuente de información que nos permitió llevar a escena la música y los juegos urbanos en nuestra obra "Gallada" (1988). Sustentada en un hilo narrativo que nos permitiera abordar nuevas historias sin perder la esencia de nuestra cultura. Superamos la simple repetición de formas y movimientos

cotidianos al recrearlos, con el propósito de hacer arte a través del juego y la actuación. Nuestro enfoque estaba basado en las leyes técnicas de la escena, donde el escenario se convertía en un ágora mágica donde todo era posible.

Con la intención de compartir la experiencia y los conocimientos adquiridos sobre cómo crear espectáculos de danza con niños y para niños, se trazó con nuestro colectivo artístico Los Danzantes ICC el reto de organizar dos festivales: "Los Niños de América Bailan en Pareja" (2000) y "Los Niños de Colombia Bailan en Pareja" (2001), ampliando nuestro desafío a nivel nacional e internacional, con el propósito de identificar y transmitir el legado vivo de la danza a las nuevas generaciones, para que pudiera ser renovado y recreado, en la búsqueda de revelar las diferentes formas y estilos de como bailan los niños y la niñas.

Estos festivales atravesaron varias etapas. Recuerdo que al principio nos encontramos con la vieja costumbre de ver a los niños bailando como adultos, algunos incluso con bigotes pintados y llevando machetes, usando música tradicionalmente reservada para los mayores. También imitaban el cortejar a las niñas como si fueran hombres adultos, y las niñas maquilladas, peinadas y vestidas a la usanza de sus abuelas. Nos encontramos nuevamente enfrentados al desafío original de "cómo evitar que los niños bailen como adultos". La respuesta recurrente de profesores y directores de danza infantil era: ¡Pero los niños siempre han

bailado así! Esto nos llevó a utilizar una nueva estrategia: el trabajo en red. Nos contactamos con directores y coreógrafos que se dedicaban a trabajar con niños y niñas en diversas



regiones, invitándolos a unirse y formar una red enfocada en abordar la danza escénica con esta población. Nos han acompañado por este largo camino: Mónica Lindo (Barranquilla), Dagoberto Díaz (Ibagué), Angelica Nieves (Bogotá), Alexander Bautista (Neiva), Fernando Urbina (Bogotá), Juan David Barbosa (Funza), Lizbeth Babilonia (Cartagena), Yully Camelo (Tocancipá) entre otros.

En otra etapa del proceso, nos adentramos en la experimentación escénica con la propuesta de “juego como danza y danza como juego”, donde los niños participaban alternadamente en momentos de baile y juego, pero sin llegar a ser ni claramente juego ni solamente danza. Fue un híbrido interesante que aún no lograba consolidarse, encontrándonos en una fase de riesgo, buscando crear algo diferente para no quedarnos solo en la reproducción de bailes folclóricos. Fue un ciclo emocionante de exploración en el que el temor a equivocarnos aparecía y desaparecía intermitentemente.

A lo largo de los años, los objetos comenzaron a desempeñar un papel protagonista en el escenario: pelotas, aros, lazos, muñecas, entre otros. Sin embargo, a menudo se utilizaban únicamente como elementos decorativos y llamativos, despojados de todas sus posibilidades de expresión. La interacción entre el niño y el objeto era escasa, y en ocasiones, se convertía en un recurso manipulado para que los niños parecieran estar bailando como niños y así poder participar en el festival. No obstante, lograr que un objeto o elemento sea un interlocutor en la escena sigue siendo una tarea pendiente en muchos géneros y estilos de la danza, no solo en el baile con niños.

A través de estas tres experiencias, Los Niños de Colombia Bailan en Pareja más que un espacio escénico; es un portal que transporta a los niños a un mundo mágico

donde la danza y la música folclórica se recrea y entrelaza, para presentar historias que se narran a través del movimiento corporal, utilizando gestos claros y expresiones exageradas para comunicar emociones y narrativas, orientándolos a explorar, conocer y disfrutar de su propio movimiento, mediante coreografías sencillas y lúdicas, que interpretan personajes mágicos, animales fantásticos y elementos de la naturaleza.

Las músicas se eligen entre melodías alegres y envolventes que incluyen efectos sonoros y ritmos fáciles de seguir, lo que permite a los niños sentir la música y conectarse con la danza de una manera divertida y natural.

Los vestuarios están diseñados para que los niños se sientan parte del mundo de la fantasía, utilizando telas suaves y ligeras, los trajes evocan la esencia del personaje, de colores vibrantes y los detalles hacen que los bailarines se destaquen en el escenario, mientras que accesorios sutiles como alas, capas y demás agregan un toque de realismo mágico a la experiencia. Todo esto se incorpora con el único propósito de establecer una poética dancística que los identifique como artistas, permitiendo al público apreciar el alma del niño mientras baila.

Las obras creadas por Los Danzantes ICC y las redes de delegados de los festivales Los Niños Bailan en Pareja, se convirtieron en laboratorios continuos en la búsqueda del disfrute del juego danzado. En estos espacios, los niños y niñas encuentran su propia identidad, trascendiendo la mera repetición de los bailes adultos y nutriéndose siempre de la fuente de la cultura tradicional. Estos laboratorios son espacios donde se exploran nuevas formas de expresión y se fomenta la creatividad, permitiendo que se conecten con el placer de jugar a bailar y descubran su propio potencial artístico, en donde *los niños bailan como niños y no imitando a los adultos.*

Técnica, pedagogía y danza tradicional

LIC. GABRIELA ROMERO ANDRADE

“La inspiración no es una musa que nazca de la ignorancia o repeticiones de lo ya propuesto... la inspiración, es la constante búsqueda de conocimientos que alimenta el alma, logrando congraciarse con todo aquello que parezca contradictorio a la lógica”

GABRIELA ROMERO

Por muchos años, una clase de danza tradicional se ha caracterizado en la enseñanza por trabajar la repetición de pasos, secuencias o coreografías estipuladas aprendidas de generación en generación dentro de su lugar de origen, también se han utilizado técnicas de entrenamiento que se repiten hasta dominarlas o perfeccionarlas en un sentido virtuoso o espectacular dentro de un salón de clase; este tipo de propuestas pedagógicas que se desarrollaron con modelos estructurados y tradicionalistas de enseñanza fueron en su tiempo el abre boca para nuevos aportes con respecto a estructuras, métodos, técnicas y estrategias personales, según la experiencia y conocimiento de la materia (danza) y el cuerpo (entrenamiento físico) del docente.

Orientar a los alumnos hacia experiencias gratificantes y creativas en el terreno del movimiento corporal suena atractivo... ¿Pero cómo llevarlo a cabo?

El enfoque se basa en la enseñanza de formas establecidas y que han pasado a ser apoyo en el entrenamiento de bailarines, donde su formación profesional requiere años de estudio y perfeccionamiento en una práctica constante; pero que no es posible en la mayoría de los grupos de danzas

folklóricas y populares por el tiempo destinado en sus clases. Su aprendizaje requiere primero de cubrir necesidades económicas, lugar, tiempo, espacio, tipo y número de alumnos entre muchas otras. Pero en todos estos casos, desde las danzas destinadas a espectáculo hasta aquellas cuyo fin es el logro de satisfacciones personales o colectivas, desde las más simples hasta las más complejas, en todas existe un modelo al cual atenerse, estructuras definidas de forma, estilo y lenguaje que son las que se transmiten en un proceso de aprendizaje.

Es preciso señalar que el docente debe contar con las herramientas adecuadas para conducir un proceso consistente, de lo contrario, el trabajo con el movimiento puede transformarse para los bailarines en una búsqueda sin rumbo que lleve a los más rutinarios estereotipos como normalmente sucede y donde la mayoría de las veces es causa de deserción en los grupos, conduciéndolos a buscar en otro lugar una nueva estimulación dancística.

Es importante entender que para que el bailarín logre las condiciones ideales para realizar aprendizajes múltiples, el maestro debe de dominar o por lo menos conocer, entender y saber el lenguaje técnico, lo que significa, para que sirva, no solamente

la técnica si no cada uno de los ejercicios o elementos en el cuerpo y la mente del bailarín, de esta manera las actividades siempre serán claras y definidas para que el que aprende sepa cómo obtener el aprendizaje, como procesarlo y como será evaluado de forma cualitativa (al momento de ejecutar el baile o la danza) o cuantitativa (si se tratase de una escuela profesional). En la disciplina que nos compete que son las áreas del movimiento: en la danza o la expresión corporal, debe prescindir de un orden de contenidos a enseñar en su impartición y de cualquier manera en que se los agrupe, tiene que tener una secuencia lógica y significativa, además de ser aquella en la que se abordan los mismos temas desde el calentamiento, aprendizaje y dominio del cuerpo a la ejecución del paso para concluir en la danza.

Aparentemente, todo docente maneja esta dinámica, pero en la realidad, la mayoría de las veces la preparación del cuerpo y el desarrollo de la clase no tienen nada que ver con la danza a trabajar en el día.

A este tipo de estructura, de encadenamiento de tareas se lo conoce como "secuencias en espiral"¹

- "Secuencias que tienen relación con la apropiación del cuerpo.
- Secuencias que tienen que ver con las relaciones entre los elementos y las dependencias que existen entre ellos.
- Secuencias ligadas a procesos de indagación.

- Secuencias que encadenen diferentes tipos de aprendizaje para alcanzar otros más complejos.
- Secuencias relacionadas con la utilización del aprendizaje en contextos específicos". Ferreyro Pérez nos muestra como la forma pedagógica de la tarea es indisociable del contenido. Por tal razón, debemos tener en cuenta que forma y contenido son uno mismo. Las actividades deben tener relación entre sí para no generar aprendizajes fragmentados y con poca coherencia. Los elementos utilizados en la clase deben ser retomados en varias instancias de las mismas, en diferentes situaciones, con objetivos diferentes, logrando el aprendizaje por caminos alternativos. No importa cuántas técnicas de entrenamiento manejen; si no le damos un lenguaje en común al bailarín será simplemente eso, una acumulación de datos, secuencias o ejercicios que no tienen nada que ver una con otra, por lo tanto, no habrá un resultado visible en el bailarín (mente, cuerpo y danza).

"Los resultados, son la causa de la pericia con que se utilice el conocimiento; las partes por separado no logran la potencialidad de la unidad, eso, es precisamente lo que ha invadido a aquellas personas dedicadas al arte y en nuestro presente, las innovaciones se darán en cuanto nos demos cuenta de que hoy en día todo artista debe ser polifacético"

GABRIELA ROMERO

¹ LA CLASE DE DANZA Relaciones existentes entre la formación docente y la acción NANCY CARPINELLI - sin embargo, -siguiendo a Gimeno Sacristán (1992)- Alejandra Ferreiro Pérez encuentra que en la enseñanza de la danza tradicional y popular existen al menos cinco posibilidades para construirlas.

Carnaval de Barranquilla, encuentro de expresiones culturales del Caribe Colombiano

MÓNICA LINDO DE LAS SALAS
DOCENTE UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

En el 2003 el mundo conoció que en Colombia y más exactamente en Barranquilla se llevaba a cabo uno de los eventos festivos más trascendentales de la historia, caracterizado por acoger un gran repertorio de expresiones tradicionales de danza, música, comparsas y disfraces, se trata del Carnaval de Barranquilla. Su declaratoria como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la humanidad por parte de la Unesco volcó la mirada de los ciudadanos del común, de extranjeros, investigadores y de los mismos protagonistas de la fiesta, en torno a la necesidad de preservar sus expresiones. Por ello, se implementan estrategias como el Plan Especial de Salvaguardia convertido en el documento que demarca la ruta a seguir para garantizar la preservación de sus manifestaciones, en especial la danza.

La presencia de las danzas en el Carnaval se deriva de la influencia cultural y comercial devenida de los territorios aledaños a la ciudad de Barranquilla (Franco, 1997). Es así como de la Ciénaga Grande del departamento del Magdalena llegan danzas como el Paloteo, los Coyongos y el Caimán; Del área de la Depresión Momposina hacen su arribo danzas como las Farotas, los Diablos y las Pilanderas; Del departamento de Bolívar llegan los bailes negros, el Congo y el Mapalé y finalmente del área rural del departamento del

Atlántico se dan cita las danzas de carácter agrario como los Pájaros, los Ovejos, entre otros. Toda esta dinámica, permite hacer referencia al carnaval como algo que sucede en Barranquilla producto de la influencia de los sectores aledaños, y no por ser la cuna en la que nacieron las danzas en sí mismas.

El documento presentado a la Unesco para aspirar a la declaratoria, resalta diez manifestaciones fundamentales en la consolidación de la identidad cultural no solo de Barranquilla sino del Caribe. La importancia de la declaratoria radica en el surgimiento de estrategias que contribuyen a aminorar la amenaza de desaparición de sus expresiones tradicionales y se construyen políticas públicas que apunten a su fortalecimiento y su difusión en todos los ámbitos.

Las danzas, en el contexto del carnaval participan y concursan considerando una clasificación que las agrupa y le permite al jurado calificador poder evaluarlas de acuerdo a parámetros de similitud en cuanto a alguna de sus características. Dentro de ellas tenemos las danzas de relación, las danzas especiales, las comparsas. De igual forma las danzas tradicionales como las cumbias, los Congos, los garabatos, los grupos de mapalés, de son de negro, y grupos foráneos (Carnaval de Barranquilla s.a.s, 2023).



Las danzas de relación, son aquellas que en su ejecución los danzantes recitan versos alusivos a la danza y es así como se da a conocer el sentido mismo de la danza. Dentro de ellas se encuentran La danza del Paloteo la cual evoca la lucha entre las naciones. Allí, sus intérpretes recitan versos alusivos a la nación o país que representan. Igual ocurre con danzas como los Pájaros, los Goleiros y Coyongos.

Las danzas especiales, son aquellas que participan en forma minoritaria en el carnaval y tiene características particulares que no les permite agruparse en ninguna otra categoría por lo cual concursan entre ellas, es el caso de la danza del Gusano, los Diablos y las Farotas.

La categoría de comparsas, hace referencia a ese colectivo de personas que se reúnen en torno a una temática común, con coreografías libres, vestuarios creados especialmente para la representación. Es así como se clasifican en comparsas de tradición y de fantasía. Las comparsas de tradición toman un elemento de la tradición y lo recrean con pasos de bailes como ocurre con las Marimondas, la negrita Puloy que fueron originalmente disfraces que al colectivizarse se convirtieron en comparsas evocadoras de la tradición. También están las comparsas de fantasía, las cuales toman elementos de la imaginación, de la modernidad, de las influencias foráneas y crean sus propios movimientos, músicas y coreografías como por ejemplo comparsa Dakaná, Rumbón Normalista, Ekobios, entre otras.

Las cumbias, al ser una expresión que acoge a gran cantidad de agrupaciones de cumbia o también llamadas cumbiambas, compiten entre ellas considerando un porcentaje de evaluación realizado en su muestra estacionaria donde se refleja la esencia del baile en pareja y en trayectoria de rueda en sentido contrario a las manecillas del reloj, y otro puntaje se evalúa durante el desfile en la gran vía 40.

Los mapalés son la herencia ancestral afrodescendiente, y las agrupaciones que tienen como tema esta expresión también concursan entre ellas. Igual situación ocurre con las agrupaciones de Son de negro, las danzas del garabato y los grupos foráneos.

Las danzas de Congo, se agrupan y también realizan sus presentaciones como una modalidad independiente. Cabe anotar que la danza de Congo se ha constituido en el símbolo del carnaval por haberse conservado de generación en generación (Lindo De Las Salas, 2010). Por ello su vestimenta se ha mantenido invariable en su patrón, aunque las texturas de las telas y accesorios hayan variado para imprimirle mas vistosidad.

De esta forma, es el carnaval el evento festivo que mayor numero de danzas congrega siendo la prueba fehaciente de la gran variedad de ritmos y expresiones que dan cimientto a la identidad cultural de la región caribe y que se muestra al mundo en el marco de su diversidad, de su valor ancestral y su contenido narrativo que da cuenta de un momento histórico y de las costumbres de otros tiempos, lo cual reviste de gran valor para las nuevas generaciones.

Bibliografía

- Carnaval de Barranquilla s.a.s. (2023). *Carnaval de Barranquilla*. Obtenido de <https://carnavaldebarranquilla.org/carnaval-de-barranquilla-origen/>
- Franco, C. (1997). *La danza tradicional en el Carnaval de Barranquilla*. Nueva Revista Colombiana del Folklore.
- Lindo De Las Salas, M. (2010). *La danza, conceptos y reflexiones*. Barranquilla: Javegraf.

Una visión de la danza a mis 85 años

LIGIA DE GRANADOS

No fue nada fácil para mí, sostener por más de 50 años al Ballet Folklórico Colombiano y mantenerlo vigente en el ámbito de la cultura nacional e internacional, pues a los 18 años ya tenía mi hogar y próxima tener mi primer hijo, gracias a Dios di con un magnífico hombre, bailarín que amaba lo que hacía, siempre me ayudó en nuestra escuela de formación, amaba el folclor como yo, he ramos nacionalistas hasta los tuétanos, nos formamos en la misma escuela, con esa vía libre, lográbamos romper algunas barreras y nos entregándonos de lleno a esta hermosa actividad hasta colocar al Ballet como uno de los principales grupos folclóricos del país, por la calidad de su trabajo coreográfico y puesta en escena, un trabajo en donde se conjuga la danza tradicional con la danza universal, sin destruir

sus raíces que lo identifica, mantuvimos sus tradiciones, mitos, leyendas y su música, la belleza de nuestra raza, la creatividad del movimiento y el rico lenguaje que habla de nosotros, de nuestra historia, de la riqueza pluricultural y multiétnica de nuestros pueblos y el ingrediente más importante los bailarines, excelente grupo de amigos, colaboradores, todos con un mismo ideal sacar adelante el espectáculo, también tengo que resaltar el personal de aspirantes que en ese momento se estaban preparando para ingresar al cuerpo de baile, gente joven admirable desde todo punto de vista por su amor, su entrega y respeto hacia lo que hacían, su cariño, afecto y respeto para sus directores fue la inspiración para nosotros los directores, fue el mejor pago por nuestro aporte en su formación.



Así fue la época exitosa del Ballet Folklorico Colombiano y el de muchos grupos existentes por la calidad de los bailarines. Debo agregar a este comentario el apoyo, afecto y respeto de las personas que manejaban la Cultura en el momento.

Se llegaba más fácil al Director del teatro, al de Cultura, al Presidente de la compañía o al Gerente de la empresa privada, se sentía el deseo de apoyar el trabajo y la difusión del folclore nacional, los teatros nos lo cedían sin ningún costo, el público llegaba a los escenarios, aplaudían y daban vivas a Colombia, teníamos prensa, radio y televisión, estas manifestaciones de respaldo fueron de gran ayuda para seguir adelante.

La unión de los directores y bailarines fue decisiva para iniciar un movimiento de la danza fuerte, fue así como comenzamos a conformar el primer sindicato de la danza, quedando como presidenta Delia Zapata, Jaime Manzur, como vicepresidente, Ligia de Granados como secretaria y relaciones públicas, no recuerdo quien quedo de Tesorero, de todas maneras, era el inicio de un objetivo tener representatividad ante el Estado. Lamentablemente ese entusiasmo se fue decayendo por falta de compromiso y ejecución de los directivos, nunca tenían tiempo para reunirse y hacer un programa de trabajo, se propuso por parte de Oswaldo Granados y yo, presentar la Ley de la Danza, una Ley que llego hasta la

tercera vuelta, no siguió adelante por falta de compromiso de los directivos por una parte, por la otra el gobierno metió la mano ofreciendo una serie de beneficios que nunca se cumplieron y la Ley de la Danza se quemó, el sindicato se acabó y los compañeros envidiosos hicieron su parte envenenar a mucha gente del sector y nos quedamos con la fama de ser bochincheros y busca pleitos y nunca hicimos nada, de ahí en adelante algunos se acomodaron bien y los otros se conformaron con lo que tenían.

SE NECESITA UNION: Tarea nada fácil, pero no imposible, sin embargo no tenemos el pollo? que inicie la tarea ante un sector complicado, egoísta e hipócrita, de todas maneras hay que comenzar a unir los directores de danza, los consejos distritales y locales de danza para lograr otros beneficios como: consecución de cupos en los teatros Julio Mario Santo domingo, Jorge Eliecer Gaitan, Teatro Colon, Delia Zapata, Álzate Avendaño, teatros en la periferia de la ciudad, excepción de Impuestos de espectáculos públicos, pedirle al Estado su apoyo para negociar con los medios de publicidad, radio, prensa y televisión, buscar con la comisión de Televisión un espacio para programar 2 veces al mes un buen espectáculo, negociar con las aerolíneas los viajes internacionales. Revivir la Ley de la Danza, Los Derechos de Autor etc.

Hay tantos retos que se pueden lograr, pero con la gente unida, si el sector no se une, difícil será cualquier gestión y se gana enemigos y represalias.



La seriedad e importancia de una carrera como bailarín

FERNANDO URBINA

Para el Ministerio de Educación Nacional, la mayoría de los padres de familia y la sociedad en general, actualmente la enseñanza de la danza es poco relevante y quizá por eso, no forma parte del currículo académico en las diferentes etapas de escolaridad de las niñas y niños; esto ocurre, porque aún no se le da la importancia al arte en la formación integral del ser humano.

IMPORTANCIA DE FORMAR DESDE LAS ESCUELAS

Según la maestra Mónica Lindo en su artículo *“Los procesos en formación en danza”* afirma que *“Formar en danza como componente del desarrollo integral de los niños y niñas en las escuela y colegios, significa contribuir a la educación del movimiento, la educación musical, la educación rítmica y la educación estética, por tanto, amerita involucrarla en los proyectos educativos institucionales como una actividad relevante”*

Son pocas las instituciones educativas en el país que tienen el arte como parte de la formación integral de sus estudiantes y menos de su proyecto educativo institucional; en ocasiones con motivo de las diferentes actividades programadas durante el año académico, se le encomienda a maestros

de diferentes áreas no afines, organizar la actividad sin conocer absolutamente nada artístico especialmente de danza, causando en ocasiones en los estudiantes confusión, desinformación y conceptos erróneos acerca de las expresiones artísticas y culturales que aunque les llamen la atención terminan por aborrecer ya que se sienten ridiculizados y con poco o ningún interés por continuar experimentando y expresándose a través del arte y la cultura ya que no cuentan con profesionales en artes preparados y experimentados para brindarles orientación correcta y acorde con su etapa de desarrollo y escolaridad, al respecto la maestra Mónica Lindo resalta que *“Sería una actividad relevante que contribuya desde temprana edad en el desarrollo de los aspectos creativos, expresivos, y emocionales que propendan por la generación de individuos mentalmente sanos, con una plena conciencia de su cuerpo, de sus posibilidades comunicativas, de su relación con el otro y de su ubicación en un contexto cultural que a la vez le permita construir su identidad”*

Por esto es fundamental y de suma importancia que la formación artística sea impartida por conocedores



de la materia, porque de ahí depende que asumamos y generemos sentido de pertenencia, identidad cultural y artística desde pequeños y que tengamos una verdadera formación en danza. No le podemos pedir a los jóvenes que le guste la música y la danza colombiana, si nunca han tenido un acercamiento con ellas; si no los hemos provocado y formado desde pequeños, es decir, crear interés, pues los medios de comunicación y la cultural, seguramente los van a llevar a ser consumidores de expresiones de moda que a la larga no perduran y terminan acostumbrándose de lo que oyen, ven y practican a diario en su medio socio académico.

IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN DE UN BAILARÍN PROFESIONAL

Así como es importante la formación en los primeros años, es fundamental en un bailarín profesional, la disciplina, la constancia y el estudio permanente de las diferentes disciplinas de la danza porque

les proporciona la preparación técnica y la experiencia que requiere un profesional del arte de la danza.

Actualmente en Colombia se ha vuelto muy común entre muchos de los bailarines que se dicen profesionales la costumbre de solo medio ensayar las coreografías porque tienen contrato para un espectáculo, pero no demuestran su profesionalismo en el cumplimiento, la actitud y el compromiso que se requieren desde los ensayos hasta la culminación exitosa del compromiso adquirido.

En las diferentes compañías de BTC seguiremos manteniendo nuestras variadas clases de formación en diferentes géneros, los diferentes espectáculos, la disciplina y el respeto de cada uno de los integrantes de la familia BTC, seguros que de esta manera contribuimos a la formación de grandes bailarines, pero más de grandes seres humanos.



El aporte de la danza en la autoestima del adulto mayor

JOSÉ RAMÓN RODRÍGUEZ SOTO

La danza dentro de mi experiencia en el trabajo con el adulto mayor que ha dedicado gran parte de su vida a esta expresión del arte, me lleva a considerar que el autoconocimiento, la madurez personal, las vivencias y la experiencia que se va sumando durante las diferentes etapas de la vida son elementos imprescindibles y determinantes para fortalecer la autoestima de este grupo de personas mayores. Por esta razón suele ser coincidente un aumento de la autoestima con el incremento de la edad, sin embargo, esto no ocurre así en todas las personas y tampoco se mantiene estable en todas las etapas de la vida.

Según Lorena García en su publicación del día 29 de diciembre de 2020 en el portal de cuidum expresa: "son muchas las posibles causas que pueden llevar al mayor a sentirse que ya no son tan útiles o importantes como lo eran antaño. Se pierden capacidades físicas, energía, movilidad, que les impiden llevar un ritmo de vida al que estaban acostumbrados anteriormente. La falta de actividades de interés para ellos es como un gran peso que les hace pensar que resultan inútiles.

Sin embargo, algunos motivos suelen repetirse de forma constante y se presentan como los principales factores de riesgo para que las personas de edad avanzada pierdan su confianza de forma gradual.

La soledad es uno de los mencionados motivos fundamentales. Cuando los ancianos ven que sus amigos fallecen, sus familiares

ya no están cerca y solo quedan con ellos unos descendientes que suelen estar demasiado ocupados para prestarles atención, comienzan a sentirse poco valorados y ser una molestia que no aporta al conjunto de la familia.



Es frecuente encontrar a personas activas y seguras que decaen y se sienten inseguras y poco valiosas para la sociedad después de situaciones particulares que les impiden llevar el ritmo de vida que tenían con anterioridad. Un accidente o una enfermedad, así como la pérdida natural de capacidades físicas hacen que los ancianos no puedan entretenerse con las actividades que hacían antes. Si los mayores no encuentran otras ocupaciones que les resulten atractivas, quedan atrapadas en un ciclo de aburrimiento y desánimo que puede ser altamente perjudicial para su estado de salud físico y mental."

Es muy frecuente que, al llegar a la tercera edad, muchas personas encuentren varios motivos para ver decaer su bienestar y autoestima, trayendo consigo otras consecuencias que pueden afectar su estado de salud. Es en este momento cuando es de suma importancia brindar al adulto mayor toda la información, orientación y ayuda para desarrollar nuevas actividades que contribuyan a enaltecer su autoestima y fortalecer su estado anímico y físico para lo

cual la danza sería un importante colaborador para enaltecer todas esas falencias que pudieren entorpecer un buen desarrollo de la vida adulta.

La danza es un medio que ciertamente contribuye a enaltecer la autoestima del adulto mayor pues por medio de ella se le puede hacer saber que es una persona de enorme valía a pesar de no tener las mismas capacidades de antes.



Ballet Dorado

El docente por medio de la danza puede Fomentar su autonomía en la medida de lo posible pidiéndoles directamente que realicen movimientos y exigencias físicas y mentales que se encuentren dentro de sus posibilidades, de esta forma se sentirán imprescindibles y valorados. Hacerles saber que son necesarios y que son capaces de realizar dichas actividades, esto es muy importante para que estas personas se sientan cómodas consigo mismas.

La danza hace su aporte en el adulto mayor brindándole muchos beneficios tales como:

- Fortalece los músculos, sobre todo de piernas, caderas y, dependiendo del baile, de los brazos.
- Aumenta la flexibilidad y la resistencia.
- Mejora la coordinación y el equilibrio, por lo que ayuda a prevenir las caídas en personas mayores.

- Ayuda a mantener el peso, controlar la presión sanguínea, paliar dolores articulares y prevenir la osteoporosis.
- Mantiene nuestro cerebro más irrigado, lo que ayuda a prevenir el deterioro cognitivo.
- Beneficia a nuestros sistemas cardiovascular y respiratorio.

Se puede comprobar que las formas de potenciar la autoestima en personas mayores son realmente sencillas de aplicar y no se presentan como un tratamiento que hay que aplicar en un momento dado si notamos que un padre o abuelo se encuentra decaído.

Más bien, se trata de una forma de vida basada en el respeto y el cuidado de nuestros ancianos otorgándoles un sitio merecido en la familia y la sociedad.

Una vida bailada

ELIANA ESCOBAR DIAZ²

Muchos me recuerdan de 5 o 4 años, era la de edad que tenía cuando por primera vez vi al primer elenco del BTC, para entonces el ballet profesional. Recuerdo estar parada en las gradas más altas del teatro al aire libre La Media Torta, plumas meneaban de un lado a otro, puestas en cuerpos grandes y fuertes que voceaban unánimes gritos representativos de la cultura mexicana, una experiencia que lleno totalmente mi atención.

En busca de un lugar donde pudiera elevar mi talento, mi madre, quien veía en mí quizás su sueño de ser artista, buscó para entonces un lugar al cual llevarme. Le habían hablado de la academia más famosa de Bogotá, no se habían equivocado. Luego de verlos en escena mi interés se acrecentó, de manera que al siguiente fin de semana ya estaba inscrita en la academia de formación del Ballet Tierra Colombiana (BTC).

Fueron años de mucho aprendizaje, tuve clases de folclore y ballet con maestros que hoy en día valoro mucho, además muy exigentes. Sin dudar, mi desarrollo estuvo marcado por la danza, como dice Moreno (2007) *“entrar en contacto con el arte ayuda a los niños a desarrollar diversos tipos de inteligencias y habilidades cognitivas, comunicativas, socioafectivas y psicomotrices”*. *En mi niñez y adolescencia, sentí un compromiso grande por la danza, la cual viví en paralelo con mi educación académica. Crecí consciente de la riqueza folclórica y cultural de mi país, en palabras de Agnes de Mille, una bailarina norteamericana, “la expresión más auténtica de un pueblo está en sus danzas*

y su música”. Comprendiendo la sabiduría e importancia de un sanjuanero, mapalé, bambuco, cumbia y demás bailes y expresiones artísticas que representan la historia y creencias de miles de lugares que hacen de Colombia un país interesante de explorar, me fui convirtiendo en una embajadora -me autodenomino- del sentir patriótico en todas mis etapas de la vida.

Al pasar los años, avance en los diferentes grupos de formación del BTC, recuerdo haber integrado el primer grupo infantil. También llegaron grandes oportunidades para mí, tanto personales como laborales. Bailar en diferentes escenarios nacionales e internacionales, y al mismo tiempo monetizar mi pasión. En mis recuerdos, guardo la primera vez que viaje a otro país, Perú; pero sin duda viajar a Europa fue la cúspide de tantos años de ensayo, sentí nostalgia, alegría, orgullo; cualquier artista sabe la disciplina y constancia que requiere mantenerse en el medio y lograr lo que desde pequeña me parecía un sueño, fue resultado de un esfuerzo propio y de mis padres, gran regalo de Dios.

Creer bailando la mayoría de mi vida, me permitió entender que estuve inmersa en una ciencia integral, que proporcionaba a otras áreas de mi vida recursos que me harían destacar, pues según Koncha Pinos *“la danza es una ciencia que nos permite pensar, comunicar, sentir, crear, traducir a través de nuestras células cerebrales a cualquier edad y en cualquier momento. Y eso es una habilidad cognitiva y metacognitiva, emocional y física y se puede traducir a todas las áreas de la vida”*.

² Eliana es Bailarina profesional formada en la familia Ballet Tierra Colombiana (BTC) desde los 4 años, hizo parte de la academia semillitas, pasando por los grupos de formación y perteneciendo durante los últimos años al grupo profesional de la academia. Una larga trayectoria conforma la experiencia de esta bailarina, en escenarios nacionales e internacionales. Demostrando con amor y orgullo el folclor de Colombia y el mundo.

Como embajadora de mi cultura y de todas las habilidades, sentires y experiencias que se gestaron en un salón de ensayo, se me es difícil no estremecerme al escuchar un bambuco, un porro, una cumbia, un son y miles de ritmos que sin duda se acompañan de una buena danza, hoy en día con un significado más profundo al recordar la memoria de mi madre en cada baile y en cada nota musical.

Siempre será un lujo evocar un sinfín de recuerdos, desde alistar el vestuario, maquillarme, peinarme -momento para agradecer a Víctor Delgado por sus colas altas en mi pelo rizado y a mi mamá por alistarme durante muchos años-, por supuesto, el afán y los nervios que trae consigo una función, los escenarios bailados, los aplausos efusivos de personas maravilladas por la sinergia que se creaba con los espectáculos creados por mi maestro Fernando Urbina y su equipo, y la satisfacción de sembrar en cada corazón expectante una semilla de asombro, por nuestro folclore, nuestras tradiciones, unión y alegría.

Cabe resaltar que las experiencias culturales que atesoro en mi corazón siempre serán motivo para mirar el pasado y sonreír, haber conocido muchos países por sus danzas (interpretarlas) me permitió respetar, conocer, abrir toda perspectiva de vida y tener una visión positiva de lo que se puede lograr con el arte. Siendo testigo de lo que la danza ha sido para muchas personas, aconsejo aplicarla para que sea un medio en el cual las personas puedan transmitir vivencias, expresarlas y sentirlas pues bien decía Martha Graham *"El baile es el lenguaje oculto del alma"*; siempre oportuno y necesario.

Todo lo dicho anteriormente no pudo haberse logrado sin la participación de personas que no podría dejar pasar sin agradecer profundamente en el alma: a mis padres en especial a mi madre Carmenza Diaz, por su cuidado, tiempo y dedicación, dejando en



Madre e hija

mí después de su trascender, su amor infinito por el folclore, esperaré el momento en el que pueda bailarle un Guaino peruano en el cielo. Al maestro Fernando Urbina, por creer en su talento y en su proyecto de vida, pues me permitió vivir la danza, a Víctor Delgado y Leonardo Ortiz por esculpir y enseñar con tanto amor mi cuerpo y alma. A María por sus cuidados maternos, a Luz Dary y Yolanda por su profesionalismo y cercanía. Demasiadas personas que sirvieron de inspiración y además hicieron de los ensayos y funciones momentos únicos e irrepetibles. Finalmente, a todas las personas que vinieron y se quedaron o se fueron, a los lugares conocidos y a las emociones vividas, que dieron paso a la construcción de mi ser.

Finalmente, hoy sedo mi camino artístico para entregarle uno a mi hija, quien está en los grupos semillitas del BTC, espero que al igual que yo se comprenda, se escuche y asombre. Por ahora, aunque baile esporádicamente, al escuchar una canción cierro los ojos y vuelvo a un escenario, a la mirada de mi madre y los aplausos que por años me hicieron sentir orgullosa de mi folclore. Recuerdos que son las vigas de mi corazón, volver a ellos me hacen y harán feliz por siempre. Bailen, pues *«Un cuerpo débil debilita al espíritu»* (Jean-Jacques Rousseau).

Reivindicando la Champeta en Colombia: Un Viaje Cultural y Social

ANDRÉS GUILLERMO CHÁVEZ BUSTOS

La música y la danza, como manifestaciones culturales, han desempeñado un papel fundamental en la construcción de la identidad de las sociedades a lo largo de la historia. En el contexto colombiano, la champeta ha emergido como una manifestación artística que encarna la diversidad y la historia cultural del país. A pesar de sus humildes raíces, la champeta se ha convertido en un símbolo poderoso de resistencia cultural y social en Colombia. Este artículo se adentrará en la rica historia de la champeta, su evolución a lo largo del tiempo y su impacto tanto en la identidad cultural como en la sociedad colombiana. Para apoyar este análisis, se recurrirá a las contribuciones de diversos autores en el campo de la música y la cultura.

Historia de la Champeta

La champeta, una forma musical y de danza originaria de la región de la costa caribeña de Colombia, tiene sus raíces en la diáspora africana. Surgió en las comunidades afrocolombianas de la costa caribeña, donde los esclavos africanos, tras su llegada a América, llevaron consigo sus ritmos, danzas y tradiciones culturales. El término "champeta" se deriva de la palabra usada para describir un cuchillo o machete que los esclavos africanos utilizaban en las minas de la región. Este término se convirtió en una metáfora de su resistencia cultural y de la lucha por la identidad, ya que estas comunidades buscaban mantener vivas

sus raíces africanas en medio de un contexto de discriminación y opresión.

A medida que el tiempo avanzaba, la champeta continuó evolucionando, fusionando elementos africanos, indígenas y europeos, en una amalgama única de ritmos y danzas. Esta evolución no solo fue un testimonio de la diversidad cultural de Colombia, sino también una afirmación de la identidad afrocolombiana en el país, que históricamente ha enfrentado discriminación y marginalización. La historia de la champeta es un testimonio de la capacidad de la cultura para resistir y adaptarse, y de cómo la música y la danza pueden ser instrumentos de empoderamiento y reivindicación en la lucha por la igualdad y el reconocimiento cultural.

Evolución de la Champeta

La champeta ha experimentado una notable evolución a lo largo del tiempo. Inicialmente, estaba estrechamente vinculada a las comunidades afrocolombianas y a las poblaciones marginadas de la costa caribeña. Sin embargo, autores como Pérez (2017) señalan que *la champeta ha experimentado un proceso de apropiación cultural y adaptación intercultural que la ha llevado a ser apreciada por audiencias más amplias en todo el país*. Esta transformación ha sido impulsada en parte por la globalización y la difusión de la música a través de los medios de comunicación y la tecnología.

La visión negativa de lo «Champetúo»

La champeta, a pesar de su profunda importancia cultural y su evolución, ha enfrentado históricamente una connotación negativa en algunos sectores de la sociedad colombiana. Esto se debe en gran parte a la discriminación y el racismo que han persistido en el país a lo largo de la historia. La champeta emergió originalmente en comunidades afrocolombianas de la costa caribeña, en este contexto, la champeta se consideraba en ciertos círculos como una manifestación de la cultura “marginal” o “inferior”. Esta percepción negativa ha limitado su difusión en los medios de comunicación convencionales y su inclusión en la educación formal.

El estigma asociado a la champeta también se ha relacionado con la idea de que esta forma de expresión cultural fomenta la violencia y la delincuencia. Sin embargo, es importante destacar, que esta percepción es una generalización injusta y simplista, que no refleja la riqueza y diversidad de la champeta como género artístico. De hecho, la champeta, en su esencia, es una forma de expresión cultural que celebra la diversidad y la herencia afrocolombiana, y ha servido como una herramienta de resistencia contra la discriminación y la opresión.

La Champeta como Resistencia Cultural.

Como se ha mencionado, la champeta ha desempeñado un papel fundamental como

una poderosa forma de resistencia cultural en Colombia. Autores como Martínez (2018) resaltan cómo la champeta ha ayudado a las comunidades afrocolombianas a preservar y celebrar sus raíces africanas en un país marcado por la discriminación racial y el racismo histórico. La danza y la música de la champeta se convierten en manifestaciones de identidad y un medio para reclamar su lugar en la sociedad colombiana.

A lo largo de la historia, la cultura afrocolombiana ha sido sistemáticamente marginada y subestimada, pero la champeta se ha convertido en un vehículo para desafiar y transformar estas percepciones negativas. La resistencia cultural de la champeta radica en su capacidad para empoderar a las comunidades afrocolombianas, permitiéndoles reafirmar su identidad y su lugar en la sociedad.

Impacto Social de la Champeta

La influencia de la champeta no se limita únicamente al ámbito cultural, sino que también se extiende a la sociedad colombiana en su conjunto. Autores como Rodríguez (2019) argumentan que *la champeta ha contribuido a la cohesión social en las comunidades donde se practica, al proporcionar a los jóvenes una alternativa cultural y*



recreativa positiva. A través de la música y la danza, se fomenta un sentido de comunidad y pertenencia, lo que a su vez contribuye a la construcción de relaciones sólidas entre los miembros de estas comunidades. Además, la champeta ha desempeñado un papel destacado en el turismo cultural de Colombia. A medida que la música y la danza de la champeta se han vuelto más conocidas en todo el mundo, han atraído a visitantes de todas partes. El turismo cultural relacionado con la champeta no solo ha brindado una fuente de ingresos a las comunidades locales, sino que también ha contribuido a la promoción de la cultura y la historia afrocolombiana en el ámbito internacional.

Reivindicación a Través de la Educación

Para avanzar en la reivindicación de la champeta en Colombia, varios autores han subrayado la importancia de la educación. Ramírez (2021) argumenta que la inclusión de la champeta en el currículo escolar y la creación de programas de educación cultural, pueden desempeñar un papel crucial en su reconocimiento y valorización. La educación no solo contribuye a eliminar

prejuicios y estereotipos, sino que también empodera a las nuevas generaciones para abrazar y celebrar la riqueza cultural de la champeta.

Conclusiones

La champeta en Colombia no es simplemente un género musical y una forma de danza; es una manifestación de la identidad, la resistencia cultural y la inclusión social. A través de la educación y la promoción continua, Colombia está en camino de celebrar plenamente la riqueza cultural de la champeta y reivindicarla como parte integral de su herencia artística. A pesar de los desafíos persistentes, la champeta sigue prosperando y ganando reconocimiento a nivel nacional e internacional.

La champeta se ha convertido en un faro de la diversidad cultural y una voz de resistencia en Colombia. A medida que continúa su evolución y su influencia en la sociedad, la champeta sigue siendo una celebración de la historia y la identidad de Colombia y un recordatorio de la importancia de la diversidad cultural en la construcción de una sociedad inclusiva.

Referencias

- García, J. (2015). *La champeta: un viaje por la música de San Basilio de Palenque*. Revista Cultural del Caribe, 20(2), 123-140.
- Pérez, M. (2017). *Globalización y apropiación cultural en la champeta colombiana*. Revista de Estudios Culturales, 42(3), 367-384.
- Martínez, R. (2018). *La champeta y la reivindicación de la identidad afrocolombiana*. Revista de Antropología Cultural, 35(1), 45-62.
- Rodríguez, L. (2019). *La champeta como motor de desarrollo turístico en Colombia*. Revista de Turismo Cultural, 12(4), 321-336.
- Gómez, A. (2020). *Desafíos y oportunidades para la champeta en Colombia*. Revista de Estudios Sociales, 47(3), 278-295.
- Ramírez, C. (2021). *La educación y la reivindicación de la champeta en Colombia*. Revista de Educación Cultural, 38(2), 189-206.

La reconciliación artística entre conflicto armado colombiano y la memoria colectiva

MAGDA ISABELLA SUAREZ ROMERO
LAURA SOFÍA CRISTANCHO MENDEZ

La historia del movimiento y del compás musical es un arte ancestral y cíclico que nunca termina de transformarse. Su variación cultural y sensibilidad psíquica trasciende hasta nuestros tiempos como expresión del contexto histórico; es un lenguaje no verbal que habla por sí solo, transmitiendo la armonización de su identidad por cada rincón hasta estremecer toda partícula del ser que lo presencia. En Colombia, las representaciones artísticas, aunque subestimadas en muchos casos, retienen vivencias y emociones que son exteriorizadas en forma de resistencia hacia el conflicto armado que se ha visto presente en los últimos años. Las percusiones, el ritmo, la sinfonía de la música son instrumentos, que a su vez sirven para encender la chispa de sublevación corporal. Es así como el bullerengue, danza ritual de la fertilidad y la sensualidad, nos comunica y nos acerca con el entorno que nos rodea, pero no somos capaces de visualizar minuciosamente. Con sus pregones y tamboreos, este ritmo musical ha sido un medio de locución para que los artistas expresen su inconformidad y arraigo hacia su cultura regional.

Por medio de este entorno artístico y compendio de memorias históricas sobre esta expresión folclórica, realizaremos un profundo análisis y examen de cada uno de los aspectos involucrados en la creación

de esta danza y sus ritmos musicales. A través del origen y significado de tan sagrado ritual, haremos destacar la simbolización espiritual cada paso, cada sonido y cada respiro que se hinca allí en esos espacios de creación. Consiguientemente, es de gran importancia resaltar como las vivencias del conflicto armado en Colombia han servido como voz de insurrección ante las condiciones que han tenido que sobrellevar durante las décadas de violencia. Igualmente, la inclusión de versos de canciones de bullerengue hará parte de esta ponencia como raíces que desprenderán los hechos y traumas albergados en los recuerdos de aquellas mujeres que han padecido en carne propia la sangre derramada por sus familiares e hijos en medio del combate.

Todo esto será tratado con la intención de crear un espacio y ambiente de conciencia alegórica de todos aquellos actos que, para muchas mujeres y niñas han personificado las figuras distorsionadas de la cruda niñez y adolescencia que tuvieron que desafiar deliberadamente; pues los gritos de ayuda al Estado fueron tan imperceptibles ante los oídos de los políticos a cargo del conflicto. Además, buscamos fomentar esa capacidad de empatía que cada uno de los oyentes posee, para poder retratar de manera eficaz todas las piezas musicales manchadas en sudor y temor de las víctimas en

el conflicto armado. Así, podremos conseguir una actitud de rebelión danzante como medio de reparación para los niños, niñas y adolescentes en Colombia.

La simplicidad del movimiento en el bullerengue es inexistente, pues todas sus generaciones y recopilaciones de expresiones danzantes llegan hasta lo abstracto. El bullerengue es una danza característica de nuestro territorio que, “fue heredado de los ancestros negros que se situaron por décadas en la región Caribe de Colombia y en el Darién de Panamá” (Lambuley, 2020). Es así que dado el periodo de la Colonización en América y la masiva inmigración forzada de los esclavos afrodescendientes, estas personas presentan un hito de rebelión y negación de la misma muerte. Los colonos rechazaban y burlaban los comportamientos de ellos por la “bulla” que realizaban cuando se reunían tanto a festejar como a sufrir. En este ritual del bullerengue, particularmente del bullerengue sentao’, la mujer enfrenta y representa la pubertad y la menstruación de la mujer. Ellas frotan sus pezones y pelvis para rezar a la fertilidad a los dioses, y el tambor es la voz que comunica estas plegarias con la divinidad. Honrando cada etapa de crecimiento de la mujer, esta ceremonia muestra el dolor, el sufrimiento y la transformación, los cuales son dramatizados de una manera sensible y emotiva ante la percusión de los instrumentos musicales y sus múltiples variaciones rítmicas.

En la tradición de este ritmo musical, de acuerdo con Manuel García-Orozco la voz



es una respetada matriarca que conoce a cabalidad los rezos, medicina herbal tradicional, mitos y leyendas, y es que precisamente este conocimiento desencadena un camino para su comunidad. Este destaca la ausencia de sencillez musical, pues de acuerdo con Peter Manuel existe una *Estructura Celular* (1955) altamente influenciada por la tradición africana, en la cual, la mujer lleva la batuta a la hora de generar el coro y el pulso a través de la improvisación, repetición y variación. Los tambores artesanales, generadores de movimientos ancestrales y rituales son interpretados por hombres cercanos al núcleo familiar de la cantadora.

La riqueza de este baile se aguarda hasta en sus medios, para construir un tambor artesanal es necesario cortar la madera durante el ciclo lunar de luna llena o cuarto menguante.

Así pues, el bullerengue con sus elementos culturales intentan preservar la tradición pedagógica de enseñar a toda su comunidad el legado de apropiarse de sus símbolos artísticos. A pesar de que muchas personas en estas zonas son analfabetas, dado el abandono sistemático del Estado en presencia de la guerra, cada comunidad ha sido capaz de formar un lenguaje corporal único que es expresado a través del dolor, de la angustia y preocupación en sus movimientos. Los gritos que acompañan la danza hacen parte del rechazo al maltrato colectivo sufrido por muchos años. Esta es su forma de liberarse de la opresión, de abstenerse a caer en el bajo hueco de la tragedia, de impulsar a la sociedad a motivar la exteriorización de sus testimonios. Todo movimiento es espontáneo y efímero, pues cada acción nace del cuerpo como poseedor de la experiencia; la escenificación e interpretación del contexto hacen parte de la capacidad creativa de sanar sus heridas para poder reproducir y representar sus protestas.

Además, este ritual es medio de conmemoración de la muerte en sí. La divinidad con la que se conectan en este espacio es simultáneo con la expresión del dolor y el anhelo de que aquellos que ya terminaron su trayectoria en este plano, puedan caminar en paz en los corredores del más allá. El conflicto armado, que se ha llevado a niños, jóvenes, adultos de todas las edades sin prejuicio alguno, ha dañado comunidades

con su volátil violencia. No obstante, la terapia que este baile representa para lidiar con aquellos acontecimientos de tan abominable magnitud incentiva a la efectiva reparación espiritual de su propio ser. El bailarín al ser musa y creador de poesía danzante, transforma la profanación en sinfonías de esperanza que ayudan a construir un ambiente cultural de amor y conciencia colectiva de las memorias históricas vividas por ellos.

Dada la lucha constante de las mujeres en zonas abandonadas por el conflicto armado, la música ha sido fuente de revitalización y resiliencia, donde las cantadoras han jugado un papel importante. Es de gran satisfacción compartir en esta ponencia la amplia variedad de mujeres que se puede encontrar en el panorama actual colombiano bullerenguense, sin embargo, abarcar tal magnitud a profundidad resultaría compendioso. Por lo tanto, nos centraremos en Caferina Banquez y su recorrido musical, mediante su canción *Salí de la montaña*. Caferina es una figura femenina con linaje artístico extenso, donde sus tías María de los Reyes Teherán y María del Carmen Teherán afianzaron sus habilidades del canto. Viviendo en contexto de la violencia bipartidista y en 2001 el desplazamiento forzado junto a sus 6 hijos relata que cuando volvió en 2007 al Magdalena, *“recordaba y me daba dolor todo lo que había vivido y comencé a escribir cómo me sentía por culpa de la violencia. Cuando volví a Guamanga me dio muy duro ver cómo habían matado a varios de mis vecinos y sus familias”* HERALDO. Tomando en cuenta los acontecimientos que presencio, la canción *Sali de la montaña* caracteriza un testimonio atroz que refleja el cinismo del Estado.

Autenticidad genuina

VALERIA CHILATRA HERRERA • PUESTA EN ESCENA
– VISIÓN SOMÁTICA • SEPTIEMBRE 2023

¿Qué es la técnica³? ¿Qué es la tradición? ¿Tienen alguna relación? Estas y muchas preguntas más me hago al intentar relacionar el folclor tradicional con la técnica del ballet. Parecen ser dos polos opuestos en la danza, pero he encontrado en ellas muchas similitudes. Para este escrito quiero poner a dialogar a dos investigadoras del movimiento desde una perspectiva somática⁴ para encontrar la relación que tiene el folclor con el ballet.

Los pueblos ancestrales de Colombia utilizaban la danza como medio de comunicación y transmisión. Por medio de la globalización, fueron llegando al país distintos estilos dancísticos que se mezclaron con las tradiciones propias. La mezcla no solo fue en Colombia, en todo el mundo, la danza estaba en constante cambio. *“Hay una incontrollable necesidad de cambio de velocidad, que se da en doble vía: los bailarines norteamericanos salen a Europa y Asia, y los bailarines europeos quieren conquistar público en la “exótica” y “lejana” América.”* (Acevedo, M). En el siglo XX empezaron a surgir personas deseosas por transformar lo que se “suponía” que era danza. Este oficio se convirtió en un medio altamente diversificado y en constante evolución que

reflejaba los cambios de sensibilidades culturales, artísticas y personales de la época. En la década de los años 60, en Colombia se fundó El Ballet Nacional de Colombia que buscaba llevar, por medio de la fusión del ballet con el folclor colombiano, estas danzas tradicionales a otras partes del mundo. Mientras tanto, en Estados Unidos, surgieron dos investigadoras de danza que permitieron la transformación de la misma. Trisha Brown y Simone Forti fueron de gran influencia como coreógrafas y artistas de la danza pues encontraron en el entendimiento y funcionamiento del cuerpo, una forma de creación genuina y orgánica.



Forti y Brown se caracterizaron por tener una búsqueda constante por los movimientos orgánicos y cotidianos. Esto quiere decir que buscaban una danza no desde la técnica sino desde la atención a las sensaciones y experiencias corporales al realizar cualquier clase de movimiento. Para mí, ese es el verdadero sentido de la danza; de nada sirve una danza llena de virtuosismo en el movimiento si no esta cargada de sensaciones, emociones y experiencias del bailarín. Me parece valioso ver una coreografía en donde cada cuerpo tenga su singularidad acompañada de otros cuerpos. Trisha Brown trabajó precisamente en eso,

³ Como técnica se define la manera en que un conjunto de procedimientos, materiales o intelectuales, es aplicado en una tarea específica, con base en el conocimiento de una ciencia o arte, para obtener un resultado determinado.

⁴ Tomas Hanna redefine, en 1970, el término soma para referirse al “cuerpo percibido desde adentro. La conciencia somática, entonces, se basa en el estudio del cuerpo sentido y vivenciado desde adentro en su relación con el entorno.

en buscar la manera en la que cada bailarín de su compañía explorara en contraposición de la organicidad cotidiana contra la rigidez y lo preestablecido de técnicas de danza. Llevaba los movimientos fluidos inspirados en la cotidianidad del cuerpo humano a improvisaciones que terminaban siendo coreografías concretas. Simone Forti también trabajó con movimientos cotidianos y orgánicos desde la interacción entre el cuerpo y el entorno. Buscaba aprender desde la inteligencia corporal propia. Dentro de su investigación, acuñó el término de "Kinaesthetic awarness" que se refiere a la percepción y la comprensión que tiene una persona de su propio cuerpo en movimiento, así, como de las sensaciones físicas que experimenta mientras se mueve.

Lo que estas mujeres empezaron a investigar a mediados del siglo XX, los pueblos ancestrales lo realizaban desde mucho tiempo atrás. Sus danzas vienen de esa conexión del cuerpo con el entorno, de las sensaciones y experiencias que vivían para transmitir las por medio del movimiento. Creo que es lo que busca la danza tradicional; exponer las experiencias y las sensaciones de los pueblos ancestrales al resto de la comunidad. Precisamente esa es mi investigación personal, quiero encontrar la manera de poner mis experiencias, vivencias, sensaciones y emociones al servicio de la creación artística. Quiero darle a la comunidad una danza que va mucho más allá de una técnica formal, que sensibiliza al espectador para crear una conexión.

Claramente, la técnica no es algo que sobre o no se necesite al bailar; considero que el talento no lo es todo, también se necesita disciplina. Pero creo que una manera muy consciente conmigo misma de entrar a la técnica para fusionarla con la organicidad de movimientos del folclor es como se aproximan Brown y Forti a la danza. Utilizando los principios básicos del movimiento, como la tensión, el equilibrio, la respiración y otras sensaciones físicas, buscaban un mayor grado de conciencia para realizar lo que sea. Me parece interesante empezar a ver y pensar la danza desde estos principios que muy fácilmente se olvidan por prestarle atención a requerimientos poco conscientes que le sobreexigen al cuerpo. Ellas alentaban a los bailarines y artistas a explorar todas las posibles formas y direcciones de movimiento sin tener en cuenta las restricciones o limitaciones preconcebidas.

Así que, si considero que la estructura de una técnica si se puede mezclar con la tradición de un pueblo; la globalización no solo es en temas económicos y políticos. La cultura se fusiona entre sí para abrir un campo más grande de investigación. ¿Cómo es bailar Ballet Folclórico? ¿Se puede bailar esa fusión? Yo bailo ballet folclórico. Lo hago desde la exploración de la organicidad y la cotidianidad, desde una conexión interior con el entorno, desde la auto-observación para entender cómo funciona mi cuerpo y utilizar esa inteligencia corporal en la creación.

Referencias

Definición somática. Recuperado de *Qué es la Técnica (Concepto y Definición) - Significados*.

Definición Somática. Recuperado de *Educación somática en el Centro de Prácticas Corporales - Universidad de las Artes (uartes.edu.ec)*

Forti, S. (1974). *Handobook In Motion*. Contact Editions. Northampton, MA.

Eeley, P. (2014). *If You Could't See Me, The Drawings of Trisha Brown*. Recuperado de *If You Couldn't See Me — On Performativity — Walker Art Center*.

Corporalidades negras: el derecho de ser cuerpos negros vivos, humanizados y territorializados

NICOLE XIMENA BELLO RIOS

*“Recuerda que sangramos,
por nuestra libertad
Ahora somos libres,
venimos a gozar...*

*Baila, baila, baila, baila, negro, baila.”
Canción “Baila Negro”, de la cantora de
Bundé, Inés Granja (2016).*

Al rededor de la historia, se han construido relatos de cuerpos que caminan por el mundo. En ese ir y devenir de narraciones, la danza es parte de los lenguajes que muestran distintas representaciones de los cuerpos, y entre ellos, de los cuerpos negros: cuerpos mismos que han transitado por ejercicios de poder de otros cuerpos que históricamente los han pretendido colonizar de diversas formas. Así pues, esta no es una exploración de un cuerpo sin sujeto (sin carne, piel y experiencias), sino la de un cuerpo negro vivo, en movimiento, resignificado, participe de un territorio (o de varios), y no mercantilizado (¿o tal vez sí?).

Ahora bien, para abordar la conexión entre cuerpo y territorio, aparece en primer lugar, un pensar del territorio, como un sistema con otros cuerpos dentro de sí, un ciclo vital, y una relación con el espacio-tiempo. Hay pues, un cuerpo y una carne más de allá de sí mismos: “la carne es el elemento o matriz dinámica de todo lo que existe y de todo lo posible” (Polo, 2014: p. 120-121), o dicho de otro modo, un cuerpo es un espacio

atravesado por potencias, pensamientos, percepciones, vivencias, emociones, experiencias, condiciones de vida (y también en contra de ella). Es así entonces como se construye un lazo entre el mundo y el cuerpo: “La conexión con el mundo se hace porque percibimos a través del cuerpo” (Polo, 2014; p. 120). Esto, sin embargo, no puede dejar atrás un lugar de enunciación específica (un lugar específico para nombrarse a si mismo), que incorpora la necesidad de contextualizar a los cuerpos, y en particular al cuerpo negro, tal como lo hablaría la poeta afro-basileña Lubi Prates (2020): “Somos cuerpos, cuerpos que piensan, cuerpos que sienten, cuerpos que aman (...) es necesario contextualizar el cuerpo” (Prates, 2020, p.15), lo cual se complementa con lo que ella es, y busca significar “un cuerpo negro, un cuerpo exiliado, un cuerpo de la diáspora, cuerpos que resisten a las dinámicas de poder que estructuran nuestras sociedades y que nos excluyen del derecho de ser cuerpos plenos” (Prates, 2020, p.16)

Con respecto a aquella noción de excluir el derecho de ser cuerpos plenos, Fanon (1996) de algún modo, podría complementar a ello la señalización que hace frente al racismo, y a la opresión sistematizada al pueblo negro, la cual implica una desvalorización y un colonialismo que pasa por el cuerpo, y que se expresa material y simbólicamente: “Asistimos a la destrucción de los valores culturales, de las modalidades de

existencia. La lengua, el vestido, las técnicas son desvalorizadas" (Fanon, 1996, p. 14). Esto, en parte contempla una disputa entre dos construcciones posibles sobre el cuerpo, que en ciertos puntos se contradicen a sí mismas: la de una percepción occidental del cuerpo, como algo separado del territorio y solo reproducible, que valoriza al cuerpo en tanto propiedad (Escobar, 2019), y que lo infravalora en tanto lugar de apropiación de la vida misma; y la de una percepción de un cuerpo que pasa por la diáspora africana, y que con ella construye su propio diálogo para con el mundo, en parte indicándose y reivindicándose desde ese lugar.

Desde esa perspectiva, aparece entonces el cuerpo como lenguaje, y la danza, como lenguaje expresivo de ese mismo cuerpo, de ese cuerpo negro. En ese sentido, se hallan formas de pensamiento afrodiaspórico como la danza afro-contemporánea (sistema de pensamiento,

y no solo técnica), a través de la cual se experimentan elementos que pasan por los territorios y pueblos negros: los ríos, las cotidianidades, las lavanderas, la

tradición, los ritos funebres, las construcciones vida-muerte. En Colombia, en particular, se abren relatos como el que Hernández (2019) refiere a la obra "La Labranza de amaneceres de la

compañía Wangar", misma que además de abordar las herencias ancestrales, introduce los procesos de desterritorialización de los cuerpos negros en un escenario específico, Medellín, y lo conecta con las heridas coloniales, los procesos de migración de quienes conforman la obra, y el racismo sistemático (Hernández, 2019). Este trabajo a la vez se conecta con la reciente obra presentada que une a tres territorios con la diáspora (Tumaco, San Juan de Urabá y Medellín) "Salto al abismo. Circulaciones afrodiaspóricas: diálogos danzados". Esto, en tanto mantiene la carga del territorio en el cuerpo mismo, los conflictos que estos cuerpos atraviesan (frente a sí mismo, y frente a otros), el poder y resistencia de la diáspora africana. Asimismo, esta última apuesta, contiene dentro de sí, una perspectiva de la danza que parte de la raíz, para irse desarrollando, resignificándose, y abriéndose a una vista no mercantizable al rededor del cuerpo, en la que como menciona Rafael Palacios, director de Sankofa Danzafró (2023): "más que para ser vistos, bailamos para ser escuchados". Esto último, además permite plantear un cuestionamiento a una visión de la danza que en ocasiones se reduce a ser solo bonita, y estética, y que se olvida de contextualizarse.

Es posible entonces establecerlo como una postura crítica a una industria que incluso desde la pedagogía de la danza, en ocasiones enseña a hacer valer los cuerpos por estéticos, estructurados, y bien vistos, y que se olvida de buscar en el cuerpo, el sentido mismo del origen de un movimiento que también es histórico y que vive en un territorio con unas vivencias particulares que permitieron, o le han permitido desarrollarse. Al mismo tiempo, su posición de algún modo cuestiona desde la posibilidad de instaurarse a sí mismo como un cuerpo negro, que desde el lugar de la danza, también es un cuerpo político, dispuesto a buscar en



el movimiento, la crítica ante la realidad de un sistema que intenta sublevarlo, reclamando al tiempo el derecho de ser el mismo, tal como lo diría el escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella, en su obra *Chambacú, Corral de negros*: “Nuestra cultura ancestral también esta ahogada. Se expresan en fórmulas mágicas. Supersticiones. Desde hace cuatrocientos años se nos ha prohibido decir “esto es mío”. (...) Cuando me oyes hablar de revolución me refiero a algo más que romper ataduras. Reclamo el derecho simple de ser lo que somos”. (Zapata Olivella, 2020; p. 140)

En ese sentido, y comprendiendo aquel recorrido, se instaura una relación *cuerpo*

negro-desterritorialización - diáspora africana- decolonización, a través del movimiento y el cuerpo mismo, que permite, no solo cuestionar algunas estructuras vigentes de como se relata la danza relativas a la mercantilización de los cuerpos, sino también entablar la dimensión del cuerpo, como un lugar que recorre desde las raíces históricas y ancestrales, hasta los dolores, violencias y prácticas cotidianas. Así pues, el movimiento se hace valer por sí mismo, en la medida en que reconocer la historia, el territorio y el cuerpo negro, va más allá de una carga estética y de reproducción de pasos. Se apuesta así, a una danza y un cuerpo negro vivo, humanizado, territorializado, histórico y no mercantilizado.

Referencias

- Hernández, D. (2019). «*La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*» [Universidad de Antioquia]. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17290/2/HernandezDaniela_2019_DanzaAfrocontempor%C3%A1neaDecolonial.pdf
- Fanon, F. (1996). “Por la revolución africana”. Escritos políticos, Fondo de Cultura Económica, México.
- Granja, I. (2016). Baila Negro [Canción]. En *La Voz de la marimba*. https://www.youtube.com/watch?v=1MYNryn0B_E
- Ned, N. (1971). Dejenme Si Estoy Llorando [Canción]. En *Si Las Flores Pudieran Hablar*. United Artists Records.
- Hernández, D. (2019). «*La danza Afrocontemporánea como Manifestación Escénica Decolonial en la obra Labranza de amaneceres de la compañía Wangari*» [Universidad de Antioquia]. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/17290/2/HernandezDaniela_2019_DanzaAfrocontempor%C3%A1neaDecolonial.pdf
- Polo, M. (2014). El cuerpo desafiante en el minimalismo de Anne Teresa de Keersmaeker. *Corporalidades desafiantes. Reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*, 117-132. <https://emiliovavarella.com/wp-content/uploads/2020/07/Costa-Flavia.-%E2%80%9CNuestros-Datos-%C2%BFNosotros-Mismos%E2%80%9D.pdf>
- Prates, L. (2020). El cuerpo como territorio de resistencias. En *Un cuerpo negro* (2.a ed., Vol. 19). Martina Altalef.
- Escobar, Arturo. (2018). Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Primera edición. Colección pensamiento vivo. Medellín, Colombia: Ediciones Unaula. https://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf_460.pdf
- Zapata, O. (2020). *Chambacú, Corral de Negros*. (8. a.ed). Cali: Instituto Caro y Cuervo. (Obra original publicada en 1962). https://prepa.unimatehuala.edu.mx/pluginfile.php/7362/mod_glossary/attachment/1031/Chambac%C3%BA%2C%20corral%20de%20negros%20-%20Manuel%20Zapata%20Olivella.pdf

Fernando Urbina Chuquin

EL CABALLERO DE LA DANZA

Fundador, coreógrafo y director general

Inició estudios como bailarín en las danzas del SENA en 1974, luego trabajó con el Ballet Clásico de Colcultura, el Ballet de Jaime Orozco, el Ballet de Pedro Alfonso, el Ballet de Ligia de Granados y con el Ballet de Colombia de Sonia Osorio, con el cual realizó innumerables giras a nivel nacional e internacional.

Adelantó estudios de Folclor nacional e internacional, Jazz, Flamenco, Tango, Tap y Ballet Clásico.

Inició como coreógrafo y director del Ballet Folclórico Tierra Colombiana el 1 de agosto de 1979, ha realizado 28 giras mundiales recorriendo países como Aruba, Bélgica, Chile, Corea, Costa Rica, Ecuador, España, Francia, Holanda, Italia, Luxemburgo, México, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela. Tiene en su repertorio más de 150 coreografías de folclor colombiano y 40 de folclor internacional.

Ha creado las obras "Quédate en Colombia", "Joselito Carnaval", "Colombia de Costa a Costa", "De Fiesta por Colombia", "Antología", "Colombia Danza el Mundo", "Paradise Revoe" y "América, América, América", ésta última obtuvo el premio Distrital de Danza entre más de 450 propuestas en el año 1997.

Ha obtenido reconocimientos como la condecoración por la Gobernación de Boyacá



en la Alfombra Roja de las Artes Colombianas en 2009 y 2013, condecorado por el Congreso con la ORDEN SIMÓN BOLÍVAR EN EL GRADO DE CRUZ COMENDADOR en 2005, obtenido la medalla de oro al mérito cultural por el Consejo de Bogotá en 2010 y 2015, recientemente, en septiembre del año 2021 recibió reconocimiento a sus 42 AÑOS DE DEDICACIÓN Y TRABAJO AL SERVICIO DE LA DANZA, y fue ganador del PREMIO A LA TRAYECTORIA EN DANZA CIUDAD DE BOGOTÁ otorgado por el IDARTES

Perfiles de Maestros invitados

1. Orlando Portilla:



Egresado como actor, cantante y bailarín del Instituto de Bellas artes de Cúcuta, con especialización como docente en Artes Escénicas de la Universidad Nacional, Liderazgo comunitario de la Universidad Javeriana, Diplomado en folclor de la universidad del Atlántico, a pertenecido al ballet clásico nacional, ballet Gran Colombiano, Ballet Jaime Manzur, Fundación Arte Lírico, director artístico de Fundarte y Asociación Plenitud, creador y director de Danza Antología Colombiana, y Tango-Milonga y Canto, ha realizado talleres para Colcultura, Instituto distrital de cultura, Idartes y en diversas localidades de Bogotá. Maestro Archivo Vivo 20/21, preside la mesa Distrital Folclórica de Danza Mayor.

2. Cesar Monroy



Reconocido estudioso e investigador de la danza y la lúdica, coreógrafo, realizador audiovisual, productor artístico y gestor cultural. Fue el primer Gerente del área de Danza del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, creando los más importantes eventos de danza de gran formato en la ciudad. Es el Presidente Fundador de la Industria Creativa y Cultural Los Danzantes, entidad con la que ha sido creador y organizador de más de dos centenares de eventos artísticos y académicos tanto en el país como en el extranjero.

3. Gabriela Romero Andrade



Inicia estudios artísticos en 1992 en el Centro de Educación Artísticas (CEDART, Quetá), en 1995 ingreso a la Compañía Nacional de Danza Folklórica de la Mtra. Nieves Paniagua como bailarina, y docente en técnica Graham; estudió en "Colegio Nacional de Danza Contemporánea" especializado en Técnica Graham e impartió clases de folclor y contemporáneo graduándose de la carrera de

maestros en el 2004; fuera de esta institución es contactada para dar cursos a diferentes instituciones y grupos tanto amateur como profesionales, algunos de ellos: Escuela Superior Calmecac, Escuela superior Cacatl, Grupo Herencias y Tradiciones, Parque Nacional del Café, y FUNDANZA entidad en la que a hasta la fecha a trabajado para profesionalizar la danza en Armenia. En el año 2009 adquiere el título de Lic. En Docencia del Arte Escénico y propone a "La técnica Graham Como Base de Entrenamiento para Bailarines de Danza Folklórica".

4. Mónica Patricia Lindo de las Salas



Licenciada en Educación Física, Recreación y Deportes, Magister en Administración Educativa de la Universidad Externado de Colombia, concluyó sus estudios de Doctorado en Ciencias de la Educación en la Universidad del Atlántico con una investigación sobre Cuerpo, Carnaval y Educación. Fue líder en la creación del programa profesional en Danza de la Universidad del Atlántico y es una de las fundadoras de la Corporación Cultural Barranquilla y del Centro Artístico que lleva su nombre. Es docente investigadora de la Universidad del Atlántico.

5. Ligia de Granados



Nacida en El Espinal, Tolima, Ligia de Granados ingresa, en 1957 como alumna de los folclorólogos Jacinto Jaramillo y Guillermo Abadía Morales. Posteriormente hace parte del elenco del Ballet Cordillera que dirigiera el mismo Jaramillo y luego ingresa al Ballet de Delia Zapata Olivilla. Con sus experiencias anteriores, funda en 1965 el BALLETO FOLCLÓRICO COLOMBIANO desempeñando una gran labor difusora de las danzas regionales del país en los más variados escenarios colombianos y teatros como el Colón, Jorge Eliecer Gaitán y Colsubsidio entre otros, teatros regionales, televisión y tablados populares, ferias y fiestas regionales del país y las muestras más importantes a nivel internacional.





Fundación Cultural
Ballet Folclórico
TIERRA COLOMBIANA

Fundado el 1 de agosto de 1979, por el Maestro Fernando Urbina Chuquín, buscando dar a conocer al público nacional e internacional un gran espectáculo con el folclor más extenso y variado del mundo.

El Ballet Tierra Colombiana tiene como labor primordial investigar y difundir el folclor colombiano, en su música, danzas, trajes típicos y costumbres de todas las regiones del país.

BTC es todo un proyecto de vida en Colombia, cuenta con la Academia Semillitas en donde se forman bailarines desde los 4 años de edad en ballet, folclor y teatro, adolescentes desde los 13 años de edad, jóvenes, adultos y adultos mayores en la Academia BTC, al formarse

en la Academia Semillitas o en la Academia BTC pasan al Ballet Infantil, luego al Ballet Juvenil, al Segundo Elenco y finalmente al Primer Elenco o Ballet Profesional. Hace 13 años se formó el Ballet Dorado para recibir a los bailarines profesionales mayores de 50 años, y en febrero de 2020 se creó el Ballet Plata para los bailarines desde 35 años.

Los bailarines de la Academia Semillitas y de la Academia BTC anualmente realizan una clausura presentando lo aprendido a lo largo del año; por otro lado, los elencos BTC participan en los espectáculos anuales que se realizan en teatros como Teatro CAFAM, Teatro Colón, Teatro ECCI, Teatro Jorge Eliécer Gaitán y en giras nacionales e internacionales.



