

Tránsitos de la investigación en

danza

danza

Tránsitos de la investigación en

Volumen VII



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Catalina Valencia Tobón
*Secretaria de Cultura, Recreación y
Deporte*

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director General

Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes

Hanna Paola Cuenca Hernández
*Subdirectora de Equipamientos
Culturales*

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Morales Ortiz
*Subdirectora Administrativa y
Financiera*

GERENCIA DE DANZA

María Paula Atuesta Ospina
Gerente de Danza

Jenny Bedoya Lima
*Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad*

Daye Escobar Pavajeau
Apoyo misional/Danza y Comunidad

Diego Montaña
*Apoyo misional transversal, líder
de articulación/Danza y Comunidad*

Sebastián Gómez Ortiz
Apoyo operativo/Fomento Danza

Juan Carlos Ortiz Ubillus
Líder misional/Plataforma Orbitante

Ana María Vitola
Apoyo operativo/Plataforma Orbitante

Sebastián Camilo Molina
Apoyo operativo/Plataforma Orbitante
Patrick Fabián Sternberg Rubiano
*Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad*

Nelson Enrique Rubio
*Producción ejecutiva/Circulación
de la Danza en la Ciudad*

Lady Alejandra Pérez Niño
*Gestión administrativa y financiera
de la Gerencia de Danza*

Silvia María Triviño Jiménez
*Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza*

Liliana Carmona
*Apoyo de gestión administrativa
de la Gerencia de Danza*

Claudia Ordóñez
*Acciones para la divulgación y enlace
con Comunicaciones*

Greyson Linares
*Productor general y enlace con
Producción*

PUBLICACIONES IDARTES

María Barbarita Gómez
Coordinación editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Mónica Loaiza
Diseño

Juan Santacruz
Fotografía Archivo Idartes
Imagen de carátula

Instituto Distrital de las Artes-
Idartes

Tránsitos de la Investigación en
Danza Volumen VII
ISSN: 2538-9637 (en línea).

Idartes
Gerencia de Danza
Carrera 8 # 15-46
Bogotá, D.C., Colombia
Teléfono (57+1) 3795750 Ext. 3500,
3503, 9103, 3501
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co
Facebook: festivaldanzaenlaciudad
idartes
Twitter: @GDanzaIdartes

Tránsitos de la investigación en
danza

Volumen VII

Contenido

9 PRESENTACIÓN

Por Carlos Mauricio Galeano Vargas y María Paula Atuesta Ospina

15 MAYORES EN ESCENA

17 Una celebración del Mes del Envejecimiento y la Vejez

21 Danza Adulto Mayor 2019: Encuentro del componente pedagógico

Por Hanz Plata Martínez

25 Relatoría del Encuentro de Didáctica y Creación en Danza con Adulto Mayor

Por Diana Paola Peraza Linares

39 ENCUENTRO AFRO

41 Primer Foro Afro, 2018: Ética, estética y política de la danza afro

Por Claudia Angélica Gamba

47 Segundo Foro Afro 2019: Cuerpos, prácticas y territorios

Por Alejandra Pineda Silva

**85 DESENMASCARAR UN AUTORRETRATO O
RETRATARSE CON UNA MÁSCARA**

87 Entrevista a Martha Hincapié Charry

Por Diego García Bernal

**99 PROYECTO PILOTO PARA LA FORMACIÓN
DE PÚBLICOS EN DANZA FOLCLÓRICA
COLOMBIANA**

101 Registro de experiencia

Por Diego García Bernal

135 LOS MAESTROS DE LA ACROBACIA

Por John Jairo Salamanca Sánchez

141 LA ENCUESTA 2019

Óscar De Salvador

153 CONSEJO DISTRITAL DE DANZA 2019

155 Consejeros

3

Presentación

Carlos Mauricio Galeano Vargas

Director General Instituto Distrital de las Artes-Idartes

María Paula Atuesta Ospina

Gerente de Danza Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Tránsitos de la Investigación en Danza, revista gestionada por la Gerencia de Danza del Idartes, recoge memorias, estados de investigaciones, reflexiones y rutas metodológicas de las diversas comunidades de la danza que actúan en Bogotá. Cada volumen expone el estado de diversos procesos de indagación y de reflexión en torno a las prácticas de la danza y refleja el propósito que tiene el Idartes de incentivar la investigación en el campo de todas las artes y la circulación de los saberes de las y los artistas entre la ciudadanía. El Idartes facilita estos espacios de publicación con la certeza de que los procesos artísticos singulares y colectivos tienen mucho que aportar a la construcción del conocimiento.

Las comunidades de la danza se configuran y reconfiguran de manera dinámica, generando asociaciones y planteando conceptos y rutas orientadoras de las prácticas dancarias. Este, el séptimo volumen de *Tránsitos de la Investigación en Danza*, se caracteriza por exponer reflexiones sobre la creación, tendencias resultantes de encuentros de comunidades específicas de la danza y la incidencia de esta disciplina en las transformaciones sociales.

Una comunidad que se hace presente en este volumen es la de la danza mayor: se trata de las y los creadores de la tercera edad que desde el equipamiento cultural de la Casona de la Danza impulsaron dos encuentros para definir las características particulares de la danza que realizan, los efectos positivos de la danza en la salud y para determinar cómo las metodologías de composición de la danza que practican se fundamentan en juegos que nacen del folclor y las

tradiciones, algo que facilita la expresión de la diversidad de los cuerpos y el disfrute e interacciones sociales de las personas mayores. El docente e investigador Hanz Plata recoge y sintetiza estos hallazgos en un ejercicio de memoria del Encuentro de Danza Mayor 2019. Por su parte, Diana Paola Peraza Linares realiza una relatoría de un segundo encuentro con las y los danzantes mayores ganadores del Portafolio Distrital de Estímulos, que giró en torno a las prácticas sociales y pedagógicas de la danza mayor, su didáctica y lo que significa para este grupo crear en danza.

En la relatoría de la bailarina e historiadora Angélica Gamba se recogen, también en este volumen, las voces de comunidades afro de la danza que se expresaron en dos foros: el Primer Foro Afro, 2018, “Ética, estética y política de la danza afro”, desarrollado en el marco del Festival Danza en la Ciudad, que mediante un encuentro de dramaturgias abordó los ejes temáticos de estética, ética y política en la danza afrocolombiana; y el Segundo Foro Afro 2019, “Cuerpos, prácticas y territorios”, cuyas memorias estuvieron a cargo de Alejandra Pineda Silva, y que se centró en los temas de las migraciones y los cuerpos afro, danza e interseccionalidad. Los cuerpos y la danza son esenciales en la reflexión de las culturas afro, que en nuestro país se mueven en un contexto de violencia y segregación que ha motivado el asesinato de muchos líderes sociales. La danza hace parte de la lucha y la resistencia, es una práctica que está viva y es parte esencial del universo afro, no como folclor, sino como organismo vivo presente en la cotidianidad de las comunidades. Los cuerpos y la danza se relacionan profundamente con la diáspora colombiana.

Otro universo se hace presente: la singularidad en la creación, la libertad y la voz femenina, que en este documento se concretan en la personalidad de la bailarina y creadora de danza contemporánea Martha Hincapié Charry. En la entrevista que le hace Diego García Bernal se indaga sobre su historia de vida y su obra *Autorretrato con máscara*, inspirada en la vida y obra de la pintora y poetisa mexicana Frida Kahlo. Martha Hincapié devela qué la motivó a crear esta obra y a desarrollar diferentes versiones de la misma, al tiempo que narra su historia en el mundo de la danza y lo que ha significado vivirla en un país como Alemania.

Otra comunidad de la danza toma lugar en el presente volumen de *Tránsitos de la Investigación*, y lo hace por intermedio del bailarín y Dj de *break dance* John Jairo Salamanca, quien realiza un recuento histórico del *breaking* y la cultura *hip hop* en Nueva York y en el contexto bogotano. En su relato exalta la fuerza del movimiento, su relación con la identidad y la construcción de la ciudad. Además, muestra el legado que cada *Bboy* iniciador del movimiento del *breaking* ha sembrado en Bogotá, dejando trazos para las nuevas generaciones.

Las y los lectores encontrarán, además, los resultados de dos investigaciones desarrolladas por la Gerencia de Danza. Una de ellas es el “Proyecto piloto para la formación de público en danza folclórica”, liderada por el docente y creador artístico Diego Bernal. Su propuesta nació de indagaciones realizadas en común por el Programa Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional y la Gerencia de Danza del Idartes sobre la formación de públicos para la danza. La otra investigación es una encuesta realizada por la Gerencia de Danza en el año 2019 con el fin de caracterizar la población de danzantes que desarrollan la danza en la ciudad, los espacios de circulación y formación, y los diversos géneros de la danza. Este último ejercicio fue realizado y sistematizado por Jenny Bedoya Lima y Óscar De Salvador, funcionarios de la Oficina de Convocatorias del Idartes.

Para finalizar, en la presente edición se menciona la conformación del Consejo Distrital de Danza, se exponen los nombres y perfiles de las personas que en 2019 hacían parte del mismo y que estaban iniciando su periodo de gestión para incentivar la participación en el sector de la danza.

Con este número de la revista, el Idartes invita a las y los ciudadanos a entrar en los mundos de las comunidades y de los significados de la danza, que son expuestos sin perder de vista las singularidades y los tejidos sociales que los sustentan. Este es un reconocimiento a las potencias creadoras y transformadoras del arte danzario y al pensamiento social crítico que impulsa su dinamización.

3

*Este número reúne memorias y reflexiones generadas a partir
de momentos de encuentro e intercambio con y para la danza
en el Distrito Capital.*

3

1

Mayores en
escena



*Jueves, 20 de agosto de 2019
Archivo Gerencia de Danza-Idartes.*

Una celebración del Mes del Envejecimiento y la Vejez

Todos los años, en el mes de agosto, Bogotá celebra el Mes del Envejecimiento y la Vejez (acuerdo 564 de 2014), razón por la cual las entidades del Distrito realizan una programación especializada para esta población. Por esta razón, el sector cultural, con el ánimo de visibilizar los programas que durante todo el año se han generado, han creado espacios de encuentro, diálogo y transmisión de saberes que permite el acceso, participación y disfrute de la vida cultural de la ciudad.

En efecto, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) y sus entidades adscritas, en el marco de sus competencias, contribuyen a la política de envejecimiento y vejez en la dimensión “vivir bien en la vejez”.

Esta dimensión hace referencia a las condiciones materiales de existencia de las personas mayores; la cual permita gozar de un real y efectivo acceso, calidad, permanencia y disfrute de bienes y servicios que permitan vivir bien y en sociedad teniendo en cuenta las condiciones y diversidades en la vejez.

De esta manera se procura garantizar el derecho a gozar de un cuerpo y una mente saludables, reconociendo ámbitos del ser humano fundamentales, como el cultural, el artístico y el recreativo.

Como parte de la programación mencionada, el 20 de agosto de 2019 se realizó el evento Mayores en Escena, producto de un trabajo interinstitucional en el que participaron la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes y la línea de formación artística Laboratorios Crea del Idartes y la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, que cuenta con el apoyo de la Subdirección de Vejez de Integración Social.

A continuación, se mencionan los grupos que participaron y las obras que fueron disfrutadas por el público asistente a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

Los Maravillosos

San Cristóbal

La fiesta de la vida y de la muerte (ganadores de un estímulo de formación de la Beca de Danza Mayor, Gerencia de Danza-Idartes, Portafolio Distrital de Estímulos 2018)

Escuela Youtuber para Adulto Mayor

Barrios Unidos, Crea Santa Sofía

Teatro-Audiovisuales, Línea de Laboratorio del Programa Crea

Idartes, Línea de Laboratorio del Programa Crea

Agrupación Talentos

San Cristóbal

Hilando Nariño (ganadores de un estímulo de formación de la Beca de Danza Mayor, Gerencia de Danza-Idartes, Portafolio Distrital de Estímulos 2018)

Colectivo Cenital Lab

Kennedy, Crea Castilla

Audiovisuales

Idartes, Línea de Laboratorio del Programa Crea

Los Cantadores del Sabor

Kennedy, Crea Castilla

Música

Idartes, Línea de Laboratorio del Programa Crea

3



Encuentro de la Danza del Adulto Mayor 2019, Casona de la Danza. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

Danza Adulto Mayor 2019: Encuentro del componente pedagógico

Por Hanz Plata Martínez¹

Volver a estar y ser; desde donde somos.

El Instituto Distrital de las Artes-Idartes, por intermedio de la Casona de la Danza, se ha preocupado siempre por consolidar espacios de diálogo sobre el quehacer creativo, así como para encontrarse y reencontrarse en las voces y prácticas de los otros con el fin de enriquecer los procesos pedagógicos, con miras a consolidar rutas formativas para el gremio.

El Encuentro de la Danza del Adulto Mayor 2019, certamen en el que se consolidaron los discursos y acciones de un gremio sólido, creativo y, sobre todo, convencido de los beneficios que la danza aporta a los cuerpos que la practican, hizo posible que se llegara a las siguientes conclusiones:

1. Los efectos saludables de la danza, especialmente en el caso de los adultos mayores, se materializan en principio a partir del reconocimiento y conocimiento de los cuerpos diversos; de este modo es factible lograr el equilibrio necesario entre las capacidades corporales, la memoria, la salud y el amor por la vida, elementos fundamentales que los espacios de expresión y creación centrados en la danza le ofrecen a la población elegida.
2. La composición de las danzas nace y se desarrolla a partir de los juegos y movimientos básicos que ejecutan los cuerpos en sus contextos, en la vida

¹ Docente e investigador de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación (Bogotá). Fue coordinador de la licenciatura en Educación Artística del área de Artes Escénicas de este programa académico. Tiene formación profesional y de posgrado en Educación y Artes Escénicas y Visuales. Ha desarrollado procesos de investigación en didácticas para la danza, así como para el desarrollo de nuevas formas de enseñanza y aprendizaje de este lenguaje artístico con miras a su puesta en escena. Su trabajo creativo ha recibido reconocimientos en los ámbitos local y nacional. Textos suyos han circulado en libros y publicaciones seriadas especializadas.

cotidiana; así se van entretejiendo historias significativas para los ejecutantes que es posible llevar a escena de manera vital y, por tanto, representativa y dinámica. En el momento de la composición, los diversos tipos de movimiento responden, de este modo, a las posibilidades, ritmos y procesos expresivos de cada cuerpo, y luego, en función del conjunto.

3. Las metodologías que se emplean son variadas, como diversos son las poblaciones y los sujetos destinatarios. Un común denominador que se percibe en las propuestas es que todas procuran el goce de los cuerpos en la danza; en consecuencia, las técnicas y los estilos que emergen se van encontrando a partir de las necesidades de los integrantes de los grupos y confluyen para fortalecer el entrenamiento, la creación y la expresión.
4. La danza folclórica cuenta con un recurso pedagógico y didáctico óptimo para experimentar, asimilar y, en general, reencontrarse con el cuerpo expresivo de los sujetos, un cuerpo que cambia con los años; este reencuentro abre grandes posibilidades para, como lo expresan los mismos adultos mayores, “Volver a estar y ser, desde donde somos”.



Encuentro de la Danza del Adulto Mayor 2019, Casona de la Danza. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

5. Es preciso regularizar los espacios para la realimentación de los procesos, entendiendo la danza en los mayores como un permanente espacio formativo. Esta es una de las estrategias que hay que fortalecer, así como el trabajo de las distintas agrupaciones que constituyen un gremio cada vez más representativo.
6. La danza que practican los adultos mayores busca transmitir al público lo que ellos sienten, en representaciones que se basan en la acción de

compartir vivencias y creaciones; por ello, en la danza todos los cuerpos exponen sus capacidades expresivas, sin pretensiones centradas en el espectáculo, porque lo que se prioriza es el proceso, y lo que se lleva a escena es el goce por el movimiento.

En palabras de los protagonistas, se destaca que la danza en el adulto mayor es “como un ave que puede volar libre, trascendiendo el espacio”. También es como el juego del rompecabezas que, con el trabajo y el reconocimiento de los otros, fortalece tanto el cuerpo individual como el cultural, motiva a aceptar diferencias, a construir con un espíritu de diversión y, sobre todo, a fortalecer la identidad.

En general, puede concluirse que las propuestas pedagógicas y didácticas para la enseñanza y el aprendizaje de la danza entre los adultos mayores son acertadas y se consolidan cada vez más, al tiempo que alcanzan un nivel apropiado con resultados escénicos de calidad.



*Encuentro de la
Danza del Adulto
Mayor 2019,
Archivo Gerencia
de Danza-Idartes.*



Encuentro de la Danza del Adulto Mayor 2019, Casona de la Danza. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

También es claro que se trata de una danza inclusiva, que ofrece múltiples maneras de participar y crear para ofrecer a sus integrantes protagonismo en el escenario de la danza del distrito capital.

Finalmente, se puntualizan las siguientes recomendaciones:

Ampliar los espacios de participación para que los alcances de los procesos realizados sean percibidos por otros hacedores de danza y puedan valorarse las potencialidades que ésta tiene para la población de adultos mayores de Bogotá.

Es importante el seguimiento sistémico de las agrupaciones. En este sentido sería muy importante realizar procesos de investigación que hagan posible levantar la memoria de los procesos y destacar la labor de sus protagonistas.

1. Es indispensable abrir más espacios de socialización para ensanchar la visibilidad de los logros de las agrupaciones.
2. Para que todo lo anterior sea posible y atienda verdaderamente los intereses de los protagonistas de estos importantes y vitales procesos, es importante hacer trabajo de campo, es decir, visitar los territorios para entender *In Situ* los contextos de las agrupaciones, las diferencias de cada una y ante todo su riqueza cultural, artística y estética.

Relatoría del Encuentro de Didáctica y Creación en Danza con Adulto Mayor

Bogotá, 1 al 3 de agosto de 2019

Por Diana Paola Peraza Linares¹ (relatora)

El espectáculo, la obra o el ejercicio escénico no aparecen porque sí: tienen detrás unos procesos eternos de práctica que muchas veces se resumen en veinte minutos. Por eso debemos reconocerle importancia al proceso pedagógico y artísticos para la creación.
Hanz Plata

Este encuentro responde a una necesidad formal de reflexión y análisis sobre las prácticas pedagógicas y sociales que rodean el ejercicio de la danza en una población compuesta por adultos mayores, en el marco del portafolio de estímulos ofrecido por el grupo CREA del Idartes. Dichas prácticas están apoyadas por Jenny Bedoya, como representante del Idartes, por la Casona de la Danza, que ofreció el espacio donde se desarrollarían las dos primeras sesiones, y por las personas interesadas en investigar la danza o que participan en los procesos danzarios.

La metodología de este encuentro osciló entre muestras que favorecían la apreciación de los procesos desarrollados por los grupos ganadores de los estímulos, conversaciones en las que se expresaban posturas y aspectos formales, y preguntas relacionadas con la didáctica y los sentimientos que la danza despierta en los adultos mayores. Algo especialmente importante de este tipo de encuentros es el ambiente familiar y el intercambio constante de conocimientos, que nutre directamente a los directores, pues les muestra nuevas perspectivas y

¹ Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá).

metodologías, al tiempo que les da ideas y les permite acceder a la memorias a los participantes portadores de esta práctica artística.

El maestro Hanz Plata, quien realizó diversas reflexiones sobre las muestras de diferentes grupos, participó en conversaciones con los asistentes y coordinó actividades a partir de ejes de análisis y reflexión, en un ejercicio que muestra la manera como se enseña, como se crea, y cuáles son las necesidades actuales en el sector de la danza.

Primera sesión, 1 de agosto de 2019

Apreciación de la obra

Grupo Crea (grupo femenino intergeneracional)

Directora: Lud Dary Franco

Contextualización de la obra

El grupo presentó un fragmento de una investigación que la maestra Lud Dary Franco realizó en 2010, relacionadas con las masacres perpetradas en proximidades del río Magdalena. “Las personas se solían perder en el río debido a la guerra, y muchas veces las comunidades inventan leyendas, mitos y cuentos para responder a esas preguntas [cuyas respuestas] no alcanzamos a obtener”.

Mirada de la relatora

Podría hablar del relato musical, de la estructura o del vestuario, pero en este cuadro escénico, ante mis ojos prima el sentimiento que carga, ese fondo que sostiene la forma de la obra y que toca la sensibilidad y logra la empatía de todos los asistentes.

Aunque la interpretación, por diversidad de edades, cuerpos y memorias corporales, variara tanto, es innegable que por momentos las mujeres lograban que la mente se situara en el Magdalena, que el espectador sintiera aquella ausencia del que ya no está y aquel anhelo de encontrar una parte de lo que fue. Los textos, la música y el baile conjugan, así, un muy adecuado homenaje al sentir de un pueblo.

Me atrevo a pensar que aquellas mujeres que incorporaron de una manera más profunda este sentir o saber fueron quienes mejor nos transmitieron aquello, teñido de diversos tintes y colores, como la fantasía encarnada en la figura mítica del Mohán, la elegancia y felicidad del baile en sí, el dolor ocasionado por la guerra que cargan las mujeres y la dramaturgia de una danza con una investigación que la sustenta.

Esos colores en lienzos de voz, cuerpos y coreografías dejaron en el público una sensación de agradecimiento por la calidad de la puesta en escena, y de

dolor por la historia que pesa en ese pueblo colombiano, y que no difiere mucho de la realidad de nuestro contexto.



Casona de la Danza. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

Reflexión de Hanz Plata

Existen miradas diferentes, y entre ellas están la del director y las de los bailarines. Sin estos últimos no se podría crear, pues la idea se quedaría en idea. Para crear debemos entrar en diálogo con los cuerpos que nos otorgan esa libertad de creación. Nadie lo hace mejor o peor que el otro, pues hay tantas maneras de crear o de bailar como cuerpos existen. ¡Nadie crea igual, nadie! ¡Nadie aprende igual, nadie! Por tanto, nadie enseña igual.

Les agradezco a ustedes por compartimos un pedacito de lo que hacen en los espacios de CREA. Pienso que esto es un ejercicio honesto, realizado con todo el cariño.

Preguntas e intervenciones

—**Hanz Plata:** ¿Para ustedes qué es crear? ¿Qué significa crear para llevarlo luego a la escena? ¿Qué procesos utilizan en la creación?

Respuestas de los bailarines

—Crear es la edificación y la formación a partir de una idea. Esto se ejecuta gracias a la imaginación y los sentidos, o sea, esa parte sensitiva. La directora nos planteó esa investigación que realizo, que, según mi parecer, fue muy profunda. Durante el lapso en que trabajamos en ella, yo viví momentos muy conmovedores. Me impactó cuando ella nos relató que una mujer contaba que iban al río con la esperanza de buscar una parte de su ser querido, y así solo encontraron un dedo, se sentían felices al hallarlo. Al interiorizar ese sentimiento, es mucho más fácil

expresarlo a otros. La esencia de la creación consistió en apersonarnos de la idea. —Debido a que somos diversos, la maestra dio espacios para que a partir de esa diferencia se creara, porque hay movimientos diferentes para cada cuerpo, pues cada uno tiene un potencial creativo, así que buscamos transmitir eso que sentimos, y que primero tuvimos que entender.

—En este momento, un plus es el rescate del folclor: es lindo ver cómo los niños, ahora que lo conocen, quieren bailarlo. Este grupo es una población flotante, pero, a pesar de ello, se mantiene. Por esto, las construcciones parten de las personas que quieren estar porque les nace participar. Considero que como participantes tenemos una responsabilidad con el grupo y con la maestra, y de modo independiente todos podemos aportar de la mejor manera. Esto es lo bonito del grupo.

—Si rescatamos el pasado, podemos vivenciarlo y entender rituales y ceremonias que nos permitirán asimilar lo bueno que tengan. Uno quiere hacer cosas muy grandes, pero también debe pisar la realidad.

—Hanz Plata: Según el imaginario actual, la pedagogía de la danzas depende de la edad de cada persona. Lud, ¿tú cómo entretejiste los diferentes saberes del cuerpo para que la puesta en escena tuviera esa correspondencia que se observa?

—Lud: A cada cual se le exige de acuerdo a sus capacidades. Cada una pone de sí lo que tiene, y no solo un poquitico. Se busca que cada una vaya a su propio ritmo. Esto ha funcionado porque, a pesar de los diferentes cuerpos, no se ve la diferencia, pese a las capacidades diversas que componen el grupo. La idea es lograr un grupo de inclusión. Entonces, cuando estoy enseñando me baso en el respeto, tengo en cuenta que cada una da hasta donde puede, y nunca las comparo. Además, les permito pensar en cómo cada una ha avanzado.

—Hanz Plata: Hay algo particular en el folclor: los roles, los géneros que posicionan movimientos específicos para señores y para señoras. ¿Cómo manejaste esto en la danza folclórica?

—Lud: Muy escasas veces nos ha visitado un hombre. Entonces, *¡si no hay hombres*, no podemos dejar de bailar! Por eso hago esta propuesta, que tiene elementos tradicionales ajustados a la población. El hombre no es solo el cuerpo, sino la energía masculina. Por esta razón establecemos convenciones para que esa energía quede representada en un sombrero, o en el café...

—Hanz Plata: El uso del juego coreográfico en este caso es clave, y se hacen de acuerdo a una necesidad. Me parece maravilloso lo del símbolo de la masculinidad en la coreografía.

La importancia del público y del espacio genera una ritualidad. Por eso se carga tanta responsabilidad en el director, que es un factor indudablemente importante. Esto se hace teniendo en mira los imprevistos que suceden, pues en cada presentación pasan cosas distintas, y uno, como bailarín y director, descubre qué funciona y qué no. En el ensayo parece que todo funciona, pero en la escena se ve realmente lo que funciona y lo que no. El día en que uno no tenga miedo en el escenario, mejor que no salga, porque no hay nada que hacer ni que reinventar.

—*Lud*: y siempre le s he dicho que el bailarín se hace en escena, que allí hay que solucionar los problemas. Por eso este ejercicio me deja orgullosa, por el modo como hemos solucionado los problemas.

—Hanz Plata: ¿Cuánto tiempo llevan en ese proceso de formación? ¿En ese proceso solo se trabajó el tema que tú propusiste? ¿Cómo se hizo la creación colectiva?

—*Lud*: Nosotras comenzamos en abril del 2018, pero el proceso de creación inició durante el Encuentro Mundial. Lo primero que se hizo fue aprender a bailar. Yo tengo un trabajo acerca de la lateralidad y la bilateralidad; es un estudio de cómo la danza ayuda a enfrentar el alzhéimer y otras enfermedades neurológicas. Por esta razón yo inicio desde este lugar.

Después de aprender a bailar, empezamos con la creación. Yo les conté la historia de cómo se hizo la investigación y por qué se hizo. La coreografía y el hilo conductor nacieron durante las clases.

También tenemos en nuestro repertorio coreografías folclóricas, pero me gusta enseñar con un inicio y un final. En mi pedagogía también se avanza en ritmos y coreografías, y enseño dependiendo del avance del grupo.

En este segundo semestre les propuse trabajar el Carnaval del Perdón, del Putumayo. Es un tema que se ha ido enlazando con lo que ya hacíamos.

—Hanz Plata: ¿Cómo funciona esta metodología?

—El inicio parte de la lateralidad y la bilateralidad; esto es muy importante debido a que por lo regular la parte izquierda no se trabaja ni ejercita. Después de esto vienen ejercicios de coordinación y equilibrio que se mezclan con herramientas de la danza folclórica. No soy muy amiga de la enseñanza por repetición sin un sentido, porque nunca buscamos un conocimiento en el cuerpo vacío.

—*Diana Peraza*: El folclor se fortalece mucho más cuando contamos historias. En la Academia se nos enseña que hay temas que no son para niños. ¿Cómo haces la mediación para trabajar con los niños temas delicados y complejos? ¿El trabajo de voz que tienen las bailarinas es de ellas o **tú** les enseñaste? ¿La creación de los textos es tuyo o de ellas?

—**Lud:** Con los niños... Partamos de reconocer que esta es una realidad que nos toca, y hace poco firmamos un acuerdo de paz. Ellos están en medio de esta realidad, aunque con ellos estos temas los hemos manejado más desde la leyenda.

Por fortuna, yo les expliqué a las bailarinas la importancia de las cantadoras en el folclor de ciertas regiones. En este montaje simbolizamos el entierro por medio de despedidas, Y resulta que a Paula, que es mi vecina, yo la escucho, y a ella se unieron otras talentosas mujeres que también cantan.

Los textos surgen de una idea mía, pero la autoría es de Andrés. La propuesta del Mohán es de Gabriela; yo las acompaño, pero la creación es de ellas, aunque muchas veces no pareciera.

Este tipo de procesos pedagógicos que conducen a la escena me parecen mucho más importantes, desde estas perspectivas pedagógicas, que el montaje ritualizado y repetitivo.

Apreciación del público

—Felicito al grupo. En realidad, es muy bueno trabajar con todas las edades al mismo tiempo. Mi hija y mi nieta llegan a contarme la historia, y yo siento el dolor de estas mujeres. Ellas traen ese dolor aquí.

—Resalto el trabajo que hiciste, porque hay cosas que uno no conoce en cuanto a historias, y este trasfondo que hay en el montaje es algo muy importante. A mí tampoco me gusta vestir mujeres de hombres, pero las coreografías se hacen de acuerdo a como se quiere, y se acoplan las danzas de acuerdo a cada grupo.

—Quiero felicitarla y agradecerle. Yo soy la madre de una de las bailarinas, y agradezco que hayan tocado esa sensibilidad en mi hija. Siento que la creación nace de enseñarles esa pasión a las bailarinas. Yo debería estar trabajando, pero ella enuncia el baile como algo muy bonito que me motivó a asistir. Me alegra haber venido y que nos hayan transmitido ese mensaje, ese dolor y angustia de una mujer cuando busca a un hijo o un hermano.

—Quiero felicitar al grupo: es un maravilloso trabajo y muestran a la mujer guerrera, echada para adelante. La dinámica del montaje y las imágenes también merecen felicitaciones.

Reflexiones generales sobre la primera sesión

—**Jenny Bedoya:** Quiero hacer esta pregunta a los directores participantes del portafolio nacional de estímulos, basándome en lo anteriormente dicho: ¿Cómo llevan ustedes día a día esa presencia de las personas que integran sus grupos? Desde mi punto de vista, siento que pasan, no a gozársela, sino a sufrir. ¿Por qué olvidan gozársela?

—**Leonardo:** En realidad, cada individuo es importante, y cada uno tiene sus fortalezas y debilidades. Entonces, debemos incentivar esas fortalezas y trabajar las debilidades. Creo que vivimos cada instante, desde la llegada al salón, o cuando planeamos la clase.

—**Alfredo Rivera (de Fusión Colombia):** Para mí, así como para todos los que manejan grupos de adultos mayores, ha sido un reto, porque son personas pensionadas que no han bailado y buscan hacer por lo menos algo de ejercicio. El 90 % han iniciado conmigo, y hay cosas que hacen que uno se desdoble para que ellos asimilen ciertos movimientos y desarrollen capacidades. Esto no solo ayuda en la danza, sino que hace que las personas se sientan valiosas.

—**Nelly Zambrano (de Talentos):** En su planimetría, la danza hace exigencias específicas. Yo manejo cuadros nariñenses, y me he esforzado mucho; de hecho, tengo problemas de salud, pero eso no impide que le dedique mucho tiempo al grupo. Desde hace diez años me encargo de la coreografía y de los trajes. Para la planimetría utilizo la geometría, y pienso en cómo se puede trabajar. En cuanto al vestuario, busco que cada traje sea bordado y tejido en macramé, lo que implica altos costos. Unos ensayos antes de la representación, las bailarinas ya tienen todo: alpargatas, blusas, refajos, pañolón bordado... Si no alcanza el dinero, yo asumo los gastos. No gozo la escena porque veo errores que no ocurrirían durante los ensayos, o queda claro que no se cumplen especificaciones que se habían dado.

—**Silvia Paredes:** Lo último que haces es no gozarte la puesta en escena, porque siempre se habla desde el corazón, y el sufrimiento nos hace ser las personas que somos, nos hace movernos como nos movemos y nos hace enseñar como enseñamos. Entonces, los diversos roles traen consigo responsabilidades y diversas visiones, y ser cabeza de grupo conlleva eso y una gran cantidad de detalles. Pero ese sufrimiento no nos aleja del goce, y nos pone en otra perspectiva. Si fuiste bailarín, entenderás otras formas de sentir, así que todo depende de lo que has vivido. No es que no nos la gocemos: la gozamos desde otra perspectiva, y eso permite aprender muchas cosas. Y hay algo en tu naturaleza, en tu esencia, que te da respuestas.

Ser formadores de adultos mayores nos conduce entre diversas técnicas, y la experiencia y cada proceso es diferente, dependiendo de la perspectiva.

—**Hanz Plata:** La historia cuenta que los pioneros de la danza folclórica —Jacinto Jaramillo, Delia Zapata, Mercedes Montaña— peleaban entre ellos en búsqueda de la verdad. Por eso aquí estamos buscando otro plan, mundo en el que se comparta, se aprenda del otro.



Casona de la Danza. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

Premisas para la siguiente sesión

- ¿Por qué el espacio de formación para el adulto mayor está centrado en el folclor?
- ¿Cuál es la técnica, el estilo y la forma que se trabajan en la formación de los adultos mayores?
- ¿Dónde queda el espacio de investigación-creación en el trabajo de formación de los adultos mayores?
- ¿Los elementos de la danza moderna o contemporánea están hechos solo para los jóvenes?

Segunda sesión, 2 de agosto de 2019

Apreciación de la obra

Grupo Crea

Directora: Silvia Paredes Restrepo

Contextualización de la obra

Se mostró una parte de la investigación y una parte de formación en cuanto a la coreografía y al juego.

Mirada de la relatora

Cuando contemplamos obras y miramos espectáculos después de haber tenido una memoria y un recorrido por el área, suele ser difícil que nos conmuevan o

que simplemente nos sorprendan. En estos términos, para sorprender, el espectáculo tiende a hacerse más grande, más visible, más colorido. Curiosamente, este grupo no solo logró conmover a los espectadores, sino que lo hizo recurriendo a la sencillez en el vestuario y el movimiento. Creo que su éxito se debió a la energía que emanaba de los bailarines y al amor que tenían por el montaje.



Casona de la Danza. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

Como cuando un abuelo cuenta a un niño pequeño una de sus historias, estos bailarines nos arrullaron con su canto y movimiento, hasta llevarnos a un estado de asombro e inocencia.

De por sí, las rondas infantiles comunican una emotividad cargada de nostalgia, pero la ejecución realizada por estas personas de avanzada edad evocó juegos, cual si fueran niños que apenas estaban explorando el mundo. Su actitud enterneció el ambiente y despertó una sonrisa en los rostros de quienes afortunadamente pudimos apreciar este evento.

En términos un poco más formales, creo que este ejercicio presentó lo simple y complejo de la danza, aquello que muchas veces, por el afán de la competencia, olvidamos. En él fue evidente el simple disfrute de bailar, de fundirse en la música, de hacer realidad las intenciones del montaje y de lograr que el público se conecte con lo que se cuenta. Después de todo, el arte se apropia de lo sensible, eso que muchas veces dejamos de lado.

En pocas palabras, esta muestra fue un gran despertar de ese pequeño ser que nos habita.

Preguntas e intervenciones

—**Hanz Plata:** ¿Cuándo optaron por las rondas en lugar de seguir con las danzas tradicionales?

—Es muy importante el factor humano, pero más cuando se centra en una comunidad en especial. Al adulto mayor se lo relega un poco. Se tiene la idea de que ya no sirve. Y la maestra empieza con algo fabuloso, que es demostrar que el cuerpo del adulto mayor tiene importancia, movilidad, tiene una mirada particular, sabe crear, tiene formas diferentes de hacer.

Lo primero que hacemos, después de los ejercicios de elasticidad, de la plástica, es una ronda. Muchos hemos olvidado la infancia, y recordar esa etapa es reconectarnos con nuestra infancia. Aunque estemos llenos de canas, podemos volver a tomarnos de la mano para volver a jugar. Así aparecieron las rondas en nuestro trabajo, antes de los montajes coreográficos.

En cuanto a las rondas, es interesante cómo el público se involucra con ellas; las personas se emociona mucho, y a nosotros, más que los aplausos, nos importa que haya un contacto.

La experiencia es volver a nacer, encontrar un espacio que no tenemos en muchas partes, llegar donde nos esperan, y se procura no llegar tarde para no perderse de nada. Aunque el doctor le diga usted que ya no sirve, los compañeros lo apoyan, y así sea sentada, va a estar aquí, y saber de ese apoyo va a posibilitarle que el dolor desaparezca. Estos espacios me hacen feliz.

Apreciación del público

—**Hanz Plata:** ¿Cómo vieron el ejercicio? ¿cómo lo contrastan y qué vieron que coincida con su quehacer?

—Me pareció muy bonito. Fue como volver a ser niños. Eso de volver a las danzas y las rondas infantiles no lo habíamos hecho, y es muy hermoso. ¿Cuánto hacía que no escuchábamos esas canciones? Felicitaciones.

—Estos espacios son nuestros, y aquí siento que soy libre. Agradezco a quien los haya formado. Todos los días uno aprende algo importante, sea de los compañeros, de los profesores, de los caracteres.

—**María Elena:** Me fascinó la energía. Nosotros hacemos yoga y también rondas, y estos espacios, como dice la compañera, son de nosotros y para nosotros. Disfrutémoslos mientras aún estamos. Ahora somos niños grandes, y esto es la verriquera.

—Quiero felicitarlos por el trabajo, porque aquí se rompen todos los esquemas. Cuando uno llega a cierta edad, el cuerpo retrocede. Por eso me parece muy inteligente volver a la predanza.

—**Silvia Paredes:** La intención inicialmente no era volver, sino estar, lograr una resignificación de lo que implica ser adultos mayores. Aquí me he involucrado con los participantes. Donde encontramos un punto de quiebre, abordamos lo que somos ahora. En el grupo hay muchas historias dolorosas, pero también

las hay felices. Como bailarines, entendemos que somos adultos mayores, y teniendo eso presente, bailamos. Debido a esto, siempre debemos —es lo que yo recomiendo— escuchar a nuestro cuerpo, porque tiene toda una variedad de condiciones, posibilidades y potencias.

Cuando bailamos para niños, ellos lo escuchan con atención, ya que el impacto es altísimo, y la edad no importa.

—*Nelly Zambrano*: Yo quiero felicitar a la directora y a todos los bailarines y bailarinas. Me han retroalimentado. Esta mañana llegué con un ánimo espectacular, mandando fuera los dolores del cuerpo, porque de hoy en adelante vamos a sonreír y a gozar. Hoy, pues, vamos a disfrutar con plenitud.

Actividad propuesta por Hanz Plata

Vamos a juntarnos por grupos, y tras una frase motivadora, vamos a pintar y a escribir, para recopilar todo lo contextualmente hablado.

Piensen en las especificaciones que darían para hacer danza en espacios de formación con adultos mayores.

Tercera sesión, 3 de agosto de 2019

Apreciación de la obra

Grupo Crea.

Directora: Diana Marcela Cabrera Newton

Reflexión de Hanz Plata

Podemos hablar otro idioma, pero bailamos en un mismo idioma. En la jornada anterior llegamos a la conclusión de que debemos “aprender a ser como somos ahora” y “reencontrarnos con ese que yo que somos ahora”, ver qué posibilidades de movimiento tenemos, como está nuestra voluntad y nuestra salud. Como orientador de estos grupos, tengo la capacidad de formar cuerpos vivos, pero también la responsabilidad de hacerlo con cuidado, para evitar lesiones físicas o psicológicas.

Cuando se trabajó sobre el papel el rompecabezas, se identificó que se deben tener en cuenta las posibles fisuras y tensiones, para que todo trabaje eficientemente. Estamos en un proceso en el que las fichas se están acomodando, porque todo el tiempo los cuerpos están cambiando, y siempre se deben buscar las formas de acoplarse a nuevas circunstancias.

Intervenciones de los participantes

—**Patricia Restrepo:** Existe el concepto de que los viejitos no podemos, pero nosotros llevamos la música y la danza por dentro, y podemos hacer muchas cosas.

—**Hanz Plata:** Un imaginario dice que para el adulto mayor se puede hacer cualquier cosa, y no se les enseña. Debemos entender que ustedes, comparados con grupos que llamamos “profesionales”, tienen un potencial expresivo especial, que hay que trabajar para construir otra dimensión de la persona.

En su caso, ustedes no están preocupados por la competencia, así que, en materia de camaradería, ustedes nos aventajan.

—**Alfredo Rivera:** Nosotros no somos de la tercera edad; nosotros somos jóvenes del ayer.

—**Nelly Zambrano:** Si queremos progresar, tenemos que ver las presentaciones de los otros grupos, incluso los de profesionales, no con la intención de igualarlos, sino de acercarnos a la maestría de los grandes bailarines de antes, como Luis Alberto o la maestra Mónica Mercado. A veces nos da un poco de pereza conocer los orígenes de las danzas o investigar, pero debemos alimentarnos de las presentaciones de los demás grupos. Y

—**Silvia Paredes:** Sí, es importante rescatar este tipo de encuentros. Se aprende mucho viendo y valorando incluso lo que no nos gusta. Es enriquecedor expresar por qué sí y por qué algo no nos gusta. Eso forma parte de la formación del público.

Estos espacios generan intercambios diferentes, y eso hace que los grupos crezcan desde otras perspectivas; y la disposición a escuchar al otro también le baja un poco el tono al espectáculo.

—**Hanz Plata:** Es importante dejar ese individualismo que pone a cada uno en una burbuja. Debemos entender cómo venimos de diferentes lugares de esta ciudad que nos acoge y nos permite ser protagonistas y hacedores de ciudad. Agradezco a todos por estar juntos, abrazados y conectados.

Reflexión del investigador

La danza es mucho más que los pasos o las coreografías que la pudieran componer, pues los grupos y los montajes dependen de las historias de cada uno de sus bailarines y directores, y esas historias se manifiestan en memorias corporales, saberes técnicos, e incluso la identidad de cada uno de estos seres.

De manera errónea suelen crearse imaginarios sobre limitaciones del cuerpo, pero nada hay nada que haga que un cuerpo se sienta vivo como la alegría. Me emociona, y mi alma salta con las palabras escuchadas durante el encuentro, que, sustentadas con las puestas escénicas, mostraban ese valor inmutable de

sentirse parte de algo, que reflejaban las inyecciones de vida aportadas por un movimiento, por un colectivo, o simplemente por un espacio que permita al humano ser.

La mejoría de los adultos mayores logradas por el maestro, o por estos espacios de formación, se verifican tanto a nivel físico como psicológico, y esto deja más que una enseñanza, que puede parecer simple, pero que muchos han olvidado: la danza es un arte vivo, sensible, y lo practicamos para ser felices.

Temas para futuras investigaciones

- Elementos que facilitan la enseñanza
- Redes de ayuda para el adulto mayor por medio de la danza

3

2

Encuentros
Afro



Primer Foro Afro, 2018. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

Primer Foro Afro, 2018: Ética, estética y política de la danza afro

Por Claudia Angélica Gamba¹ (relatora)

Introducción

La Gerencia de Danza del Idartes, en el marco de la celebración del Día de la Afrocolombianidad, desde el año 2016 ha venido desarrollando acciones de visibilización y reflexión sobre las formas diversas en que en Bogotá se viven y se asimilan las herencias provenientes de las culturas afrocolombianas.²

El Foro Afro 2018, desarrollado en el marco del Festival Danza en la Ciudad, mediante un encuentro de dramaturgias, abordó estos ejes temáticos: estética, ética y política en la danza afrocolombiana. Dicho encuentro contó con la presencia de directores coreógrafos y bailarines invitados de la talla de Yndira Perea, Wilfran Barrios, Katherine Gil, José Luis Tahua, Jairo Cuero, Vivian Lardino y Francisco Hinestroza.³

En el 2019, en articulación con la División de Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, se trabajó sobre los procesos que se desarrollan sobre la interseccionalidad, la diáspora y las migraciones de las poblaciones negras en el país. La danza, o mejor aún, las danzas en Bogotá son expresión y manifestación de procesos sociales, imaginarios y producciones simbólicas en los cuales el cuerpo es el primer territorio y un espacio sensible en estado permanente de apropiación.⁴

1 Contratista apoyo misional difusión de Danza en la Ciudad en Idartes.

2 Tomado de <https://idartes.gov.co/es/agenda/conversatorio/dia-afrocolombianidad-0>

3 Tomado de <https://www.idartes.gov.co/es/agenda/conversatorio/estetica-etica-politica-en-danza-colombiana>

4 Tomado de <https://idartes.gov.co/es/agenda/conversatorio/dia-afrocolombianidad-0>

El Primer Foro Afro se desarrolló en el marco del Encuentro de Dramaturgia, organizado en convenio por el Área de Danza del Ministerio de Cultura y el Festival Danza en la Ciudad, de la Gerencia de Danza del Idartes. Este esfuerzo conjunto se consolidó para que en dicho encuentro se pudiera conversar sobre la danza afro y sus relaciones con el territorio y las apuestas políticas de reivindicación de los pueblos afrocolombianos.

Contó con los siguientes maestros invitados: Jairo Cuero, Andrea Bonilla, Yndira Perea, Francisco Hinestroza, Katherine Gil, María Angélica Tenorio, Vivian Ladino, Milciades Rentería y José Luis Tahua. La moderación estuvo a cargo de Angélica Gamba.

Para conversar sobre la temática de la danza afro se propusieron las dimensiones estética, política y territorial. Además, se trató la cuestión racial en la danza, la espectacularización del cuerpo afro en la escena y la situación de vulnerabilidad en muchos territorios habitados en su mayoría por población afrodescendiente. Igualmente, teniendo presente las diferentes manifestaciones de la danza afro, y teniendo en cuenta diversas exploraciones, se buscó establecer un diálogo que permitiera de manera transversal conversar sobre sus búsquedas estéticas, su lenguaje y apuestas internas, mediante diversas preguntas, que se expondrán a lo largo de este capítulo.



Primer Foro Afro, 2018. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

1. Entendiendo que el tema afro tiene una dimensión en la danza, y que puede entenderse como un lenguaje que se expresa en varios estilos, como la danza afro mandingue, afrocolombiana, afrocontemporánea, afrourbana, etc., ¿cuáles son las búsquedas propias en esta dimensión estética, y cómo se ven reflejadas en su puesta en escena?

—*Andrea Bonilla*: Para comenzar a dar respuesta me gustaría hacer énfasis en el concepto de lo afro como parte constitutiva de un proceso de reivindicación

histórica y autorreconocimiento. Considero importante ahondar, discutir y reflexionar sobre este tema, ya que nos vemos tentados a caer en sobreentendidos y le asignamos al término *afro* una carga que, por lo regular, ha sido históricamente estereotipada. Partiendo de esta primera acotación, considero que las expresiones estéticas están atravesadas por un posicionamiento político. En mi caso, esto se fundamenta en unos cuestionamientos constitutivos: ¿qué quiero decir?, ¿cómo quiero ser vista? Es decir, la construcción estética en mi caso está transversalizada por la capacidad de autoenunciación, de conciencia de mi pertenencia geográfica e histórica, y por las diferentes tensiones que estos rasgos proporcionan.

Mi búsqueda estética, escénica e investigativa con relación al movimiento afrocolombiano es de carácter reflexivo, y procura ser consciente del lugar de enunciación, atiende a los procesos históricos que como nación hemos adelantado, a los faltantes de los que somos conscientes y a los pequeños logros que hemos alcanzado. Es así como esta relación se fundamenta en la necesidad de seguir avanzando para lograr una paridad social, económica, educativa y cultural que nos permita convertirnos en un país con mayores logros en términos de diversidad.

—*Katherine Gil*: “Nosotros, la Corporación Jóvenes Creadores del Chocó, hemos alcanzado experiencia participando en escenarios nacionales e internacionales, en festivales y concursos, en los que se ha cuestionado si lo que hacemos es o no es danza, quizá porque recurrimos a todas las técnicas posibles, y como organización decidimos darle a nuestro trabajo la estética que consideramos más pertinente: la nuestra no una danza rígida, lineal, que no comunique, sino una danza que en cada movimiento, en cada cuadro o escena procura contar lo que pasa en las comunidades, mostrar las formas de resistencia que se practican en las mismas. Entonces, esa estética de la danza lleva implícitos los valores, creencias, espiritualidad y formas de lucha que, como pertenecientes a comunidades afrocolombianas que han padecido los mayores estragos del conflicto armado en nuestro país, tenemos la obligación de contar.

En este orden de ideas, para nosotros es fundamental contar nuestras historias, definir nuestros propios conceptos de lo que es la danza. Esto no significa que desconozcamos lo creado; solo pasa que no nos quedamos encasillados en el mercado, en el *show*, en lo que distrae y desconecta de lo profundo. Hemos decidido levantar nuestras propias banderas de resistencia desarrollando nuestras expresiones artísticas. Hemos decidido que en la forma como hacemos cada montaje, que implica un proceso de investigación, creación colectiva, y luego, exposición al público, debe haber todo un trabajo que nos acerque a la calidad. Para nosotros, *calidad* no es más que hacer que cada montaje sea una manera de decir “Nos duele lo que pasa con nuestro Pacífico; estamos en estado de rebeldía, y lo expresamos con el cuerpo, con la voz y con nuestra propuesta”. Durante los últimos años han venido

coibrando mucho valor para nosotros las palabras de niños, niñas, adolescentes y jóvenes sobre sus derechos y las vulneraciones que han sufrido, sobre garantías, territorio, cultura, danza, teatro, territorio, gente, negros, Pacífico, resistencia, comunidades, entornos, protección, valores, unidad, amor y compromiso. Por ahora, seguimos en la construcción de nuestra propia estética de la danza.

2. ¿Cómo se relacionan sus búsquedas estéticas y escénicas mediante la danza con las reivindicaciones políticas y sociales que históricamente ha hecho el movimiento afrocolombiano?

—*Milciades Rentería*: En Colombia y América, la puesta en escena de una agrupación étnica debe apostarles a procesos de reivindicación con posturas políticas de visibilización de lo que somos, reconociendo cómo lo hemos construido. (...)

En los montajes en los que trabajo trato de ir más allá de la queja social y de hacer un proceso de recordación sin conciencia de lo que hemos hecho. Esos montajes muestran la liberación mediante la interacción y el reconocimiento, y ponen de presente que en América tenemos una historia moderna en común, aunque la de pasados siglos difiera mucho de la presente.

3. ¿Qué relación guardan las apuestas dancísticas que usted realiza con el territorio al que hace referencia y en donde se sitúa su práctica?

—*María Angélica Tenorio*: La relación que tienen las apuestas escénicas y estéticas de la Fundación Tumac parten de la resistencia y la resiliencia que han demostrado el hombre y la mujer negros en diferentes momentos de la historia, no solo en tiempos pasados, sino en la actualidad, ya que aún seguimos enfrentándonos a situaciones en las que, como pueblo afro, tenemos que protegernos de diferentes adversidades, como el conflicto armado colombiano, que se acentúa en mayor medida en los territorios del Pacífico. Por ello nuestras puestas en escena, tanto en música como en danza, hacen referencia a esas acciones de resistencia.

La relación con el territorio es directa, debido a que, para el hombre y la mujer asentados en el Pacífico colombiano, el territorio es de gran importancia, debido a que su supervivencia está ligada al territorio, pues en el contexto encuentran los productos de pancoger y las diferentes especies marinas que forman parte de su dieta. Por ello, nuestras puestas en escena hacen referencia a la danza del pescador, la danza de la piangua o el chunche, entre otras.

4. La siguiente pregunta estuvo dirigida a los maestros Jairo Cuero y Francisco Hinestroza, quienes hablaron sobre sus experiencias de vida al llegar a Bogotá, sobre la hostilidad y el racismo que en muchos casos vivieron al llegar a la ciudad, pero también del intercambio de

lenguajes con otros. Por ello mencionaron la importancia de mantener el vínculo con el territorio de origen, algo que siempre tienen presente en sus procesos de circulación y formación. La pregunta que desató estas reflexiones fue esta: ¿Qué aspectos considera importantes destacar de la actual danza afro en Colombia?

El maestro José Luis Tahua hizo referencia a cómo históricamente se ha construido la visión de lo afro, y cómo esto también debe ser revisado. Igualmente, habló de la visibilización de los pueblos marginados en general y de la relación que tienen con la danza las narrativas que tratan sobre este aspecto.

Por su parte, la maestra Vivian Ladino habló sobre la importancia de la relación con la espiritualidad afro y con la música.

—*Andrea Bonilla:* Considero que entre los aspectos más importantes de la danza afro en Colombia están las preguntas que se hacen a la sociedad sobre la naturalización del racismo en nuestro país, sobre las múltiples situaciones de desigualdad que a lo largo de la historia hemos vivido, sobre el reconocimiento de nuestra herencia negra y la responsabilidad que como sociedad debemos asumir en el camino de la deconstrucción y reflexión de nuestros imaginarios y acciones cotidianas. Por último, considero el espacio de la danza afro en Colombia como un lugar de reexistencia, pues, por medio de lo que hacemos, encontramos siempre nuevas formas de vivir, de luchar, de expresar y de visibilizar la importancia de nuestro legado en la sociedad.

Respecto a este punto, la maestra Yndira Perea habló de su experiencia y contó anécdotas que le han pasado, no solo como mujer negra, sino como directora en el campo de la danza, habló de la hostilidad que ha experimentado y lo que le ha costado permanecer en el campo de la danza, porque no suele verse con buenos ojos que las mujeres ejerzan como líderes o directoras de grupos. En su opinión, en la actualidad es fundamental tener presente este aspecto en la danza; eso ha determinado su dirección y la ha convencido de la importancia de rescatar y visibilizar el lugar de la mujer por medio de la creación escénica.

—*Milciades Rentería:* El afro, mediante la danza busca el equilibrio entre la nada y el todo; es decir, no danza por recreación, sino para sanar, para contar, para narrar valiéndose de los textos no verbales de la danza, para liberar y, sobre todo, para resistir, y valga aclarar que resistir no es aguantar.

Finalmente, entre risas, anécdotas, expresiones de nostalgia por el territorio, denuncias, menciones a la espiritualidad y la poesía, e historias comunes, se cerró este gran círculo de palabra en torno a la complejidad y diversidad de lugares y enfoques sobre lo afro en la danza y la danza afro, así como sobre sus distintos devenires y enunciaciones.



Segundo Foro Afro, 2019. Archivo Gerencia de Danza-Idartes.

Segundo Foro Afro 2019: Cuerpos, prácticas y territorios

Por **Alejandra Pineda Silva¹** (relatora)

Este documento describe los principales temas tratados durante el *Segundo Foro Afro: Cuerpos, prácticas y territorios*, organizado por la Gerencia de Danza del Idartes, con apoyo de la Universidad Nacional de Colombia.

Introducción²

Desde el año 2016, la Gerencia de Danza del Idartes, en el marco de la celebración del Día de la Afrocolombianidad, ha venido desarrollando acciones de visibilización y reflexión sobre las diversas formas en que se viven y asimilan las herencias provenientes de las culturas afrocolombianas en Bogotá.

En el 2019, en articulación con la División de Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, se continuaron madurando estos encuentros en torno a los temas mencionados, lo que permitió enriquecer los diversos procesos que se desarrollan sobre la interseccionalidad, la diáspora y las migraciones de las poblaciones negras del país. En Bogotá, las danzas son expresión y manifestación de procesos sociales, imaginarios y producciones simbólicas en los cuales el cuerpo es el primer territorio y un espacio sensible en estado permanente de apropiación.

El Segundo Foro Afro se proyectó para darle continuidad al diálogo sobre las culturas afro, la danza, el cuerpo, los territorios y la ciudad.

1 Bailarina de danza. Profesora e investigadora del Departamento de Humanidades, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá).

2 Presentación oficial del evento realizada por la Gerencia de Danza.

Agenda

1. Primera sesión (21 de mayo)

Tema: Migraciones y cuerpos afro

Ponentes: Liliana Angulo y Nemecio Berrío

Auditorio Virginia Gutiérrez, Universidad Nacional de Colombia

Hora: 5:30 p. m. a 7:30 p. m.

2. Segunda sesión (22 de mayo)

Tema: Danza e interseccionalidad

Ponentes: Catalina Mosquera y Franklin Gil

Auditorio del Planetario de Bogotá

Hora: 5:00 p. m. a 7:30 p. m.

3. Día de la Afrocolombianidad. Danza y música (23 de mayo)

Plaza central de la Universidad Nacional de Colombia

Hora: 4:00 p. m. a 7:30 p. m.

Primera sesión: Migraciones y cuerpo afro

Auditorio Virginia Gutiérrez, edificio de Postgrados de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia

21 de mayo de 2019, 5:30-7:30 p. m.

Saludo de la directora de la División de Cultura de la Universidad Nacional, Sofía Mejía Arias.

Apertura del foro, a cargo de Claudia Angélica Gamba

Desde el año 2018, la Gerencia de Danza del Idartes ha estado realizando el Foro Afro. En 2019, para realizarlo se articuló con la Universidad Nacional, que ha sido la cuna de muchos bailarines.

La iniciativa de este foro nació en 2018, año de su primera versión, como parte del Encuentro de Dramaturgias realizado por el Idartes en alianza con el Ministerio de Cultura.³

³ El primer Foro Afro: *Estética, ética y política en la danza afrocolombiana* hizo parte de la programación del XI Festival de Danza en la Ciudad.

Para este primer evento, que se llevó a cabo en el Museo Nacional, se invitó a maestros de la danza afro para que hablaran de sus expresiones estéticas y apuestas políticas. En 2019, en la segunda versión, la perspectiva fue distinta, y se propuso con base en lo que el sociólogo Boaventura de Sousa Santos menciona en su obra *Ecología de saberes*: que ningún saber ni ninguna ignorancia se dan en abstracto, sino que están restringidos a algún campo.

Claudia mencionó que esta idea es movilizadora en este evento, pues posibilita hablar con invitados de distintos campos del conocimiento tomando como eje la pluralidad y la interconexión que hay entre distintos saberes que de alguna manera se han acercado a la misma temática.

Así, se destacan los temas principales de este segundo Foro Afro: el primer día se abordó la representación social de lo afro, de las migraciones, y en la segunda sesión se trató el tema de danza e interseccionalidad, así como los puentes que surgen entre los estudios de género, los estudios afro y la danza. Igualmente, en las tres sesiones, Claudia invitó a participar, bailando, en la celebración dancística que se realizaría en la plaza del Che. Ella explicó que los dos primeros días se habían reservado a provocar la palabra, la reflexión y la conexión entre distintos campos del conocimiento, algo que también es del interés de la Gerencia de Danza.

Introducción del evento, a cargo del moderador

El tema principal de la primera sesión abordó la representación social de los afrodescendientes y su cultura. El moderador, William Vásquez, mencionó que las culturas han venido cambiando su postura en temas físicos y epistemológicos. Además, habló sobre el interés particular de la División de Cultura, del Bienestar Universitario de la Universidad Nacional, reconocida por emprender acciones concretas y prácticas relacionadas con la incorporación de las culturas del Caribe y del Pacífico en dicha universidad, y mencionó que el Programa Especial de Admisión y Movilidad Académica (Peama) ha logrado vincular a 700 jóvenes afro como estudiantes (300 de ellos en las sedes andinas de Bogotá, Medellín, Manizales y Palmira). Durante los últimos dos años, él tuvo la oportunidad de vivir en Tumaco, donde la Universidad tiene una sede. Al respecto, comentó que la participación de estudiantes provenientes del Pacífico anteriormente era muy reducida, ya que no pasaban más de cinco o seis estudiantes por año.

El moderador manifestó que ese interés que la Universidad Nacional comparte con Idartes busca una Colombia integrada, y específicamente se preocupa por las “migraciones” de las diferentes culturas afro, en lo que pasa, en el caso de este evento, en los campos de la danza y el cuerpo. Él, que se presenta como profesor

asociado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional y como director de la Unidad de Arte y Educación de dicha universidad, también comentó que en la maestría en Educación Artística está el Área de Danza, y que en las investigaciones que se han realizado se ha encontrado que en las bellas artes, la historia de la danza y la construcción de un conocimiento en danza es muy reciente.

Así, explicó que, por ejemplo, en el siglo XIX, cuando se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes, las danzas no hacían parte de los currículos ni de los programas de esa escuela, razón por la cual a la danza le costó muchos años entrar al sistema universitario y ser considerada como conocimiento, dejar de ser considerada solamente como práctica para ser reconocida como un conocimiento y un saber. *El hecho de entrar tarde en el sistema universitario ha causado que solo ahora la danza empiece a desarrollar un constructo teórico importante.* Luego de comparar la danza con otras artes, resaltó que en este segundo Foro Afro, la danza aparece asociada a lo afro, lo que hace que la construcción de objeto de conocimiento se complejice.

Las migraciones y el desplazamiento de culturas afro se plantean como una problemática que ocurre en medio del conflicto económico y de violencia que estamos viviendo en el país. El moderador explicó que los dos invitados a la presente sesión podrían mostrarse como casos de estudio, pues permiten extraer elementos metodológicos para las prácticas danzarias regulares, y se relacionan con el modo como en los territorios se desarrollan unas prácticas danzarias y cómo en las ciudades se trabajan unas prácticas representacionales que no corresponden con las originales o están perdiendo autenticidad.

Finalmente, William Vásquez mencionó que la danza, el movimiento y el pensamiento son ideas que se han querido instalar en este segundo Foro Afro.

Panelistas invitados

Liliana Angulo. Su familia es oriunda de Barbacoas, municipio del Pacífico nariñense. Es Artista plástica por la Universidad Nacional de Colombia, maestra en Artes por la Universidad de Illinois, en Chicago, por medio de una beca Fulbright. Su trabajo inicial lo realizó en escultura y en prácticas corporales y performativas de comunidades afro. Liliana ha realizado reflexiones sobre su propia experiencia como mujer afro nacida en Bogotá.

Su interés se centra en el *cuerpo migrado*. Mientras mostraba algunos ejemplos de sus trabajos, Liliana expresó que en sus exploraciones de escultura, muchos de los objetos solo se activaban en cuerpos negros, así que no tenían sentido si no estaban en relación con un cuerpo negro.

Mucho de lo que inicialmente empezó a trabajar tenía que ver con investigar históricamente el origen de la palabra *negro*, con las connotaciones de esa

palabra y con la representación visual de África y la historia de los afrodescendientes en América, a partir de la diáspora. También tenía que ver con explorar su propia imagen, por lo cual se refería a esos objetos que de alguna manera hablan de la belleza occidental (la nariz respingada, los labios delgados, la piel clara...); en contraste, los objetos contruidos por ella tenían que ver con la pregunta de qué pasaría si los modelos de belleza fueran otros (nariz ancha, labios gruesos...), algo que transformaría el ideal de belleza. Y desde ese punto comenzó su exploración del cuerpo como materia, como algo maleable, idea que para muchas culturas no es ajena (por ejemplo, prácticas como sobar la cabeza o masajear las piernas para darles “forma”), planteando a la vez que el problema es que la cultura occidental las aborda como una *exotización*, un tema importante para gran parte de sus proyectos.

Liliana encontró una relación entre el cuerpo, el registro fotográfico y el video, que tiene que ver con actos performativos, con acciones muy cortas para poner en equilibrio esos elementos. En esa época hizo objetos (mostró ejemplos de fotografías de sus obras) que podían crear deformaciones permanentes, y también empezó a pintar el cuerpo de color negro, como acto de afirmación.

Esas exploraciones también tenían que ver con el hecho de haber nacido en Bogotá, a pesar de que su familia estuviera integrada por migrantes del Pacífico, que originalmente eran de un área rural de Baracoas (Nariño). Ellos se distribuyeron por Buenaventura y Cali, así que hay gente de su familia en todo el camino. En su trabajo ha indagado sobre el pasado de su familia, que trabajaba en minas de aluvión, que luego llegó a la ciudad, y los procesos que motivaron esa migración. Entre otras cosas, muestra la imagen de un objeto de oro usado para ensanchar la nariz, y de otro para intervenir los labios con hilos y troncos de madera, y comentó cómo en esas exploraciones aparece la filigrana, que combina elementos indígenas con trabajo de orfebrería; también hizo mención de los saberes de la gente negra, de gente africana y de los españoles, de la herencia hispánica, que es algo que se puede ver en el tipo de filigrana que se hace en Baracoas.

Liliana también mostró imágenes de algunas de las personas de su familia. Explicó que, en su indagación sobre su historia, ella “hacía el viaje a la inversa”, conociendo a la familia, explorando esas ideas de blanqueamiento, de salir de la pobreza y tener que migrar a los centros urbanos. En esas exploraciones abordaba la palabra *negro* desde muchos ángulos. Así empezaron a surgir objetos como las pelucas de esponjilla, que buscaban abordar el contenido minusvalorante de ese tipo de estereotipos, pero que también tenían un carácter ambivalente, porque generaban cierta idea de lazos de solidaridad, la idea del afro como *black is beautiful*, ese tipo de herencia que los afrodescendientes comparten y que están inspiradas en el pasado esclavista y colonial, y en esas ideas que relacionan la

servidumbre con la gente afro, y que todavía pesan en muchos.

Estos fueron algunos segmentos de video presentados como ejemplo por Liliana:

A. Hombre afro pintándose la piel de color negro, usando una peluca de colores, realizando gestos de la danza son de negro, mientras baila con un palo e invita a una persona a bailar... Estas imágenes surgieron de una visita que Liliana realizó al municipio de Repelón (Atlántico), antiguo Palenque de San Benito de las Palomas, en donde se realiza la danza del son de negro (de origen cimarrón, conocida porque los bailarines se pintan la cara de negro y hacen muecas, y que participa también en el Carnaval de Barranquilla).

Liliana comentó que, con el paso del tiempo y la globalización de las imágenes, se relaciona la práctica anterior con la concepción de que pintarse de negro era signo de *black face*, práctica denigrante que se usaba en Estados Unidos (algo totalmente distinto al son de negro, al origen cimarrón de esta danza). La gente de Repelón y la que practica la danza de son de negro cuentan cómo originalmente, en la época de la esclavitud, la gente que escapaba se pintaba de negro para volver a los poblados durante las festividades; las muecas y el acto de pintarse de negro era una medida de afirmación, una forma de desafiar el poder de los españoles, de la gente esclavista, y una forma de participar en la fiesta, mezclándose sin ser reconocidos.

B. Video de la sombra de los pies de un hombre bailando y emitiendo sonidos de percusión, con su sombra reflejada en el piso. Se destaca la música que produce el movimiento de los pies, y el apoyo de los pies descalzos en su conexión con la tierra. La invitada destacó de este ejemplo el sonido y la respiración del bailarín. En sus palabras,

El interés de estas investigaciones tiene que ver con el concepto de *motrices culturales*. Lo interesante de la danza de son de negro, y de muchas danzas de comunidades negras en América, es que hay muchas coincidencias y similitudes de cosas que se pueden ver en Colombia, en Brasil, en Perú, y que tienen que ver con el movimiento. El concepto de *motrices culturales* trata de una memoria en el cuerpo a través del movimiento: hay movimientos que son como si se heredaran, que hacen parte de la herencia cultural de las comunidades. Hay allí cosas interesantes y liberadoras, porque la historia hegemónica ha clasificado las danzas de las comunidades afro como folclor. La historia de lo *folk*, que viene de significar *pueblo*, concepto de origen alemán, en Europa, manifiesta la

distinción entre la cultura del pueblo y la alta cultura como maneras de mantener un orden social, un orden racializado que se sigue manteniendo y que hace que las prácticas de culturas de origen europeo sigan siendo consideradas, en un sistema de valores, más importantes que otras. La historia hegemónica no ha tenido un marco conceptual para hablar de esas prácticas, porque eso significaría tener un conocimiento profundo de las culturas africanas (por ejemplo, con las lenguas creoles en muchos lugares, donde se desconocen las lenguas africanas como la base de ellas, y se le atribuyen al francés, el inglés, el español...). El desconocimiento de estas prácticas dificulta comprender estas culturas a cabalidad.

Liliana afirmó que muchas de estas prácticas se minimizan con el tiempo, y se pierden porque la gente que todavía mantiene vigente la danza va perdiendo esa tradición oral. La ausencia de conocimiento profundo de las prácticas afro (su historia, sus relaciones y mezclas...) causa que no se puedan comprender. Esto también es una invitación a generar espacios donde el conocimiento profundo suceda.

Ella también investiga los peinados afro y su tradición. Comentó que hay muchas historias, como, por ejemplo, la idea de que en la época de la esclavitud, los peinados se usaban como mapas para mostrar rutas de escape. Más allá de eso, resalta el hecho mismo de la *persistencia de esa práctica en la diáspora y en África, con la misma base*, porque las mismas técnicas de base se usan en Colombia, en Jamaica, en Kenia..., lo cual muestra algo muy cercano a la misma materia y la misma técnica. Muchas peinadoras manifiestan que ellas nacieron con ese conocimiento, que desde niñas ya sabían cómo hacer esos peinados, y al igual que la danza y mucha de la música, *son herencias de una memoria corporal, de una memoria performativa*.

Nemecio Berrío Guerrero. Nació y vive en Cartagena de Indias. Se reconoce como un ser humano defensor de los derechos humanos, artista de movimiento, bailarín y pedagogo por el Colegio del Cuerpo, licenciado en Educación Básica en Danza por la Universidad de Antioquia, contador público por la Universidad de Cartagena, y facilitador de psicoterapia, danza y movimiento por el Ministerio de Cultura y la Universidad Tecnológica de Bolívar. Nemecio dice no saber realmente lo que es, pero sí que hay unos intereses que lo mueven y motivan, y que la danza es todo eso: la danza como práctica, como apuesta para producir conocimiento y también como instrumento de investigación para hacer un

trabajo de indagación del ser humano, del cuerpo en general y como lugar de enunciación política, social, económica, en todos los sentidos.

Al provenir de Cartagena, una de las ciudades más fragmentadas, racistas y clasistas del país, él expresa la *importancia de que todos emprendamos una lucha para darle visibilidad a todos los derechos de cada ser humano*. Explica que el 70% de la población de Cartagena está sumida en pobreza extrema, y este porcentaje es población negra, y que geográficamente todo está estructurado para que los pobres negros en situación de miseria estén ubicados en un lugar; esto también da pie para hablar, en este Segundo Foro Afro, sobre las migraciones, las expulsiones internas de las ciudades en los países, y de lo que ellos, por medio de la danza, proponen en un mundo simbólico creativo. Sumado a esto, Nemecio manifiesta que su trabajo es un proceso de crear herramientas de formación, que han llamado *swahili* (para impulsar un trabajo de incidencia social y ecología social), en el que toman ideas y sentires de su propio contexto y sus problemáticas, aunque también tienen una filiación con las raíces afrodiaspóricas, con las raíces de ese legado central que habla de la lucha y la resistencia que les han dejado los ancestros.

Nemecio comenzó con la danza tradicional afrocolombiana; luego hizo danza contemporánea en el Colegio del Cuerpo, muy experimental, con residencias de estudio, y posteriormente realizó una residencia de estudio en Senegal. Posteriormente estudió a la madre de la danza afrocontemporánea en el mundo. Después de este recorrido, su espectro cambió: regresó a Colombia y empezó a forjar un espacio de pensamiento creativo que llamó *Permanencias*, y que él define no solo como una compañía de danza contemporánea afrocolombiana, sino como un espacio para procesos de formación que busca incidencia social, para influir en las comunidades y en la construcción de ciudadanía. Ha trabajado en proyectos en Brasil, Argentina, en el Pacífico y en el departamento de Bolívar.

El enfoque de su trabajo y de su colectivo es creativo, formativo y de incidencia social (busca impulsar trabajos con este objetivo). Asimismo, su trabajo está enfocado en la danza con jóvenes, niños y grupos de personas en situación de vulnerabilidad.

Los ejemplos mostrados por Nemecio destacan el lugar de la danza para empoderar y generar también insumos a niños, jóvenes y mujeres negras, para tener una *postura política que tome su cuerpo como lugar de enunciación*, para continuar con la construcción de sociedad los lugares que habitan, para hacer parte de ella y exigir una participación en esa construcción de esa sociedad.

Ejemplos compartidos de trabajos realizados:

A. Año 2016. *Mujeres en condición de confinamiento* (veintidós mujeres presas en la cárcel de San Diego, en Cartagena). Este proyecto abrió la posibilidad

de transformar la realidad de estas mujeres, y de que se vieran a sí mismas, porque antes no habían tenido la oportunidad de hacerlo.

En el trabajo que hacen con poblaciones en situación de vulnerabilidad, o en riesgo, se maneja un currículo oculto y una metodología en la que el instrumento de investigación es la danza para crear un diálogo de mundos simbólicos compartidos. El trabajo apela al lenguaje de lucha, de resistencia que comparten entre ellos en la costa, en nuestro país, para avanzar y tener nuevas perspectivas de vida; también buscan desarrollar una posición de distanciamiento ante el presente, y otra ante el futuro. Todo esto hace parte del enfoque de trabajo de incidencia social.

Los participantes en el primer video expresan nervios (se aprecia sobre todo en las mujeres, al inicio). El proyecto se ha concebido para que las mujeres puedan tener una experiencia real y tengan la oportunidad de transformar su realidad. Han aprendido de cada cosa, dicen estar entusiasmadas, quieren seguir adelante y consideran que cada día pueden aprender más, ser personas de bien para todos. La experiencia ha sido muy positiva para ellas, para descubrirse, ver un ser que nunca habían mirado: ellas mismas, sentirse como seres que valen, como personas significativas que, aunque hayan sentido el rechazo, tienen muchas opciones de seguir adelante. Nemecio manifiesta que este proceso puede tocar corazones, ya que motiva a que las mujeres mismas edifiquen y sientan que pueden pasar a otro estado, mirar hacia el futuro para descubrir rumbos diferentes y constatar que pueden salir adelante.

B. Emancipación (fragmento de obra de danza). Nemecio mostró algunos fragmentos de esta obra y la describió como un ejemplo de propuesta escénica que no dista del trabajo de incidencia social ni de esa postura contestataria y de ese lugar de enunciación política del cuerpo como lenguaje, como cuerpo que habla. Lo puesto en escena es el resultado de la exploración del cuerpo creativo. Para su equipo de trabajo y colectivo Permanencias, este nombre resume la teoría de arte contestatario, la manera que tienen, no tanto para ser vistos, sino para ser escuchados.

Preguntas del moderador

William Vásquez hizo a cada invitado una sola pregunta de orden metodológico. Él mencionó que, al pensar en los ejemplos expuestos como procesos de investigación, se descubre que hay algo que enriquece y asombra mucho: en el caso del cuerpo dominado de Nemecio aparecen los cuerpos de mujeres encarceladas, cuerpos que provienen de la pobreza, de la negritud, del barrio miserable, por lo cual son *cuerpos dominados*. Así, él encuentra que se suscita un proceso. Nemecio llegó con una experiencia de vida muy fuerte, que puede llevar a esas

mujeres, que antes no han tenido acceso a la danza ni a procesos corporales, a lugares formales de la danza, como el teatro Heredia de Cartagena.

Pregunta para Nemecio Berrío

A propósito de *Cuerpos dominados*, los cuerpos de mujeres encarcelados (por pobreza, negritud, vulnerabilidad, mujeres que no tienen acceso a la danza...), ¿cómo logra Nemecio llevar un cuerpo dominado a un cuerpo “erguido”, con la propuesta del proyecto? ¿Cómo llevar un cuerpo, de no ser nadie (como decían ellas), a un cuerpo en el que hay alguien por fin habitándolo? Es decir, se recupera el pensamiento a través del cuerpo, y allí hay un proceso de investigación que puede ser muy fuerte... ¿Cómo lo logra esto?

Respuesta

Nemecio no sabe si lo logra. Expresa que el trabajo es experimental, y por ser de naturaleza social, no puede dar respuestas esperadas sobre ese proceso. Por otra parte, el cuerpo encarcelado de las mujeres no solo viene de la cárcel, sino que deriva de la situación política y social de las que ellas provienen, situación presente en su barrio, su situación de pobreza extrema en la que deambulan y que las obliga, a veces, a cometer esos actos que las conducen a la cárcel. Nemecio resaltó:

La danza es una práctica artística y una técnica de construcción de cuerpos que bailan, y brinda una posibilidad de generar reflexiones que producen un pensamiento a propósito de las situaciones contextuales, como las problemáticas que vivimos en Cartagena y en el país. Además, puede ser usada como instrumento de investigación, si se la plantea como un currículo oculto. En este caso particular, muchas mujeres creen que lo que viven se lo merecen, que están fuera del rango de las oportunidades, de alcanzar sus sueños. Hay un mundo simbólico compartido, un lenguaje corporal que es común a nosotros, las personas afro; esas formas de expresar sus alegrías y dolores no son gratuitas, sino que devienen de esos contextos y de la historia, de cómo los individuos han sido forjados y criados en las ciudades. Infortunadamente, muchas comunidades afro han nacido con un chip de servilismo, de esclavización, según el cual es común pensar que quien tenga la melanina más clara que ellos es el patrón. Entonces, pensarse para resignificar esto, proponiendo hacer un ejercicio

artístico complicado, técnico, y diciéndoles a las mujeres que con las dinámicas de estas prácticas se van a convertir en unas artistas, es ponerlas en un momento de dificultad, porque escénicamente da miedo, debido a las exigencias del proceso. Lo más importante fue el currículo oculto: ellas fueron capaces de adelantar el proyecto durante quince días, en los que hubo muchos obstáculos, como, por ejemplo, ciertas creencias de guardias y de ellas mismas. Si este proceso ocurrió, ellas puedan ver que es posible hacer un proceso propio que pueda cambiar su vida.

Nemecio propone que, si esto es posible, las metas pueden proyectarse para la vida de cada mujer, ya que el proyecto artístico de cada una es la vida misma. Esta es una de las lecciones aprendidas: *lo que estaban creando no hablaba de otra cosa sino de su propio entorno, de su propio contexto, de su propia vida, de lo que están viviendo, de sus historias.*

Se destacan otras ideas, como *pensar la danza como instrumento de investigación*, caso en que sucede la evocación (la práctica proviene de su propia vida, y esto puede generar acceso a sus derechos fundamentales), el distanciamiento y la proyección, equivocarse, cambiar, repetir como propuesta para la vida. Nemecio también explica que cuando ellos hablan del acervo cultural, de que esta herencia cultural tiene que ver con este lenguaje de las manifestaciones populares, están hablando de algo que tiene sus raíces en la lucha y la resistencia, no solo para superar un estado no digno, sino para exigir el acceso a los derechos fundamentales.

Comentario del moderador

El moderador comenta la experiencia que muestra la cámara (maestro y participantes) en oposición a la práctica de Nemecio como investigador. Así, su pregunta-comentario fue: *¿Cómo me construyo didácticamente como investigador para poder hacer lo que estoy haciendo?*⁹ A manera de reflexión, William propuso que el objeto de estudio también puede estar centrado en el maestro y su práctica.

Pregunta para Liliana Angulo

En relación con los niveles de profundidad, citando a Ricoeur, se cumple primero una etapa de investigación descriptiva (ir a la región, hacer levantamiento de datos en el territorio, tomar fotografías, redactar un informe); un nivel más complejo consiste en tratar de explicar esa realidad (explicar qué se está viendo, determinar el origen de lo afro, exponer posibles razones...), algo que está más

vinculado a las ciencias sociales y a la etnografía; un nivel más complejo consiste en la investigación conceptual: se conceptualiza el cuerpo (*y el cuerpo se vuelve el cuerpo del negro, el negro como concepto del cuerpo, o la migración como concepto*). Ricoeur autor dice que el arte nos plantea una complejidad mayor, que es la investigación simbólica, algo que también Nemecio planteaba, porque la investigación simbólica implica una capacidad de síntesis de la realidad, y el investigador es capaz de traer esa realidad para tener nuevamente una experiencia, desde el ocultamiento de aquello que tiene esa realidad; “... es el misterio que tiene esa realidad en su estructura simbólica, y el investigador la pone en escena como imagen, como objeto, como espacio...”. ¿Cómo maneja Liliana esas capas y esos niveles de investigación?

Respuesta

Liliana comentó que trabaja valiéndose de la escultura expandida. Muchas de las acciones, de los procesos y objetos provienen de su propia experiencia, del trabajo con su propio cuerpo. Muchas de esas experiencias y de esos proyectos realizados también involucran el cuerpo, pasar por el propio cuerpo y volver a sentir, y pasar por la experiencia y procesar lo que el cuerpo está guardando... Liliana mencionó, también a propósito del proyecto de Nemecio con las mujeres en situación de confinamiento, que *una de las herramientas más valiosas de las artes performativas es pasar por el cuerpo y procesar en el cuerpo lo que está allí*. También habló de investigaciones recientes sobre el trauma y el estrés postraumático, y cómo el cuerpo guarda esas memorias: la manera en que el trauma está en el cuerpo.

Los trabajos de Liliana (*performances* e instalaciones) buscan que el espectador tenga la experiencia que muestra o propone la obra. Si bien ella tiene un interés investigativo, no pretende tener la mirada del antropólogo —una abstracción oportuna a propósito del ejemplo de la danza de son de negro y la sombra—, no carga la mirada en elementos que de manera objetiva la danza tiene. Para ella, ésta es una pieza de naturaleza sonora (sonido de pies, respiración del cuerpo, la música que produce el propio cuerpo, sus ritmos), y por ello cree que *también debe haber formas en que se pueda registrar este tipo de prácticas y de obras, y presentarlas sin caer en los modelos eurocéntricos*.

Comentario del moderador

Sí, es muy impresionante tu frase sobre cargar en el propio cuerpo esa experiencia... Es una investigación dolorosa, en la medida en que el territorio nos afecta, y estoy entendiendo por qué la palabra *territorio* aparece tanto en tus investigaciones. El territorio se corporiza, y al hacerlo, es cargado —ese es un

planteamiento griego—; aparte de que se lo carga como esta luz del arte: el artista tiene la luz, se quema en sus manos para entregársela dominada al mundo... O sea, hay una doble acción: recibir el territorio como cargado de cuerpo, pero es necesario idealizar la acción, hay que hacer algo con ella: proyectarla; si no se practica una doble mirada, no sería posible hacerlo. Por eso, la respuesta me impacta mucho, porque los primeros niveles que planteabas son del orden de la razón: la razón analiza el cuerpo y da respuestas corporales, incluso prácticas racionales corporales. En lo que tú comentas está *el cuerpo simbólico como práctica simbólica desde el cuerpo*, que son prácticas de conocimiento, y claramente no occidentales, que claramente siguen siendo oscuras, y claramente siguen siendo inexplicables para este investigador que quiere dilucidarlo todo. Me quedo con ese aprendizaje de lo que estás planteando.

Comentario de la relatora

La propuesta de Liliana Angulo, que parte de las artes plásticas, su experiencia como investigadora y gestora cultural, y el hecho de sentirse integrante del mundo afro, permitió hacer comprensible una propuesta de rescatar y reivindicar lo cotidiano de las prácticas culturales de comunidades afrodescendientes o influidas por ellas y, al mismo tiempo, ampliar la reflexión acerca de cómo lo instaurado socialmente como perteneciente al universo afro oscila entre expresiones propias de las comunidades, los imaginarios sociales de lo afro y lo exótico que parten de una mirada externa, y la construcción de un discurso massmediático intencional que extrae “lo bello” y “lo exótico” en imágenes de consumo referidas a características propias de los cuerpos afrodescendientes, por ejemplo, por su color de piel, por la percepción del cuerpo potente, fuerte, esbelto, sensual, etc. La exposición de las obras de Liliana provoca formas de resignificación de elementos cotidianos asociados a lo afro (por ejemplo, el pelo, las perforaciones en labios consideradas propias de comunidades africanas...) que incitan a repensar las ideas y los conceptos asociados socialmente a estos elementos, y a ampliar la mirada del ser afro.

La propuesta de trabajo de Nemecio Berrío permitió que los participantes comprendieran de manera más cercana cómo se pueden crear espacios de participación artística para grupos marginados, en este caso, mediante la danza; asimismo, evidencia las posibilidades que las artes abren para descubrir nuevas formas de expresar el ser y el sentir diverso, para reencontrar y valorar la propia identidad, para ser escuchado y para apoyar de manera profunda posibles acciones y rutas de vida de personas que han tenido condiciones de vida limitadas en su bienestar físico, emocional y social. A la vez, la propuesta creativa de Nemecio manifiesta una posición única como creador e investigador del movimiento

y la danza, debido a sus inquietudes creativas y su formación complementaria en diversas danzas tradicionales afrocolombianas y africanas, así como en danza contemporánea. Esta propuesta expresa de manera esencial que abordar lo considerado “afro” mediante la danza tiene múltiples raíces y matices, que logran tener coherencia según la mirada, experiencia e investigación de cada ser, conectado con una escucha sensible de las tradiciones afro que vinculan no solo las diversas expresiones artísticas y, en este caso, de movimiento, sino lo que ha generado esas expresiones y aún se mantiene en las comunidades.

A continuación, el moderador da la palabra al público para que haga sus preguntas.

Preguntas del público

1. A propósito de lo simbólico y de lo escénico que está atravesado por lo afro, Claudia Gamba les pide a los panelistas invitados profundizar en algunos temas que ambos presentaron. Por ejemplo, Liliana veía el folclor como expropiación en relación con los cuerpos afro... Por ello pregunta *cómo Liliana y Nemecio abordan escénicamente la condición contemporánea del cuerpo afro*. Teniendo en cuenta que las formas de exclusión de lo afro se han reactualizado y asistimos a una demanda de *exotización de los cuerpos*, o a la exigencia de que estos cuerpos ahora tienen que ser hipersexualizados para estar en la escena o para mostrarse. Ella no comparte la idea de que el cuerpo nace cuando está en escena, como sostienen muchos colectivos de danza de la ciudad, pues esta idea deja la impresión de que la mayor parte del tiempo las personas no existen y no son importantes, y solo nacen o se hacen a través de la escena. Y recuerda que Nemecio también contaba que a los integrantes de su colectivo les interesa más que ser escuchados que vistos... Entonces, ¿en sus apuestas estéticas cómo abordan esas tensiones de cómo en el mundo contemporáneo se reactualizan las exclusiones contra las manifestaciones afro?

Respuesta de Nemecio

El artista consideró genial esta pregunta, y mencionó cómo a veces se caricaturiza este tema. Así lo explicó:

Nosotros lo abordamos de manera endógena, pensándonos, viéndonos; es decir, *los niños traen consigo un chip genético natural, una corporalidad, una movilidad y una esencia rítmica que es innata*; ellos no están pensando nada respecto a una hipersexualidad ni nada por el estilo. Ellos están disfrutando, están gozando y bailando maravillosamente hermoso; quien lo

hipersexualiza es el que lo ve desde afuera; y entonces ejerce una conversión en la condición de ese niño, de ese joven: esa maravilla del placer del movimiento lo condena, por un lado, al juzgarlo como algo malo, algo que no debe hacerse; y por otro lado, lo convierte en una cosa de constitución: para estar en escena tiene que tener “este tipo de...”, presentarte como “este tipo de...”. Nosotros en la escena tenemos una relación superíntima con el cuerpo; allí se da el tacto, el contacto y el movimiento tal como son, y los bailarines piensan que cada quien tiene una forma, un vocabulario para expresar, para decir cada cosa, un vocabulario individual, así el lenguaje general se comparte, pero cada uno ordena y organiza las cosas de la forma en que cree que puede hacerse entender a partir de su corporalidad. Pensamos que hay que permitir que esa libertad la tengan los bailarines y las personas que trabajan con nosotros; por eso no imponemos nada y no condenamos, pero también somos conscientes de que no siempre tiene que ser racional lo que ellos van a hacer, si bien cada cosa trae consigo una reflexión. Y cuando estamos hablando de un lugar de enunciación política, es un lugar sobre el que tenemos que ser muy conscientes, a propósito de proponer cualquier cosa que creamos a partir del cuerpo.

Respuesta de Liliana

La artista se refirió al proyecto *Mi hijo y yo*, en el que dos bailarines—mamá e hijo—, personas mayores que en Cali se hacen llamar *La Vieja Guardia*, y que son bailarines tradicionales de salsa, reaccionan a la salsa acrobática que se ha tomado el mundo y se ha vuelto el estándar de cómo se debe bailar este tipo de música, con cuerpos superdelgados y estilizados que se mueven rapidísimo y hacen todo tipo de acrobacias. En contraste, este dúo de personas mayores defienden la historia y la tradición de la salsa. Así lo expuso Liliana:

Con ellos hicimos un proyecto, una instalación que re-creaba una salsoteca de los años sesenta y setenta en Cali, y toda la cultura relacionada con la salsa. Es la historia de Cali y de la salsa expuesta a partir de la percepción de un coleccionista. Esos espacios especializados en salsa y la memoria de estas personas incluso encuentran un reflejo en las canciones. Amparo Arrebato hace parte de ese grupo... *En los últimos años he trabajado mucho colectivamente, buscando superar esa idea del espectáculo,*

procurando que muchas personas participen en los procesos, y que eso refleje experiencias reales de culturas, de personas distintas. Hay varios colectivos de los que hago parte, y muchos de los proyectos que emprendo tienen que ver con comunidades que de alguna manera están siendo excluidas de una narrativa, o están siendo invisibilizadas, o incluso, en algunos casos, violentadas. Con esos proyectos buscamos superar esa mirada un poco capitalista que hay sobre ciertas prácticas...

Liliana ilustró su exposición con fotografías de personas naturales y comunes que manifiestan las diversas dimensiones del mundo afro.

2. ¿Qué traumas permanentes se dan en las personas por la represión que sufre el movimiento afro?

Respuesta de Liliana

Liliana mencionó que le sorprendió encontrarse, hace algunos años, con algo que, si se traduce la expresión inglesa, recibe el nombre de *estrés postraumático de esclavitud*, concepto que han desarrollado personas que han investigado el fenómeno sobre todo en Estados Unidos. Se trata de un *trauma no procesado que viene afectando a generaciones y generaciones, y sigue allí*, y que se expresa de muchas maneras —el racismo es una de ellas—. Curiosamente, *no solamente se observa en la gente negra, sino también los descendientes de los esclavistas*. En palabras de Liliana,

... para las comunidades negras hay un poco de eso que Nemecio mencionaba cuando decía “nacimos como con ese chip”. Otra gente dice: “Es como la carimba” (la carimba era el hierro de marcar... Mientras las cosas no tienen un nombre, hacemos de cuenta que no existen, ¿no?). Entonces, cuando me enteré de esto, me pareció una cosa que explicaba muchas situaciones. Cuando uno tiene un trauma, puede pasar por algo que llaman un “*flashback* emocional”: algo te dispara una emoción que no puedes explicar, y recuerdas el trauma. En este caso, el trauma complejo no es algo que necesariamente se reviva con una imagen, sino que puede ser una situación, y uno puede ver que ciertas situaciones muy difíciles de procesar generan unas emociones muy complejas en las personas, que ellas no saben cómo trabajar... Para hablar de esto hay

que hablar de las opresiones. Pero en Colombia, los múltiples traumas que hemos vivido a partir de situaciones históricas que hemos pasado, también explican muchas cosas. O sea, no solo se trata de haber sido ofendido por una raza o por haber vivido una experiencia de racialización, de haber experimentar el racismo... En Colombia, ese fenómeno se da de muchas maneras, en muchas comunidades y en diferentes contextos.

Respuesta de Nemecio

Para Nemecio, el tema de *la negación es lo peor que les puede pasar a los negros, y de fondo revela un trauma*. Para ilustrarlo, mencionó la práctica de aclararse la piel con piedras, en Senegal, las pelucas que usan las mujeres para negar las cualidades naturales de su pelo, el “derecho de admisión” en Cartagena como una forma de exclusión, los niños que dicen no querer ser negros, las personas negras que en su discurso manifiestan no ser negros... Explicó que por las condiciones geográficas de los sitios donde viven, por la comida, por la manera como la piel negra reacciona ante la luz solar, el hecho de que “emanamos un olor diferente, nuestro cabello es diferente y no se puede tratar con los mismos productos que se usan comúnmente, etc., eso ocasiona una suerte de encerramiento racial, y deriva en la negación, el rechazo de sí mismo, la negación del valor de su propia herencia...”.

Con lo que hemos escuchado —intervino un estudiante—, hemos comprendido que el cuerpo expresa el territorio y ha hecho parte de él. ¿Cómo el cuerpo, como territorio, cumple un papel en la reivindicación de los derechos humanos?

Respuesta de Nemecio

El cuerpo es el primer territorio que se habita. El territorio no es solo un lugar geográfico: él posibilita la construcción de una territorialidad en medio de las migraciones. Nemecio también mencionó que la competencia emocional, comunicativa, integradora, y la de ciudadanía, entre otras, contribuyen a construir una noción de ciudadanía y sociedad, esenciales para fortalecer la convivencia. Como esto no forma parte intrínseca del proceso de educación, los estudiantes, a partir de lo que hacen con la danza, no solo como práctica artística y estética, sino como fuente de expresiones étnicas y de tradición, exploran esa dimensión territorial para que dialogue con otras prácticas, nuevas formas y lenguajes de creación contemporáneos, para generar nuevas o distintas tramas de significado, que proponen o dan espacio para que investiguen y reflexionen a propósito de

esto. “Hay varios ingredientes —asegura Nemecio—: las competencias ciudadanas, el tema de la identidad y su construcción a propósito de ese territorio que es el cuerpo, y el tema de la danza. Hay que tomar elementos étnicos para construir una sociedad que nos pertenece, porque no solo se habita con el cuerpo, sino en el espacio geográfico”.

El artista aclaró que lo expresado por él no es una receta ni una verdad absoluta, sino una observación que proviene de una experiencia: que todos los participantes en los grupos de danza, al ser parte de ella, se vuelven sujetos de estudio, analizan, investigan, proponen una metodología, pero, al mismo tiempo, están cuestionándose. En su equipo de trabajo hay un investigador que hace la relatoría del proyecto, y lo ve desde varias aristas: desde el punto de vista de lo que está pasando con el equipo, con las participantes y con la sinergia experiencial. Así se pueden identificar los logros, pero también lo que no funciona. Eso les permite saber cómo están funcionando las cosas en sus proyectos.

Respuesta de Liliana

“Estas prácticas no se deben concebir desligadas de un territorio. A propósito de estos cuerpos (en un país como Colombia, en donde, para apropiarse de un territorio, se eliminan los cuerpos), el estar y el ser, y la manera en que se habita el territorio, es parte fundamental del respeto por la vida”. Ella mencionó que en las comunidades donde se asesinan líderes, esas muertes responden a los proyectos de desarrollo, tienen que ver con unos capitales que quieren ingresar a esa región, están relacionadas con que esas ideas de desarrollo, muchas veces promovidas por el Estado, no tienen en cuenta a esas comunidades, y en este sentido, la manera en que la gente se manifiesta se convierte en estorbo para los intereses del poder. *La danza, los peinados, etc., son prácticas ligadas a un territorio que la gente habita de una manera específica, donde están las comunidades que pescan, que siembran... Todo eso está articulado.* Por esta razón, esa idea del folclor que diseña las prácticas, como si fueran ajenas a unas culturas, para convertirlas en algo espectacular, como un *show*, es algo muy perverso, porque esas prácticas, esas maneras de bailar y de vivir son las que mantienen viva la cultura y las que hacen que esos territorios sean todavía ecosistemas sanos. En su opinión, todo eso está ligado a los cuerpos.

Comentario del moderador

De lo anterior, el moderador rescató una invitación a la escritura, ya que hay mucho material por ordenar. Destacó que Nemecio presenta una *problematización del cuerpo*: mostró cómo cuerpos concretos toman conciencia de sí mismos a partir de preguntas incómodas: ¿por qué te ocultas?, ¿por qué tu cuerpo oculta

tal cosa?; *tu cuerpo está marcado, ¿de qué manera lo está?*; también hizo afirmaciones que llaman mucho la atención, como *tu vida es así y no puede ser de otra manera*. Esas preguntas problematizadoras no se pueden contestar de inmediato, y tal parece que en el cuerpo se van resolviendo. Por ello, al moderador le pareció interesante cómo un proceso de quince días, o en ocasiones de mucho tiempo, transforma las subjetividades y cambia el campo emocional de las personas, para conducir las *de un lugar de sumisión a un lugar de cuerpo erguido*.

Así, el moderador invitó a Nemecio a trabajar lo que llamó “tramas de significado”, porque los cuerpos no cambiaron físicamente, pero sí cambió la postura, la actitud, lo que proyecta el cuerpo, porque en el cuerpo se lee eso que Nemecio llama *servilismo*, y en él se puede constatar cómo pasamos, de una idea de futuro o de un territorio presente, al futuro, donde el cuerpo se transforma. Eso lo hace con los grupos de manera maravillosa, y sería muy interesante detenerse a observar cómo Nemecio realiza ese trabajo, cómo lo socializa y lo comparte. Comentó que en la Universidad Nacional estarían muy interesados en saber cómo incursionar en ese trabajo tan importante.

En cuanto a la presentación de Liliana, el moderador comentó que quedó claro cómo *el cuerpo puede ser el campo de investigación del observador*; el propio cuerpo puede ser objeto de investigación, pero no para hacer una investigación individual, sino para captar en él fenómenos sociales amplios. En ese momento, más allá de la noción de *cuerpo histórico* (en la que el investigador lo trata como un cuerpo fuera de sí mismo), aparece la noción de *cuerpo historizado* (el cuerpo siente, y la conciencia reconoce cómo siente, cómo ese cuerpo tiene un sentido, y ese sentir, en lo profundo, es afro). Cuando eso se invierte, aparece un enfoque de investigación novedoso. Por ello, invitó a Liliana a ampliar ese enfoque.

También mencionó que “... el trabajo aparentemente se detiene en la conciencia, pero en el arte, una acción de conciencia puede ser el fin de la investigación: allí no hay que llegar a un resultado, sino procurar que el otro tome conciencia de algo de lo que no se había dado cuenta. En la investigación de Liliana, específicamente en la puesta en escena de su trabajo, los bailarines se dan cuenta de algo”. Reconoció que eso le encanta, porque en esa situación ya no se habla de pasos, de procesos, sino que la investigación se centra en la actuación misma y en la práctica misma. Además, comentó que le llamó la atención la idea de lo afro como un chip histórico que trasciende la vida de las personas. Manifestó que en el campo emocional de lo que se puede denominar *lo afro*, según lo expresaron Liliana y Nemecio, parece que ese sentir existe antes de que las personas en las que se evidencia hubieran nacido, un sentir que se define como *lo afro*, que podría perderse si se invisibiliza, pero es difícil que esto ocurra, porque finalmente

lo afro va a seguir y a estar, como estuvo en este evento de dos días (el Segundo Foro Afro), en los que lo afro se hizo presente para construir un futuro a partir de un sentir que cada cual aprovecha para construir su realidad concreta.

Observaciones de la relatora

Las preguntas formuladas para esta sesión abrían un campo de reflexión amplio e interesante, dados los perfiles de los invitados; sin embargo, algunas dificultades técnicas iniciales (particularmente la lectura de un disco duro) recortaron el tiempo reservado a la discusión y causaron un poco de confusión en los ejemplos visuales que se compartieron con el auditorio en un momento de la sesión (se proyectó lo que uno de los invitados buscaba en sus archivos de imágenes, lo cual distraía visualmente e impedía concentrarse en el tema de conversación).

La mirada académica del moderador situó en un contexto de reflexión los dos casos presentados, aunque por momentos restringió la posibilidad de profundizar en cada una de las particularidades de las propuestas de los invitados.

Segunda sesión: Danza e interseccionalidad

Auditorio del Planetario de Bogotá
22 de mayo de 2019, 5:00-7:30 p. m.

Presentación a cargo de la moderadora

Claudia Angélica Gamba, historiadora por la Universidad Nacional de Colombia, que tuvo a su cargo el papel de moderadora de esta sesión, contextualizó el tema principal del Segundo Foro Afro, especialmente para las personas que no asistieron a la primera sesión. Mencionó que en 2018, el Primer Foro Afro se realizó en el marco del Festival Danza en la Ciudad. A diferencia de este año, enfocado más es las apuestas estéticas y políticas de maestros y coreógrafos de distintos procesos de la danza afro en el país, para 2019 se propuso crear un espacio de conversación con menos invitados, con la intención de lograr mayor profundidad en la reflexión acerca de sus experiencias, y de estimular el encuentro de distintas áreas del conocimiento que suelen estar cruzadas por preguntas transversales. También destacó que la organización de este evento se logró mediante la articulación de la Gerencia de Danza del Idartes y la Dirección de Bienestar de la Universidad Nacional de Colombia. Por otra parte, manifestó que la Gerencia de Danza está muy interesada en tener más espacios de reflexión sobre la danza, que complementen los espacios escénicos donde

se dan encuentros de otras maneras, espacios para reflexionar sobre lo que los bailarines y coreógrafos hacen, sobre las prácticas corporales y dancísticas.

La moderadora agradeció a Catalina Mosquera y a Franklin Gil Hernández por su presencia y por aceptar la invitación. También expresó su esperanza de que se diera una conversación que, así no resolviera las grandes preguntas, contribuyera a iluminar el campo y aportara algunos elementos para pensar en los procesos dancísticos. Aclaró que ella hacía parte del equipo de la Gerencia de Danza, y, como investigadora independiente, estaba a cargo de los procesos de participación, e invitó a los panelistas a compartir ideas sobre sus procesos, a contar quiénes eran y cuáles eran sus apuestas.

La dinámica de esta segunda sesión alternó las respuestas de los panelistas invitados con las preguntas de la moderadora.

Panelistas invitados

Catalina Mosquera. Inició su presentación con una serie de fotos de mujeres: Misty Copeland (primera bailarina afro de la Compañía de Ballet de América), Mamela Nyamza (sudafricana, bailarina, *performer*, madre, lesbiana), Nora Chipaumire (quien suele presentarse como un triple problema: “Me presento como mujer, como mujer negra, como mujer negra artista... porque hay personas que tienen problemas con todas estas condiciones de ser”) y Catalina Mosquera, quien a su vez se presentó como actriz negra de ascendencia chocona, bailarina afrobogotana, madre de tres hijos y esposa. Es maestra en Artes Escénicas con énfasis en actuación por la Facultad de Artes ASAB (Universidad Francisco José de Caldas), cofundadora y directora general de la Fundación Diokaju Generación Arte Afro.

Franklin Gil Hernández. Antropólogo, magíster en Antropología Social y doctor en Antropología. Es docente e investigador de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional, y realiza danza y teatro. Trabaja sobre temas de sexualidad y racismo. Con Catalina Mosquera participó en el montaje de la obra *Flores amarillas*.

Preguntas de la moderadora

Pregunta para Franklin

Claudia Gamba introdujo las preguntas explicando que, a propósito de danza e interseccionalidad, se quiere establecer cómo las prácticas dancísticas se relacionan de manera estructural y compleja con otros campos de conocimiento, y también con problemáticas vivas y complejas de nuestro país y del mundo. Para

comenzar, le preguntó a Franklin acerca de los conceptos de *interseccionalidad* y del *etno-boom* (citando a Jaime Arocha, para también conectarlo con la experiencia de Catalina Mosquera): **¿de dónde nacen estas apuestas y los conceptos relacionados?**

Respuesta

Franklin explicó que *interseccionalidad* viene de un contexto político, que tiene diversos orígenes, si bien fue determinante una tradición del feminismo negro de los Estados Unidos:

Es un concepto que concreta ideas que ya venían surgiendo hace tiempo, y de una práctica política muy específica, la de las feministas negras en Estados Unidos. A pesar de que este concepto es relativamente nuevo, está aliado con otros conceptos y tiene unas raíces más profundas: deriva en alguna medida de prácticas de mediados del siglo XIX en Estados Unidos. Aunque ahora nos parece muy nuevo hablar de agendas compartidas y de una sensibilidad acerca de raza, género o clase, en realidad esa sensibilidad política es antigua. En el siglo XIX, en los procesos abolicionistas que se dieron en Estados Unidos, existían espacios políticos que podríamos llamar *interseccionales*, aunque no existía esa palabra, pero lo eran: había espacios políticos en los que se estaba trabajando conjuntamente para lograr el voto de las mujeres y de las personas negras, y era una agenda conjunta, con puntos innegociables e inseparables. Esos espacios estaban conformados por personas negras, pero también había personas blancas, y aunque eran espacios feministas, también había hombres; por ejemplo, había hombres negros muy importantes en esos espacios de lucha por el voto. Esa práctica política fue muy inspiradora y tuvo un papel decisivo en lo que llegaría a ser la interseccionalidad como apuesta teórica, como una categoría para analizar el mundo social. Si bien esto tiene origen en una práctica política, fue elaborado por las mujeres negras feministas como una teoría para entender el mundo, como una herramienta para entender diversos problemas. Esa dinámica se quebró con las leyes de segregación racial en Estados Unidos, que harían imposible la sobrevivencia de estos espacios conjuntos...

Franklin mencionó que el concepto de *interseccionalidad* está asociado a otros muchos conceptos de similar origen. Este concepto se le atribuye a la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw, quien propuso esta categoría para resolver un problema jurídico; a finales de los años ochenta del siglo xx, uno de sus casos más conocidos fue el de una trabajadora de General Motors que fue discriminada de forma continua por ser una mujer negra.

Este caso fue muy interesante porque la afectada no fue empleada de esta empresa. Luego hubo una demanda por esta causa, y la empresa se defendió diciendo que había contratado hombres, entre ellos, negros. La cuestión era que en dicha empresa había mujeres contratadas, pero todas eran blancas, y sí, había negros, pero todos eran hombres.

Así, Franklin aclara que Crenshaw creó este concepto para señalar que este caso no se puede entender si no se toma en cuenta que la perjudicada era simultáneamente mujer y negra: en este caso no era posible separar el género de la raza. Además, el sistema jurídico no le permitía presentarse de esa forma: tenía que presentarse como *mujer* o como *negra*, defendiéndose del sexismo o del racismo, pero no de las dos condiciones.

También mencionó otros conceptos y a otras autoras, como Patricia Hill Collins —quien habla de *matriz de dominación*— y el Colectivo Combahee —que habla de *opresiones eslabonadas*—, y expresó que es importante rescatar esas categorías, porque abren la perspectiva a un campo muy rico, y esas categorías no necesariamente son iguales, pues no tienen el mismo origen. Planteó que sería interesante conocer las diferencias que hay entre esas categorías, y mencionó la obra de Mary Ann Wetters *Un argumento para la liberación de las mujeres negras como fuerza revolucionaria* (1969), quien propone el concepto de *opresiones múltiples*, que es muy inspirador para el Manifiesto de Río Combahee de 1977, y que habla principalmente de que el concepto como práctica política es lo importante.

Partiendo de que la teoría pone de presente la imposibilidad de entender cualquier problema si no se lo analiza de manera relacional, el invitado destacó la necesidad de pensar siempre en género, raza, clase y en otras relaciones de poder que esas tradiciones no han contemplado mucho, como la discapacidad y la sexualidad. En su opinión, algo interesante de esa tradición intelectual y política de las mujeres negras feministas es que *la justicia es indivisible*; recordando a Angela Davis, quien citaba a Jordan a propósito de esa reflexión (“la justicia es indivisible: no puede reservarse para algunos y negárseles a otros”), que uno no

puede trabajar pensando solamente en una relación de dominación sin pensar en las otras.

A propósito de esto, destacó que mujeres negras en América Latina y el Caribe, de Colombia, Brasil y Centroamérica, también han adelantado procesos similares desde los años setenta u ochenta, promoviendo una lectura entrecruzada del poder, no necesariamente usando la categoría de interseccionalidad, y no necesariamente obteniendo reconocimiento, como aquellas otras mujeres que hacen parte de un círculo académico en el que es posible el reconocimiento; pero sus aportes también han sido muy importantes, y las suyas han sido prácticas políticas que vale la pena rescatar.

Pregunta para Catalina

Para usted, ¿qué es lo exótico?

Respuesta

Catalina manifestó que este término se emplea cuando se habla de algo lejano, distinto, algo que no hace parte de lo cotidiano, sino más bien de lo extranjero.

En su opinión, es cuestionable cuál es la intención en el momento de ver, por ejemplo, al asistir a un gualí, a una versión de las fiestas de San Pacho, al visitar o presenciar una práctica partiendo de un juicio como foráneo. Lo exótico es visto como algo muy raro para quien juzga, distinto de cuanto conoce. El ejercicio del extranjero lo hace quien simplemente actúa como espectador, y ese juicio termina por producir segregación.

De lo anterior surge la idea de *estar y dialogar con el contexto para evitar la segregación*. Cualquiera que sea el contexto, hay una muestra de un territorio, una geografía, una cosmovisión, una puesta en escena que van más allá de lo que se ve... Según Catalina, a veces el ego, o la mucha o poca información, nos pone en el lugar del extranjero y su juicio. En su opinión, la danza obedece a un contexto, en ese contexto hay una comunidad, esa comunidad tiene unas necesidades, esas necesidades hacen que de una u otra forma afloren formas de expresión, y entre ellas está la danza.

Las categorías ajenas y distantes de lo que realmente es afro están desligadas del contexto, desde lo considerado “bello”, etc., a través de una postura subjetiva, del discurso común (“esas mujeres cómo se mueven”, “eso sí que es bonito”, “¡si son fuertes!”). Así, se subvalora el significado original, el espíritu (comprendiendo que una necesidad de una comunidad nace porque hay un espíritu: el espíritu de la sensualidad en

la danza de cortejo, el espíritu de la injusticia para comunicar algo... un espíritu que muchas veces no notamos, o no damos cuenta de él), un espíritu que se queda sin contexto y se ubica en el lugar del símbolo.

Intervención de la moderadora

La moderadora conectó la última respuesta con lo que Liliana expresó en la sesión del día anterior acerca de las expresiones del folclor mercantilizadas, cuando las expresiones se desarraigan de sus contextos, por lo cual pierden sentido. Esto lo relacionó con lo que Franklin propuso como *lo indivisible* —cómo la danza afro es algo indivisible—, y también a propósito de uno de los ejemplos de trabajo de Nemecio al referirse a la exclusión, que no solo sucede en las cárceles, sino en los contextos de vida de poblaciones afro. Su comentario afirma la *necesidad de entender algo de manera interrelacionada, de hacer lecturas multidimensionales, teniendo en cuenta la interseccionalidad*, que a veces en la escena no es muy evidente, o parece que para el espectador eso pierde el sentido o la potencia política... Así, la moderadora introdujo una segunda reflexión a propósito de la identidad y la reivindicación de lo afro (a propósito de reconocerse como afro o no afro, de la tendencia a valorar lo afro sobre todo a partir del color de la piel).

Pregunta para Franklin

Recordando lo afro como lugar político, y en oposición a la tendencia de considerarlo a partir de la melanina o “la danza tradicional” (para definir lo que es más o menos negro, desconociendo transformaciones y diversos territorios), **¿cómo la interseccionalidad permite escapar de este reclamo esencialista sobre lo afro, sobre la identidad?**

Respuesta

Franklin entiende las disputas por la legitimidad y le parece importante conservar esas tensiones. También planteó que quisiera no responder esa pregunta porque las disputas plantean que es necesario hacerse cargo de ellas en la sociedad, y que es difícil hacerse cargo de ellas. En su opinión, esas disputas pasan por el color, y eso sucede porque el racismo se administra por el color; para él, el color de piel es algo accidental, pero se presta para practicar el racismo. En estudios se ha observado que las personas con piel más oscura son víctimas de un racismo más fuerte; el riesgo de las posturas esencialistas pone de presente de dónde provienen esos puntos de vista y esas experiencias. Al respecto, hizo un llamado a *reflexionar acerca de lo que en un país como el nuestro significa*

no ser negro, en términos de oportunidades, de lo que se puede ser en la vida, de vivir. Esas tensiones relacionadas con la legitimidad hacen necesario repensar el racismo y emprender acciones para solucionar los conflictos que este causa.

Franklin citó a Patricia Hill Collins, una activista del feminismo negro, a propósito de *quién puede ser feminista negra*, y recordó la importancia de no separar a las mujeres de los seres cercanos de su contexto (compañeros hombres, hijos, familias, etc.), porque comparten sus experiencias de vida con ellos. Además, destacó que el feminismo es para todo el mundo, y para las feministas negras es importante no ser separatistas. Asimismo, hizo hincapié en la importancia de no olvidar de dónde proviene ese tipo de discriminaciones, algo que debe tener presente todo el mundo.

Pregunta para Catalina

¿Cómo escapar a un reclamo que se hace en el plano escénico cuando se utilizan expresiones como “esta es la danza africana” o “esta es la danza tradicional”?

Respuesta

Catalina se refirió a lo que la danza aporta y a sus orígenes:

Desde la trata transoceánica de africanos, y luego en la Colonia y durante el periodo esclavista, hemos visto que la danza tiene el potencial de convertirse en una herramienta fundamental para resistir, para mantenerse y ser, una herramienta de dignidad y de cohesión para volver a ser pueblo, para acercarse a la unidad que antaño se tenía en África. Las danzas tradicionales les permiten a las comunidades burlarse del amo; hablar de su laboreo, de su cotidianidad, de la mina; crear estrategias de imitación de la cotidianidad. Pasa el tiempo, las corrientes políticas, económicas y ambientales cambian, y obviamente la danza va mutando.

Catalina resaltó que en el Segundo Foro Afro primó algo que ella llama “el espíritu de la danza”, que es algo que se mantiene. En su parecer, si hubiera que determinar qué es “lo puro” de la danza afrocolombiana, habría que hablar de influencias de aires chocoanos en otras danzas, y de que en el currulao se pueden observar transformaciones en movimientos, planimetría e influencias, a pesar de lo cual se reconoce una esencia que se mantiene. En su opinión, es relevante tener en cuenta quién hace la danza, y a propósito de otras vertientes y técnicas

(afromandingue, afrocontemporáneo, etc.), afirmó que se empiezan a hilar otras posturas y a proponerse cosas distintas de lo que se hace en la danza tradicional.

Intervención de la moderadora

Claudia Angélica Gamba hizo un comentario acerca de la tensión, de cómo la identidad se hace presente en el cuerpo, y también con relación a lo que decía Liliana: “pasa por el cuerpo, se corporaliza...”, y sobre lo que Nemecio mencionaba de los procesos de racialización vivos.

A partir de una reflexión sobre el cuerpo y las consecuencias de la diáspora de los afrodescendientes, por ratos se siente que la rememoración de esa diáspora da lugar a una nostalgia, o se percibe que, en sentido histórico, se trata de encontrar vínculos entre la pasada esclavitud y la vida contemporánea de las negritudes. Eso hace pensar que en Colombia les damos un sentido histórico a las prácticas dancísticas y a las mismas coreografías. Pero no hay que ir tan lejos como el periodo de la esclavitud de unos siglos atrás para reconocer que en la danza hay influencias de hechos sociológicos, ya que en la Colombia contemporánea, el permanente conflicto armado ha roto los lazos familiares o comunitarios mediante procesos de exclusión en los lugares donde habitan los pueblos afrocolombianos. En la actualidad también se reconoce una diáspora, y Bogotá ha sido un receptáculo de los habitantes desplazados por la violencia. Por eso, cada vez hay más compañías, no solo de mestizos, sino de cuerpos del Caribe y del Pacífico en ciudades donde antes no había una población representativa de afrodescendientes, porque el tejido social se rompe, y las comunidades afrodescendientes ya no están bailando en sus lugares de origen, sino que se ven obligadas a recontar su historia por medio de la danza en Bogotá u otras grandes ciudades. Así pues, en los movimientos dancísticos del cuerpo pueden reconocerse procesos históricos que se viven en términos sociológicos.

Pregunta para Franklin y Catalina

A partir de esta reflexión, ¿cómo se reconocen en el cuerpo marcas de la diáspora? ¿Notan una tensión cuando, en las representaciones escénicas, el “ojo extranjero” demanda y celebra la hipervirilidad de los cuerpos negros, cuando ese ojo pide que se baile sin camisa, que los cuerpos demuestren su fuerza física, sin tener todo el contexto cultural ligado al territorio? ¿No les parece oportuno abordar esa relación entre el cuerpo y el territorio, teniendo en cuenta que el cuerpo también es un territorio (algo que se ha vuelto un cliché), al tiempo que se cuestionan las implicaciones de eso, por ejemplo, cuando alguien baila aires de un territorio diferente al de origen, o cuando se introducen variaciones

o modificaciones en unas danzas debido al actual proceso de diáspora colombiano?

Respuestas

En opinión de Franklin, el cuerpo es central, y lo que decía Catalina acerca del cuerpo es fundamental, no solo porque esta discusión sea sobre la danza, sino porque conflictos como los mencionados pasan por una experiencia corporal: *cuando hablamos del racismo, no hablamos de una idea, sino de algo que se siente en el cuerpo: el miedo, el dolor*. Incluso eso que dice Fanon cuando habla de la *auto-persecución racista sobre el propio cuerpo*, porque hay que reconstruir toda una imagen. Por eso, lo bello y lo corporal son muy importantes para la gente afro, porque hay toda una historia de negar su cuerpo. “Recuperar el propio cuerpo de una manera positiva da una fuerza muy grande, y es muy importante”.

Como antropólogo, Franklin piensa que los procesos culturales son muy dinámicos. No se podría hablar de algo afro como único, ya que *lo afro es múltiple*, y es algo que se construye en procesos muy complejos. A raíz de eso, se refirió a la *necesidad de rescatar las expresiones afroculturales urbanas*, ya que es un problema que se continúe creyendo que las personas negras están en unas determinadas regiones o lugares. Aportó ejemplos de lo que sucede en Antioquia con relación a su población afrodescendiente y su cercanía con Chocó, de los imaginarios sobre lo que es “ser antioqueño” (más blanco) y “ser chocono” (negro), que pone de presente la carencia de un conocimiento profundo de lo que realmente cada uno es. También hay que ver a África como un continente que alberga culturas muy distintas, unificadas por ese acontecimiento político de la trata de personas, de donde puede desprenderse la percepción de la vitalidad de su danza.

Franklin recordó que la feminista barranquillera Diana Ashanti se refiere a “malungaje” para denominar el reconocimiento que hacían las personas esclavizadas en el barco negrero. A pesar de proceder de regiones muy distintas y tener algo en común, los unía el hecho de ir en el mismo barco. “Esa experiencia común vivida crea el *nosotros*, un lugar político muy importante y un elemento de identidad muy fuerte”. También esa autora reflexiona sobre el *proceso de reconocerse con personas de las que no se tiene idea, a quienes no se ha visto antes, pero que se pueden identificar como del propio grupo*. Por ejemplo, en un aeropuerto, en otra ciudad, una persona habla otro idioma, pero es negra, y eso basta para que se genere una complicidad; esa complicidad, ese reconocimiento, se ha definido como *malungaje* (se reconocen quienes están en el mismo barco negrero, son víctimas de esa misma empresa racista, que los construye como esclavos, como negros). Eso permite reconocer que uno, junto con otros, pertenece a una historia, y ese reconocimiento crea un sentido de identidad

al que los individuos se adscriben por decisión propia. Según este argumento, reconocerse afro tiene un sentido político y una razón de ser.

Franklin se pregunta qué proceso se ha dado para que muchos colombianos se sientan por completo desvinculados de la identidad negra o de la indígena. En su opinión, el origen está en considerar esas identidades desde la otredad, lo cual pone en evidencia unas tensiones raciales. De ahí la necesidad de hablar del mestizaje, que nos recuerda que todos tenemos que ver con la historia de la presencia indígena y negra en el país. Ese término hay que sentirlo, procesarlo, hacerse cargo de él. “No podemos simplemente esconderlo: estamos en deuda con la realidad que comunica”.

Cuando aparece la discusión acerca de la cultura y la identidad afro —reconoce Franklin—, a él le alegra, porque lo considera muy importante para niños y niñas (hace años, lo que tuviera que ver con la etnicidad afro no era considerado bonito o deseable, y no era aceptado). Ahora hay espacios donde lo relativo a la identidad afro ha cambiado. Ha sido un cambio grandísimo para la subjetividad de muchas personas, pero en ciertos sectores de la población también se registra una reacción muy negativa ante ese cambio: “hay mucho negro”, “han ido muy lejos”, “se envalentonaron demasiado”, dicen. Esto se ve con claridad en Estados Unidos y en Brasil, donde la élite política reacciona ante ese empoderamiento. Así que hay que estar atentos a esa reacción y ver qué se hace para que esa potencia no se pierda, porque ese proceso no solo beneficia a las personas que se identifican como afros o negros, sino a toda la sociedad, así que hay que garantizar que esa tendencia crezca.

Por su parte, Catalina, a propósito del cuerpo y su relación con la diáspora colombiana, y particularmente la chocona, recalcó que en los cambios y transformaciones de los que se viene hablando es importante evidenciar el lugar de lo afro y de lo negro para reflexionar teniendo en cuenta este eje y el de la danza. El tema la motivó a hablar de experiencias propias vividas. Por ejemplo, contó que la danza le salvó la vida. Desde los quince años comenzó a asumirse como afrocolombiana (antes, el concepto de “lo negro” no le gustaba, así que su nueva la postura la ha obligado a reconciliarse con ese concepto). Nació en la localidad de Ciudad Bolívar, hija de padres choconos que se conocieron en Bogotá. Su mamá trabajaba en casas de familia, y ella creció en medio de una profunda soledad. Eso la volvió niña ensimismada, callada, apocada. El descubrimiento del arte y la danza iluminó su vida. Al conocer la danza tradicional, especialmente la afro, se sorprendió de su riqueza. Gracias a ello empezó a hacer un camino de empoderamiento. Cuando aparecieron las tendencias dancísticas del afromandingue y el afrocontemporáneo, se preguntó qué pasaba con la danza tradicional en su cuerpo, en su territorio, y también cómo debía enfocar su historia de vida. Así pues,

la danza tradicional empezó a brindarle un sentido de identidad que le permitió entender su cuerpo. En las fiestas a las que asistía en Bogotá, ella aún no sabía bailar del modo como lo hace la gente del Pacífico. En principio vio con extrañeza la necesidad de preguntarse si tenía elementos afro que pudiera reconocer como propios, de determinar si los rasgos culturales de la gente negra hacían parte de ella, de descubrirse en la ondulación, en la vibración, o en el simple hecho de que la cadera se moviera en círculos... En Palenque reconoció que hasta entonces ella había sido muy “tronco”, porque una amiga le dijo que había mejorado mucho. Y después se dio cuenta de que bailar danza afro también es producto de la persistencia, del estudio, de un trabajo interior que se hace en comunidad.

Luego de la danza tradicional, cuando hizo danza contemporánea, Catalina comprendió que su cuerpo no estaba formado. Finalmente tomó esas dos cosas al tiempo: la formación y la escena. Reconoce que no estudió danza, sino actuación, para bailar. Después se encontró con la danza afrocontemporánea, y se sorprendió otra vez al verse aprendiendo distintas vertientes de la danza afro; luego llegó el afromandingue, que es lo más conocido de la danza tradicional africana en Colombia. En ese momento se preguntó para qué bailaba, cuál era su intención, qué haría con todo eso. En su presentación también se preguntó por las capas que empiezan a formarse en una persona, y en la misma sociedad: ella es una mujer afro, una mujer negra que baila y actúa en un determinado contexto social, una persona con familia, madre de tres hijos, que decide crear estrategias a partir del arte para transformar, para contribuir a una transformación. En ese momento reconoce que la danza se ha vuelto un camino.

También se preguntaba si toda la gente debería bailar danza afro: ¿por qué sí y por qué no? Asimismo, se preguntaba si al tomar clases de danza afromandingue estaba tomando realmente clases de esa danza. Tiende a creer que no, porque “no pertenecemos a ese contexto, no sabemos cuál es en sí el espíritu de esa danza (sabemos unas dinámicas, unos pasos, pero llegamos a ella por la interpretación de quien la aprendió, por lo cual no hay un contacto auténtico con ella, porque es una danza que nace y se realiza en otro continente)”. Entonces, cree que algo de esa danza puede haber en la manera como alguien de otro continente puede llegar a bailarla, pero cuando la asume en cuerpo, se pregunta qué es, y así mismo, en cada cuerpo y en cada persona. “Cuando me preguntó qué hace que yo pueda o no bailar, debo reconocer dos cosas: el estudio de una técnica, entender las diversas técnicas y cada técnica de cada país en el acto de bailar”. Catalina critica la idea que algunos tienen de que esta danza es una especie de *fitness*, y le parece importante plantearse qué se hace cuando se baila, de dónde viene ese deseo de practicar este tipo de danza, qué se expresa con ella, o si lo que se quiere es hacer *fitness* o cardio.

Asimismo, si se está haciendo esa danza, o estudiándola, cuestiona que se haga lejos de las condiciones de la región y de la comunidad donde se originó. Si no se adentra en ese contexto, ¿alguien puede hacer esa danza? En su opinión, lo que se está haciendo es una abstracción, una *interpretación*. Su experiencia le dice que lo que se hace es tomar elementos de esa danza para comunicar algo. Pero es algo que también pasa cuando se baila danza tradicional, contemporánea, afrocontemporánea, urbana, salsa, vallenato, etc.: se aprenden unos elementos para con ellos comunicar unas necesidades propias en un contexto que no es el de origen de la danza. Se puede decir que en Palenque los palenqueros hacen danza tradicional, porque lo viven, lo hacen y lo han aprendido en un contexto que, si bien derivó del desplazamiento, de la migración, terminó por formar un oasis. En la ciudad, ese tipo de expresiones se estudian. Pero ella duda de que partir de la experiencia del contexto original palenquero permita aprender realmente una expresión original distinta, como el afromandingue. En cambio, sí se puede hacer con la danza afrocontemporánea, porque en ella se toman elementos de diversos orígenes, se los suma y transforma para conseguir una especie de abstracción en la que es posible reconocer movimientos propios de la danza afro.

Intervención de la moderadora

Claudia mencionó y rescató los conceptos de *complicidades* y *motrices culturales*, así como la diversidad de las manifestaciones culturales africanas, las oportunidades para la danza en distintos periodos de la historia, lo natural versus lo que no lo es (a propósito del testimonio de Catalina), el esencialismo como forma de pensar que si se proviene de un lugar, se es o se sabe algo; de igual manera, los procesos del cuerpo, que también son culturalmente aprendidos (en relación con lo aprendido y el redescubrimiento); lo mestizo (hasta qué punto nos sentimos tan lejos del ser indígena y del afro); el “racismo al revés” (reconocimiento de la imagen publicitaria del cuerpo negro, por ejemplo, pero sin informar a las personas afro de quién toman su imagen). Además, expresó que es interesante analizar la demanda contra la Gerencia de Danza debido a la participación de mestizos en proyectos relacionados con la cultura afro, una situación en la que también se observan tensiones y procesos de exclusión (los mestizos no pueden practicar danza afro), por lo cual invitó a los panelistas a compartir su opinión acerca de estos temas.

Respuestas

Franklin propuso de nuevo no resolver la pregunta. En contraste, habló de la importancia de respetar los procesos de las personas, y prefirió no hablar de mestizos en general, sino dar cuenta de los procesos de cada uno. También resaltó

la importancia de que, *si un mestizo está en ese proceso, sea autocrítico con su apropiación cultural, pues debe estar dispuesto a cualquier tipo de interpelación y preguntas.*

Declaró que no le gusta la expresión “proceso de racismo a la inversa” como concepto o categoría. En su opinión, es necesario darle otro nombre a ese hecho, ya que los negros, en el curso de la historia, no han discriminado políticamente a los blancos: no ha habido trata de blancos por parte de negros, o esclavización de blancos por negros. Puede haber negros que sean racistas o hayan contribuido a situaciones de racismo, pero no cree que eso deba ser llamado *racismo inverso*. En todo caso, hizo un llamado a escuchar los reclamos de inclusión o exclusión como algo que se expresa de otra manera. También resaltó la diferencia entre aprender danza con un maestro y aprenderla cerca del contexto real, en contacto con el ritual y su sentido original, con la comunidad que permite comprender más claramente de dónde proviene esta práctica y por qué existe. Manifestó que es complicado hablar de *riesgo del esencialismo*, y que la gente negra puede hacer lo que le dé la gana, por ejemplo, no bailar ni tener sabor, ni hacer danza afro, o hacer danza clásica (mencionó como ejemplo a Teresita Gómez, pianista negra que puede tocar de manera increíble a Chopin, aunque hay una constante demanda de que interprete música colombiana). Le parece muy productivo conservar estos fenómenos como una tensión, para ver cómo se asume y cómo se tramita.

Franklin también destacó el *riesgo de que la cultura se comporte como empresa* (por ejemplo, con los productos para el pelo, que en Brasil se han masificado, si bien se desconoce quiénes son las mujeres que los elaboran, quienes además no reciben beneficios ni pueden participar en el negocio). Por esta razón, considera que esos reclamos son justos y explicables, y hay que preguntarse cómo se podría resolver el problema, lo cual no impide que se pueda ser crítico con lo que diga una persona (sea o no afro). La demanda de igualdad pasa por eso: ver las diferentes maneras en que las personas hacen las cosas; pero recalco que la queja tampoco es productiva, porque pone en evidencia que algo pasó, o cambió, pero no dice qué hacer con eso.

Por su parte, Catalina cuestionó el lugar de los grupos que trabajan la cultura afro (que se proponen su estudio profundo, o tratan de explotarla mercantilmente con una lógica exclusivamente enfocada en lo que vende). También hizo hincapié en la importancia de la exploración del contexto, en conocer el proceso que han vivido las personas participantes, y analizar, con el propósito de fortalecerlas, las oportunidades que agrupaciones afro han tenido, o tienen, de participar en eventos o en convocatorias. Mencionó que hay que tener cuidado con el otorgamiento de privilegios: según ha observado, personas no afro suelen tener más posibilidades; por ejemplo, habló de un caso en el que los músicos

negros no eran tenidos en cuenta por “no ser académicos”, y también de la representante mestiza de un colectivo de parteras del Chocó nombrada por ellas mismas (cuestionó que una mujer mestiza hablara del proceso ancestral de la partería en esa región, y se preguntó si esa elección era coherente, si realmente los afro necesitan un tipo de representación como esa: “si estamos hablando de los doscientos años de la abolición de la esclavitud, ¿por qué la imagen representativa va a ser la de una mujer mestiza?”).

Catalina se preguntó si una persona mestiza ha vivido las mismas experiencias que los negros, de ir por la calle y ser discriminado o soportar burlas; si le afecta el imaginario de lo negro como malo, concretado en expresiones como “las aguas negras” o “en obra negra”. En su opinión, *una persona mestiza puede ayudar a fortalecer el empoderamiento de la identidad afro, pero no debe figurar como representante de culturas afro*. Sobre todo, en una fecha tan emblemática o en ciertos eventos, es conveniente evaluar la pertinencia de esas representaciones. Por eso, insistió, hay que tener cuidado con el lugar del privilegio. No obstante, contó que ha aprendido danza afro de personas mestizas, y una vez escuchaba a una mestiza, compañera de clase, preguntar por qué era difícil aceptar que ella pudiera dar una clase de danza afro-mandingue, ante lo cual Catalina respondió que su compañera no representaba una historia, o tal vez sí, pero otra parte de la historia, y lo podía hacer, pero documentándose, estudiando, porque esos cuestionamientos le iban a llegar todo el tiempo.

Intervención de la moderadora

Claudia resaltó la importancia de preguntarse por estos temas, debido a que situaciones similares suceden todo el tiempo en la escena bogotana de la danza. A sus interlocutores les preguntó qué prácticas solían representar, o por ese tiempo estaban representando. También indagó por su relación con el tema del *extractivismo*, no solo en términos epistémicos, sino también corporales (por ejemplo, personas que visitan un lugar, graban una danza y se lanzan a enseñarla sin haber seguido un proceso de investigación, algo que sucede mucho en Colombia). Sin embargo, reconoció que hay personas que aprenden y enseñan danzas autóctonas movidas por propósitos profundos complejos y basándose en la investigación de todo lo relativo a ellas, lo cual muestra que allí también *hay una tensión entre procesos que acuden a la investigación profunda y otros que se limitan a hacer extractivismo para poner los resultados en escena*, y tal vez ganarse un premio o una beca. Esto, de paso, arroja dudas sobre los concursos.

Respuestas

Franklin mencionó que, respecto al extractivismo, la crítica está dirigida a la

apropiación cultural que se hace sin dar reconocimiento a la gente de la que se aprenden los movimientos (se excluye a la gente originaria de esos nuevos espacios de apropiación), y es algo que no solo pasa con personas afro, sino pertenecientes a distintas culturas. En su opinión, es importante que no se trunque la posibilidad de tener acceso o contacto con otras culturas, o que se censuren esas posibilidades (“*gracias a maestros y maestras que van a otros lugares recónditos o diferentes a aprender, logramos tener danza y podemos saber y disfrutar de danzas escondidas. Ese conocimiento puede pasar por un proceso serio, incluso académico, y contar con una curaduría...*”).

El panelista demostró preocupación por la *responsabilidad social con la comunidad contactada, de la cual han surgido nuevos saberes*, ya que es necesario preservar la historia asociada a las personas, sus prácticas y sus expresiones. Al respecto, sugirió que, por ejemplo, en los proyectos de la Secretaría de Cultura se proponga que los participantes tengan una responsabilidad social con las comunidades.

Catalina se mostró en todo de acuerdo con Franklin.

Comentario de la relatora

La participación de Catalina se destacó por presentar su identidad desde distintas condiciones que la integran como ser único en el contexto de reflexión sobre las prácticas culturales y artísticas que se consideran afrocolombianas o afrodescendientes. Su testimonio de vida como mujer, madre, actriz y bailarina creadora bogotana de ascendencia chocoana fue un modo de llamar la atención sobre algunos de los contextos en los que la construcción social de lo afro se manifiesta, partiendo del sentir propio de quienes se consideran integrantes o representantes de esa comunidad, por una parte, y de quienes se acercan a las manifestaciones culturales afrocolombianas desde diferentes perspectivas, así no sean reconocidos como integrantes de las comunidades dueñas de esas tradiciones (por su procedencia geográfica, color de piel, formación, nivel de experiencia artística o investigativa en los saberes tradicionales afro, etc.). En relación con esta última idea, surgió la pregunta acerca de cómo juzgar la participación de lo “considerado socioculturalmente afro” en prácticas culturales y artísticas afro.

La experiencia de Franklin como investigador y artista le permitió manifestar una posición amplia, es decir, poco restringida a su propia persona, sobre los temas discutidos durante esta sesión. La reflexión teórica sobre fenómenos relacionados con retos y condiciones que enfrentan diversas minorías en contextos sociales que desconocen sus prácticas, expresiones y formas de vida. Propuso abrir el campo de la reflexión generada en este encuentro y que cada participante revaluara sus preconceptos y otras ideas acerca del lugar de la tradición y de

las raíces afro en nuestro país.

La moderadora abrió el espacio para que el público hiciera preguntas y comentarios, con el objeto de obtener resonancias de lo que expusieron los invitados.

Preguntas y comentarios del público

1. Esperanza Biokó felicitó a los invitados por las ponencias, y a la Gerencia de Danza por este espacio. A continuación se exponen los apartes más destacados de su intervención:

¿Por qué no tenemos feministas negras entre los invitados?

Si estamos hablando de danza, qué bueno sería proponer una lúdica para que la charla no se vuelva tan acartonada, tan cansona, y sea más danza.

La danza negra no existe sin el ritmo, que es su resistencia, y los espíritus son múltiples... Los pueblos afrocolombianos, negros, no solamente somos desplazados de nuestro territorio, sino que hoy en día estamos siendo desplazados de nuestras propias prácticas culturales. A eso hay que ponerle cuidado; por eso luchamos por políticas culturales.

En respuesta, la moderadora destacó la programación completa de este segundo Foro Afro, que contempla espacios prácticos y talleres paralelos al ejercicio de reflexión, y subrayó la relevancia de tener estos espacios de diálogo y reflexión —además de la circulación, que ocupa casi el 80 % de las actividades programadas, en contraste con la formación y la investigación—, donde es posible que los interesados puedan escucharse, reconocerse y conversar más profundamente sobre temas tan importantes para el medio.

2. Nayibe Sánchez, teniendo en cuenta el panorama de la interseccionalidad, en el que se entrecruzan distintos factores, como, por ejemplo, la condición de discapacidad, preguntó a qué se hace referencia cuando se habla de interseccionalidad en la danza. Para ella es claro que hay un interés particular por el cruce de la práctica dancística con la estigmatización racial y otros motivos de exclusión que convocan como necesaria la visión interseccional. También se mostró interesada en saber cómo se concibe el cuerpo, o los cuerpos, particularmente cuando se tiene en cuenta lo que se espera ver de determinados cuerpos, sobre todo si tienen determinado color de piel, determinada edad, capacidades o habilidades, como si hubiera que cumplir con una manera de ser o de estar en el mundo, y, por lo tanto, de bailar. En su opinión, la danza puede contener posiciones políticas frente a lo que los bailarines pueden hacer, algo que va más

allá del color, de sus capacidades o edad. “Pareciera que la interseccionalidad hablara solamente de los excluidos —precisó—. Hay que tener cuidado con la exotización de esos excluidos. *La danza puede plantear preguntas políticas por las exclusiones históricas* que unos sujetos han vivido más que otros.

3. Michael Rosero, estudiante de la licenciatura en Ciencias Sociales, para cuya vida la danza ha sido un eje transversal, preguntó *cómo se puede pensar la danza en un campo educativo*, considerando lugares como la escuela, donde puede haber segregación, como sucede en la sociedad: *¿cómo pensar la danza desde un eje de formación dentro de la misma escuela y en la sociedad, teniendo claro que la danza permite esta construcción de cuerpos, esta relación intercultural*, sobre todo en una ciudad como Bogotá, que constituye un espacio donde la población afro se ha posicionado últimamente, lo que ha hecho más evidentes las dinámicas de segregación?

Respuestas de los invitados

En opinión de Franklin, la práctica de la danza como política corporal tiene potencial para interpretar muchas cosas, como género, sexualidad, capacitación... *En la danza se pueden hacer cosas para retar ciertos cánones corporales*. Siente que muchas prácticas de danza se sujetan a ciertas normativas corporales, como las relativas a lo que significa un cuerpo que danza, su talla, cómo se tiene que mover... Hay prácticas que carecen de indagación y de exploración de procesos fuera de esas normativas. Reconoció que antes no había pensado interseccionalmente la danza, y se preguntó *qué tanto la danza está haciendo por retar cánones corporales*, en contraste con los patrones, modelos y normas que imponen, reprimen o niegan libertades, como, por ejemplo, por qué a hombres negros *gays* se les imponen roles de género y repertorios de masculinidad, demandados culturalmente en la danza tradicional que practican, si esas posiciones atentan contra su subjetividad.

Planteó la opción de explorar con el cuerpo otras posibilidades, otros cánones estéticos, otros movimientos. Por medio de esta práctica corporal se podrían plantear preguntas e intersecciones. Recalcó que la tradición ha establecido la relación que “debe” existir entre género, danza y clase, así como otras variables, y también el lugar de lo afro. Entonces, la danza afro ha llegado tarde y no se ha incorporado aún a esa reflexión, que es urgente.

Por su parte, Catalina, con respecto a la interseccionalidad, propuso preguntarse quién está en escena (necesidad de notar y evidenciar las capas que componen cada ser en la danza y en escena, por ser un ser interseccional en sí, desde su propia condición); “hay temas que pueden ser interseccionales en la creación, la investigación... pero el intérprete, bailarín(a) también es un ser interseccional”. Con respecto a la pregunta de la danza en la escuela, manifestó

que se debe rescatar el contexto para evidenciar las relaciones, los roles, las actividades propias de una tradición, y expresó que el arte posibilita, en ciertos casos, que el conocimiento pueda difundirse de modos más didácticos, vivos y divertidos para los niños.

Comentario de Liliana Angulo (panelista de la sesión del día anterior)

En su opinión, la interseccionalidad aún no ha llegado a la Secretaría de Cultura (lo sabe por su experiencia previa como directora de la Gerencia de Artes Plásticas de Idartes), y también lo ve en su rol actual en las convocatorias afro, como integrante de la sociedad civil. Asimismo, planteó que *es necesario que las preguntas por los contextos y las condiciones de las poblaciones afro se den en las políticas públicas, que las convocatorias reflejen lo que está pasando en el campo y en las ciudades*, para enfrentar la resistencia a que esto se pueda abordar, y reflejar lo que realmente está pasando en estos lugares,

... porque nosotros seguimos luchando por la convocatoria afro, por las convocatorias poblacionales afro, y uno dice: ¿pero esto qué?, y ¿a quién están mirando?, y ¿en qué están pensando?. (...) Hay una resistencia a discutir eso y hay una resistencia a generar un marco que permita que las expresiones reales que se están dando en las ciudades se desarrollen.

Intervención de la moderadora

Claudia Angélica mencionó que la Gerencia de Danza cree que lo diferencial hay que transversalizarlo, en lugar de encajonarlo, y que esto es parte de problemas de fondo en la política pública. Por otra parte, manifestó que la Gerencia de Danza entiende profundamente la tensión con el Estado, pero también cree que “vernors como bandos le ha hecho mucho daño al sector cultural”, porque a veces no se valoran esas capas que también tienen los funcionarios: ser personas, sus experiencias investigativas y en la danza, etc.

En cuanto a estos temas, en términos de política pública, resaltó una *aplicación del enfoque diferencial poblacional*, que puede ayudar a que las instituciones vean las poblaciones de otra forma, sin categorías cerradas, con una mirada menos multicultural y capaz de valorar la interculturalidad, lo cual podría ampliar los enfoques de participación previstos en las convocatorias.

Finalmente, y a propósito del comentario acerca de la discapacidad y otros ámbitos de intervención de la interseccionalidad que compartió Nayibe Sánchez, la moderadora mencionó la investigación en danza recientemente ganadora, que aborda la discusión de la discapacidad y los cuerpos normativos que se imponen

en la danza, e invitó a leer esta publicación, que será de libre distribución.

Claudia agradeció a los participantes por este diálogo tan generoso y profundo, y expresó que a veces tocar la llaga en temas de los que no se quiere hablar es incómodo, pero le parece necesario para avanzar, e invitó a todos a participar en la tercera sesión, el jueves 23 de mayo, planeada para bailar y estar cerca de la danza y la música mediante manifestaciones vivas.

Comentario de Sofía Mejía (directora de la División de Cultura de la Universidad Nacional de Colombia)

Sofía explicó que, por una iniciativa compartida con la Universidad Nacional, en la tercera sesión estarían los grupos de Danza Afrocolombiana y Conjunto de Chirimía y Marimba (grupos institucionales de la Universidad Nacional); también participarían Nemesio Berrío, La Gran Chicoló y otro conjunto de la Universidad, el Grupo de Gaitas y Tambores, con una bullerenga invitada que llevaría el Idartes. Esta programación tendría lugar desde las cuatro de la tarde hasta las siete de la noche en la plaza del Che.

3

*Desenmascarar un
autorretrato
o retratarse con una
máscara*

3

Entrevista a Martha Hincapié Charry

Por Diego García Bernal¹

Preámbulo

Frida Kahlo ha sido una de las artistas más citadas y homenajeadas en múltiples expresiones del arte escénico, plástico, musical, etc. Y es que Frida representa una voz y un carácter femenino que solo puede ser propio de una especie de heroína trágica antigua: una mujer que se debate entre el amor y el desamor, la enfermedad y la recuperación, la sobriedad y la embriaguez...; una mujer que se debate entre los encuentros más cercanos y las tensiones más distantes; en pocas palabras, que se debate entre la vida y la muerte. Una mujer así siempre llama la atención por su comportamiento y actuar al límite, produce reconocimientos directos con lo que alguna vez hemos sido o con lo que alguna vez se nos ha pasado por la cabeza ser. Kahlo es como un mito, pero como un mito de esos que uno sabe que sí existieron, porque escribió poemas y pintó cuadros, y los dejó para que nos diéramos cuenta de su paso por la humanidad. No fue simplemente “la mujer de Rivera”, o una mujer que haya sido la sombra de su compañero sentimental, no. Ella era Frida Kahlo, y nadie nunca dijo “allá van Diego y su mujer”, sino que era necesario decir “allá van Diego y Frida”. La admiración —y en ocasiones el fanatismo— hacia Frida no es únicamente un fenómeno mexicano, sino que, para dar ejemplos simples, al aparecer su rostro, sus pinturas o sus frases en cuanta portada de agenda, llaveros, aretes, esferos, *muggs* y demás objetos de ornato y de la vida cotidiana, se hacen obvios los alcances de la Kahlo, bien sea por un conocimiento profundo de su vida y obra, o por una cuestión de moda que, vale la pena decir, ha durado bastante para que sea simplemente una moda.

¹ Docente y creador artístico interdisciplinar colombiano, cofundador y codirector del colectivo Proyecto Tramontana: Laboratorio de Artistas. Egresado de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá).

La máscara

La bailarina y coreógrafa colombiana, radicada en Alemania, Martha Hincapié Charry tiene en su repertorio una obra que lleva por título *Autorretrato con máscara*, pieza de danza que, a simple vista, toma como problema creativo la vida y obra de la pintora y poetisa mexicana Frida Kahlo. Hincapié estuvo el año pasado presentando su obra en el auditorio-teatro del Museo Nacional de Colombia, en el marco de una programación que tenía como objetivo rendirle una suerte de tributo a México, y qué mejor que su obra para que hiciera parte de la programación. En dicha presentación, *Autorretrato con máscara* se contemplaba como una obra de danza contemporánea interpretada por una sola bailarina, que incluía proyecciones de video en el fondo del escenario, mapeos sobre el cuerpo de la intérprete, música y, por supuesto, danza, creando así un diálogo que posibilitaba la generación de imágenes en constante movimiento a lo largo de la representación.

En 2016, *Autorretrato con máscara* hizo parte de la programación del XV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB) con cuatro funciones en la sala La Factoría. Sin embargo, para esa ocasión, la obra de Martha Hincapié ya no era unipersonal, como lo fue el año anterior, sino que estuvo acompañada de un intérprete de danza contemporánea (Ángel Ávila) y de cuatro músicos (mariachis) en escena. La obra de Hincapié sigue tomando a Frida Kahlo como fuerte referente de creación. Esto se hace explícito mediante la proyección de videos subjetivos sobre los cuadros hechos por la pintora, y por la presencia de fotografías con rostros y autorretratos de ella misma. Martha Hincapié, para la reseña elaborada por el FITB 2016, definió su pieza como “una obra para cuerpo, muerte, dolor, video, amor y sandía”, que rinde homenaje a Frida Kahlo. No obstante, las palabras con las que se refiere Hincapié no son una simple definición de artista para su obra, sino que casi se convierten en categorías de investigación-creación, evidentes en su puesta en escena: el cuerpo en movimiento está presente, la muerte es un personaje alegórico que prologa la pieza, el dolor se manifiesta en las espinas que, por medio del video, son mapeadas en el cuerpo de Hincapié como un lienzo que hace posible el juego digital; un corazón —también proyectado sobre Hincapié— que no deja de latir es cubierto por las espinas —¿late rápidamente ese corazón acaso por amor o por el desgarró que produce la letra de una pista de karaoke que habla del desamor y que suena más desalentadora en las voces desafinadas de los espectadores?—. Finalmente, una *sandía-patilla* —como las de los cuadros de Kahlo— es destrozada en escena; se expone sin compasión con su relleno y sus pepas desparramadas sobre el

linóleo negro, como un cuadro violento producto de un acto violento que reta a probar el dulce aroma del dolor, del desamor y de la muerte.

Dulce aroma trágico. Espinas. Corazón que no para de latir. Cuarteto lastimero de mariachis. Escasas copas de tequila. Cejas pobladas. ¿Autorretratos o retratos? La muerte seductora que le da la espalda al público, que le menea el culo y se le burla detrás de una máscara mientras descaradamente introduce un acontecimiento danzado. Así es *Autorretrato con máscara*.

Quítate la máscara

El lunes 28 de marzo, un día después de acabar el XV FITB, Martha y yo tuvimos una cita en un café en el norte de Bogotá. Le comenté que me interesaba conocer su llegada a la danza y la poética de creación que estaba detrás de su obra *Autorretrato con máscara*. Introduje la “entrevista” —que fue más una conversación amistosa y libre que una lista de preguntas perfectamente estructurada— con la lectura de lo que aquí llamo “Preámbulo” y “La máscara”; estos dos fragmentos no se han modificado: siguen como los leí en aquel encuentro. Tomándonos un café y deteniéndonos para reír y para desviarnos en otros temas que no habían sido previstos en el propósito de esta entrevista, ahora condenso aquí una cara borrosa, difusa, de un encuentro en el que traté de indagar sobre aspectos de un interés personal: tratar de reseñar actos efímeros.

El arribo

Diego García (en adelante D.G.): ¿Cómo llegas a la danza?

Martha Hincapié (en adelante M.H.): Siempre sentí una atracción por la danza; me gustaba el folclor, tenía una idea de lo que era el ballet, me gustaba, pero nunca practiqué nada. Siempre estuve un poco perdida, un poco desorientada, sobre todo en la adolescencia.

D. G.: Como todos los adolescentes.

M. H.: ¡Exactamente! [*Risas*]. Yo estaba terminando el bachillerato en Bucaramanga —yo soy de allá—; por esas fechas, Bucaramanga cumplía años, e

hicieron una celebración: trajeron un coro, y en la programación había un dúo de danza contemporánea. Yo no había visto anunciado el dúo, sino que simplemente fue uno de los espectáculos que fui a ver, y cuando vi esta cosa en el escenario, ver a estas dos personas moviéndose de esa manera tan extraña en ese universo tan raro, tuve un *shock* emocional, físico, de todo tipo... Fue una revelación en la que yo dije: “Esto es lo que yo quiero hacer”; fue como inmediato. De ahí en adelante empecé a buscar clases o espacios para entrenarme, y en Bucaramanga existía una escuela departamental de danza, era como un conservatorio de la Gobernación, en donde enseñaban música, danza contemporánea y artes plásticas; era una escuela que llevaba como veinte años, aproximadamente.

En ese entonces abrieron un grupo de danza contemporánea para personas ya mayores —porque si tú querías ser bailarín, te tocaba empezar con ballet desde los seis años—. Entonces entré al grupo y empecé a entrenar. Al siguiente año, cuando salí del colegio, entré a estudiar Psicología en la Pontificia Universidad Bolivariana; hice seis semestres, pero el proceso con la danza fue muy rápido, muy veloz, y cuanto más ahondaba en el territorio de la danza, más me desinteresaba por la psicología. En esos seis semestres, el gobernador de turno cerró la escuela de artes, y no hubo poder humano que la reabriera. Se la dieron como sede a unos esmeralderos. Todos los bailarines quedamos huérfanos, sin lugares en donde entrenar, en donde ensayar, en donde presentarnos, pero yo sabía, tenía en la cabeza, que quería irme del país a seguir estudiando danza. En ese entonces la Academia Superior de Artes de Bogotá ya existía, pero una amiga que estudiaba ahí me comentaba cómo era, y la verdad, no me interesaba; yo no sentía que Bogotá fuera un lugar para mí, aunque me encantaba venir a tomar clases, venir al Festival Iberoamericano de Teatro, pero sentía que tenía que irme y buscar opciones fuera del país.

D. G.: Respondiendo a esa necesidad de salir del país, decides irte a Alemania. ¿Cómo fue el proceso para ir allá?

M. H.: Todo empezó, a propósito, en un Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en el año 2000. En esa época —creo que eso ya no lo hacen—, el Ministerio de Cultura escogía a un grupo de diez o quince bailarines de todo el país, los becaba y los llevaba a estudiar en la escuela del Festival, que era gratis para los bailarines. En ese entonces traían más grupos de danza al Ibero. La dinámica de las clases era, básicamente, que llegaba el grupo de bailarines y tomaba clases con los coreógrafos que traían de los diferentes países con sus respectivas compañías; un día la clase era con Canadá, el otro día con Israel, etc., y daban las entradas para ir a ver las funciones en la noche. Ese año yo estuve becada por primera y única vez. Uno de los maestros de la compañía de Susan E. Linker, que nos dio

clases, congenió mucho con el grupo de colombianos, y un día antes de irse me preguntó si no me interesaba ir a Alemania a presentar la audición en la Folkwang Universität; yo en ese entonces no tenía en mente Alemania, pero le respondí que por supuesto, que me interesaba. Él me dijo que cuando llegara a Alemania me iba a mandar los formatos, para que yo los llenara y los enviara, y así fue. Desafortunadamente, los papeles no llegaron en los plazos establecidos para la admisión, y el director de la escuela del momento no permitía ningún tipo de prórroga.

Entonces seguí buscando otras opciones de estudio, y en eso conseguí un cupo en el Laban Center, de Londres, media beca. Mientras hacía los trámites de papeles y demás cosas para la audición en el Laban, me volvieron a escribir de Alemania diciéndome que habían cambiado de director, y que el nuevo permitía que la gente se presentara en otras fechas. Mandé nuevamente los papeles y me enviaron la carta de invitación para presentar la audición en Alemania. Sin embargo, las audiciones en el Laban y en la Folkwang se cruzaban, y si me iba para Alemania, perdía la beca en el Laban, pero, intuitivamente, algo me dijo que tenía que irme para Alemania, y eso hice. Presenté la audición en la Folkwang y, efectivamente, a la semana empecé.

D. G.: ¿Llegaste a la Universidad de las artes de Folkwang a estudiar con algún tipo de beca, tenías ahorros, o cómo manejaste ese asunto del dinero?

M. H.: Como yo había planeado irme hacía más de un año, había ahorrado, había trabajado mucho y compré mis tiquetes, así que me fui con muy poco dinero. En ese entonces existía la beca Carolina Oramas, del Icetex. Me presenté a esa beca, la gané, y luego me becaron algunos semestres en la escuela. Igual, yo en Alemania todo el tiempo estuve trabajando, como a todos los latinos que nos toca trabajar muy duro para sostenernos.

D. G.: ¿Cómo era el programa que estudiaste? ¿Qué profesionales de la danza formaba, o forma, ese programa?

M. H.: El programa dura cuatro años. El pregrado que estudié forma bailarines de danza teatro. Ya si tú quieres estudiar otra cosa, haces una especialización o una maestría.

D. G.: Cuéntame un poco sobre la generación de colombianos que llegaron a la Universidad de las Artes de Folkwang, y que estudiaron danza junto a ti en ese momento.

M. H.: Éramos varios, y casi todos nos conocimos allá. Procedíamos de diferentes lugares: estaba Marcera Ruiz, que es de Bogotá; Jennifer Ocampo, que

es caleña; estaba Francisco Ocampo, que es bogotano, pero que bailó mucho tiempo con Peter Palacios en Medellín; había una bailarina de Cúcuta, y no recuerdo en este momento el nombre de los otros. En la Folkwang pasa eso: llegan los bailarines como por oleadas de países. Entonces llegan las oleadas de brasileños, oleadas de costarricenses, y en ese momento era la oleada de los colombianos. En total, éramos como ocho colombianos, más o menos, distribuidos en diferentes cursos y semestres.

Retratarse con una máscara

D. G.: ¿Cuánto tiempo pasó desde que terminaste tu pregrado hasta la creación de *Autorretrato con máscara*?

M. H.: Pasó un buen tiempo. Yo terminé los cuatro años de la formación, luego hice una especialización como bailarina solista en la misma universidad, y al segundo año de la especialización ya no tenía que ir, sino que hacía la práctica en la compañía de Pina Bausch, aprendiendo repertorio y bailando ahí. Luego trabajé como bailarina con diferentes coreógrafos, con compañías, con teatros; trabajaba en obras de teatro, danza y ópera, pero siempre como intérprete de danza. Así pasó el tiempo, hasta el 2007, pero hubo un momento en que decidí dejar de trabajar para otros y empezar a hacer mis cosas; decidí dejar de ser intérprete para ser coreógrafa y mudarme a Berlín. En ese entonces yo estaba en Essen, y en esa región hay mucha danza; el trabajo es muy bueno y es bien pagado. Trabajaba en ciudades cercanas a Essen, pero necesitaba algo más estimulante; desde hacía muchos años quería irme a vivir a Berlín, y decidí irme sin contactos, sin trabajo, sin nada.

D. G.: ¿Qué motivó la creación de *Autorretrato con máscara*?

M. H.: Tenía en la cabeza desde hace rato la idea de hacer algo sobre Frida. Justo ese año en el que me fui para Berlín, en el 2007, se conmemoraban los cien años del nacimiento de Frida, y yo escribí un proyecto que presenté a Iberescena para crear una obra sobre ella. Mi proyecto ganó y me fui a hacer la creación a Bucaramanga, porque tenía una residencia en el Instituto Municipal de Cultura de Bucaramanga. Hice la producción y creación de la obra allá, con gente de allá, y demás. Así nació la obra. En el 2008 la estrené. Inicialmente era un dúo en el que yo no bailaba (era la directora y coreógrafa de la obra): la bailaban dos mujeres intérpretes.

D. G.: Sin embargo, además de la conmemoración de los cien años del nacimiento de Frida Kahlo, me pregunto, más que eso, ¿por qué elegiste a Frida como referente de creación de una obra?

M. H.: [*Risas*]. Pero si tú ya escribiste por qué; lo tienes muy claro. Frida, como bien escribiste, es un ícono de México, de Latinoamérica, del arte, de la femineidad. Yo creo que Frida, junto con la Virgen de Guadalupe y el Che Guevara, son las tres figuras más representativas de la cultura pop latinoamericana ante el mundo; no es solo una cosa local. Frida fue una artista que supo expresar la femineidad de una forma que ninguna mujer se había atrevido hasta ese momento, y siempre tuvo una relación muy estrecha con su cuerpo. El cuerpo siempre fue protagonista en Frida, porque ella es una de esas artistas cuya obra y vida están totalmente amalgamadas, y es imposible separar la una de la otra. Esto último es muy importante para una mujer, para una artista, para alguien que trabaja con el cuerpo. Frida, en el momento en que creé la obra, fue también una excusa para tener una libertad física a la que en ese momento no me sentía capaz de llegar, de expresar o de permitirme. Además, toda la vida he tenido problemas de columna, he estado bloqueada; en algún momento no podía caminar —en teoría, no podía bailar, así lo hubiera seguido haciendo—; durante mucho tiempo tuve dolor en la columna, pero ya no lo tengo, afortunadamente; eso me creaba un vínculo corporal con Frida. Por otro lado, todo lo pasional, el amor, la relación tortuosa con Diego Rivera y las relaciones sentimentales, en general, de alguna manera también se convirtieron en puntos de identificación con la artista. Sin embargo, a pesar de que hay muchas identificaciones, Frida fue sobre todo una excusa para iniciar búsquedas coreográficas, ya que yo era muy tímida y la veía a ella como un pasadizo para ahondar sobre preguntas coreográficas mías, teniendo en cuenta que *Autorretrato con máscara* es mi primera creación como directora.

D. G.: Ahora, ¿por qué, después de seis años, aproximadamente, tomas la decisión de ser intérprete de *Autorretrato con máscara*, ya que, como comentabas, inicialmente fue una obra para dos bailarinas que tú dirigías?

M. H.: Pues *Autorretrato* es una obra que siempre le ha llegado muy bien al público. En Bogotá la he presentado muchas veces. Los de *Cortosinesis* me decían: “Es que esa obra se bailaba en blanco y negro” [*Risas*]. No sé, *Autorretrato* es una obra que tiene vida propia. Yo, siempre que la presento, digo: “No más. Esta es la última vez”, y vuelven y me la piden. He remontado la obra con varios repartos de bailarinas, he tenido relaciones de amor y odio con la obra, he sido muy crítica con ella, porque, obviamente, yo ya no trabajo como trabajaba en el 2007. Cuando surgió la posibilidad de la función en el Museo Nacional, el

año pasado, tomé la decisión de interpretarla yo. Esta decisión fue tomada de manera muy intuitiva, muy visceral, y partiendo de una necesidad interior muy fuerte —que es como usualmente tomo decisiones—. Dije: “No quiero otra vez buscar a otras dos bailarinas, remontar, etc.”.

D. G.: ¿Es decir que la función del año 2015 en el Museo Nacional fue la primera vez en que *Autorretrato* se presentó como una obra unipersonal?

M. H.: Sí, y será la última vez. ¿No sabías?

D. G.: No, y eso que creí haberme preparado lo suficiente para la entrevista. [Risas].

M. H.: Lo que hice en el Museo Nacional fue condensar lo que sentía que era más relevante de la obra, y lo que sentí que podía hacer yo sola. Fue un riesgo muy grande; no sabía qué iba a pasar, pero quería tomar el riesgo. Además, desde el año pasado he sentido una necesidad muy grande de volver a bailar y de volver al escenario, no solamente de dirigir, sino de volver al cuerpo y al movimiento... Siento que, de pronto, todavía tengo algo que decir como intérprete. Fue como un reto; dije: “Vamos a ver qué pasa”.

Como describiendo un cuadro

El público entró mientras en el centro del escenario, iluminados por una luz muy tenue, un hombre y una mujer, parados frente a frente, hacían una serie de movimientos. La mujer se fue hacia el fondo del escenario, y el hombre quedó solo en el centro realizando unos movimientos muy lineales con los brazos; eran movimientos amplios. El hombre terminó y se sentó junto a mí —en el lugar de los espectadores—. En eso, entró la intérprete con una máscara de calavera realizando un desplazamiento desde el fondo hasta el centro del escenario. Al llegar al centro, sobre el cuerpo de la mujer se proyectó una serie de imágenes que ocupaban, única y exclusivamente, como espacio de proyección, el cuerpo de la intérprete. En tanto, por la puerta del teatro, por donde entramos los espectadores, entró un cuarteto de mariachis tocando y cantando una canción ranchera que lleva como título Cruz de olvido. Los mariachis se ubicaron en el centro, al fondo del escenario, y se quedaron allí hasta que acabó la obra. Luego de la ranchera, la mujer y el hombre —este último se levantó del lugar en donde estaba sentado— realizaron una serie de movimientos a partir del desequilibrio. El hombre salió. La mujer se paró frente a un micrófono, al costado izquierdo, al frente, mientras sobre el fondo

del escenario se proyectaba la letra de una canción. La mujer cantó unos versos de dicha canción (karaoke) y luego llevó el micrófono hasta los espectadores para que leyeran o cantaran la letra. Durante el fragmento del karaoke, el intérprete y otras dos personas repartieron algunas copas de tequila entre algunos espectadores. Cuando la canción terminó, la mujer salió al frente del escenario con láminas tamaño carta en sus manos; se tapaba el rostro con ellas, pero se podían ver las imágenes impresas sobre las láminas. Las iba arrojando una tras otra al piso, hasta que se descubrió la cara. Las imágenes de las láminas correspondían a pinturas y fotografías del rostro de Frida Kahlo, y una de ellas era un retrato de Diego Rivera. La mujer le pidió al mariachi que tocara la ranchera Paloma negra. Los mariachis tocaron la canción mientras el cantante del cuarteto leía la letra de la canción en un dispositivo móvil. Sobre los mariachis, en la pared del fondo del escenario, se proyectaba, mientras tanto, un video que mostraba a los dos intérpretes-bailarines moviéndose aparentemente sobre arena o tierra, y cubiertos de musgo. Finalizada la canción y el video, la mujer, que ahora llevaba un vestido blanco, ejecutó un solo de danza muy corto. La obra terminó cuando la mujer del vestido estrelló una sandía contra el suelo, mientras los mariachis tocaban la ranchera La llorona. En la pared del fondo se proyectaban imágenes de flores, de diferentes tipos de flores. Luz tenue. Apagón.

Describir de esta manera una obra da cuenta de todo y a la vez de nada. El acontecer de las artes escénicas es tan fascinante que suscita descripciones tan frías como ardientes de las experiencias con las que el espectador se encuentra al presenciar un fenómeno artístico. Reseñar un acto efímero es casi imposible, porque ¿cómo ser justo con la descripción de un acontecimiento cuando cualquier punto de vista, por más justo que trate de ser, será siempre subjetivo, personal o propio? Las preguntas de esta última parte de la entrevista con Hincapié giraron en torno a los mecanismos poéticos de creación que propuso la artista para el montaje de esta “versión” de *Autorretrato con máscara*. Se propone *versión entre comillas* porque quizá la obra siga cambiando, siga teniendo más versiones, esta vez bailadas ya no a blanco y negro, sino en color y en *full HD*, pero cada vez más efímeras. La poética de este *Autorretrato* se cruza, inevitablemente, con las poéticas de creación de Martha Hincapié, con sus preguntas como creadora, con las preguntas que la rodean ahora y, por supuesto, con la intuición y el riesgo que la caracterizan.

* * *

D. G.: Cuando yo vi tu obra por primera vez, en el Museo Nacional, tenía un tratamiento muy convencional; es decir, era claro que había un espacio de representación, una caja en donde pasaban cosas, en donde

el espectador era “omitido” por así decirlo. En las funciones del Iberoamericano, esa cuarta pared de la caja se rompe y el público de alguna manera interactúa con la obra, entra un mariachi y en algún momento algunos espectadores cantan una canción. De lo anterior, quisiera saber primero por qué tomaste la decisión de llevar a estos mariachis a la escena.

M. H.: La inclusión de los mariachis es nueva, nuevísima. Cuando hice la versión que se presentó en el Museo me sentí muy sola en el escenario; estuvo muy bien, pero sentí que había hecho falta la parte del dúo, que faltaba un cuerpo más en la escena, y no quería que fuera otra vez otra mujer. Sentía también que tenía que traer a escena una presencia masculina, y también que era necesario tener música en vivo. Las tres rancheras que sonaron en esa última versión de *Autorretrato* estaban seguras, las tenía escogidas: *Cruz de olvido*, *Paloma negra* y *La llorona*; sin embargo, mi idea era hacerlas con un grupo en vivo, una versión como pop, un poco oscura, de esas canciones.

D. G.: ¿Ese grupo iba a ser *Revolver Plateado*, que es el que aparecía en la información del evento, en la página del FITB? ¿Qué pasó con el grupo?

M. H.: Exactamente. Pues fueron gajes del oficio: los chicos del grupo no llegaron. Muy *rock and roll* y todo, pero no llegaron. Las canciones ya estaban ensayadas con el grupo, pero al no llegar, dije: “Hay que ir ya a la Caracas a conseguir unos mariachis”. Cabe anotar que esas canciones con los mariachis nunca las ensayamos. Por eso el cantante leía la letra de las canciones en un aparato. Cuando fuimos a buscar a los músicos, uno de ellos me dijo: “Mira, esas canciones son para gente que sabe de música; esas canciones no las pide nadie; esas canciones no las pide nadie borracho a las tres de la mañana. Aquí piden *El rey*, *El aventurero*, etc., pero esas canciones no las pide nadie. Nosotros más o menos tenemos idea, pero hace años no las tocamos”. Igual estuvieron en las funciones, y así tuve que solucionar el problema de la música en vivo.

D. G.: Bien, arte contingente. Ante ese tipo de circunstancias supongo que el azar y las determinaciones juegan un papel importante. Por otro lado, cuando vi la obra sentí que la presencia de Ángel Ávila, el intérprete con el que estabas en escena, fue un poco accesoria, porque entra y sale constantemente de la escena. ¿Esas entradas y salidas fueron conscientes teniendo en cuenta la ruptura de la cuarta pared, o cómo pensaste el lugar de él como tu compañero en la obra?

M. H.: Era complejo involucrarlo. Creo que al final terminó siento un poco lo que tú dices, aunque no era mi intención. Como yo estaba dentro —ahí está

lo complejo de estar dentro como intérprete y fuera como directora—, no fue fácil complejizar la presencia de Ángel. Creo que pagué un poco el precio de estar aquí y allá, y me costó llevar a otro nivel la presencia de lo masculino en la obra. Para mí era importante que *Revolver Plateado* cantara las rancheras con voz masculina, porque allí se acentuaba la presencia de lo masculino en la obra. Digamos que eso lo traté de mantener con la inclusión de los mariachis, pero sí sé que a Ángel me costó darle un poco más de relevancia. Sin embargo, no creo que haya estado del todo mal, porque, por otro lado, la presencia de lo femenino como figura predominante habla mucho de Frida. Igual, siempre pasa que cuando hay un hombre y una mujer en escena: la presencia del hombre tiende a producir lecturas que lo destacan más, que lo resaltan, que lo fortalecen, etc. Es lo que uno suele ver.

D. G.: ¿Qué motivó la creación del video que proyectan de Ángel y tú mientras el público está en el karaoke? ¿Cómo se involucra en la obra: ya estaba hecho o lo hicieron para estas funciones?

M. H.: No, ese video se hizo para esas funciones. El video está basado en una idea de Leo Carreño, el videoartista de la obra. Yo, al estar en el escenario y tener responsabilidades como intérprete, le quise dar una parte de protagonismo y libertad artística a Leo, para que hiciera una escena, ya que los otros videos que aparecen, aunque los hizo él, fui yo quien le dije qué quería y cómo; así que le dije que quería que tuviera su voz dentro de la obra y que quería una escena que fuera el punto de vista de él sobre un fragmento.

D. G.: ¿Cómo se manifiestan los afectos en tu obra?

M. H.: Jmmm... ¿Cómo vas a hacer una obra de Frida sin afectos? No puedes: ¡es imposible! Pienso que si no te vas a involucrar afectivamente con Frida y con algo de su vida, no debes hacer una obra sobre ella. Por otro lado, si te das cuenta, la muerte siempre está presente todo el tiempo en la obra, seguramente porque todo el tiempo las cosas mueren. Las letras de las canciones hablan sobre despedidas de tres maneras distintas. Uno siempre está cerrando ciclos o despidiéndose; hay cosas que siempre están muriendo, aunque hay cosas que al tiempo también están naciendo. Quizás así me he involucrado afectivamente con la obra.

Puede sonar un poco incoherente con lo que acabo de decir, pero creo importante señalar que la obra a mí no me afecta, no me perjudica, sino que me confronta; es decir, considero que el arte confronta, pero no creo que sane, exorcice ni que sea terapéutico. El arte parte de un proceso de análisis en el que te ves en frente de un espejo y te confrontas con emociones, con miedos, con

inseguridades y con cosas que normalmente no podemos ver o que tenemos respirando sobre nuestro cuello, pero que en ocasiones la vida no nos da el tiempo o el valor de decirlas. Ahí aparece el arte.

D. G.: ¿Has presentado la obra en México?

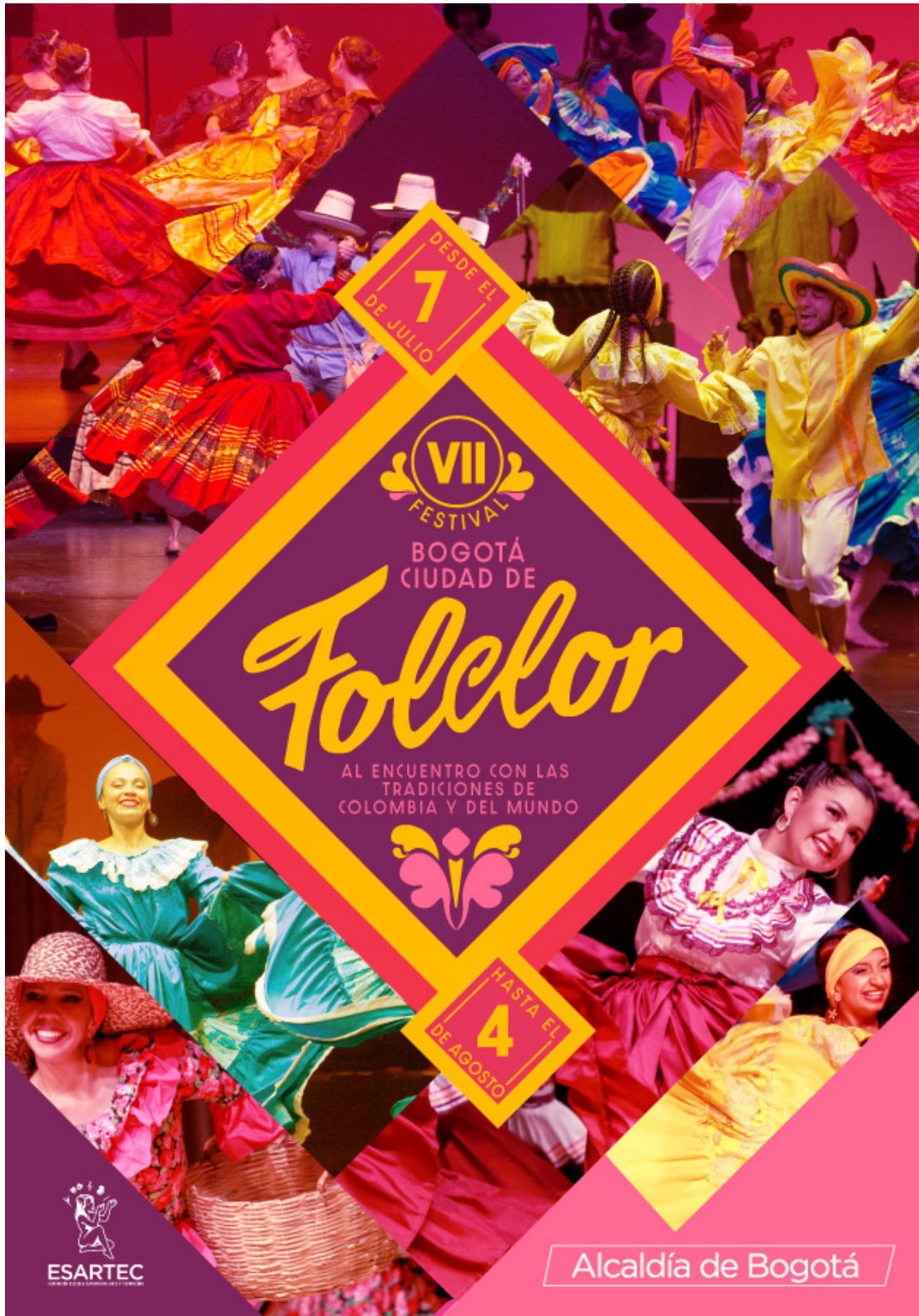
M. H.: No. Pero como México era el invitado de honor en el Festival, hubo mucha curiosidad, y me entrevistaron muchos periodistas mexicanos; les daba mucha curiosidad y les parecía interesante saber cuál era el punto de vista creativo de alguien que estaba entre Colombia y Alemania sobre una artista mexicana.

Agradecimientos:

A Martha Hincapié Charry por permitirme, durante un poco más de una hora, escudriñar en la constitución de sus mundos artísticos, y por su disposición para dejar reseñar una parte de su arte, que es y será siempre tan efímero y cambiante.

4

Proyecto Piloto
**para la formación
de públicos en
danza folclórica
colombiana**



Afiche del VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. Tomada de <https://idartes.gov.co/es/agenda/festival/vii-festival-bogota-ciudad-folclor>

Registro de experiencia

Por **Diego García Bernal**¹

Introducción

Del 7 de julio al 4 de agosto de 2019, la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes realizó la séptima versión del Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, en diferentes equipamientos culturales de la ciudad. El festival “constituye una franja de circulación y programación extendida que reúne a agentes de la danza folclórica (folclor nacional y del mundo)” (Idartes, 2019, p. 3), con presencia en el distrito desde el año 2011.

El diseño y organización de Bogotá, Ciudad de Folclor, junto con el Festival Danza en la Ciudad, Bogotá en Movimiento, año tras año avanza en la descentralización de las prácticas artísticas de escenarios como el teatro Jorge Eliécer Gaitán, la Media Torta, el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo y el teatro El Parque, entre otros, gracias al establecimiento de alianzas con diferentes instituciones. Descentralizar las prácticas artísticas de los escenarios ya mencionados ha sido posible debido a la recuperación de equipamientos culturales en las distintas localidades de la ciudad, y a la programación regular de espectáculos en esos espacios por el Programa Cultura en Común. Este último también hace parte del Idartes, y “es el encargado de democratizar el acceso, apreciación y disfrute a las diferentes prácticas artísticas y culturales de la ciudad, bajo el eslogan ‘Las artes escénicas más cerca de todos’” (Idartes, 2020a). Las últimas versiones de los festivales y ejes de trabajo de la Gerencia han encontrado en Cultura en Común un aliado que ha contribuido a generar mayor impacto y difusión de iniciativas, de modo que “artistas y espectadores encuentren en la

¹ Docente y creador artístico interdisciplinar colombiano, cofundador y codirector del colectivo Proyecto Tramontana: Laboratorio de Artistas. Egresado de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional (Bogotá).

danza un espacio para el ejercicio de los derechos culturales, el afianzamiento del sentido de identidad, el disfrute, la convivencia, la tolerancia, el respeto y el reconocimiento del oficio del artista” (Idartes, 2020a).

¿Es necesario formar públicos para la danza?

La presencia de festivales de danza, entre otras expresiones artísticas, en las localidades de la ciudad, obliga a indagar en modos de recepción de los espectáculos y a concebir procesos de formación de públicos para su apropiación efectiva. En consecuencia, este registro de experiencia responde a la pregunta sobre por qué es necesario formar públicos para la danza, más aún cuando esta manifestación se desplaza de los teatros conocidos por los agentes del sector, para llegar a escenarios y públicos que no asisten a presentaciones artísticas de manera regular.² Este interrogante invita a imaginar, proponer y desarrollar procesos de formación de públicos, teniendo en cuenta que el tiempo del espectáculo no es suficiente para entrar en contacto con múltiples tipos de conocimiento sensible que ocurren antes, durante y después de haberlo presenciado. Podría afirmarse que es insuficiente observar distintas propuestas artísticas si el espectador desconoce el campo de las artes y carece de orientaciones para hacer una lectura paralela de la obra de arte, los elementos que la componen, su propia vida cotidiana, los conocimientos que adquiere en/de otros campos y espacios de socialización, entre otros elementos.

En la danza, como en el teatro, la formación de públicos ha sido un propósito recurrente. A propósito de esto, el número 24 de la revista bogotana *Teatros* presenta varias disertaciones sobre el lugar del público y sus relaciones con el hecho teatral. Los contenidos de la revista exponen la formación como aquello

2 Para comprender esta afirmación es indispensable reconocer que el acceso a los derechos culturales en la ciudad es precario debido a varios aspectos. Por un lado, la oferta cultural del distrito históricamente ha estado concentrada en ciertas localidades y escenarios de la ciudad. Por otro lado, no toda la oferta cultural es gratuita, y si lo es, la ciudadanía no siempre tiene a la mano un equipamiento cultural al que pueda asistir. Inciden también asuntos relacionados con la disponibilidad de tiempo de las familias, los horarios de las presentaciones artísticas y las estrategias de difusión y comunicación de las agendas culturales en la ciudad. Vale la pena mencionar que, según los datos de la última Encuesta Bienal de Culturas, en 2017 solo el 33 % de la ciudadanía manifestó haber asistido a una presentación de danza en el último año. Sin embargo, se desconocen detalles importantes, como lugar de la presentación, género dancístico, agrupaciones o artistas y entidad gestora, entre otros.

que ocurre en el encuentro entre los espectadores y la obra. Sin embargo, en las discusiones sobre formación de públicos se percibe un vacío con respecto a la pedagogía necesaria para que estas cobren sentido. El artículo “Experiencia estética, mediación y emancipación: Aportes conceptuales en la construcción de la formación de públicos” (Alfonso, 2019), presente en la revista mencionada, ofrece pistas para entender el aspecto formativo como ejercicio de mediación entre los espectadores y las obras, y permite entrever que la formación es un acto pedagógico en el que es necesario definir intenciones y “organizar actividades para alcanzarlas” (p. 55). De dicho artículo vale la pena rescatar el concepto de la formación de públicos como un proceso en el que espectadores y artistas-creadores participan activamente; es un espacio para realizar actividades pedagógicas que se planearon en torno a los contenidos de la obra, y que están encaminados a alcanzar un logro cognoscitivo. Esto invita a pensar que el deseo de formarse o formar a un espectador de cualquier manifestación artística no solo implica una asistencia al teatro, la galería o el auditorio; tampoco implica, únicamente, aprender a distinguir unos géneros y subgéneros artísticos de otros.

Formar públicos implica todo un esquema en el que la pedagogía constituye una práctica indispensable y que cuestiona la autonomía de la obra de arte (en estrecha relación con los saberes y experiencias de los espectadores). De igual manera, es un proceso que asume en su formulación y desarrollo una certeza trascendental en términos educativos: las prácticas artísticas producen conocimiento.

¿Qué se requiere tener en cuenta a la hora de formar públicos para la danza?

El desarrollo de propuestas de formación de públicos, en el caso de la danza, varía según los estilos o corrientes que se vayan a estudiar, pero también son fundamentales las características de las poblaciones en las que se implementan dichas propuestas. Este registro de experiencia muestra un posible camino de formación de públicos integrado por estudiantes de grado cuarto de un colegio distrital, en el que el pretexto formativo es la danza folclórica colombiana. Esto último es significativo, ya que favorece el establecimiento de cercanías y distancias con otras propuestas de formación de públicos que se han llevado a cabo en la ciudad.

A propósito de lo anterior es indispensable traer a colación la publicación *A ver danza: Una cita con Terpsícore*, ganadora de la Beca de Investigación en Danza del Idartes en el año 2016. Dicha investigación da cuenta de ejercicios de indagación recientes en torno a la formación de públicos en Bogotá y permite

establecer distancias entre educar audiencias en edades y corrientes distintas de la danza.

En *A ver danza: Una cita con Terpsícore*, Felipe Lozano —el autor— expone diferentes rutas para entender qué ha pasado con la formación de públicos para la danza contemporánea en Bogotá. Las herramientas de investigación, junto con las propuestas teóricas y metodológicas implementadas por Lozano están vinculadas con percepciones, consignadas en entrevistas, de una muestra de espectadores que asistieron a presenciar obras de danza contemporánea programadas en el marco del Festival Danza en la Ciudad, Territorios en Conexión, en el año 2016. A pesar de que no se dice explícitamente en la publicación, se intuye que la información trabajada se enfocó en personas mayores de edad, cuyos relatos contribuyen a la comprensión de los modos de recepción de la danza contemporánea y, por ende, de la formación de sus públicos. De la cercanía entre la investigación de Lozano y este registro de experiencia emana, entonces, la pregunta por la formación de públicos para la danza. La distancia alude, por su parte, a las edades de los espectadores, su contexto, la propuesta pedagógica o metodológica que se llevó a cabo y el tipo de danza que se presta como medio (o pretexto) para resolver la pregunta. En consecuencia, no es lo mismo hablar de danza contemporánea que de danza folclórica colombiana, como tampoco es lo mismo conocer la percepción de un espectáculo por adultos que por niños: son caminos distintos.



Portada de la investigación *A ver danza: Una cita con Terpsícore* de Felipe Lozano.

La implementación de un piloto de formación de públicos en danza folclórica colombiana con niñas y niños enfrentó varios imaginarios. Se determinó los tipos de conocimiento que tienen los estudiantes sobre manifestaciones danzarias relacionadas con tradiciones, ancestros e identidades nacionales. Se discutió sobre categorías como folclor y tradición, pues las concepciones infantiles los perciben como algo lejano, asociado con el pasado, carente de una conexión con lo actual. Para acercar el folclor a los intereses de quienes participaron en el piloto, se consideró apropiado tomar el documento *Orientaciones pedagógicas para la enseñanza de la educación artística en básica y primaria*, del Ministerio de Educación Nacional (2010), particularmente, lo que allí se menciona sobre la educación de las niñas, niños y jóvenes como receptores y espectadores, haciendo un llamado a que,

... para que la recepción sea un proceso educativo, se requiere hacer evidente el propósito formativo de cada actividad que realicen los estudiantes como espectadores activos. El docente debe invitarlos a realizar un esfuerzo por dirigir la atención a las impresiones sensibles y las posibles evocaciones o emociones asociadas al hecho estético (percepción). Igualmente, debe guiarlos en ejercicios de reflexión y análisis de obras, eventos o situaciones. (p. 49)

El texto citado propicia reflexiones y señala vías con respecto a la formación de públicos, pero también pone al descubierto que una de las barreras para lograr este cometido es la ausencia de asignaturas como artes plásticas y visuales, danza, música y teatro en los currículos escolares (por lo menos en la educación pública). En la mayoría de los colegios solo existe la asignatura *educación artística*, y la formación allí alcanzada se enfoca, generalmente, en procesos creativos. En este punto, valdría la pena preguntarse si durante nuestra etapa escolar asistimos a presentaciones dancísticas, obras de teatro, exposiciones en galerías o museos, funciones de cine, ferias artesanales, etc. De haberlo hecho, también es oportuno interrogarse por la manera en que esas visitas se articulaban, o no, con los temas y contenidos de las asignaturas de artes o de cualquier otro campo de conocimiento. A lo anterior se atribuye que los procesos de recepción y formación de espectadores aún sean débiles en la educación de niñas, niños y jóvenes, ya que esta labor no ha sido completamente asumida por la educación formal. Así pues, algunos retos para los agentes de las artes consisten en poner en evidencia estos vacíos en la educación artística escolar y proponer modos de aproximación entre personas y prácticas artísticas.

Brindar escenarios para conectar experiencias de vida (emociones, sensaciones y evocaciones) de los estudiantes con la danza folclórica, en el marco de una formación de tipo sensible que es social, familiar, identitaria e histórica (todo a la vez), fue la apuesta de este piloto. Es apremiante entender el folclor y las tradiciones como parte de las expresiones culturales, como un entramado de relaciones vivas donde las artes pueden ser un vehículo para reconocernos en tiempo pasado, presente y futuro. Se complejiza aún más la pregunta por los públicos y la formación cuando se tienen en cuenta las condiciones socioeconómicas de quienes son espectadores, y cuando se reflexiona sobre el ejercicio de llevarles arte a las comunidades. De allí que la función social de las prácticas artísticas y de las instituciones que las promueven den ejemplos de agencia social responsable.

El propósito de descentralizar prácticas artísticas y dancarias para desarrollar procesos formativos convoca, además, a una lectura en clave territorial. En consecuencia, es inevitable prever que en ciudades como Bogotá un habitante marginal pueda enfrentarse a condiciones de xenofobia, desigualdad, racismo, desplazamiento forzado, entre otras problemáticas actuales, que deben tenerse en cuenta a la hora de concebir una estrategia pedagógica.

El papel de la Universidad Pedagógica Nacional en la concepción de esta iniciativa

Todo lo anterior, que funciona como marco de introducción y, por qué no, declaración de principios en este registro de experiencia, fue indispensable para que en el Programa Cultura,³ de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) empezara a madurar la pregunta por la formación de públicos para las artes (fuera de la Universidad, y reflexionando también sobre la proyección social institucional), y para que, en alrededor de tres años, se decantara la necesidad de *pasar del tablero a las tablas, y de las tablas al tablero*.⁴

3 Junto con los programas de Salud, Deportes y Recreación, Convivencia, Socioeconómico, y Psicosocial, articula acciones misionales de la Subdirección de Bienestar Universitario en la Universidad Pedagógica Nacional. El Programa Cultura “Promueve y fortalece la cultura y las expresiones artísticas en la UPN a través de tres ejes: la formación integral, lo cultural entendido desde la creación de escenarios para la convivencia, y la circulación de prácticas artísticas dentro y fuera de la Universidad” (<http://bienestar.pedagogica.edu.co/presentacion-cultura/>)

4 *Pasar del tablero a las tablas y de las tablas al tablero* fue una reflexión constante que se generó en el marco de las reuniones de seguimiento realizadas con el equipo de talleristas y



Afiche de UPN en las Localidades. Proyección social universitaria: arte y cultura para la transformación en comunidad.

El deseo de esbozar un proyecto piloto para la formación de públicos surgió luego de que varios de los grupos representativos institucionales (GRI)⁵ de la UPN circularan por diferentes escenarios de Cultura en Común, en mayo del 2018, en lo que se denominó “UPN en las localidades”.

directoras(res) de grupos representativos institucionales en la UPN. Esta era una consigna que permitía insistir en la pregunta por los aspectos pedagógicos de las prácticas de los grupos, tanto en los escenarios de circulación como en los espacios de ensayo, creación y conversación.

5 Grupos integrados por estudiantes, egresados, funcionarios y docentes de la Universidad, y adscritos al Programa Cultura. Dichos grupos fomentan la creación de procesos y productos artísticos y culturales de naturaleza interdisciplinaria, en el marco de los discursos del bienestar universitario. Además, organizan actividades de interés cultural y representan a la Universidad en invitaciones académicas, festivales y encuentros, entre otros eventos relacionados con sus campos de conocimiento y prácticas sensibles.

Para esa ocasión, una vez concluyó la circulación y se evaluó el proceso con el equipo de directoras(es) artísticas(os) surgió un sinsabor: a pesar de que se habían diseñado espectáculos didácticos, con el ánimo de que los espectadores tuvieran un rol activo, se tuvo la percepción de que el tiempo de la presentación artística había sido insuficiente para desarrollar un proceso pedagógico juicioso; que reconociera no solamente las necesidades de los artistas, sino, especialmente, de los asistentes. De esta manera, poner en común, con las comunidades, las prácticas artísticas y formativas de los GRI se convirtió en motor y caballo de batalla para la concepción e implementación del Piloto para la Formación de Públicos.

El vínculo entre la UPN y la Gerencia de Danza

Las reflexiones presentadas a lo largo de este documento son el resultado de intereses y preocupaciones compartidas entre el Programa Cultura de la UPN y la Gerencia de Danza del Idartes con respecto al interrogante esbozado en líneas anteriores: la formación de públicos para la danza.

La Gerencia escuchó estas preocupaciones y consideró necesario tomar acciones para abordar la problemática. Por lo tanto, ofreció espacios y condiciones que facilitaron implementar el Proyecto Piloto en el marco del VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. De esta iniciativa surgió un derrotero entre instituciones públicas, cuyo desafío es continuar profundizando en el diseño y la ejecución de planes o programas interinstitucionales capaces de proyectar horizontes encaminados a la formación de públicos para la danza en el distrito.

Ruta de lectura

A continuación, como resultado de una reflexión sensible, se presentan los tres momentos que hicieron parte del diseño e implementación del Proyecto Piloto para la Formación de Públicos en Danza Folclórica Colombiana. El primero muestra la planeación pedagógica de las sesiones llevadas a cabo; el segundo presenta las bitácoras pedagógicas y experienciales de los formadores encargados de orientar la propuesta en territorio, y el tercero expone anotaciones finales sobre la implementación del piloto.

Primer momento: Planear lo posible

Planeación pedagógica

Para el diseño de la planeación pedagógica se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

- El proyecto piloto se implementaría con estudiantes de grado cuarto de un colegio distrital de la localidad de Usaquén.
- Se desarrollarían tres sesiones con los estudiantes, cada una con una duración de dos horas, bajo la orientación de dos talleristas-mediadores.
- Las sesiones primera y tercera se realizarían en las instalaciones del colegio. Por su parte, la segunda sesión se realizaría en el teatro Servitá (localidad de Usaquén), antes y después de que los estudiantes vieran dos espectáculos de danza.
- Los espectáculos de danza que verían los estudiantes, en el marco del VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor, serían: *A orillas de cualquier río*, del Instituto Popular de Cultura de Cali, y *Arrejunta2*, de Sas Bequia Danza.
- *A orillas de cualquier río* es un espectáculo de danza folclórica del Pacífico colombiano. Se consultó información sobre el montaje en documentos suministrados por la Gerencia de Danza.
- *Arrejunta2* es un espectáculo de danza folclórica del altiplano cundiboyacense. Se consultó la información sobre el montaje en documentos suministrados por la Gerencia de Danza.

Como resultado de la discusión y toma de decisiones a propósito de los insumos descritos, a continuación, se presenta el documento base de planeación pedagógica para la formación de públicos en danza folclórica.

Objetivo general

Conocer los modos como los estudiantes de grado cuarto de la institución educativa distrital (IED) Divino Maestro se relacionan con la danza folclórica colombiana, mediante la implementación de un proyecto piloto de formación de públicos, en el marco del VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor.

Objetivos específicos

- Reconocer y potenciar los conocimientos previos de los estudiantes con respecto a las nociones de danza, baile y folclor nacional.
- Generar procesos de observación crítica con base en la experiencia a partir de dos espectáculos escénicos de danza folclórica colombiana.

- Reflexionar sobre las distintas percepciones y conocimientos que se generan antes, durante y después de presenciar un acontecimiento artístico.

Propuesta metodológica

Para cumplir los objetivos se propuso desarrollar tres sesiones con las siguientes intenciones:

- Primera sesión: Aprestamiento e introducción.
- Segunda sesión: Asistencia al espectáculo, recordación didáctica (con base en lo tratado en la primera sesión) e indicaciones sobre las presentaciones artísticas.
- Tercera sesión: Evaluación del proceso y ejercicio final.

Dos talleristas-mediadores acompañaron las sesiones buscando poner en diálogo los contenidos que circulaban en los espectáculos con los conocimientos que tenían los estudiantes. Dicha puesta en diálogo permitió reconocer tipos de danzas, regiones del país con las que se asocian los espectáculos, gastronomía, vestuario, personas o iconos reconocidos en cada región, y a nivel nacional, agricultura, clima y geografía, entre otros elementos, que posibilitarían la construcción colectiva de posibles dimensiones sociales, y antropológicas, si se quiere, de las danzas presenciadas. El rol de los talleristas-mediadores no fue el de enseñar aspectos disciplinares, teóricos o dancísticos con respecto a las presentaciones artísticas, sino el de registrar la experiencia pedagógica de las tres sesiones en bitácoras, a fin de tener insumos para la evaluación y reflexión general del proceso.

Primera sesión: Aprestamiento e introducción

1. Presentación de los formadores y generalidades del taller.

2. A partir de preguntas se buscó identificar qué conocimientos tenían los estudiantes sobre danza y folclor. Se utilizó el tablero para anotar los aportes de los estudiantes. Algunas preguntas orientadoras, que se exponen a continuación, tenían el propósito de establecer espacios de diálogo en el transcurso de la sesión:

- ¿Qué entienden por danza y qué por baile?
- ¿Ustedes bailan? Si lo hacen, cuéntenos en qué espacios, fechas o momentos bailan.
- ¿Han visto presentaciones de danza? ¿Sobre qué han sido las presentaciones que vieron, cómo eran, dónde fueron y con quiénes estaban ustedes?

- ¿Qué entienden o piensan cuando escuchan la palabra *folclor*?

3. Experiencia con objetos

Se seleccionaron y llevaron al aula de clase una ruana, unas alpargatas de fique, un pantalón blanco arremangado, una pañoleta, papas y plátanos verdes, elementos que posiblemente aparecerían en la presentación artística durante la segunda sesión, y que estarían relacionados con aspectos socioculturales, geográficos, económicos, entre otros, de las regiones cundiboyacense y del Pacífico colombiano.

Los talleristas-mediadores pidieron a los estudiantes expresar asociaciones libres entre sus experiencias de vida y los elementos observados. Las niñas y niños podían tocar e imaginar distintos usos y sentidos que les suscitaban los elementos mostrados. Estas fueron algunas de las preguntas orientadoras:

- ¿Conocen los elementos?
- ¿En dónde han visto los elementos presentados?
- ¿En la vida cotidiana, para qué sirven esos elementos?
- ¿Qué usos distintos a los habituales les darían a los elementos?

Los comentarios de los estudiantes se escribían en el tablero.

4. Reflexión y cierre

Se creó un círculo de conversación con respecto al sentido cultural que tienen los elementos en la vida de las personas, se dimensionaron los planos de los aspectos geográficos y simbólicos. Asimismo, se interrogó a los estudiantes sobre si habían visto los elementos observados en danzas, obras de teatro u otras manifestaciones artísticas.

Se les indicó a los estudiantes que las actividades desarrolladas eran importantes, pues ayudaban a contextualizar un espectáculo de danza que verían en la segunda sesión. Por tanto, sería necesario que recordaran la conversación, para que juzgaran las presentaciones artísticas como espectadores que conocían, a partir de sus experiencias, varios aspectos de las regiones cundiboyacense y del Pacífico colombiano.

Segunda sesión: Presentación artística

Los talleristas formadores recogieron a los niños en la institución y los acompañaron, junto con las profesoras, al teatro donde se presentarían los espectáculos. Al llegar al teatro, los talleristas-formadores se encargaban de ubicar a los niños en un lugar estratégico para que pudieran ver de manera adecuada las presentaciones.

Los talleristas-mediadores les explicaron a los niños dónde se encontraban y les preguntaron si habían estado allí alguna vez. De igual manera, se les

explicaba cuáles eran las partes de un teatro, de dónde salía el sonido, dónde están ubicadas las luces, entre otros asuntos técnicos del espacio.

Finalmente, los niños, con ayuda de los talleristas, recordarían qué hicieron, paso a paso, durante la primera sesión; recordarían los temas y las actividades realizadas. A este proceso se le denominó *recordación didáctica*, y su objetivo era convertirse en marco de lectura para los espectáculos que se verían a continuación. El momento previo al espectáculo terminó con una petición: “Debemos activar al máximo nuestros sentidos del oído y la vista”.

Presentación de los espectáculos

Una vez terminaban los espectáculos, los talleristas-mediadores conversaban de manera breve con los niños para que expusieran sus impresiones al respecto, y anotaban los comentarios en bitácoras pedagógicas. Además, los talleristas-mediadores apoyaban a las profesoras para que la salida se hiciera de manera organizada, y acompañaban a los niños de regreso a la institución.

Se previó que este acompañamiento era importante para que, durante la sesión, las niñas y los niños se sintieran acompañados por los talleristas-mediadores de inicio a fin, con el ánimo de que supieran que los talleristas eran sus interlocutores principales como espectadores de las artes sobre las cuales estaban recibiendo formación.

Tercera sesión: Evaluación y cierre

La sesión se inició con un diálogo en el que las niñas y niños podían expresar qué vieron en la presentación artística, y cómo eso podía relacionarse con lo que hicieron en la primera sesión. Los talleristas-mediadores se apoyaban con las notas escritas en sus bitácoras durante la sesión anterior, para no dejar escapar detalles. Se interrogó a los estudiantes sobre las emociones, sensaciones, recuerdos o experiencias que hubieran tenido durante y después del espectáculo.

La conversación terminaba con una actividad que consistía en la creación de un relato (escrito, animado, pictórico, poético, etc.) en el que los estudiantes contarían, valiéndose de hojas blancas y lápices de colores, qué sintieron al ver el espectáculo, o qué recuerdos les suscitaban las presentaciones, que estuvieran en estrecha relación con sus experiencias e historia de vida. El ejercicio tenía como finalidad entrever la manera en que los estudiantes se relacionaron con el espectáculo y cómo reconocieron en la danza folclórica narrativas propias; es decir, debían narrar un acontecimiento de su vida que los vinculara, de manera identitaria, con el altiplano cundiboyacense o el Pacífico colombiano.

Para terminar, se les pidió a las niñas y los niños que, teniendo en cuenta todo lo aprendido durante las sesiones, escribieran en el tablero definiciones

colectivas a propósito de las siguientes palabras: *danza, baile social y folclor*. Los talleristas-mediadores hacían notar a los estudiantes que las definiciones cambiaban con respecto a lo dicho en la primera sesión. De igual manera, se orientó a los niños para que dieran respuesta a la siguiente pregunta: después de haber visto los espectáculos y de haber realizado la actividad con las hojas y los lápices de colores, ¿creen que el folclor está relacionado con ustedes? ¿Por qué?

La jornada terminaba con un agradecimiento y la despedida.

Segundo momento: Hacer de la experiencia una memoria sensible

Antes de implementar el piloto se desarrollaron varias sesiones de trabajo para planear y para diseñar modos de registrar la experiencia pedagógica. Para el registro se retomó la idea de la bitácora pedagógica, ya que posibilita ver cómo emergen la voz y los hallazgos de los talleristas-formadores, con base en el desarrollo de las actividades planeadas, y en estrecha relación con las actitudes de los estudiantes. En las bitácoras también se manifiestan los modos como cada uno de los talleristas vincula sus conocimientos y campos disciplinares con la danza folclórica colombiana, al tiempo que vislumbran aspectos que requieren atención (fortalezas o debilidades que salen a flote).

Las bitácoras presentadas a continuación fueron elaboradas por los siguientes talleristas-formadores:

- **Danna Luz Ordóñez Arias.** Egresada de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional. Su perfil profesional y experiencia laboral están enfocados en el trabajo con poblaciones de diferentes edades en distintas localidades de Bogotá.
- **Dayan Michael Rosero Arteaga.** Estudiante de décimo semestre de la licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional y bailarín del grupo representativo institucional (GRI) Danzas del Litoral Pacífico UPN. Actualmente desarrolla su proyecto de investigación de pregrado en temas relacionados con geografía y danzas folclóricas del departamento del Chocó.

Bitácora 1. Dayan Michael Rosero Arteaga

Primera sesión

Llego al colegio y espero a mi compañera, que llega después de mí. Los estudiantes se encuentran en descanso. Mientras tanto buscamos a la profesora Luz Stella, directora de uno de los cursos de grado cuarto. Ella nos comenta que

son tres cursos de aproximadamente cuarenta niños con los que tendremos que desarrollar la actividad. Las palabras de la profesora me tensionan, pues inicialmente nos dijeron que trabajaríamos con dos cursos, y así habíamos diseñado la planeación. Al haber más estudiantes, se hace necesario repensar lo planeado. La profesora también nos explica que la idea es trabajar con los tres cursos al mismo tiempo y en un mismo espacio.

Mi compañera y yo decidimos desarrollar la actividad como la profesora lo había planteado. Inicialmente optamos por dividir al grupo en dos y ubicarlos en mesa redonda, en dos extremos del salón. Luego de dar inicio a la presentación, nos dimos cuenta de que fue una mala idea, pues el espacio era pequeño y nuestras voces al tiempo se interferían. Tomamos la decisión de hacer un solo círculo grande y dar por fin, luego de veinte minutos, inicio a la sesión.

La actividad inicial la desarrollamos como lo habíamos planeado. Comenzamos preguntando a los estudiantes si sabían qué era danza y qué era el baile. Me sorprendió la alta participación, pues las niñas y los niños respondían que ambas actividades significaban movimiento, energía, alegría, entre otras percepciones. Luego Danna orientó la conversación a reconocer las características más importantes de la danza, desde una percepción relacionada con las artes, y del baile, entendido como una manifestación social. Al preguntar a los estudiantes dónde habían visto danzas, ellos respondieron que en la calle, en el colegio, en los teatros y en los parques.

El segundo momento de la sesión se concentró en los objetos que llevamos a clase. Elegimos los objetos de manera intuitiva y con base en lo que leímos en el *dossier* de los espectáculos que llevarían los grupos. La información era mínima, y nosotros no conocíamos mucho sobre las puestas en escena, así que complementamos la información con indagaciones realizadas en internet. Llevamos dos elementos de vestuario del altiplano cundiboyacense (unas ruanas y unas alpargatas), dos del Pacífico (un pantalón arremangado y una pañoleta). Cuando los estudiantes vieron los objetos, logramos ahondar en elementos geográficos de las regiones (clima, ubicación, ecosistemas, entre otros), y conocimos imaginarios y recuerdos que iban manifestando los niños a propósito de lo que observaban. Cerramos la actividad con la participación de cinco niños que pudieron interactuar con los objetos.

El objetivo propuesto para esta sesión se cumplió a medias debido a los tropiezos que tuvimos que afrontar: desconocíamos la cantidad de niños y tuvimos que modificar lo planeado inicialmente. A modo personal, también caí en la cuenta de mi poca experticia trabajando con estudiantes de primaria; en la Universidad he tenido que realizar prácticas con estudiantes de bachillerato en el área de ciencias sociales, y la implementación de este piloto hace cuestionar mis aprendizajes y la manera como pueden ser enfocados en estudiantes de entre

seis y doce años. En la actividad se manifestaron mis debilidades con respecto al manejo del espacio y mi escasez de estrategias para mantener la atención total de los estudiantes. Por otra parte, en el trabajo realizado pude notar la capacidad que tienen los estudiantes de asociar diferentes elementos con una región en particular; la asociación libre hace parte de los imaginarios y modos en que los estudiantes se relacionan con el mundo y sus experiencias de vida.

Segunda sesión

El objetivo de la sesión era acompañar a los niños a observar las presentaciones artísticas del VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor. Danna y yo llegamos al colegio antes de las nueve y media para acompañar a los estudiantes, junto con las profesoras, al teatro Servitá. El espectáculo comenzó a las diez en punto.

Antes de ingresar al teatro, Danna hizo una recomendación a los estudiantes: les pidió que estuvieran muy atentos, que abrieran sus sentidos, en especial la vista y la escucha, y que tuvieran en cuenta lo dialogado el día anterior. Cuando entramos al teatro había más personas, entre las que pude observar un grupo de adultos mayores, otro de estudiantes de bachillerato, y por último, un grupo de jóvenes con habilidades diferentes. Tuvimos que organizar a los estudiantes del piloto en los lugares que creímos adecuados, ya que no había un espacio delimitado ni organización previa de la sala.

El evento se inició con la presentación artística del IPC *A orillas de cualquier río*, un espectáculo que habla, entre otras cosas, de las costumbres religiosas y gastronómicas de la región del Pacífico. Los estudiantes prestaron mucha atención a la puesta en escena, pues los elementos coreográficos, teatrales y la música en vivo atraían su atención. La presentación del IPC duró aproximadamente cuarenta minutos. Al finalizar este montaje puede observar que algunos estudiantes empezaban a distraerse.

Sas Bequia Danza presentó un montaje relacionado con danzas folclóricas del altiplano cundiboyacense. El espectáculo fue muy teatral, más lento. El cambio de formato y los cuarenta minutos que ya habían transcurrido hicieron que los niños perdieran totalmente la concentración sobre lo que estaba pasando en el escenario. Para terminar, las niñas y niños del Proyecto Piloto no pudieron terminar de ver la presentación del segundo grupo, pues se aproximaba el fin de su jornada escolar, y tuvieron que abandonar el teatro.

En conclusión, el montaje del IPC mantuvo la atención de los estudiantes por dos razones. Primera, la puesta en escena era llamativa por la utilería, la escenografía, el vestuario, la coreografía y la música en vivo. Segunda, el espectáculo contaba con pequeñas representaciones teatrales que permitieron al público involucrarse con los artistas; se desdibujó la recurrente división entre escenario y espectadores. Por otra parte, la presentación de Sas Bequia Danza fue

impecable; sin embargo, requiere una atención y disposición especial que permita observar los detalles en un tiempo más prolongado. Considero que ambos montajes no debieron estar juntos; parece que hubo un error en la curaduría de las obras y en la gestión de públicos para los mismos. Al salir del teatro Servitá, Danna y yo reflexionábamos sobre las estrategias para la selección de las obras, qué se tiene en cuenta y qué trabajo se hace con el gestor territorial del Idartes para que los públicos sean los más adecuados. Quisiera resaltar que el aforo del teatro era muy grande, y los asistentes eran pocos; la sala pudo llenarse más, si se tiene en cuenta que cerca al teatro existen más de siete instituciones educativas, entre privadas y públicas. Entonces, me pregunto si se ha realizado un estudio cuantitativo y cualitativo de públicos en el sector, que permita potenciar la asistencia y los impactos del Programa Cultura en Común.

La diversidad del público me hizo reflexionar en la expansión de este piloto, que podría abarcar no solo instituciones educativas, sino también a adultos mayores y personas con habilidades diferentes. Tal expansión me invita a pensar en la selección de obras y contenidos adecuados para las poblaciones mencionadas, que permitan interrogar otros modos de educar a espectadores.

Tercera sesión

Danna y yo, basándonos en la experiencia de la primera sesión, decidimos dividir uno de los tres cursos en dos para conformar solo dos grupos de aproximadamente cincuenta estudiantes. A mí me correspondió trabajar en el aula de Informática. Lo primero que hice fue preguntar a los estudiantes qué recordaban de lo dialogado en la primera sesión. Ellos empezaron a mencionar las diferencias entre danza y baile, para luego abordar una aproximación a la definición de *folclor*. Ese espacio de diálogo duró unos quince minutos. Luego les pregunté por lo que más recordaban de lo visto y escuchado el día de la presentación artística. Los estudiantes mencionaron muchos elementos de la primera presentación —la del IPC de Cali—, a partir de los cuales destacamos elementos geográficos, históricos y culturales del Pacífico colombiano. Lo que más capturó la atención de las niñas y los niños fueron los instrumentos, lo colorido de los vestuarios y los momentos teatrales del montaje, en los que aparecían muchos alimentos propios de la costa. Los estudiantes también mencionaron elementos que observaron en el montaje *Arrejunta*². A partir de esto, empezamos a construir un imaginario del altiplano cundiboyacense en el que aparecieron objetos como la ruana, las alpargatas y alimentos como la papa. En ese momento, fue grato escuchar cómo los estudiantes traían a la memoria recuerdos de sus visitas a algunas regiones de Cundinamarca y Boyacá, o cómo los objetos y la presentación les recordaban a sus abuelos o familiares mayores (algunos ya muertos).



Presentación artística A orillas de cualquier río, del ipc de Cali. Imagen cortesía del autor.

La actividad final consistió en la elaboración de un texto libre que mostrara relaciones simbólicas entre los espectáculos vistos y lo dialogado en las sesiones. Los documentos entregados me permitieron observar que los estudiantes se enfocaron más en los elementos que vieron en las presentaciones. Algunos plasmaron, por medio de dibujos, recuerdos que les trajo la presentación; otros aprovecharon el espacio de la hoja en blanco para manifestar cómo este tipo de actividades los incentiva a querer bailar. Por mi parte, pude apreciar cómo mi formación disciplinar en ciencias sociales jugó un papel importante a la hora de orientar esta última sesión; esto se vio plasmado en los elementos geográficos que destacamos en las conversaciones y que aparecieron nuevamente en los textos realizados por los estudiantes.

Como reflexión final, mencionaré que el piloto tiene, desde mi perspectiva como docente en formación de ciencias sociales, unas potencialidades muy altas en cuanto a elementos académicos interdisciplinarios que entrelazan danza, territorio y geografía (asuntos que abordé en el desarrollo actual de mi proyecto de grado). El piloto también contribuye a la potenciación de aspectos sensibles y perceptivos, al tiempo que permite darle significado e importancia a la formación sensible de cada persona que asiste a observar y disfrutar cada presentación.



Estudiantes de grado cuarto de la IED Divino Maestro. Imagen cortesía del autor.

Bitácora 2. Danna Luz Ordóñez Arias

Primera sesión

Llegar a la IED Divino Maestro no fue complicado, pues cuenta con rutas y transporte público accesible. Luego de ingresar al colegio sostuvimos un diálogo con la profesora encargada, quien nos comentó que los asistentes al taller eran tres grupos del grado cuarto, y no dos, como se nos había informado en días anteriores. Enfrentamos la contingencia y nos dirigimos al salón, donde nos presentaron a las niñas y niños de grado cuarto.

El espacio que se había reservado para el taller era un salón múltiple, así que Michael y yo nos adelantamos para conocer las características de este y adecuar el espacio. En el salón encontramos colchonetas en el suelo y sillas amontonadas alrededor. Se retiraron las colchonetas del suelo mientras que los estudiantes iban ingresando. En un principio se ubicó a los estudiantes en dos grupos, como se detallaba en la planeación, y teniendo en cuenta la información suministrada por la gestora territorial de Cultura en Común; sin embargo, dicha acomodación no funcionó, pues el salón era pequeño, y los grupos, bastante numerosos. Fue imposible generar dos círculos de diálogo en el mismo espacio, ya que las voces de unos y otros se interrumpían y generaban confusión. Para resolver esta situación se conformó un solo grupo y se continuó, por esa sesión, con el desarrollo del taller de manera conjunta.

La pregunta *¿qué entendemos por danza y qué por baile social?* dio apertura al diálogo con los estudiantes. Se generó una discusión entre ellos que desembocó en una narración de sus referentes y vivencias a propósito de bailar y bailar. Uno de los estudiantes mencionó que bailar era “hacer bailes con ritmos actuales”, y que la danza era “hacer coreografía con la música de los abuelos”. Las afirmaciones de este alumno me hicieron pensar que los estudiantes encaminaban el problema del movimiento a los ritmos musicales; por tanto, decidí cambiar la pregunta, buscando ampliar el espectro de respuestas: *¿dónde han visto danza? ¿les gusta bailar?* La discusión fue adecuada, pues en las respuestas se fue aclarando que se podía apreciar un espectáculo de danza, pero que también las personas bailan en otros espacios de la vida social distintos a los escenarios. No obstante, como había bastantes estudiantes y la acústica del salón no era óptima, durante el diálogo se percibía distracción y desorden, lo que nos obligó a detener en repetidas ocasiones la conversación y a establecer varias dinámicas para atraer la atención de los estudiantes.

El diálogo arrojó, como construcción colectiva, un acuerdo: todos hemos visto danza y hemos bailado alguna vez en nuestra vida. Sin embargo *¿danza y baile son distintos?, ¿qué tanto se relacionan?* Pasamos al segundo momento. Se situaron en la tarima una serie de elementos de utilería que sabíamos iban a aparecer en los espectáculos de danza que verían los estudiantes. Los objetos fueron una ruana, un pantalón arremangado blanco, un pañuelo blanco y unas alpargatas de fique. Les preguntamos a los estudiantes si habían visto antes esos objetos y les pedimos que nos contaran qué les recordaban. Entre los comentarios destaco los siguientes: “Eso me recuerda a mi abuelo”, “Es un pantalón que uno se arremanga por el calor”, “Es un pañuelo para taparse la cara en las protestas”, “esas alpargatas las usamos para bailar como campesinas”. Por la premura de tiempo, únicamente seis estudiantes pudieron interactuar con los elementos; transformaron la ruana en falda, se amarraron el pañuelo en la cabeza, etc.

El cierre de esta sesión fue apresurado por las contingencias ya mencionadas. La sesión terminó, pero un grupo de cinco estudiantes se quedaron mientras salían sus compañeros, pues tenían mucha curiosidad por saber qué era el folclor y cuál era su relación con la danza. “El folclor es donde se ven las costumbres de nuestros antepasados”, terminó diciendo una de las estudiantes, al sugerirle que relacionara lo conversado y visto durante la sesión.

Segunda sesión

Llegamos al colegio para acompañar a las niñas y los niños a la presentación artística, pero se nos informó que dos de los tres grupos del grado cuarto ya se encontraban camino al teatro Servitá. Este teatro está ubicado a unas seis cuadras

del plantel educativo, lo que fue óptimo, pues llegamos diez minutos antes de que empezara el espectáculo. Nuestro propósito era ubicar a los estudiantes en un lugar estratégico donde pudieran observar de manera adecuada la presentación, pues de esto también dependería el cumplimiento de nuestros objetivos pedagógicos. No obstante, al ingresar al teatro nos dimos cuenta de que no se había planeado una acomodación para los grupos, y tuvimos que ubicar a los estudiantes en los espacios que encontramos disponibles, en la parte de atrás de la platea delantera del teatro, un poco lejos del escenario. Antes de ingresar al teatro repasamos con los estudiantes lo aprendido y conversado en la primera sesión. Recordamos lo discutido a propósito de la danza, el baile, los objetos llevados a clase, entre otros asuntos. Les sugerimos a los estudiantes estar muy atentos a lo que vieran y escucharan durante el espectáculo, ya que trabajaríamos sobre eso en la próxima sesión. Antes de que iniciara la presentación, representantes de la Gerencia de Danza y del IPC saludaron a la concurrencia y hablaron sobre las danzas que se presentarían.

El IPC comenzó con un montaje de danzas del Pacífico colombiano; varios de los estudiantes se sentaron en el borde de la silla para observar la puesta en escena y estuvieron atentos. Durante la presentación señalaban los elementos que les eran familiares, se mostraron emocionados cuando uno de los artistas en la escena entró con un racimo de plátanos y otro con un manojito de pescados.

El espectáculo del IPC tenía música en vivo. Constantemente los bailarines-personajes interactuaban con el público, invitaban a acompañar con palmas la música o bailar desde los asientos. Los vestuarios y elementos de la costa pacífica salieron a flote durante el acontecimiento. El espectáculo duró aproximadamente cuarenta minutos, y al terminar, varios niños y niñas se levantaron a aplaudir. El cambio de agrupación artística no tardó, pero los estudiantes empezaron a mostrarse inquietos y desconcentrados: unos hablaban entre sí, otros jugaban con la silla. Antes de que iniciara el segundo grupo, Michael y yo les recordamos que era necesario comportarse de cierta manera cuando se iba a un teatro; les dijimos que estaba pendiente encontrar elementos en la presentación que faltaba y los animamos a recuperar el interés por lo que iba a pasar.

Sas Bequia Danza llevó un montaje de la región cundiboyacense que no tenía música en vivo. La utilería llamó la atención de los estudiantes; sin embargo, como el volumen de la música era bajo y los movimientos que estaban realizando eran más discretos que en los de la propuesta del IPC, los estudiantes perdieron el interés por la presentación. La actitud de las niñas y los niños también respondía a la finalización de la jornada escolar y al cansancio; era evidente que querían ir a sus casas. Con el mayor silencio y orden que se logró: los estudiantes se retiraron del teatro unos veinte minutos antes de que terminara la

presentación de Sas Bequia. Salimos del recinto para ayudar a las profesoras a organizar los grupos y encaminarnos al colegio por los maletines de los estudiantes. Conversamos con las docentes sobre lo vacío que estaba el teatro, dada su alta capacidad para albergar espectadores. Una profesora dijo: “Qué pesar que no esté lleno el teatro; se desperdicia una presentación muy bella. Gracias por traernos a verla. Nos quedaríamos, pero ya es hora de la salida”. Ayudamos a organizar a los estudiantes en filas, verificamos que no faltara nadie y les recordamos que nos veríamos la próxima semana para conversar sobre lo observado y desarrollar un ejercicio.

Tercera sesión

En esta oportunidad decidimos dividir uno de los grados, repartirlo y conformar únicamente dos grupos. Michael trabajó en un salón, y yo en otro, buscando mayor efectividad en lo que íbamos a desarrollar.

Uno de mis intereses primordiales, en mi rol de docente, es incitar a los estudiantes a crear conexiones vivenciales con el aprendizaje y la memoria, de manera que puedan crear relaciones con su vida, su contexto, sus gustos e identidad, para así preservar una memoria ancestral, entender sus costumbres, transformar sus lugares cotidianos y hacer más agradable su realidad. Las preguntas y orientaciones que se dieron a lo largo de la charla, y los apuntes que hacían los estudiantes, se dirigieron a rememorar anécdotas propias y a lograr conexiones entre la experiencia artística y su vida.

De esta manera, y siguiendo la lógica descrita, se inició el diálogo preguntándoles a los estudiantes qué vieron en el teatro Servitá, qué recordaban de cada espectáculo, si en las presentaciones había aparecido algún elemento de los que habíamos visto en el salón de clases durante la primera sesión, cómo en las danzas los bailarines o personajes utilizaban esos elementos. Los estudiantes mencionaron qué recordaban, mientras yo anotaba en el tablero sus aportes, ideas o referencias geográficas. Hablamos, entre otras cosas, de la religión y del color blanco como sinónimos de paz y libertad para los esclavos negros, quienes realizaban ceremonias festivas en honor de sus santos. Salieron a flote varias relaciones: el pescado con el mar, la piangua con el río, la papa con el frío de las montañas, las ruanas les recordaban a sus abuelos. Una niña contó que su abuelo vivía en Boyacá cuidando una finca, que cada vez que lo visitaba él la abrazaba, la arropaba con una ruana parecida a la que utilizaban los bailarines y que ella se dormía en sus brazos. Fui orientando las intervenciones con preguntas sobre lo sensible y las emociones: ¿qué sintieron al ver las danzas del Pacífico y al ver las danzas de Boyacá? Las niñas y los niños relacionaron lo que vieron con sus vivencias y lugares de origen. Uno de los comentarios que más

llamó mi atención fue “Yo me sentí triste, pero feliz, porque el baile de la costa me recordó cuando yo vivía en Venezuela. Vivíamos cerca al mar y también se cargaban los pescados, así colgando”.



Estudiantes de grado cuarto de la IED Divino Maestro. Imagen cortesía del autor.

Como el tiempo era corto, mientras se realizaba el diálogo repartí hojas en blanco para que los estudiantes plasmaran en ellas emociones, recuerdos, relaciones o experiencias que les habían provocado los espectáculos vistos. Debían crear un relato que podía ser escrito, mediante dibujos, poesía o por otro medio. Durante el ejercicio, les pregunté a las niñas y los niños cómo entendían el folclor ahora, después de haber visto las presentaciones y de pensar que en ellas también había parte de sus historias de vida. Parafraseando a algunos estudiantes, el folclor ahora lo entendían como algo relacionado con costumbres culturales de sus antepasados, creencias y saberes del pasado que siguen vivas y aún repetimos.

El cierre del taller estuvo atareado, pues los estudiantes necesitaban más tiempo para sus relatos, y la docente tenía que entregar unas evaluaciones. Finalmente, todo se realizó: mientras yo recibía los ejercicios de quienes iban terminando, la profesora entregó las evaluaciones.

Antes de retirarme del salón, la docente se pronunció con ánimo sobre la pertinencia del taller, elogió la belleza de las presentaciones y resaltó la necesidad de continuar formando a los estudiantes mediante presentaciones artísticas; comentó que convendría que en el futuro se establecieran mecanismos de planeación más efectivos entre la institución, Cultura en Común y los talleristas, para que las sesiones tuvieran reservado el tiempo necesario. La docente manifestó la necesidad de que el colegio tuviera más espacios para la formación en artes, pues es un gran vacío en la malla curricular.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.

Tercer momento: Apuntes generales

El desarrollo del piloto y la revisión de los relatos visuales elaborados por las niñas y los niños permiten esbozar algunos apuntes generales y consideraciones sobre todo el proceso. Sin embargo, cerrar este registro implica dejar abiertas dos cuestiones para que resuenen, paradójicamente, como conclusiones inacabadas: 1) ¿Qué lugar ocupan la danza, el cuerpo y el movimiento en los currículos de los colegios en los ámbitos distrital y nacional?, ¿cómo es ese lugar? 2) ¿Con qué regularidad las niñas, los niños y jóvenes se aproximan como espectadoras/es de experiencias artísticas (estéticas) durante su formación en educación básica y media?

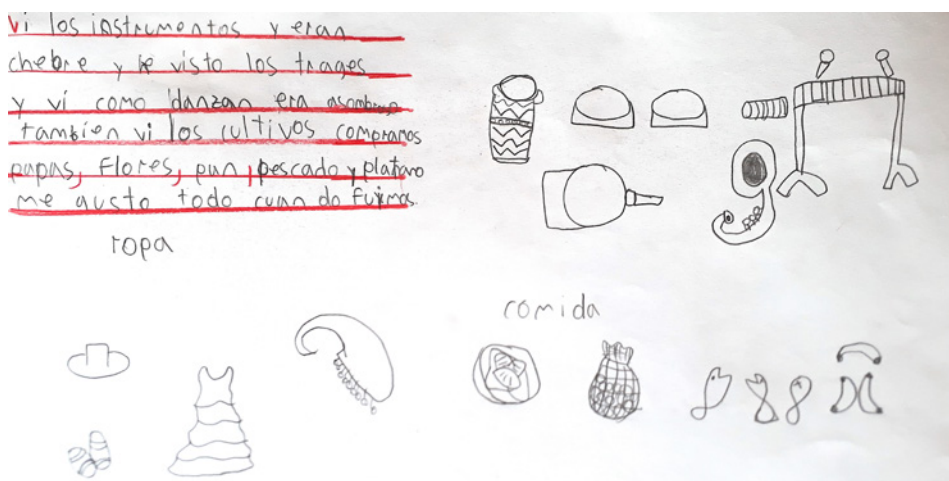
Primer apunte

La implementación de este proyecto piloto suscitó una revisión de lo que se entiende y se enseña como danza folclórica colombiana en los colegios, y sus alcances. Inicialmente se creía que este género era conocido por todos los estudiantes; sin embargo, como se intuía en la planeación inicial, se percibió que la danza folclórica era entendida como una manifestación alejada de las niñas y los niños, que presenta movimientos, trajes típicos y costumbres de una región del país correspondientes a un tiempo aparentemente pasado y estático.

Las sesiones del piloto potenciaron en los estudiantes la capacidad de crear asociaciones libres entre lo que vieron en los espectáculos y sus experiencias de vida, que les facilitaría comprender las expresiones folclóricas como una práctica viva; es decir, el folclor como aquello que acontece de manera cotidiana en varias regiones del país y a lo cual se han acercado alguna vez en su vida (a partir de sus relaciones con sus familiares, con lo que han comido, con sus viajes durante las vacaciones, con historias que les han contado, con la migración de su familia o sus familiares, etc.). Esas prácticas vivas posibilitan reconocer, en aspectos como el clima, la gastronomía, el vestuario, entre otros, expresiones de un tiempo que se mueve entre el pasado y el presente.

Segundo apunte

Así como la formación de públicos ejerce un proceso de mediación entre el espectáculo, u obra de arte, y los espectadores, los talleristas desempeñan el rol de mediadores en dicho proceso. Este rol es importante, pues procura superar la pedagogía de la ignorancia denunciada por Rancière.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.

El maestro-mediador es ignorante frente a temas como la danza, el folclor, o cómo se es un espectador ejemplar. Su objetivo no es explicarles a los estudiantes dichos conceptos. Por el contrario, el maestro-mediador se entrena para ser un conector de realidades, un posibilitador que invita a los estudiantes para que, a partir de experiencias individuales, creen relaciones de sentido entre ellos y el mundo que los rodea.

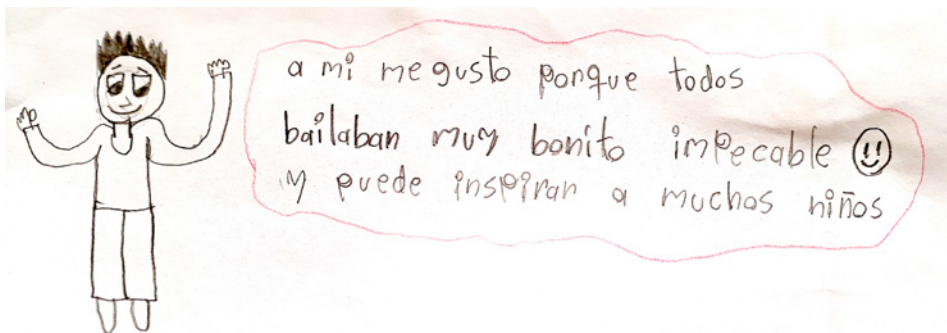
De esta manera, los talleristas-mediadores que participaron en el proceso fueron parte activa de un aprendizaje que, no por ser planeado, ofreció verdades o certezas con respecto a la danza folclórica. El encuentro de subjetividades entre estudiantes y mediadores, en lugar de replicar categorías fijas y totalizantes desde la perspectiva de la ignorancia, construye, cuestiona y produce versiones parciales y contextualizadas del conocimiento. De allí que diferentes agentes se reconozcan creadores de una versión de las historias que ha sido consensuada, mas no impuesta; por ende, es un relato del conocimiento en el que las personas son partícipes y se sienten identificadas.

Tercer apunte

Si se entiende la formación de públicos con niñas, niños y jóvenes como un proceso en el que se definen actividades y metas, es necesario que en la selección de los espectáculos y sus temáticas se propicie un ambiente pedagógico íntimamente relacionado con los contextos de la población. Para ello es útil poner sobre la mesa algunas preguntas que sirvan como punto de partida a la hora de diseñar el proceso de aprendizaje:

- ¿Los temas y contenidos que aparecen o podrían aparecer en la experiencia artística son de interés para la población o comunidad? ¿Por qué?
- ¿Lo que ocurre en el escenario, en el auditorio o la galería son modos de expresión, registro y producción de conocimiento humano, al igual que la escritura, las matemáticas o la geografía? ¿Para qué podrían servirnos?
- ¿De qué manera el público puede relacionar lo que aprende del espectáculo con su vida personal y sus espacios de socialización (escuela, trabajo, amigos, etc.)?
- ¿La experiencia artística que se va a observar puede ser didáctica, es decir, puede ser diseñada, rediseñada o potenciada para generar habilidades cognitivas en el público?
- ¿Qué conocimiento tienen los espectadores de lo que van a observar y cómo construir definiciones comunes antes y después de haber presenciado la obra o experiencia?

- ¿Te gustó o no te gustó la presentación artística? ¿Cuéntame por qué te gustó y qué te anima a hacer? Si no te gustó, ¿qué le cambiarías o cómo te hubiese gustado que fuera?



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.

Cuarto apunte

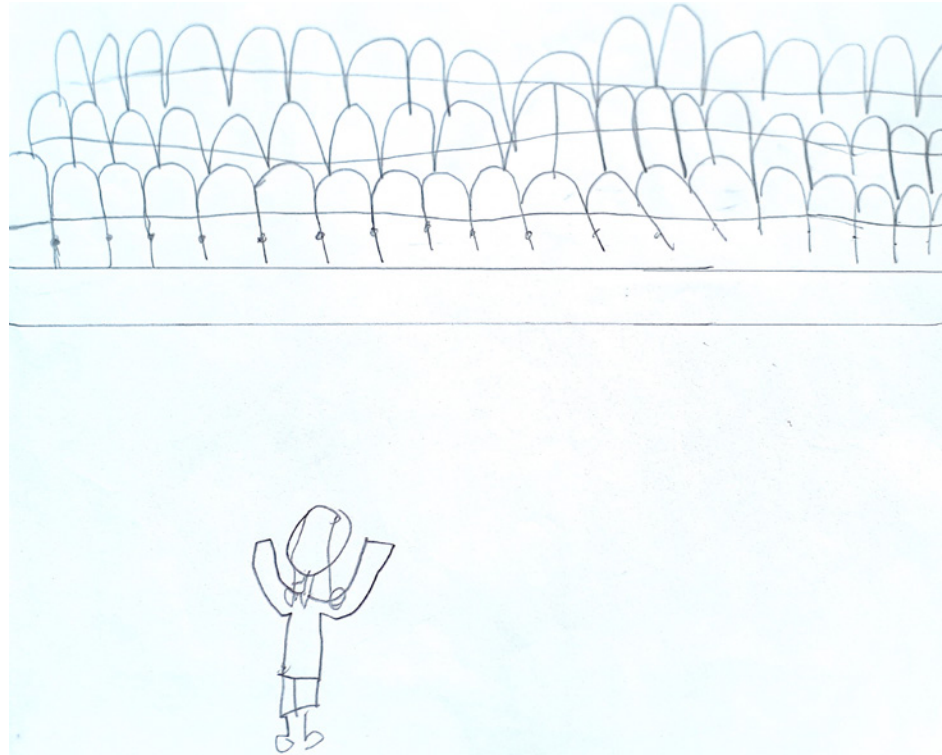
La implementación de este piloto desató reflexiones sobre el poder de lo —aparentemente— “obvio” para la producción de conocimientos en la formación de públicos. Fue importante llegar al aula de clases y preguntar si las niñas y los niños habían visto una presentación de danza alguna vez, o si habían bailado alguna vez, para que ellos se reconocieran automáticamente como sabedores del tema, lo que los facultaba a opinar libremente y sin prejuicios acerca de él y de todo lo demás que se conversara durante las sesiones.

Las respuestas espontáneas a las preguntas fueron desvelando que cada persona sabía de lo que se hablaba en clase, incluso más que los talleristas, pues su experiencia así lo demostraba. A propósito de lo anterior, uno de los ejemplos más dicentes aparece en una de las bitácoras:

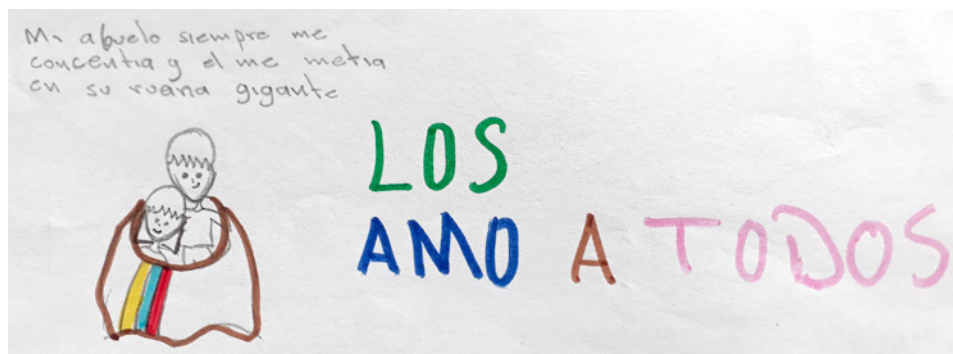
Una niña contó que su abuelo vivía en Boyacá cuidando una finca, que cada vez que lo visitaba, él la abrazaba, la arropaba con una ruana parecida a la que utilizaban los bailarines, y que ella se dormía en sus brazos.

Lo narrado por la niña es un claro ejemplo de cómo la presentación artística evoca afectos, experiencias de ternura y de vínculos familiares que hacen del espectáculo algo también personal. De igual manera, encaminar una reflexión a propósito del abuelito de la estudiante y de la ruana con la que fue abrigada llevó

a postular que Boyacá es un departamento con municipios donde hace bastante frío. Por tanto, durante la presentación artística, el uso de prendas como ruanas, sombreros de fieltro, faldas largas con fondos y bombachos demostró tener sentido para las niñas y los niños en términos culturales, así que para ellos no eran adornos o “disfraces”. Esta última conjetura expresa el poder de lo obvio, lo relacional, lo inter y transdisciplinario en procesos de formación de públicos en danza folclórica.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.

Quinto apunte

La danza folclórica, desde una perspectiva de práctica viva, puede configurar un lente para observar problemáticas sociales relacionadas con los pueblos, comunidades o personas y los territorios que habitan. Ver una danza y entretener los relatos de esta con la vida de los espectadores rápidamente hace caer en la cuenta de asuntos como la migración, el tránsito de lo rural a lo urbano y los desplazamientos humanos (voluntarios o forzados) como ejes estructurales de las identidades nacionales. Uno de los aspectos que más llamaron la atención en el desarrollo del piloto fue la presencia de dos estudiantes venezolanos, quienes asociaron las danzas del Pacífico con la costa caribe y su vida en Venezuela. Esto mostró una cara de la migración venezolana actual.

En los relatos elaborados por los estudiantes también se evidencia que tienen familiares que viven o vivieron en el campo, y los recuerdan como parte de su genealogía. A propósito de lo anterior, valdría la pena retomar fragmentos que aparecen en dibujos y relatos realizados por los estudiantes de grado cuarto de la IED Divino Maestro:

- “[La presentación] me recordó cuando fui a Boyacá de niño, por la muerte de mi abuelo; muchos tenían sombrero y una ruana. (...) Lo de los plátanos me recordó cuando fui a donde mi tío: él tenía una cosecha de plátanos”.
- “Mi abuela nació en Boyacá. Ella me contó que siempre usaban ruanas y alpargatas”.
- “Algo que me recuerda [la presentación artística] es cuando Idis me decía que en la costa, donde ella vivía, su papá sembraba papa y muchas cosas más. Idis me contó que su papá tenía un burro y que ella se montaba en el burro”.
- “El segundo baile me recordó a mi abuela. Mi abuela se llama Rosalba, vive en el campo con mi abuelo, que se llama Gabriel Benito. Ellos cultivan papa, yuca y plátano. Nosotros tenemos camisas cortas porque allá, donde viven mis abuelitos, hace mucho calor. Yo voy a visitarlos en diciembre o en vacaciones”.
- “El primer baile me recordó a Venezuela, mi país legítimo. Recordé el mar, la playa y el sol venezolano. Recordé el calor de estar en mi país natal”.
- “Mi abuela tenía un restaurante que se llamaba Vamos pa'l Llano, y vendía carne rica. (...) Mi abuelo siempre me consentía y me metía en su ruana gigante”.
- “Yo no conozco el mar, pero me lo imagino lindo, con un sol brillante y con muchísimos peces de varios colores. (...) La papa se siembra y se le echa un poco de agua, crece con un tallito muy lindo. (...) En el Valle yo vi que vendían plátano y pescado”.

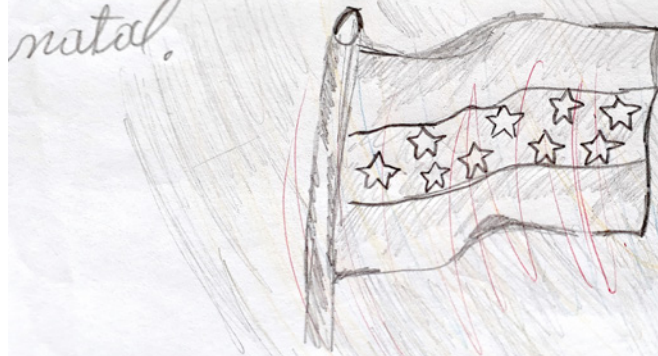
todos los bailes me recordaron a Venezuela mi país natal excepto el segundo pero el primero me recuerdo a Venezuela y el calor de estar en mi país natal.

maximo



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaqué. Imagen cortesía del autor.

me Recordó a Venezuela
el calor del sol de Venezuela
natal.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaqué. Imagen cortesía del autor.

Sexto apunte

En una de las bitácoras, un tallerista-mediador expresó que la asistencia de público a las presentaciones artísticas en el teatro Servitá fue baja, al tiempo que reflexionaba sobre las instituciones educativas presentes en la localidad y la posibilidad de atraer a más personas y grupos a esos eventos. Dichas afirmaciones evidencian la necesidad de desarrollar más estrategias para que toda la comunidad (no solo estudiantes) asista a los espectáculos y se apropie del mencionado equipamiento.

La diversidad de públicos sugiere que la curaduría y programación de obras puede ser pensada en el marco de procesos de formación de públicos

con distintos enfoques e intenciones. En este sentido, si los públicos están integrados por niñas, niños y jóvenes de colegios distritales, adultos mayores o personas con discapacidad, entre otras características, será necesario apostarles a procesos educativos de índole popular, etnoeducativos, enfocados en la formación integral y la convivencia, etc. De esta manera, se perfilaría la formación de públicos no como un asunto disciplinar de las artes, sino como un medio para la creación de iniciativas que permiten encontrarse de forma intergeneracional, compartir desde la diferencia, respetar la diversidad y re-crear lo comunitario en la ciudad.

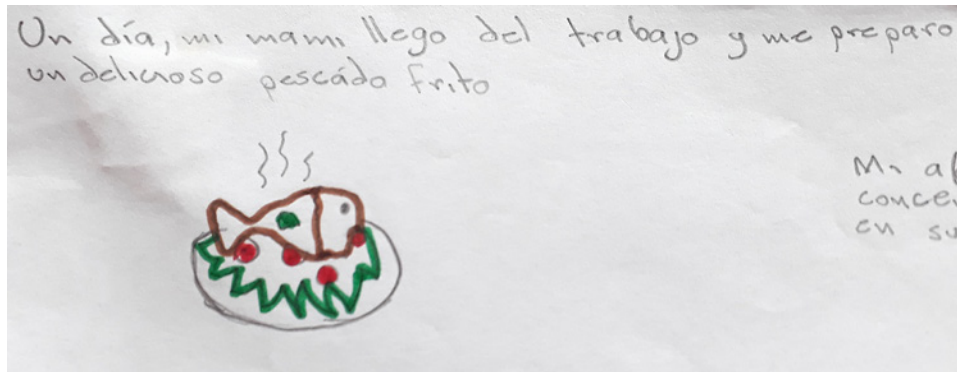
Séptimo apunte

Los diálogos y actividades llevados a cabo durante el piloto encaminaron a los participantes a revisar la geografía nacional partiendo de su memoria y experiencia sensible.

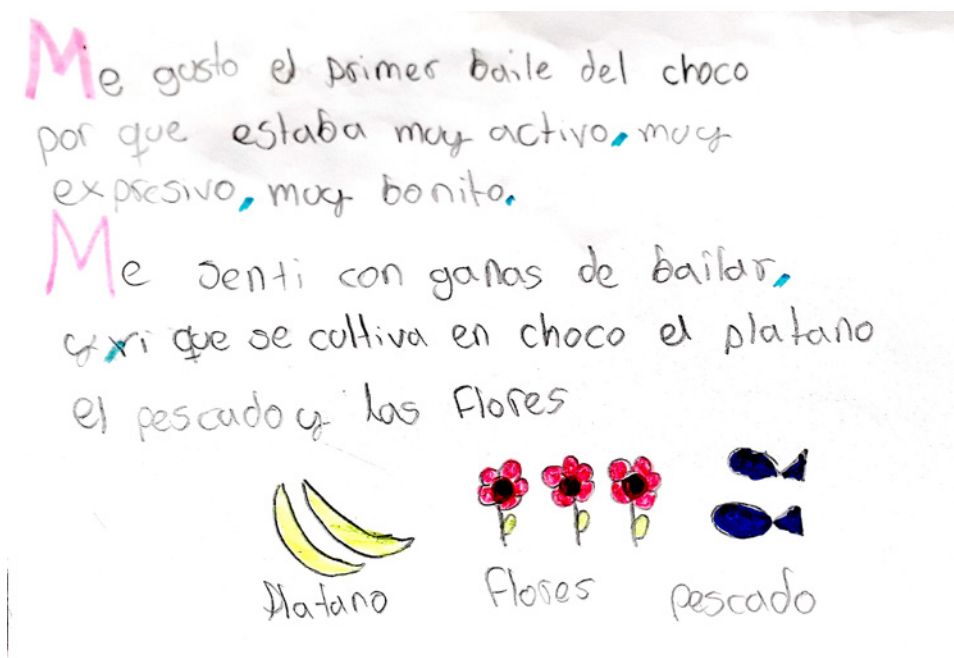
Estimular conocimientos geográficos partiendo de un recuerdo personal, un vínculo familiar, un alimento o materia prima, posibilitó que en el ejercicio de trazar mapas o elaborar cartografías se involucraran no solo conocimientos relacionados con las ciencias sociales, sino también que se modificara la percepción del territorio a partir de la memoria sensible y emotiva de las personas. Así pues, el ejercicio de formarse como espectador deviene en gesto interdisciplinar, ya que se conocen manifestaciones danzarias de regiones como el Pacífico o al altiplano cundiboyacense, al tiempo que se elaboran grafismos que vinculan al espectador con la obra de arte. v viceversa.



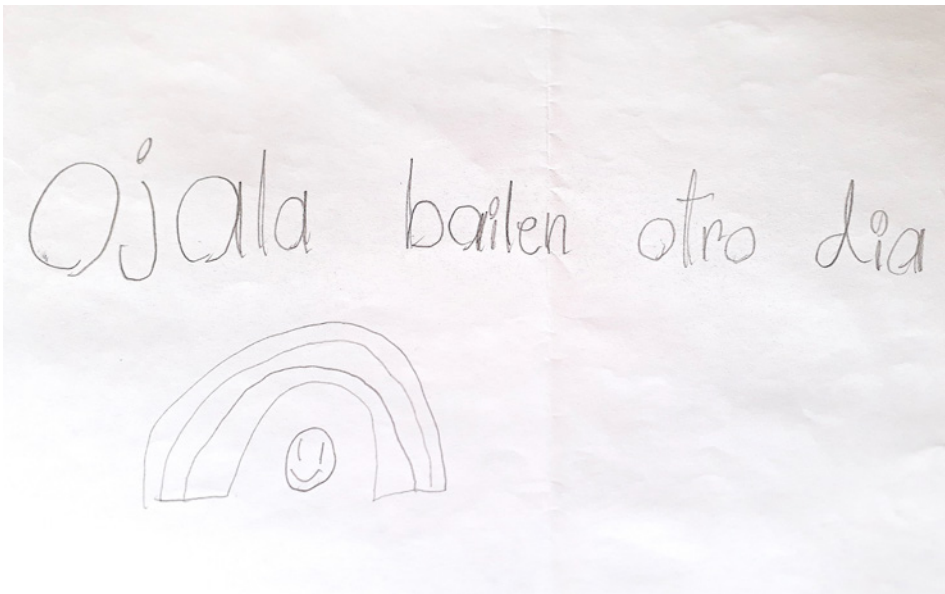
Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED, Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.



Relatos elaborados por niñas y niños de grado cuarto de la IED Divino Maestro, localidad de Usaquén. Imagen cortesía del autor.

Bibliografía

- Alfonso, M. (2019). Experiencia estética, mediación y emancipación. Aportes conceptuales en la construcción de la formación de públicos. *Revista Teatros* (24), 48-64.
- Atuesta, J., Garnica, D., Ramírez, C. y Rosales, C. (2015). *Cuerpo presente: Una pedagogía para la creatividad*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Bromberg, P. (2017). De las encuestas bienales de cultura a un índice de cultura ciudadana. https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/refreciones_conceptuales_ebc_e_icc.pdf
- Instituto Distrital de las Artes-Idartes (2019). VII Festival Bogotá, Ciudad de Folclor: Al encuentro con las tradiciones de Colombia y del mundo, 2019. [\[Festival\] VII Festival Bogotá ciudad de folclor | Idartes](#)
- Idartes. (2020a). *Cultura en común: Quiénes somos*. <https://idartes.gov.co/es/programas/cultura-en-comun/quienes-somos>
- Idartes. (2020b). *Áreas artísticas. Danza. Quiénes somos*. <https://idartes.gov.co/es/areas-artisticas/danza/quienes-somos>

- Lozano, F. (2018). A ver danza: Una cita con Terpsícore. Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Ministerio de Educación Nacional. (2010). *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*. https://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-340033_archivo_pdf_Orientaciones_Edu_Artistica_Basica_Media.pdf
- Observatorio de Culturas. (2017). Resumen de la Encuesta Bienal de Culturas 2017. https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/adjuntos_paginas_2014/infografia_etc_2017.pdf
- Universidad Pedagógica Nacional. (2020). Presentación Programa Cultura. <http://bienestar.pedagogica.edu.co/presentacion-cultura/>

3

5

Los maestros
de la acrobacia



Por John Jairo Salamanca Sánchez¹ (Jj Break, Dj Jj)

Gusto, ejecución, esfuerzo, persistencia, pasión, errores y logros, además de un gran amor que llega hasta el último latido del corazón. Estas virtudes son la apuesta de dos grandes personas enamoradas de un movimiento que influyó en su vida de una manera maravillosa.

¿Pero qué tipo de movimiento es este? Es uno tan grande que sus manifestaciones las conocieron en dos décadas: una en 1984 y otra en 1991. En ambas ocasiones impactó en su vida con la misma fuerza, y lo más increíble es cómo, a partir de su proceso personal, lograron proyectarse y transmitir a otras personas sus conocimientos, contribuyendo así a la construcción de una mejor sociedad.

¡Sí, estamos hablando de la cultura hip hop!, un movimiento artístico, cultural, político, espiritual y hasta poético surgido a finales de los años setenta en el sur de Bronx, en Nueva York, y que a partir de ahí se expandió a muchos países del mundo, siendo Colombia uno de sus destinos, donde los jóvenes de la época lo vivieron, disfrutaron y gozaron.

Pero como toda moda pasa, en nuestro país sucedió lo mismo: su auge perdió fuerza, y los recuerdos de películas, comerciales, discos, casetes y artículos de revistas, entre otros medios, se convirtieron en componentes y pruebas del poder de ese movimiento cultural.

Estas pruebas han terminado convirtiéndose en herramientas poderosas de un movimiento que no fue transitorio, pues caló en muchos jóvenes de la época, que lo mantuvieron vivo, gracias a lo cual en los años noventa comenzó un resurgimiento, con una nueva ola de jóvenes que vieron en la cultura hip hop una forma de vivir, signada por la irreverencia y otros postulados de construcción de comunidad.

Precisamente cuando se desarrollaba esta cultura en Colombia, dos jóvenes que le apostaban a este movimiento trazaron en él su proyecto de vida, convencidos de que por medio del rap, el deejay, el graffiti y el break dance podían contribuir al cambio de sus contextos sociales. Estos jóvenes, que llegarían a convertirse en adultos con la misma pasión y amor, lograron proyectar su trabajo, y de esta forma se convirtieron en ejemplo de vida para muchos jóvenes y niños.

Como pioneros de esta cultura, sus aportes fueron significativos, especialmente en la danza urbana break dance (*b boying contest*). Comenzaron como bailarines, se proyectaron como formadores y participaron en muchos eventos, como jurados, presentadores, asesores, líderes, gestores culturales y organizadores de eventos.

Sí, hablamos de William Alberto González Garzón (*B boy* Red Pollo, 1967-2019, R. I. P.) y de Wilson Gilberto Cardozo Sánchez (*b boy* W Hurracan, 1973-2016, R. I. P.). Fueron múltiples los campos en que tuvieron que moverse para mantenerse y sostener a sus familias, ya que tomar una decisión de tan alto nivel como vivir del arte y la cultura en nuestro país no es fácil, lo cual es sabido por todos. Sin embargo, estos dos guerreros, al igual que otros que también le han apostado a este movimiento, pronto comprobaron que este tiene dos “espejos”, uno dirigido hacia el pasado (legado), y otro, hacia el futuro (proyección), y que ambos enseñan cómo vivir procesos de esta índole: si vas a entrar en este cuento, tendrás que formarte, planificar, proyectarte y apostarle con gran decisión a los objetivos que quieres alcanzar.

Su legado fue precisamente el de atreverse y creer en los sueños, por irrealizables que pudieran parecer. Y efectivamente, estos dos grandes maestros, pese a la adversidad, siempre estuvieron prestos a generar con sus acciones un camino de bienestar que favoreciera a los demás. Quien redacta esta nota trató a estos dos grandes amigos durante más de veinte años, así que puede afirmar que, además de amar profundamente a sus familias, sobre todas las cosas amaron el break dance, pues, como dice un tema musical del El Maese Kds, eran ante todo “*B-boys* hasta la muerte”, y practicando esa disciplina vivieron los momentos más felices y plenos de su vida.

Cabe destacar que el tópico artístico y cultural fue determinante para sus familias, quienes conocen en detalle los duros momentos que vivieron esos dos maestros, y las acrobacias que muchas veces tuvieron que hacer para conseguir lo del diario, cuáles fueron sus trabajos alternos y las luchas que emprendieron para sostenerse en el sistema social.

Desde estas páginas dirigimos un fraternal saludo a sus familiares, amigos y allegados, y les recordamos que ellos fueron felices por sus propios logros, que cumplieron las importantes metas que estaban destinados a alcanzar, que sus acciones trascendieron su tiempo para llegar hasta nuestros días, y que sus



aportes serán recordados por siempre, pues la historia no olvidará las grandes personas, amigos y maestros que fueron.

Nuestra historia no para: ¡sigue! Las nuevas generaciones no deben perder la esencia, el amor y el respeto por lo que hacen. La humildad, la paz y la unidad son la base de todo sueño. ¡Somos iguales, somos hip hop!

(William González, 2015, *Más que giros (2)*, Corporación Redanza)

3

6

La encuesta 2019

3

Por Óscar De Salvador²

Introducción

Se ha dado el primer paso para conocer sobre las personas que dinamizan la danza en la ciudad de Bogotá. Aquí algunos datos, esperamos encontrarnos, dialogar, escuchar, recibir contribuciones de información y procesar las múltiples miradas.

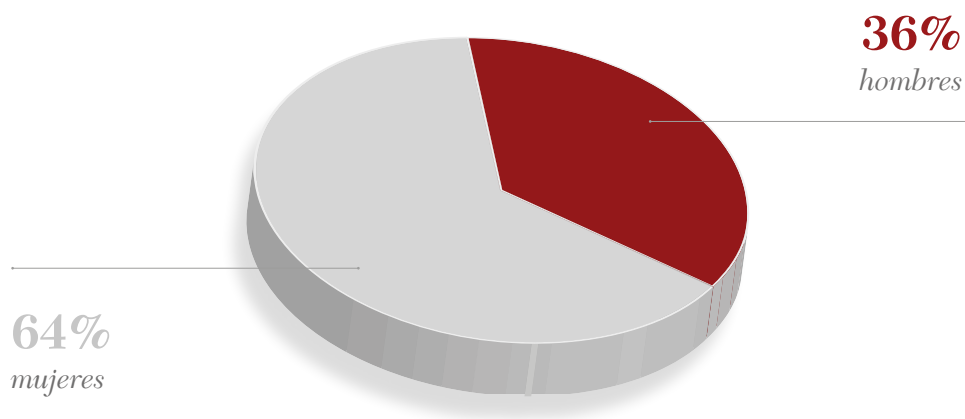
Se ha emprendido la labor de caracterizar la población que hace parte del sector de la danza en Bogotá. Por tal razón, la **Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes** desarrolla una investigación que identifica características significativas de la danza en la ciudad. Esto no solo permite que el sector se fortalezca al reconocer espacios de circulación, géneros, prácticas y demás aspectos relacionados con esta disciplina, sino que garantiza que la ciudadanía disponga permanentemente de una programación novedosa y de calidad.

A continuación se exponen los resultados de la Encuesta 2019, en la que se identificaron las dinámicas, los retos y el comportamiento de la danza en Bogotá, tomando como ejes la pedagogía, la investigación y la apropiación.

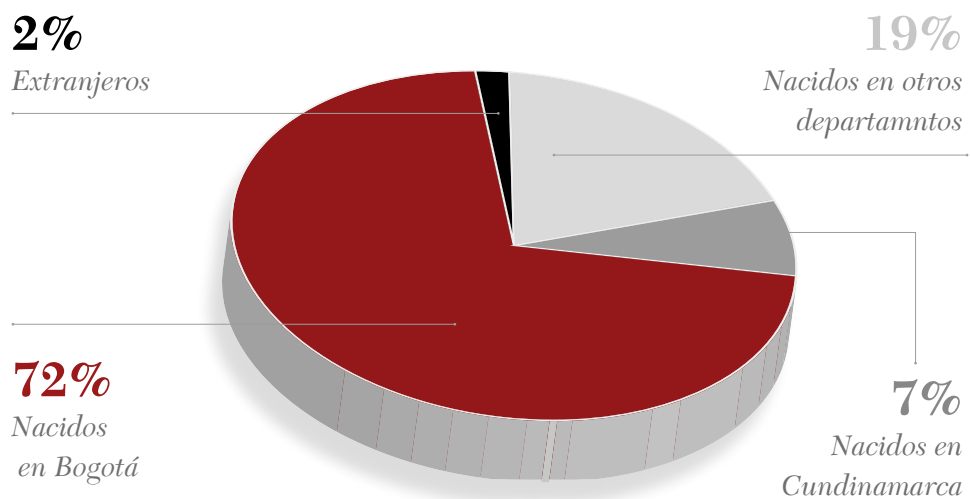
La información de contexto de este aparte se puede consultar en <https://www.idartes.gov.co/es/noticias/en-bogota-danza-se-fortalecera>

La encuesta 2019

La Gerencia de Danza del Idartes es el área encargada de formular, ejecutar y evaluar los planes, programas y proyectos dirigidos al fomento y la apropiación de la danza en Bogotá. Entre agosto y noviembre de 2019, la Gerencia desarrolló una encuesta virtual que fue respondida de manera voluntaria por 428 agentes del sector de la danza. A partir de los datos recabados se identificó que el 64 % de las personas encuestadas fueron mujeres, y el 36 %, hombres. Asimismo, el 98 % nacieron en Colombia, el 1% son extranjeros y el 1 % restante, extranjeros nacionalizados.

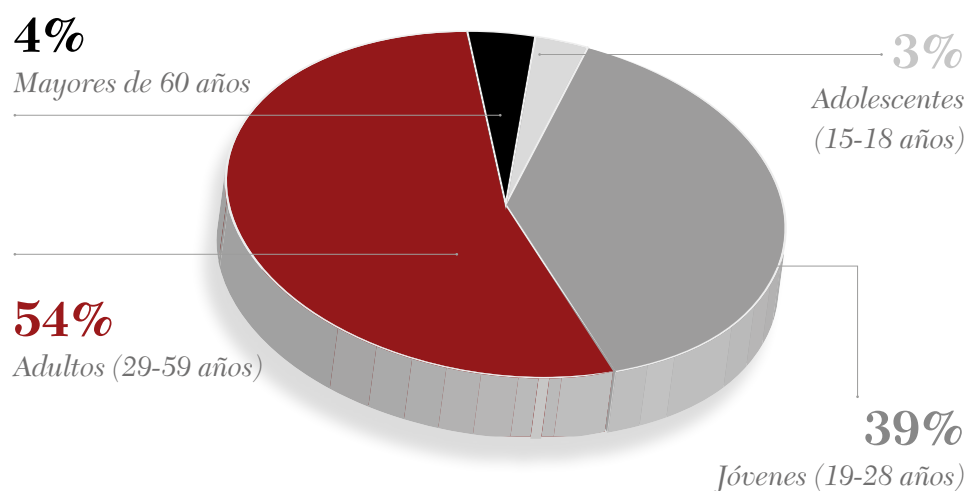


Gráfica 1. Sexo de los encuestados.
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.



Gráfica 2. Lugar de nacimiento de los encuestados.
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.

En cuanto al lugar de nacimiento, el 72% de las personas encuestadas son de Bogotá D. C., el 7% corresponde a los nacidos en municipios de Cundinamarca; el 19% corresponde a agentes nacidos en otras zonas del país, y el 2%, a extranjeros.



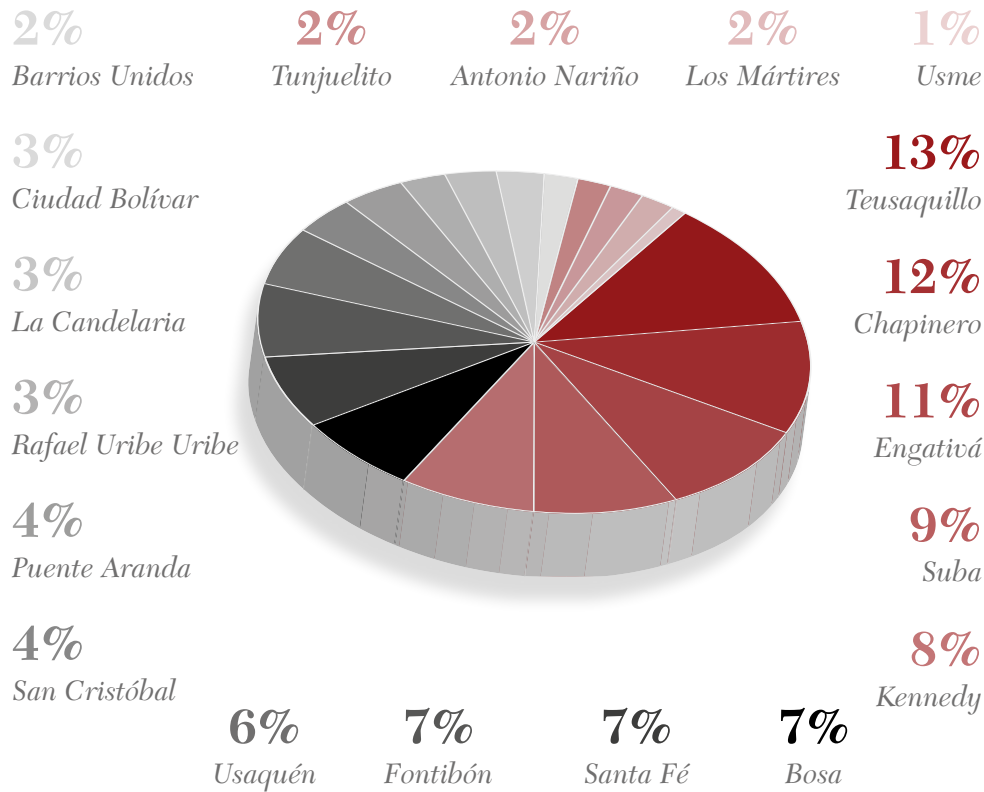
Gráfica 3. Rango de edades.

Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.

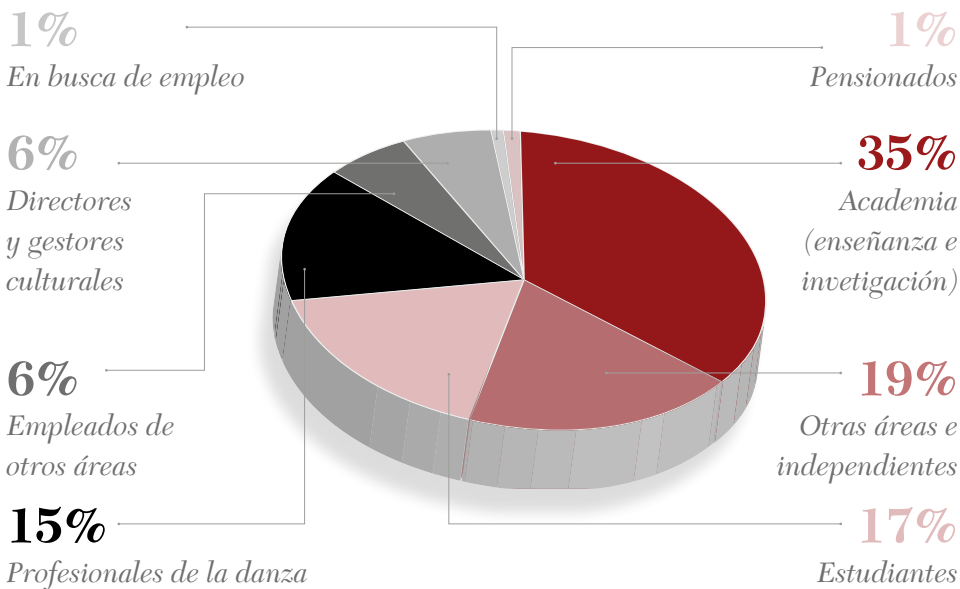
Desde el punto de vista etario, el 93% de los agentes se encuentra en el rango de edades comprendidas entre los 19 y los 59 años. Con el fin de abreviar la lectura de los registros, se han creado los siguientes subconjuntos de edades:

- Personas adultas mayores: ese sector corresponde a agentes mayores de 60 años, quienes representan al 4% de los participantes.
- Personas adultas: se encuentran en el rango de edades entre los 29 años y los 59 años, y representan el 54% de los agentes participantes en la encuesta.
- Jóvenes: agentes con edades comprendidas entre los 19 y los 28 años, que corresponden al 39% de los participantes encuestados.
- Adolescentes: agentes con edades comprendidas entre los 15 y los 18 años, que corresponden al 3% de los agentes encuestados.

En relación con la ubicación geográfica en Bogotá, el 53% de los agentes reside en las localidades de Teusaquillo, Chapinero, Engativá, Suba y Kennedy. Por otra parte, el 41% pertenece al estrato 3, seguido del 24%, que vive en estrato 4; estos dos estratos suman una participación del 65%.



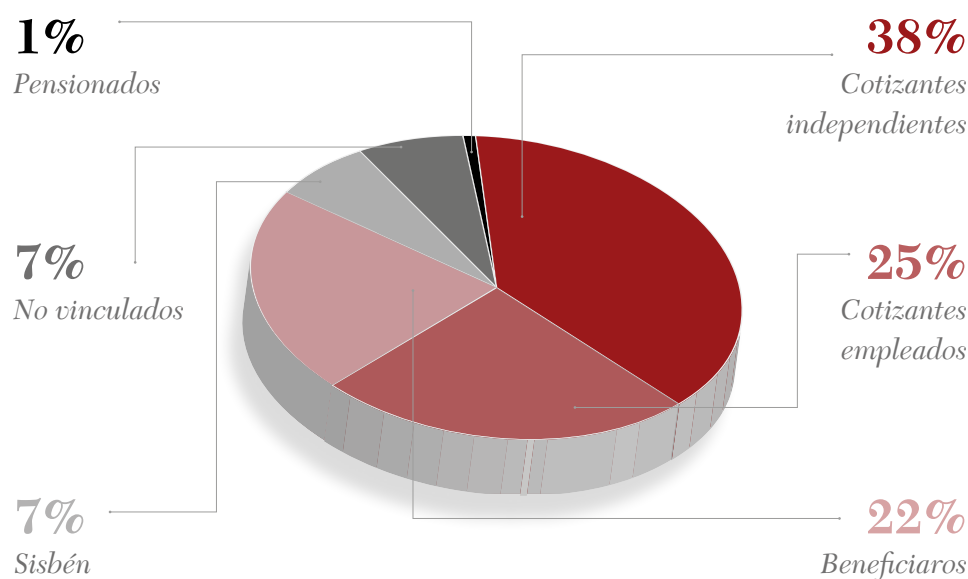
Gráfica 4. Localidades de Residencia
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.



Gráfica 5. Actividad principal de los encuestados
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.

En relación con la actividad principal de los encuestados, puede mencionarse lo siguiente:

- La actividad más importante se desempeña en la Academia, con una representación del 35%. En este subconjunto se han agrupado los agentes que trabajan como profesores con formación académica en cualquier área, profesores empíricos y personas dedicadas a la investigación.
- Los artistas que tienen una actividad principal en un área diferente a la danza representan el 19%
- El tercer grupo en importancia corresponde a los estudiantes de diferentes áreas, y representa el 17%.
- Uno de los sectores más importantes es el de artistas incluidos en el grupo “Profesionales de la danza”, que tiene una participación del 15%. En este ítem se incluyen todos los artistas del sector: bailarinas/bailarines, danzantes, coreógrafos y actores-bailarines).
- Otro grupo es el de “Otras áreas-empleado”, que incluye a agentes que son artistas y tienen una vinculación directa con las empresas en las que trabajan.
- Finalmente, los directores y gestores culturales representan el 6% de los participantes.



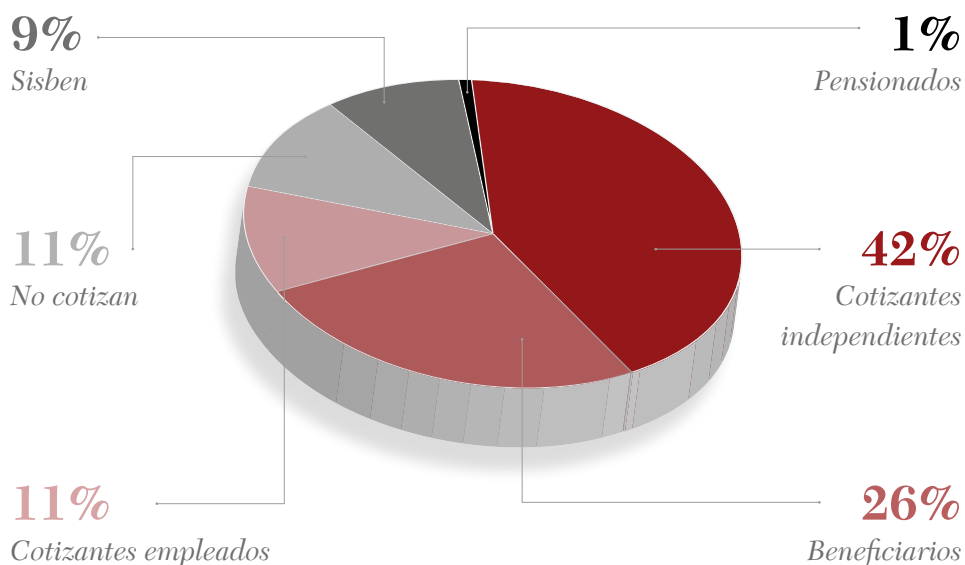
Gráfica 6. Aportes a salud

Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.

En cuanto a la cotización al sistema general de salud, el principal grupo corresponde a los cotizantes independientes, que representa el 38 % de los encuestados, cuyas actividades económicas están asociadas a la Academia (enseñanza, investigación) y otras áreas e independientes. El segundo grupo en importancia es el de cotizante empleado, que representa el 25 % de los encuestados, y cuyas principales actividades económicas son Academia (enseñanza, investigación) y otras áreas-empleado. El tercer grupo corresponde a los beneficiarios, que representan un 22 %, y cuyas principales actividades se inscriben en estudiantes y otras áreas-independientes. El grupo inscrito en el Sisbén, que representa el 7 %, está constituido por estudiantes. En los últimos dos grupos se encuentran los agentes que no están vinculados y los pensionados, que representan en conjunto al 8 % de los encuestados.

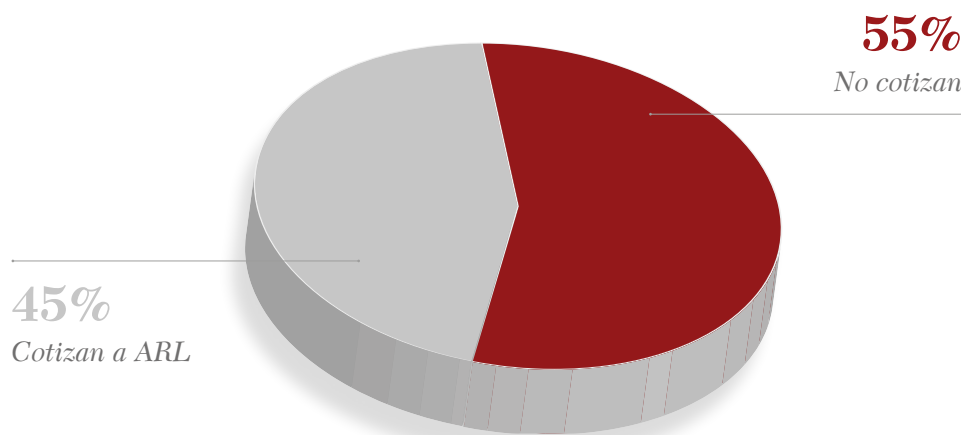
En relación con la muestra correspondiente al 15 % del total de encuestados, cuya actividad principal corresponde a la de profesionales en danza, puede observarse que el 53 % cotiza al sistema de salud, si bien un 47 % de los agentes no estaría aportando al sistema general de pensiones o a una administradora de riesgos laborales.

Como podemos ver, de los artistas que desarrollan como principal actividad la danza, el 53 % cotiza al sistema de salud, pero un 47 % no estaría aportando al sistema de pensiones.

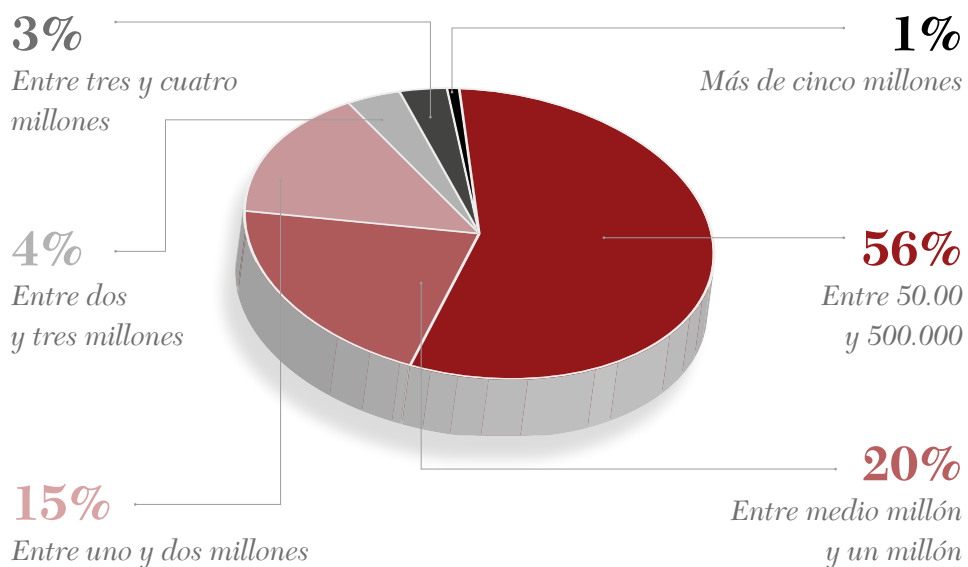


Grafica 7. Cotización a sistemas de protección social
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.

Del 15% del total de encuestados cuya actividad principal corresponde a profesionales de la danza, tenemos que el 53% de los artistas no cotiza al sistema de administradoras de riesgos laborales (ARL), y el 47% sí lo hace, lo cual nos muestra que solo el 7% de los artistas que respondieron la encuesta cuentan con cobertura para los riesgos profesionales relacionados con la danza.

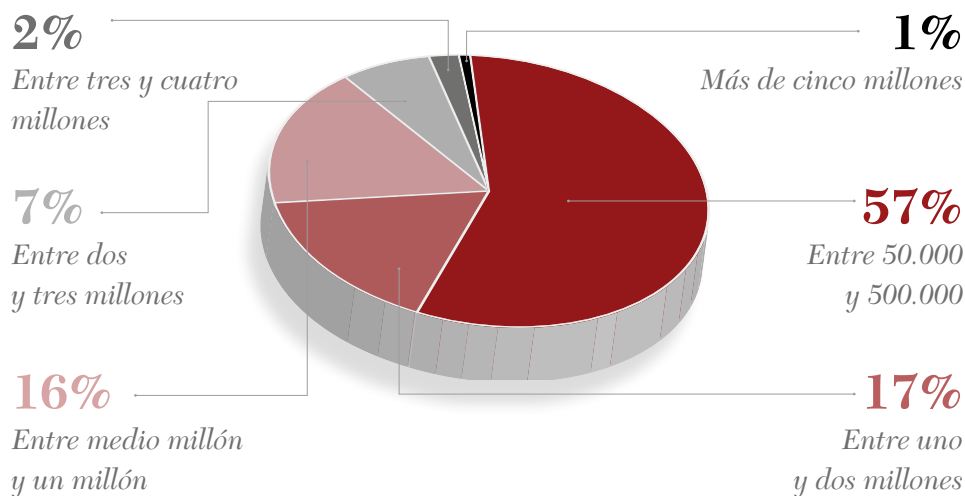


Gráfica 8. Profesionales de la danza inscritos en una arl.
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.



Gráfica 9. Ingresos mensuales por actividades no relacionadas con la danza.
Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias

El 56% de los artistas de la danza tienen un ingreso mensual que varía de \$50000 a \$500000. Si consideramos el grupo cuyos ingresos mensuales oscilan entre \$500000 y 1000000, tenemos que el 76% de los artistas tienen un ingreso menor a esta última cifra obtenidos por actividades no relacionadas con la danza.



Gráfica 10. Ingreso mensual por actividades relacionadas con la danza.

Fuente: Datos de la Gerencia de Danza, convocatorias.

Según se puede observar, el 57% de los artistas tienen un ingreso mensual relacionado con la danza que oscila en un rango de \$50000 a \$500000. En esta categoría también encontramos que el 73% de los artistas tienen un ingreso inferior a un millón de pesos.

Un dato importante del sector es que el 50% de los artistas que respondieron la encuesta tienen un ingreso promedio mensual general inferior al millón de pesos.

¡Estamos reconociendo el sector de la danza en la ciudad de Bogotá!

La prueba piloto se aplicó a **478 personas**

El **2%** son extranjeros

El **38%** cotiza de manera independiente al sistema de seguridad social

El **35%** tiene como actividad principal la formación

El **64%** de quienes participaron son mujeres

El **55%** tiene un ingreso promedio mensual de \$500.000

Las personas encuestadas llevan entre 3 y 5 años practicando:

- Ballet el **24%**
- Break dance **4%**
- Contemporáneo **25%**
- Moderna **23%**
- Folclórica **23%**
- Butoh **4%**
- Danzas de oriente **6%**

3

7

Consejo

Distrital de Danza 2019

3

De conformidad con lo establecido en el Decreto 455 del 15 octubre de 2009, y en el artículo 60 de la Ley 397 de 1997, que establece la conformación de los consejos departamentales, distritales y municipales de cultura, y con el Acuerdo 257 de 2006, que reorganiza la estructura administrativa del Distrito Capital, el Consejo Distrital de Danza hace parte del Consejo Distrital de las Artes, como espacio de participación de la sociedad civil, ante el Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Consejeros

Miller Garzón Rivera

Licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, actualmente es estudiante de la Universidad Nacional de Colombia en la especialización en Gestión Cultural y Políticas Públicas. Con dieciocho años de experiencia en el mundo de la danza, ha trabajado como formador en diferentes municipios de Cundinamarca, ha colaborado y participado en la creación de diferentes compañías y colectivos de danza de los ámbitos local y departamental, y ha actuado como creador y promotor de diferentes festivales y encuentros de danza, además de desempeñarse como director de la Academia Artística y Cultural DAES.

Su interés por participar en el Consejo de Danza surge de su propia actividad artística. Está convencido de que los artistas deben trabajar para que su profesión sea mejor valorada y remunerada en una sociedad que tiende a olvidar la importancia del arte. Tiene la intención de contribuir a la unión del sector de la danza, así como participar en las ideas y proyectos que se desarrollan en el medio, con el propósito de mejorar las diversas convocatorias y estímulos dirigidos a la sociedad artística. Busca la forma de generar equidad, de modo que todos tengan oportunidades y sus ideas de emprendimiento sean escuchadas y desarrolladas. De ahí su interés en participar en este tipo de espacios, donde es posible servir de intermediarios para transmitir el sentir de los artistas del mundo de la danza.

Johanna Paola Vargas Núñez

Bailarina, directora, coreógrafa, docente, gestora e investigadora de danza del Medio Oriente. También es bióloga egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Inició su vida artística en grupos y talleres de danza y teatro estudiantil y universitario, y luego incursionó en la danza oriental. Sus principales maestros son Hossam Ramzy (músico egipcio) y Serena Ramzy (bailarina brasileña especializada en danza egipcia), con quienes ha desarrollado un estilo centrado en la relación de música y danza. También ha tenido formación en danza del Medio Oriente con maestros de Colombia, Brasil, Egipto, Estados Unidos, Portugal, Canadá, Irán, Turquía, Rusia, Argentina, España, Marruecos y Líbano. Se ha formado en danza de India con maestros de Colombia e India; actualmente se encuentra en proceso de formación de danza *odissi* con la maestra Carolina Prada. Además, ha recibido formación en danza contemporánea, danza moderna, capoeira, teatro y puesta en escena con maestros de Colombia, Francia, Canadá, Singapur y Brasil. En 2007 ganó el primer premio, en la categoría superestrella, en el Concurso Distrital de Danza Árabe.

En ese mismo año fundó la compañía Elixirdanza, con la que se ha dedicado a una exploración continua de diversas técnicas de danza. La compañía se ha posicionado como una de las agrupaciones con mayor reconocimiento en el ámbito de la danza oriental en Colombia, y ha hecho parte de los festivales más importantes de este género en el país. Junto con Murid Ensemble, en 2018 obtuvo el primer puesto en la Beca de Creación en Danza, Ensemble Música-Danza del Idartes. También obtuvo el primer puesto en el concurso Danza del Mundo, versión 2016, del Idartes, y fue seleccionada entre las cuatro compañías ganadoras de dicho concurso en la versión 2013. Johanna hizo parte del equipo organizador del Festival Distrital de Danza Oriental Oasis en las versiones de 2015, 2016 y 2017.

Leonard Rodríguez Montealegre

Director artístico de la Compañía Artística y Cultural Sintana e ingeniero en mecatrónica por la Universidad Militar Nueva Granada. Cuenta con una amplia trayectoria de cerca de veinte años en el ámbito de la danza y el teatro. Como formador y bailarín ha consolidado múltiples proyectos en favor de la preservación de la cultura colombiana, tanto dentro como fuera del país. Como director de una compañía formada por cerca de sesenta bailarines, entre jóvenes y adultos mayores, ha obtenido múltiples reconocimientos que lo han destacado en el sector de danza de Bogotá como coreógrafo y gestor. Junto a su compañía ha logrado llevar la cultura colombiana a grandes escenarios del mundo, como Costa Rica, México, Italia, Francia y Brasil, entre otros países. Actualmente es consejero de danza de Bogotá, en representación de las plataformas de circulación

de danza, y prepara algunos proyectos para continuar con uno de sus grandes objetivos: preservar, promover y enaltecer las tradiciones de la danza folclórica colombiana, y de la danza en general.

Felipe Lozano

Director escénico, coreógrafo, bailarín, ensayista, catedrático de pedagogías artísticas, historiador del arte e investigador. Consejero distrital de artes de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deportes de Bogotá, y consejero nacional de danza del Ministerio de Cultura de Colombia.

Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Didáctica del Arte por la Fundación Universitaria Los Libertadores, especialista en Educación para la Cultura por la Universidad Antonio Nariño, licenciado en Educación Artística por la Corporación Universitaria Cenda, tecnólogo en Administración Hotelera por la Corporación de Educación del Norte del Tolima (Coreducación).

Fundador y director de las agrupaciones artísticas Lihaf Compañía (danza teatro), Danzas Folclóricas de Honda (Tolima), Andanzas y Travesías (danza mayor), Sintaxis Danza (danza contemporánea y moderna), Compañía Felipe Lozano (danza tradicional). Artista residente en entidades culturales como Casona de la Danza (Idartes, 2016-2019), Museo Santa Clara de Bogotá (Ministerio de Cultura de Colombia, 2016), Casa Museo Alfonso López (Honda, Tolima, 2018), Museo de Trajes Regionales de Colombia (Universidad de América, Bogotá, 2019), Museo de Arte Contemporáneo (Fundación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá, 2015).

Publicaciones: *Memorias de danza* (tomo IV). *La edad baila* (libro producto de la Beca de Investigación en Danza concedida por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005). *A ver danza: Una cita con Terpsícore. Formación de públicos en danza en Bogotá, D. C.* (libro, premio Beca de Investigación en Danza, Idartes, 2016). *Expuestos, expiados y rebelados: Cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial* (libro publicado en 2019, premio Beca de Investigación en Danza, Idartes, 2017). “La identidad cultural en la obra de danza” (artículo publicado en la revista *Tránsitos* (IV), Gerencia de Danza del Idartes, 2015-2016). “Problemas de historia de la danza en Colombia” (artículo publicado en la revista *Tránsitos* (II), Idartes, Asociación Alambique, 2011). “La ciudad danzada” (artículo publicado en la revista *Tránsitos* (I), Idartes, Asociación Alambique, 2010). “La danza va a la escuela: Diálogos del cuerpo con la tradición” (artículo publicado en *Caminos para la construcción de la calidad educativa en artes y educación física*. Diversos artículos sobre artes, cultura y educación en revistas y periódicos nacionales.

Como representante de investigadores ante el Consejo de Danza del Idartes, y como miembro del Consejo Nacional de Danza del Ministerio de Cultura, está interesado en proponer una política y acciones que fortalezcan la investigación, no solo sobre la danza, sino sobre las artes y a través de las artes, teniendo en cuenta el incipiente desarrollo de la memoria, la historiografía y la teoría que afecta del desarrollo y la profesionalización del sector artístico y cultural, así como las implicaciones que supone su integración al mundo académico y a los procesos de formación, creación, circulación y apropiación.

Luis E. Tovar

Licenciado en Educación Artística, con amplia formación en danza folclórica y ritmos latinos, es bailarín profesional con doce años de experiencia, y director de la academia de baile Sueño y Sabor Latino, que ha sido campeona en múltiples competencias de salsa y bachata en los ámbitos nacional e internacional. Con más de cincuenta títulos en su recorrido artístico, también es director de la Red Local de Danza de Engativá y gestor cultural de esa misma localidad. Cuenta con una extensa experiencia en la gestión lúdica de la comunidad, con la que ha desarrollado actividades recreativas, deportivas y artísticas enfocadas en el mejoramiento de la calidad de vida y el aprovechamiento del tiempo libre.

Su interés en participar en el Consejo Distrital de Danza parte del deseo de articular los procesos locales con los diversos estímulos distritales, para así visibilizar y fortalecer el trabajo que se hace con las diversas compañías a escala local, y que por una u otra razón no acceden a dichos estímulos, cuyo fin principal es el fortalecimiento de esas compañías de una forma equitativa, eficaz y eficiente.

Alexander Martínez Valencia

Licenciado en Educación Artística por Uniminuto, especialista en Docencia Universitaria por la Fundación Universitaria del Área Andina, docente y director del Grupo de Proyección Folclórica de la Universidad La Gran Colombia, donde, como maestro, obtuvo la distinción del Mérito Docente en el año 2014, otorgado por la Universidad. Como director del Grupo de Proyección Folclórica ha ganado el primer puesto en el Festival Regional de Danza Folclórica Ascún Cultura, en los años 2013, 2015, 2018 y 2019. Fue representante de la Mesa de Folclor ante la Gerencia de Danza del Idartes en los años 2013 y 2014. Gestor cultural e investigador de la danza folclórica colombiana con veinte años de trayectoria.

Fundador y director de la compañía Cochaviva Danza, con la cual ha obtenido múltiples reconocimientos, entre los cuales se destacan el de haber sido ganadores en la gala Lo Mejor de la Danza Folclórica Colombiana, años 2012, 2014, 2016 y 2018; campeones nacionales del Pasillo en Aguadas (Caldas), en

la modalidad de coreografía de grupo, años 2012, 2017 y 2019; ganadores de las convocatorias de Tradición y Proyección Folclórica del Idartes, años 2010, 2012, 2014, 2016 y 2018; ganadores de la Beca de Circulación Nacional en Danza Folclórica y Danzas del Mundo del Programa Distrital de Estímulos del Idartes, 2018.

Betsabé García de Barros

Hija de los bailarines Darío García y Carmen Meneses, alumna, en Colombia, de Diva Ferrer y Delia Zapata Olivella, en folclor; de Amanda Gómez Sánchez, Óscar Ochoa, Tito Montes y Darío Arboleda, en flamenco y danzas españolas; y de Raquel Ércole, en ballet. En 1967, de forma pionera, comenzó su gestión en danzas con el sector de personas mayores en la Fundación Sopena, en Bogotá. Su actividad la motivó a capacitarse en diversas disciplinas para brindar un mejor servicio en lo relacionado con la aplicación de las danzas y en actividad física. Fue la primera mujer que en Colombia creó una escuela deportiva, con aval del IDRD, enfocada en gimnasia y danzas, con el objetivo de que los participantes tuvieran un envejecimiento positivo y exitoso. Como instructora de varios colegios, ha trabajado con niños y jóvenes en danzas y actividad física.

En sus 65 años de trayectoria y 20 como miembro del Consejo Distrital de Danzas, en 2014 representó a Bogotá en el Congreso Internacional ISPA. Se ha distinguido como la gestora de la celebración del Día Internacional de la Danza en la localidad de Puente Aranda.

Rodrigo Amaya Pedraza

Con formación y conocimientos en danza folclórica, internacional, tendencias urbanas, tango y coreografías fusionadas con ritmos latinoamericanos, afrobrasileños y colombianos, tiene estudios en música, conocimientos en grupos conformados, como estudiantinas, coros y tríos musicales de cuerdas pulsadas. Ha desarrollado habilidades en instrumentos de percusión, vientos, teclado, gramática musical y técnica vocal.

Entre 1992 y 2019 trabajó como profesor de artes en colegios distritales y privados. Se desempeñó como contratista en el Fondo de Desarrollo Local de Usme entre 2013 y 2016, y como contratista en el Idartes entre 2013 y 2019, entidades en las que ha demostrado alta capacidad para la ejecución y participación en proyectos y alternativas dirigidos al mejoramiento y progreso de la institución, además de excelente calidad en el servicio, de acuerdo con las políticas de dichas organizaciones.

Gestor cultural certificado por Secretaría de Cultura y el Instituto Distrital de la Participación y Acción Comunal (Idpac) para organizar eventos con

población de primera infancia, jóvenes de diferentes localidades, adultos y adultos mayores en diferentes espacios de participación cultural.

Yolanda Forero Perilla

Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, tiene amplia experiencia en procesos comunitarios con una visión crítica y propositiva. Como docente, en los ámbitos local y distrital ha impartido charlas a distintos grupos poblacionales sobre temas relacionados con la interculturalidad, la comunicación y la interacción. Por su participación en diversos espacios del sector de cultura, recreación y deporte, cuenta con experiencia en la implementación de la política pública para proteger a las personas mayores en Bogotá. En cuanto a la investigación social, ha adquirido experiencia y conocimientos que le han permitido formular e implementar iniciativas lúdico-pedagógicas, recreativas y culturales enfocadas en las problemáticas de las personas mayores, en temas relacionados con los aspectos físico, cognitivo y socio-afectivo. Como tallerista, cuenta con experiencia en temas relacionados con la danza, las artes plásticas, el teatro y la música.

3

Volumen VII



Tránsitos de la investigación en

danza