

# La Danza Folclórica en Antioquia

Obra de Arte para la Escena

Juan Camilo Maldonado Vélez







La cultura  
es de todos

Mincultura

# La Danza Folclórica en Antioquia

## Obra de Arte para la Escena

*Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza.  
Programa Nacional de Estímulos 2015.  
Plan Nacional de Danza.  
Ministerio de Cultura de Colombia.*

Juan Camilo Maldonado Vélez

© Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia





La cultura  
es de todos

Mincultura

Carmen Inés Vásquez Camacho  
Ministra de Cultura

Felipe Buitrago Restrepo  
Viceministro de la Creatividad y la Economía  
Naranja

Claudia Isabel Victoria Niño Izquierdo  
Secretaria General

Amalia de Pombo Espeche  
Directora de Artes

Ángela Marcela Beltrán Pinzón  
Coordinadora Grupo Danza

Isabel Cristina Carvajal Zapata  
Directora Instituto de Cultura y Patrimonio de  
Antioquia

Juan Camilo Maldonado Vélez  
Texto e investigación

Daniel Romero  
Fotografía

Diana Cristina Gallego Yepes  
Profesional Área de Danza  
Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia

Marcela Rincón Hinestroza  
Corrección de Estilo

Ma. Teresa Galindo Rojas  
Diseño y diagramación

Isabel Cristina Carvajal Zapata  
Luis Fernando Calderón Álvarez  
John Jairo Duque García  
Luis Fernando Cortés Molina  
Jair Taborda Ortíz  
Marcela Rincón Hinestroza  
Comité Editorial  
Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia

792.62861

Maldonado Vélez, Juan Camilo

La Danza Folclórica en Antioquia: obra de arte para la escena  
Juan Camilo Maldonado Vélez, (autor); Alberto Londoño (prólogo)  
Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Medellín: Fondo Editorial Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, 2019  
214 Páginas: fotografías a color.  
Contiene bibliografía

ISBN 9789585689022

Danza Folclórica Antioqueña - Historia

Danza Antioqueña - Siglo XX - XXI

Danza Antioqueña – Proceso creativo

Danza Antioqueña – Personajes representativos

Agencia de catalogación:

Biblioteca Departamental Carlos Castro Saavedra 38854

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales.  
Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro,  
por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

ISBN: 978-958-56890-2-2

Primera edición 2019

© Ministerio de Cultura

© Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia

Portada

*Danza de La Escoba por Marino Sánchez Cuesta.*

*Presentación del grupo Dinastía Negra de San Juan de Urabá, Antioquia en la gala  
central del Festival Huellas Folcloriada Medellín 2016  
en el Teatro Pablo Tobón Uribe.*

*Fotografía: Daniel Romero*

Contra portada

*Sillas.*

*Fotografía: Daniel Romero*

Una publicación del Fondo Editorial del  
Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia  
[www.culturantioquia.gov.co](http://www.culturantioquia.gov.co)



PIENSA EN GRANDE

# Indice

Prólogo .....	9
Introducción.....	11
<b>Capítulo 1:</b>	
<b>Una Mirada de Contexto .....</b>	<b>14</b>
Un Panorama Histórico para Empezar .....	15
El Panorama Histórico en Medellín.....	16
Danza Folclórica Obra de Arte para la Escena.....	25
<b>Capítulo 2:</b>	
<b>Experiencias y Pensamientos Escritos.....</b>	<b>28</b>
El Arte del Movimiento.....	29
La Danza en el Siglo XX e Inicios del Siglo XXI.....	31
Técnicas para el Entrenamiento .....	32
Danza Clásica y la Codificación.....	33
Danza Moderna un Ritual Interior .....	36
Danza Moderna y Contemporánea, Puntos de Empalme .....	38
Danza Clásica y Moderna Complemento o Ruptura.....	38
Danza Contemporánea Búsqueda Permanente.....	39
Tradición .....	40
Cultura Popular Tradicional.....	41
Folclor .....	42
Baile Tradicional Posturas del Autor .....	43
La Danza Tradicional Original o Autóctona.....	44
La Danza Tradicional Heredada .....	45
La Danza Tradicional Regional.....	45
La Danza Tradicional Nacional .....	45
La Danza Tradicional Codificada .....	45

Danza Folclórica de Proyección .....	46
La Danza Folclórica Proyectiva Tradicional .....	47
Estilización de la Danza Tradicional .....	47
La Danza Folclórica Proyectiva Estilizada desde la Tradición.....	48
La Danza Folclórica Proyectiva Estilizada desde las Técnicas .....	48
Un Ballet Folclórico en Equilibrio con la Tradición.....	49
Nuevas Creaciones desde la Tradición o Danza de Autor .....	49

### Capítulo 3:

Una Mirada Cronológica.....	52
Historia de la Danza en Antioquia .....	53
Eventos Significativos en la Historia de Danza Folclórica en Antioquia.....	66

### Capítulo 4:

La Mirada de los Maestros y su Obra.....	70
Obras Seleccionadas.....	71
Convergencias y Divergencias .....	73
<i>La Idea</i> .....	73
<i>La Música</i> .....	76
<i>Puesta en Escena</i> .....	79
<i>Proceso Creativo</i> .....	81
<i>Relación con el espectador</i> .....	83
<i>Puesta en Escena desde la Tradición</i> .....	87
<i>Recomendaciones a los Nuevos Coreógrafos</i> .....	90
Entrevistas .....	93
Albeiro Roldán Penagos.....	93
<i>Tierra India (1995)</i> .....	94
Alberto Londoño.....	97
<i>Danza de La Mina (1974)</i> .....	100
Argíro de Jesús Ochoa.....	104
<i>La Redova de San Felix (1986)</i> .....	106

<i>Carlos Humberto Arredondo</i> .....	109
<i>Las Bananeras (1989)</i> .....	112
<i>Carlos Tapias</i> .....	116
<i>Los Silleteros (2010)</i> .....	119
<i>Javier Alonso Álvarez</i> .....	123
<i>Zenaida (2009)</i> .....	125
<i>Lindaria Espinosa</i> .....	130
<i>Arroyo con Guasá (1995)</i> .....	132
<i>Luis Fernando Múnera Patiño</i> .....	134
<i>Danza de La Loza (1989)</i> .....	135
<i>Marino Sánchez Cuesta</i> .....	139
<i>La Escoba de Varita (2003)</i> .....	142
<i>Nancy Muñoz</i> .....	143
<i>Tejiendo el Azar (2000)</i> .....	144
<i>Norman Mejía</i> .....	147
<i>Gestos de Agua (2008)</i> .....	149
<i>Rafael Palacios</i> .....	156
<i>San Pacho...¡Bendito! (2005)</i> .....	158
<i>Oscar Vahos Jiménez</i> .....	163
<i>Descubri-Miento (1992)</i> .....	166
<i>William Atehortúa</i> .....	169
<i>Las Vuelticas (2010)</i> .....	175
<i>William Flórez</i> .....	176
<i>El Jaleo Sanjuanero (1978, 1983, 2001)</i> .....	178
<i>Entrevistas Complementarias</i> .....	181
<i>Arnodia Foronda Tobón</i> .....	181
<i>Jairo Herrón</i> .....	184
<i>Alberto Gómez</i> .....	186
<i>Algunas Danzas Recopiladas</i> .....	187

<i>Capítulo 5:</i>	
Danzas de Antioquia .....	188
<i>Capítulo 6:</i>	
Apuntes y Posturas Finales.....	196
Los Talleres Creativos de la EPA .....	197
Concepto de Coreografía.....	198
Algunas danzas significativas en la historia de la Danza en Antioquia entre los años 50s y 80s .....	199
El papel del bailarín .....	200
A destacar para las nuevas generaciones de coreógrafos .....	201
Bibliografía.....	203
Agradecimientos .....	207
Sobre el autor .....	208
Galería de Imágenes .....	210

## Prólogo

En este cuento de Juan Camilo Maldonado se recoge la memoria de quienes fueron los pioneros de esta historia; maestros de danza (depositarios) del saber de la proyección folclórica en Antioquia. De sus creaciones o inventos, de los grupos de danza y los eventos que dejaron huella.

El investigador de esta historia hace un recorrido por los caminos del universo de la danza tradicional colombiana en Antioquia, entrevistando a maestros, profesores, coreógrafos y directores de grupos que cuentan sus memorias, hablan de proyectos artísticos y académicos, de los eventos más importantes y de sus versiones coreográficas, unas inventadas, copiadas, recreadas y vueltas a crear y otras creadas con puestas en escena, tradicionales, estilizadas, balletizadas y obras artísticas de autor, con contenidos sociales y políticos, con un hilo conductor que cuenta una historia. Esta investigación, refresca la memoria de los entrevistados y provoca el debate abierto sobre la contextualización de lo hecho en tiempos pasados y a reflexionar sobre lo que se está haciendo en tiempos modernos.

Este documento recoge técnicas, metodologías, pensamientos, saberes y la experiencia acumulada a través del tiempo, de los depositarios de esta memoria histórica y la de los creadores de hoy. Los protagonistas de ayer fueron “Empíricos y autodidactas” que aprendieron “viendo, haciendo e inventando”, los de hoy, se forman “estudiando, haciendo y creando”.

El gran aporte que Camilo hace a los protagonistas del hacer danzario de los tiempos modernos, es una cronología de acontecimientos históricos muy puntuales, a manera de referentes para los futuros investigadores, con fechas precisas y los nombres con que se identificaron los hechos más relevantes de este proceso histórico, que comenzó en tiempos de los años 50s con el conjunto típico TEJICONDOR, que por más de dos décadas fue el gran protagonista del espectáculo folclórico y el referente motivador para la fundación de muchos grupos creados en las décadas de los años 50s y 60s.

Para concluir este cuento, Camilo Maldonado selecciona 15 obras de autor, entrevista a sus creadores, los que cuentan su perfil profesional y como construyeron sus cuentos coreográficos, cada uno de ellos tiene sus técnicas, sus metodologías y sus pensamientos, con relación a lo tradicional y la modernidad, encontrándose con componentes básicos del arte del movimiento (lenguaje corporal, diálogos escénicos y locomoción pasigráfica). Sus testimonios dejan muchos interrogantes abiertos, para el análisis, debates y reflexiones en el universo de la creación artística del autor. Resalto los más comunes: la creación desde la tradición, formas de abordar la tradición, el folclor al servicio del movimiento, la motivación, el guion, la música, el proceso creativo, el papel del bailarín, cómo hacer nuevas creaciones, los contenidos, la puesta en escena.

Todo este contenido temático en contexto deja algunas preguntas flotando: ¿la danza folclórica tiene contenido?, ¿cuándo la danza folclórica se convierte en arte?, ¿cómo continuar enamorándose de la tradición?, y por último dejo esta pregunta en el papel: ¿El folclor es un invento, o una creación?

*Alberto Londoño - Tutor de la Investigación*

## Introducción

Hablar de la historia de la danza folclórica en Antioquia será tema de varios libros, en este trataremos de centrarnos en los aportes para la puesta en escena que han hecho algunos de los coreógrafos del folclor en el departamento desde una contextualización que toma como punto de partida el movimiento base de la tradición, más que el paso básico de la danza, ya que al hablar desde este termino las posibilidades interpretativas no se limitan a las formas ya pre existentes, sino que se expande el abanico expresivo a toda una cultura que impregna al creador y al interprete y eventualmente da pie al surgimiento de nuevas creaciones partidas de la tradición, donde el bailarín adquiere un papel fundamental como transmisor activo y es por ello que transversalizó el concepto de técnica de la danza en el apartado conceptual, pretendiendo ampliar el panorama antes de entrar a leer a los maestros.

La cronología de aconteceres importantes en la historia de la danza en Antioquia será nombrada de manera escueta en un segundo apartado ya que no es objeto a profundizar en el presente estudio, pero las indagaciones y el poco material existente que de cuenta de cómo empezó el cuento de la danza folclórica en este departamento obliga a nombrar un “érase una vez” para que la narración no parta de puntos suspensivos dando por hecho un conocimiento previo que sólo está en la mente de nuestros primeros maestros y que se irá con ellos sino rebuscamos en sus memorias para clarificar un poco el punto de partida y así dar respuesta a esos interrogantes que faltan en el rompecabezas de los hechos que dieron origen al camino que estamos recorriendo las generaciones intermedias y que empiezan a recorrer las nuevas generaciones comprendiendo a la vez que todo aquello con lo que nos encontramos ya hecho tuvo un origen, una historia, unos momentos de gloria, de asombro, de declive y de resurgir en el interés de construir y seguir escribiendo nuevos capítulos del cuento que dilucide un relevo generacional y una tradición que no muere.

Un tercer momento permitirá leer a los maestros entrevistados, su historia en la danza, la obra que hemos seleccionado para exponer en su proceso creativo y aquellos parámetros que permitieron

que la misma fuera llevada a la escena, permitiendo enlazar sus diferentes puntos de vista y su discurso frente a la tradición como elemento en común para sus creaciones, entendiendo que desde su universo cada uno viene de experiencias y temporalidades diferentes, por ello se hace interesante que el muestreo evidencie pensamientos de maestros con toda una vida en la danza folclórica, otros que han sido afines a la tradición y en su trayectoria han aprendido de otras técnicas de danza que les plantea un nuevo universo y finalmente establecer un paralelo de realidades distintas influenciadas por sus vivencias desde un contexto rural o urbano y desde perspectivas impregnadas de libros, cemento, industria, oralidad y selva.

Las obras seleccionadas tienen como punto de partida diferentes contextos que permiten dar origen a la forma como son llevadas a la escena, por ello encontraremos danzas que son parte del repertorio folclórico antioqueño y que surgen de trabajos de campo que dan como resultado la recopilación de la memoria viva contada por los portadores de la zona acerca de las manifestaciones dancísticas expresadas de forma espontánea en los bailes y celebraciones de su comunidad y que al ser proyectadas adquieren el concepto de danza para la escena con elementos planimétricos necesarios para su adaptación a una coreografía, la que se puede considerar como primera forma proyectiva del baile tradicional y del que finalmente se nutren otros trabajos proyectivos del folclor. Aquí el investigador y coreógrafo procura usar los pasos aprendidos de los cultores y anexa sus aportes para dinamizar la coreografía que forma parte del repertorio folclórico de la región.

Encontraremos además otras danzas que surgen a partir de estas primeras formas proyectivas y que mezclan exploraciones musicales de ritmos tradicionales, lo que da pie para usar un lenguaje similar en exploraciones de la danza que fusiona pasos de varios de ellas para crear nuevas versiones. Aquí el coreógrafo utiliza sus conocimientos del folclor colombiano para integrar elementos que encuentra afines a su propuesta coreográfica que con el tiempo se ha convertido en nuevo repertorio del folclor. Otras propuestas coreográficas toman temas musicales del folclor colombiano para contar nuevas historias que no necesariamente retoman el contexto tradicional de la danza pero que sí usan sus pasos.

Aquí el coreógrafo hace un trabajo de consulta acerca de un contexto específico que quiere resaltar y utiliza pasos del folclor al servicio de la simbología corporal que pretende resaltar. Y finalmente otras propuestas que toman como punto de partida un contexto de la tradición, utilizando temas musicales afines a este entorno para contar historias o comunicar mensajes a partir de otros lenguajes de la danza donde el folclor es la fuente de inspiración y el cuerpo lo absorbe para dar como resultado sus propias interpretaciones. Aquí el coreógrafo por lo general realiza exploraciones corporales a partir de los estímulos sonoros, temas de contexto, sentimientos y los integra en un guion para articular su obra, la cual no toma pasos del folclor.

Unas entrevistas llevaron a otras, haciendo necesario indagar en testimonios de creadores, difusores y también portadores de la tradición en la fuente de origen quienes aún están vivos y entonces ¿por qué no indagar directamente su percepción? Muchas personas líderes de la danza en Antioquia estarán excluidas de este texto por motivos de alcance, pero están presentes en mi radar y en los impactos de su labor en las comunidades de influencia; la invitación es a acabar con la sequía de escritura en torno a nuestro quehacer y motivarles para que plasmen en letras su pensamiento en aras de construir memoria y legado para nuestros sucesores, es una invitación al “AUTODESCUBRIMIENTO imperativo para que cada colombiano se sitúe en su casa, en su tierra colombiana... actuar como sus símbolos, sus sueños, sus frustraciones y desesperanzas. Un ejercicio del espíritu y de la acción”<sup>1</sup>

Este libro no dará cuenta del panorama de la danza en Medellín, el área metropolitana y mucho menos del departamento de Antioquia, no solo porque la cobertura no nos permite abarcar 125 municipios, sino porque aún ni siquiera sabemos cuántos somos en un rango de 20 cuadras, esto esperamos superarlo gradualmente con apoyo de instrumentos de medición, un observatorio cultural, acceso a recursos y aliados que nos ayuden a construir el estado del arte de la danza así la medida cambie cada año por las dinámicas y procesos inestables de nuestro sector.

---

1. Mejía Ossa, Jesús. ALBRICIAS, Memoria socio-cultural del país. Litografía Matices Producciones. Medellín 1994.

# Capítulo 1: Una Mirada de Contexto

*Cuadro del Café, Ballet Folclórico de Antioquia. Fotografía: Daniel Romero*



## Un Panorama Histórico para Empezar

Como sucede en la mayoría de los países latinoamericanos invadidos por los conquistadores Europeos que trajeron consigo sus imposiciones culturales las cuales se fueron mezclando con las manifestaciones ancestrales de esclavos africanos e indígenas; el departamento de Antioquia no escapa a estos orígenes, cuyo acontecer histórico y las diferentes colonias que se expandieron a lo largo y ancho de un territorio con variedad de paisajes climas, han ido construyendo la riqueza cultural antioqueña con diferentes raíces y formas de apropiación, nutridas por esta raíz, los fenómenos del desarrollo, el desplazamiento, las migraciones y el mestizaje.

Es por ello que regiones como la del Urabá Antioqueño heredan de los descendientes afrocolombianos rituales y celebraciones acompañadas de cantos de Bullerengue y tambores que han formado parte de sus manifestaciones culturales de forma generacional y que llegan a esta zona del departamento con migrantes de lugares como Cartagena, islas Barú y Santa Ana; lo mismo sucede en otras subregiones del departamento testigos de la ruta del tren hacia el río Magdalena, para la comunicación de la región con la costa caribe, como es el caso de las veredas San Andrés, Manga Arriba y Potrerito en el Municipio de Girardota donde existe una gran población afrodescendiente que creció con influencias de ritmos cubanos, quizá herencia de las cuadrillas de obreros o ingenieros cubanos que acompañaron a Francisco Javier Cisneros<sup>2</sup> al departamento con motivo de la construcción del Ferrocarril de Antioquia y que han dejado ritmos como el Danzón y la Conga que se fusionaron con los Pasillos montañosos evolucionados del vals europeo y que las familias se han encargado de mantener vivos gracias a la transmisión generacional.

En entrevista con la señora Arnodia Foronda de la vereda San Andrés en Girardota, contaba que su abuela hablaba del baile del Charleston practicado en este lugar y esto no es ajeno a la historia, ya que Cisneros pertenecía a la sociedad de ingenieros prácticos de New York, por ello también trajo

---

2. Ingeniero Ferroviario Cubano-Norteamericano encargado de la construcción de varias rutas ferroviarias en Colombia, entre ellas el Ferrocarril de Antioquia.

consigno ingenieros norteamericanos y personalidades londinenses con quienes tenía negocios<sup>3</sup>. En otros lugares del departamento la tradición musical y oral se difundió a través de la cultura de la arriería en reuniones de celebración donde el cuerpo y el movimiento natural dieron origen a las formas como los abuelos bailaban, adaptando estos ritmos a expresiones de conquista amorosa, juego o imitación de acciones cotidianas en la jornada de laboreo, donde la minería, la agricultura y la artesanía, pilares de la economía del departamento entre los siglos XV y XIX, eran protagonistas de estas temáticas, las cuales se acompañaban de las expresiones artísticas de los mismos campesinos que además era común ver en ellos a músicos empíricos con gran destreza para la ejecución de la guitarra, el tiple y la bandola en las zonas más andinas y de la tambora y el alegre en la subregión del Urabá, cuyo baile natural catalizaba sus reuniones sociales.

Quizá algunas subregiones no han corrido con la suerte de la vereda San Andrés en Girardota o San Juan de Urabá y han dejado perder sus manifestaciones culturales tradicionales dancísticas y musicales, por ello un gran paréntesis en la historia de la danza en estos lugares se dio entre principios y mediados del siglo XX, que se reescribe con la llegada de la televisión a Colombia ya que fueron reconociendo por medio de algunos programas de este medio de comunicación, formas proyectivas de la danza folclórica motivando gradualmente la conformación de algunos grupos.

## **El Panorama Histórico en Medellín**

Corría el año de 1541 cuando el mariscal Jorge Robledo envió a Jerónimo Luis Tejélo a explorar estas tierras antioqueñas, *“Tejélo llegó con 20 hombres a pie y 12 a caballo, pasaron por el camino de San Antonio de Prado, subieron la montaña y de allí divisaron el valle, las pequeñas tribus de indígenas, sus chozas y que vivían de la caza y cultivaban maíz en pequeñas cantidades”*<sup>4</sup>. ¿Qué sucedió con el legado indígena de este valle?, es algo que requiere otro estudio, sabemos que se han encontrado

---

3. Tomado de; Centenario de un pionero en el desarrollo, el ingeniero Francisco Javier Cisneros 1836 - 1898. Por Mayor Mora, Alberto. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/node/124744>

4. Pág. 57. MEDELLÍN Su Origen Progreso y Desarrollo. Algunos conocidos como los Anaconas, los aburraes, los niquias, los Nutabes y los Yamesíes.

vestigios en el cerro el Volador y el Pueblo Viejo en el municipio de la Estrella, una información más en la cual ahondar. Siguieron el camino de la quebrada Altavista por el camino indígena de Belén, fueron vistos por los nativos quienes se juntaron hasta mil para enfrentarlos pero al ver aumentadas las fuerzas enemigas, retrocedieron espantados y dieron paso libre al conquistador. Al adueñarse del pueblo, Tejélo se posesiona después de tres horas de batalla. Manda a dos jinetes a avisar a Robledo por ayuda, *“esa noche de conquista surgieron las primeras señas de mestizaje en el llamado Valle de Aburrá, en el Valle de Aná, Villa de San Bartolomé de los alcázares”*<sup>5</sup>.

La inmigración española no fue numerosa, pero los indígenas que poblaban esta tierra fueron desapareciendo víctimas de la guerra, el hambre y las nuevas enfermedades, otros huyeron a las montañas desplazados por los nuevos pobladores y espantados al ver en el segundo día de batalla a esos jinetes como demonios que venían con sus armas y grandes caballos de los cuales colgaban cascabeles. Muchos también se suicidaron y otros se quedaron como sirvientes e intérpretes.

Nada importante sucedió hasta 75 años después de descubierta la villa cuando Don Francisco Herrera Campusano nombra el Poblado de San Lorenzo de Aburrá a un resguardo habitado por 30 indígenas desplazados a este lugar. De allí nacería lo que dio origen a la ciudad de Medellín. Este personaje firmó ordenanzas que promovían la protección y libertad de los indios y *“mandó que en la iglesia de Santa Lucía de Antioquia fueran adoctrinados los indios Anaconas”*<sup>6</sup>

En 1646 se trasladaría este poblado al sitio de Aná en el ángulo formado por el río Aburrá, hoy río Medellín y la quebrada de Aná o Aguasal hoy de Santa Elena<sup>7</sup> y allí se erigiría la iglesia consagrada a la Virgen de la Candelaria. El nuevo poblado tomaría entonces el nombre de Sitio de Nuestra Señora de la Candelaria de Aná, luego sería erigido a Villa Nueva de Nuestra Señora de la Candelaria. (marzo 1671) y posteriormente a Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín (2 de noviembre de

---

5. Suarez Escudero, Germán. MEDELLIN, ESTAMPAS Y BROCHAZOS. Concejo de Medellín. Editorial Biblioteca Jurídica Diké. Medellín 1994.

6. En Estampas y Brochazos. Pág. 16

7. Quebrada hoy cubierta sobre la cual se construyó la avenida la Playa.

1675). Solo hasta 1813 y en el marco de la independencia de Antioquia se liberó de todo lazo político con España, la villa tomó gran importancia por su clima, ubicación intermedia entre las ciudades de Antioquia y Rionegro y por los servicios prestados a la patria, siendo llamada por primera vez Ciudad de Medellín bajo el gobierno del Dictador Juan del Corral (21 de agosto de 1813).

Luego, en 1826 fue erigida como capital del Estado de Antioquia. Para esta época la ciudad contaba con 25 mil habitantes. Muchos campesinos comenzaron a llegar a la ciudad quienes junto a los propios de esta tierra participaron en el crecimiento acelerado de la población que para 1905 ya sumaban casi 60 mil habitantes. Esta ciudad, está permeada por las migraciones de campesinos del departamento a principios del siglo XX que llegaron a la ciudad en algunos casos por la violencia entre partidos políticos y en otros por la ilusión de un mejor futuro para sus hijos; estas migraciones y fenómenos de desplazamiento en la actualidad son aún más notorias debido al permanente conflicto armado que ha acompañado la historia de este país y cuyo más reciente capítulo lleva más de 60 años de permanencia. Pero también sigue siendo una tierra de oportunidades y es por ello que se hace común encontrar manifestaciones vivas del folclor tradicional colombiano en fiestas barriales cuyos protagonistas han traído consigo sus costumbres musicales y recreativas, generando un nuevo origen para sus relevos generacionales, donde el traslado de sus herencias culturales se adapta a un nuevo contexto urbano que permite la apropiación y el surgimiento de formas interpretativas actuales en sus herederos y población de influencia con una mirada de ciudad.

La historia de la proyección de la danza folclórica en el departamento de Antioquia inicia a mediados del siglo XX cuando se crea en el año 1953 el grupo de danza de TEJICONDOR, quizá inspirado por la Compañía Cómico Musical Campitos<sup>8</sup>, según escritos de Alberto Londoño en su libro el Cuento de la Danza; varios de los repertorios folclóricos colombianos que se interpretaron en la ciudad de Medellín con un grupo local fueron con esta agrupación, comenzando así la difusión de danzas del pacífico, de carnaval y del sainete antes poco conocidas en esta región del país.

---

**8.** Carlos Campos, Campitos, presentador y actor cómico cundinamarqués, quien a mediados de los años 40s crea su propia compañía en la que integraba una revista musical y sainetes con una aguda crítica política y social.

Previo a la creación de este grupo no hay experiencias de proyección conocidas, quizá por no haber destacado tanto como en este caso y la danza folclórica no estaba pensada racionalmente como una composición coreográfica para la escena, era solo una manifestación recreativa espontánea a manera de baile realizada en las fiestas y celebraciones campesinas. Se podría decir que el acto escénico más cercano a lo que hoy es la proyección, era el Sainete<sup>9</sup> cuyo guion incluía la danza como parte de sus contenidos.

Si bien es cierto que el maestro Jacinto Jaramillo nacido en Antioquia se formó fuera del país y desarrolló su carrera como maestro y coreógrafo en Bogotá, ha sido parte de la historia de la danza en Antioquia llevando a la escena bailes tradicionales y volviéndolos danzas que cuentan una historia; como es el caso del Bambuco, al cual en sus diseños coreográficos le da contenido, a partir de los nombres que atribuyó a las figuras en un proceso coherente a una intencionalidad<sup>10</sup> y no la simple unión o creación de nuevas figuras que se insertan a la danza sin sentido. Este legado lo trae además de forma directa a Medellín invitado por TEJICONDOR para realizar allí montajes coreográficos, cuyo impacto motivó una proyección multiplicadora en este y otros grupos y además fue el formador de uno de los principales protagonistas de la danza en esta región del país en la segunda mitad del siglo XX, Alberto Londoño quien con un reducido grupo de nacientes maestros dio origen a la Escuela Popular de Arte, potencializando un ejercicio cultural de la ciudad de Medellín a un proyecto académico que constituiría la base formativa de muchos de los principales actores de la danza folclórica en Antioquia y otros departamentos de Colombia a partir de los años 80s.

El maestro Alberto Londoño es no solo uno de los primeros sino el primer coreógrafo que en Antioquia realizó exploraciones de la danza folclórica con fusiones del material que proponían sus bailarines,

---

**9.** Puestas en escena con historias teatrales que incluían declamación, música y danza inspirados en temas cotidianos acompañados de vestuarios y máscaras, con personajes como el abanderado. Esta manifestación aún se conserva en algunos corregimientos de la ciudad, otros municipios de Antioquia y se presenta en las celebraciones entre el 24 de diciembre y el 7 de enero o en las fiestas más representativas de su comunidad.

**10.** Jacinto Jaramillo le otorga al Bambuco una serie de figuras que forman parte de un proceso, iniciando con la invitación, seguida del romance campesino, los coqueteos, las señales de aceptación por parte de la mujer al arrojarle el pañuelo, entre otras figuras de las cuales posteriormente se inspira el baile del San Juanero.

## *Obra de Arte para la Escena*

al igual que el maestro Oscar Vahos quien desde las músicas tradicionales procuraba dar otra mirada a la danza folclórica. El auge de los en los años 60s y 70s de los grupos de danza nacidos al interior de las industrias, motiva la elección de la danza como opción de vida de varios maestros y la proyección de la danza folclórica se beneficia de apoyos económicos y posibilidades de circulación en eventos de carácter regional y nacional, siendo maestros como

Jairo y Martha Herrón, Bertha Piedrahita, Alberto Restrepo, Alberto Londoño, Oscar Vahos, Alberto Gómez, Pedro Betancur, Luz Echeverri, William Atehortúa, Emilio Banquéz, Jesús Mejía, Argíro Ochoa, Gustavo Arango, Carlos y Antonio Tapias, algunos de los motivadores en la formación y la proyección de la danza hasta este momento.

El nacimiento de la Escuela Popular de Arte en el año 1968 da origen a la primer Escuela de formación en danza folclórica que existe en Medellín, cuyo objetivo más que formar bailarines era preparar académicamente a docentes de la danza, lo que motiva el surgimiento de un grupo de investigación que recorrería el país para recopilar información fundamental para la preparación de los futuros maestros. Sin duda alguna, esta institución ha dejado una importante semilla en lo que ha sido la historia de la danza en Antioquia, que se ha regado a lo largo del departamento y en otras regiones



Atabaques de Cartagena en Huellas Folcloriada | Medellín 2014.

Fotografía: Daniel Romero

de Colombia, dando origen a otras escuelas, academias, agrupaciones y otros espacios que han albergado a egresados de esta institución.

El surgimiento de este espacio significó el cambio y la transformación de las formas como se conocía o percibía la danza folclórica en la ciudad de Medellín y municipios cercanos. De esta institución nacieron grupos que aún existen y que surgieron de experiencias proyectivas o académicas en este espacio del arte como lo son Canchimalos, Guayaquil, Hojarasca, Pendiente danza y Tejiendo el Azar las cuales tienen permanente vigencia en la escena de la danza en Antioquia a las que se suman muchas otras iniciativas culturales, de gestión, proyección y formación regadas a lo ancho y largo del departamento y otras regiones del país con procesos que lideran egresados de esta institución cuyos resultados han traspasado las fronteras para llevar la danza folclórica a escenarios del mundo.

Algunos de esos egresados han sido entrevistados para este escrito, mientras que no ha sido posible hacerlo por el alcance y tiempos de la investigación pero en espacios como El Consejo de Danza de Medellín, El Ballet Folclórico de Antioquia, la Universidad de Antioquia, Iniciativas Comunes, impactos en las zonas del departamento de Antioquia y departamentos como Córdoba, Chocó, entre otros hay una semilla de esta institución que ha ido dejando huella en sus territorios de influencia. En este tema no ahondaremos pero queda la inquietud para que otros investigadores indaguen a profundidad sobre el legado de esta institución y donde están haciendo país sus egresados.

Otras vertientes de la investigación y proyección de la danza en Antioquia que no pasaron por la formación del equipo docente de la EPA - Escuela Popular de Arte y que han adoptado una independencia en sus discursos logrando una destacada participación de la historia de la danza en Antioquia, son también precursores de la semilla formativa de la región, como sucede con el Ballet Folclórico UNAULA y Cosecheros de Antioquia, Escuelas formativas cuyo legado continúa vivo.

En los años 70s y principios de los 80s el grupo experimental de danzas de la Universidad de Antioquia bajo el estilo de Alberto Londoño, fue una de las agrupaciones que más destacó al abordar una forma de expresión con mensajes políticos y sociales cuyos integrantes posterior al retiro de este maestro no continuaron con este legado debido a que el perfil de los bailarines era y es el de

estudiantes universitarios que en muy pocos casos se han inclinado por la danza como profesión y por ende la permanente rotación. Esta agrupación ha continuado su trabajo permanente bajo la dirección del maestro Walter Gómez quien en el año 2015 cumplió 24 años dirigiendo éste, uno de los grupos más antiguos de danza que tiene en la actualidad la ciudad de Medellín.

En los años 80s grupos como Danzas Latinas de Pedro Betancur, Danzas UNAULA dirigido por William Atehortúa y Danzas de mi Tierra de Alberto Gómez empiezan a destacarse al proyectar la danza de Antioquia en festivales y reinados nacionales de forma permanente, así como Canchimalos que bajo la tutoría del maestro Oscar Vahos, se inclina por la proyección coreográfica de la lúdica infantil colombiana. Los Cosecheros de Antioquia logran diferenciación al escribir una nueva historia para su institución especializándose en la Danza Andina Antioqueña o Danza Paisa como lo cita el maestro Alberto Londoño, a partir de las investigaciones realizadas por el maestro Argíro Ochoa y su equipo de trabajo, dando gran proyección a la Redova, Chotis Caleño, Vueltas, Cachada y Pasillos, resaltando una forma muy particular de bailar que buscaba desde su filosofía, “mostrar todo lo que estaba envuelto o perdido de los bailes antiguos en la región antioqueña”<sup>11</sup>. En los años 90s es El Ballet Folclórico de Antioquia la compañía que implementa en la ciudad un estilo proyectivo estilizado y lo difunde a nivel internacional, criticado por algunos y seguido por otros, lo que hace que se convierta en referente de muchos grupos de la Medellín, Antioquia y Colombia no sólo por su puesta en escena con la enseñanza de otras técnicas de la danza y la producción escénica, sino también por su modelo empresarial autosostenible donde la danza se convierte en opción de vida del bailarín desde este rol y no solo como docente.

Los años 90s y la primera década del 2000 da origen a nuevos grupos que continúan respaldando el hecho de la formación en escuelas base, desde perspectivas que plantean nuevas formas escénicas y otras cuyo objetivo principal se enmarca en la conservación y transmisión de la tradición. Aquí nacen compañías y propuestas como las dirigidas por Carlos Arredondo, Danza Abierta el grupo de

---

**11.** Comillas que dan a entender que son palabras textuales del maestro Argíro Ochoa, extractado del documento Danzas de Antioquia escrito por el maestro Alberto Londoño.

proyección de la EPA y Guayaquil en la actualidad dirigido por Enrique Álvarez, Hojarasca dirigida por Carlos Tapias, Matices, entidad bajo la dirección de William Flórez formada por ex bailarines del grupo de danza de la Universidad de Antioquia, Tejiendo el Azar dirigida por Nancy Muñoz, Guateque bajo el liderazgo de Lina Rojas entre otras iniciativas.

El departamento viene fortaleciéndose con grupos de gran trayectoria y otros que han surgido estimulados por los laboratorios de danza que entre los años 2012 y 2015 viene desarrollando la administración departamental por medio del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia ICPA, como complemento al programa de los Antioquia Vive la Danza, donde los mismos maestros comparten sus conocimientos con las nuevas generaciones, destacando grupos como Dinastía Negra dirigida por Marino Sánchez quien siembra una gran semilla en el Urabá Antioqueño, Tierra Antioqueña dirigido por Omar García, de Danza por Colombia con Mónica David, la Corporación Akaidaná con Juan Gonzalo Hincapié, Danzagua de Guarne con Fredy Ruiz, la Escuela de Danza de Salgar con Andrés Agudelo quien ha logrado que la danza sea imagen representativa de su municipio, Tradiciones de Girardota, fuente directa y viva del folclor tradicional de este municipio, Danfolca de Caucasia, el grupo de Proyección de El Carmen de Viboral, COEDANZA de Rionegro, Corporación Acordes de Marinilla, Estampa Folclórica y Señoras y Señores del Folclor en el municipio de Bello, Alexander Torres en el municipio de Apartadó, Walter Salazar en Carolina del Príncipe y uno de los líderes de la Fundación Danza Colombia, Edward Escudero desde un proceso investigativo de danzas indígenas en Segovia, Héctor Mena con las danzas del Magisterio de Turbo como algunos de los destacados protagonistas del contexto de la región.

Otros que han surgido a partir del año 2010 comienzan a dar sus primeros pasos en la continuación de esta historia de la danza folclórica en Antioquia, respaldados por líderes que ya han recorrido un camino. Iniciativas como la creación de la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia, que tiene un énfasis en danza contemporánea y se está convirtiendo en el espacio académico que fortalece desde el pensar a las nuevas generaciones y de un panorama en el sector público que a partir de las convocatorias de creación, vienen generando estímulos económicos que pueden

impulsar sus propuestas creativas para producir obras de autor, que esperamos siembren nuevas semillas en la continuidad de la transmisión del legado cultural colombiano. En el pasado algunos de los maestros generaron marcadas corrientes que defendían como únicas verdades, restándole en muchos casos el crédito a otros investigadores por el hecho de defender sus propios discursos. Este fenómeno generó grandes diferencias de pensamiento que se convirtieron en batallas campales cuando se encontraban en espacios de reflexión y con esto un absurdo distanciamiento.

El tiempo ha limado asperezas en algunos de esos líderes que con los años han ampliado sus visiones logrando una mayor flexibilidad en sus pensamientos y por ende en sus discursos. En la actualidad nuevos líderes vienen relevando los procesos sectoriales y ajenos a esas peleas han gestado de la mano de los maestros con más trayectoria otro tipo de procesos de intercambio y unión sectorial, tal vez el hecho de hacer menos trabajo de campo, de generar nuevas propuestas desde el folclor o de escribir, hagan que las pasiones circunden por otros intereses y que no requieran defender sus discursos o quizá hayan entendido que no hay diferencias irreconciliables y que la agresividad debe darse en torno al fortalecimiento del sector, pero más allá de esto sí se hace necesario derrotar toda actitud pasiva y conformista que opaque el sentido del quehacer dancístico y se generen nuevas creaciones que obedezcan a obras de arte para la escena por su impacto y generación de sensaciones que reenamoren de la tradición folclórica al espectador y lo identifiquen por sus nuevas miradas y el mensaje que trasmite.

En el desarrollo de la investigación fuimos entretejiendo aspectos de la historia de la danza en Medellín y algunos municipios de Antioquia, donde necesariamente aparecen los nombres de líderes en el territorio nacional y regional, quienes han sido maestros de nuestros maestros, escritores del folclor o referentes para lo que es el presente de esta manifestación de la danza llevada a la escena.

Nombres como Jacinto Jaramillo, Teófilo Potes, Sonia Osorio, Octavio Marulanda, Javier Ocampo, Guillermo Abadía Morales José Ignacio Vélez, Winston Berrio, Abelardo Jaimes, Kiril Piquieris, Silvia Roltz, Carlos Jaramillo, Adalberto Acosta, Pedro David Castro, José Manuel Freidel, Delia Zapata Olivella, María Figueroa, Humberto Córdoba, Antonio Tapias, Rubén Vahos, Ludis Agudelo, Claudia Marín,

Francisco Javier Jiménez, Carmenza Sierra, Germaine Acogny, Iván Zabala Lora, Jorge Eduardo Berrío, Gustavo Arango, Socorro Luján, Jairo Sánchez Pasos, Jaime Orozco, Fidel Cadavid, Santiago Caicedo, Ricardo Puerta, José Álvarez, son algunos que extractamos de los mencionados en las entrevistas y que se suman a los aquí enunciados, haciendo necesario que en la investigación se incluyeran nuevos testimonios en medio del limitado alcance, que reitero deja por fuera otros maestros que también han contribuido con su labor a la construcción de esta historia que seguimos escribiendo.

Finalmente es importante resaltar que gran parte de lo que ahora conocemos como las danzas folclóricas colombianas (sin especificar solo las antioqueñas), son fruto de la inspiración de coreógrafos que en su momento se han referenciado en la música y los bailes tradicionales para llevarlos a la escena o crear nuevas danzas que han identificado a una región o la comunidad ha tomado para sí, así como los diseños de vestuarios que se han adoptado como característicos de determinado repertorio, dándole con el tiempo un lugar en la historia de la danza folclórica, historia que esperamos se continúe escribiendo con las nuevas creaciones de los futuros coreógrafos del folclor.

## **Danza Folclórica Obra de Arte para la Escena**

En el entendido que obra de arte es una creación artística que cumple un objetivo de expresión del autor, este libro subtitula bajo este concepto al producto escénico que se piensa para entregar un mensaje y que por ende está cargado de contenido en sus partes, el que comunica por medio del intérprete, formas de ver el mundo independiente del contexto. En nuestro caso, trata acerca de las representaciones que nacen de la cultura colombiana y cumplen una función estética que a lo mejor podrá ser parte de la tradición o no, pero que sin embargo queda en la memoria de quienes la observan como una huella indeleble de lo que está diciendo el autor.

El maestro Carlos Arredondo habla de la obra Arte para la Escena como un hecho que no adquiere mayores cuestionamientos desde el ejemplo de un investigador o coreógrafo de la danza folclórica que sale en busca de respuestas o insumos para su creación, diciendo que cuando éste hace una investigación en el lugar donde se genera la manifestación natural y cotidiana como expresión

dancística y la lleva luego a la escena, ya ahí hay una puesta en escena de una obra de arte porque aunque el investigador conserve los pasos y maneje los mismos temas musicales lo que hace, ya es una obra de arte en sí la misma y cumple con ser una manifestación artística que expone unas formas de ver el mundo y genera impactos en un grupo de influencia.

Es importante clarificar que cuando los campesinos bailan, su expresión no está pensada como una puesta en escena, sino una manifestación social ya sea una fiesta o un ritual, más como una vivencia interior o de relacionamiento que una secuencia de encadenamientos dancísticos para ser mostrados a un público. Se convierte en obra cuando se toma de su contexto natural y se coloca en un lugar distinto, siendo la escena el lugar diseñado culturalmente para que se expresen las manifestaciones artísticas a un grupo de espectadores.

Para algunos críticos, la obra de arte debe tener muchos componentes, sin embargo la definición de obra de arte conserva una gran dosis de subjetividad; para los críticos del arte de la danza, una puesta en escena debe tener música, dramaturgia, luces, vestuario, caracterización, coreografía; pero en otro contexto la misma manifestación sin todos esos elementos no deja de ser obra de arte.

El arte es una forma de innovar bajo algo que ya ha sido conocido, como dice el pintor Fernando Botero: “*es hacer lo mismo de otra manera*” ahí es cuando se constituye como tal la obra. Es entonces el coreógrafo el encargado de convertir su manifestación creativa en obra de arte y para ello se puede valer de su musa inspiradora pero también puede contar con otros componentes que apoyan el proceso de su creación donde el lenguaje corporal de la danza y sus diálogos, como lo describe el maestro Alberto Londoño pueden ser el motor que nuevos planteamientos y formas del movimiento.



Movimiento de Sainete en la Vereda San Andrés de Girardota  
*Fotografía: Cortesía Arnodia Foronda*

## Capítulo 2: Experiencias y Pensamientos Escritos

*Corporación Dancística Matices, Teatro Pablo Tobón Uribe, Medellín 2016. Fotografía: Daniel Romero*



## El Arte del Movimiento

**I**nnegablemente el hombre por naturaleza se mueve, cada una de sus actividades depende del movimiento que propicia el cuerpo en el desarrollo de determinada situación. Expresa Rudolf Laban que “*La danza es el arte básico del hombre*”<sup>12</sup>, puesto que lo acompaña generación tras generación y de su movimiento, surgen los impulsos que dan origen a las formas de expresar con el cuerpo, vivas en la celebración y el ritual espontáneo que se manifiesta en su contexto de influencia, de las que se alimenta el artista para volverlas danza, dándole un carácter estético con parámetros y códigos, que le permiten repetirla viviéndola cada vez de manera única. Mientras que las demás artes sobreviven en escritos, figuras, diseños y demás, la danza como manifestación individual del hombre, muere con él.

Cada sujeto posee un estilo propio de movimiento, influenciado por su cotidianidad, sus limitantes, sus bondades físicas, los terrenos que habita, las ropas que viste, las vivencias que lo hacen único, sus formas de ver el mundo, de leerlo y de afrontarlo; estas influencias permiten establecer el origen de los pasos que conforman los bailes tradicionales de una comunidad y luego se convierten en danzas cuando son codificados pero que finalmente son lo que define la Escuela Mudra de Senegal y que nos explica el maestro Rafael Palacio, “movimientos de base” cuyos impulsos generan la interpretación. La danza como expresión cotidiana del hombre, evoluciona adaptándose a las condiciones de vida de la actualidad. No se puede pretender que el movimiento sea el mismo en cada persona y en cada contexto.

El estudio del movimiento siempre ha estado presente, la danza en cada comunidad de forma tradicional, ha hecho estudios irracionales del movimiento a partir de la imitación y la reinterpretación, danza tradicional se basa por lo general en el movimiento del campesino de la era pre-industrial y de la herencia étnica, las llamadas técnicas universales lo han hecho más consciente, ya que la danza clásica que se basaba en el movimiento del hombre cortesano y la danza moderna, lo hace más rigurosamente

---

12. LABAN, RUDOLF. *Danza Educativa Moderna*. Ed. Paidós. Barcelona (1984).

al comenzar a explorar dicho movimiento a partir del comportamiento en la industria en los procesos laborales que la nueva era mecanizada trajo consigo, cambiando completamente la concepción del movimiento en danza. Otro aporte significativo del estudio del movimiento contribuyendo al encuentro con la sensibilidad, es el que nos deja Isadora Duncan cuando expresa que las ideas nacen del “alma” y de allí trasciende la danza. Este aporte es en la actualidad aún una herramienta que la danza contemporánea toma para la creación, ya que desde las ideas del alma, el bailarín deja fluir su movimiento, que nace de estímulos no racionales y que normalmente permite aflorar nuevas calidades de movimiento articuladas con la motivación o la temática que engancha la composición.

Son innegables las múltiples posibilidades que brinda el estudio del movimiento para exaltar el espíritu de la danza y hacerlo proyectivo. Rudolf Laban, en su libro “Danza Educativa Moderna”, resalta el flujo del movimiento que parte de las más simples expresiones del hombre y lo incluye en la enseñanza de su “nueva danza”, siendo su idea básica, el estudio de las acciones en todo tipo de actividad humana en relación con las de la danza para acentuar estilos de cada sujeto.

La maestra Lindaria Espinosa plantea que la preparación del bailarín para la puesta en escena de la tradición folclórica debería pasar menos por las técnicas de escuela y más por la base que fundamenta el movimiento y explorarlo desde la creación, ya que el folclor implementa de forma natural este principio. Aquí cito a Bonnie Bainbridge cuando dice: *“estos movimientos pueden ser renombrados y expresarse de otra manera, llenando los vacíos con nuevos reflejos los que a su vez tienen otros reflejos por mutua modelación nacidos de un patrón base que conllevan a una nueva matriz que emerge”*<sup>13</sup>.

Entender a profundidad esta base invita a explorar de manera fragmentada, posibilidades de movimiento que surgen de cada parte del cuerpo, tomando como punto de partida para este caso, el análisis de una específica expresión dancística de cualquier contexto tradicional colombiano para encontrar que por lo general, no surgen de extremidades sino del centro. *“cuando el movimiento no venga del centro, cuando parezca que no intervienen más que los brazos y las piernas, cuando tengas*

---

13. Integración Cuerpo-Mente, la anatomía experimental cuerpo-mente. Bainbridge, Bonnie, entrevista a Nancy Stark. Pág. 203.

*que explicar lo que debe hacer la cabeza, vuelve a la fuente que es el centro. Comprueba si el movimiento de los brazos procede realmente de la espalda. Comprueba si en la elevación de las piernas interviene el estómago. Vuelve al centro y renueva el movimiento”*<sup>14</sup>, Este ejercicio invita a una búsqueda didáctica para transmitir no solo a los bailarines, sino en el aula de clase con niños, conceptos y acciones que significarán nuevos insumos para el uso creativo en la escena.

La geografía colombiana influye significativamente en las formas de vestir, de comportarse y de moverse y de esto se nutre la danza folclórica para el nacimiento de las expresiones escénicas que el coreógrafo puede tomar para las exploraciones y la preparación del bailarín, partiendo de sensaciones del movimiento sobre las cuales algunos autores ya han escrito y servirán para el anclaje del análisis en los movimientos de base como sugiere Paulina Ossona cuando habla de sensaciones térmicas, fantásticas y físicas<sup>15</sup>, entre otras que si se relacionan con los oficios, las costumbres y la tradición adquieren un sentido racional de algo que de forma natural aparece en la tradición y que puede encontrar un diálogo armónico con cuerpos de ciudad si se logra de este acercamiento, un movimiento orgánico o natural<sup>16</sup> apropiado por el bailarín que reste a la brecha de lo imitativo y sume al movimiento libre de inhibiciones que lo conviertan en propio y lo hagan más creíble.

## La Danza en el Siglo XX e Inicios del Siglo XXI

Al realizar las indagaciones me encuentro con teorías, escuelas, metodologías y formas de trabajo que implementan los creadores entrevistados, basados en las enseñanzas o las casualidades que también han estudiado otros maestros precursores de las técnicas llamadas universales; por ello considero pertinente que el contexto general de estas enseñanzas sea expuesto en este libro de manera condensada, ratificando el panorama que invita a tener presente los conceptos que ya han sido estudiados y con ello visualizar formas de argumentar el trabajo creativo desde la tradición, en-

---

14. Joyce, Mary. Técnica de Danza para Niños. Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona, España. 1987 Capítulo 2 Pág. 61.

15. Danza Moderna. Ossona, Paulina.

16. Vallejo, Joaquín Benito. CUERPO EN ARMONIA. Leyes Naturales del Movimiento. Inde Publicaciones. España 2001. Pág. 13

tendiendo que corrido el primer quinquenio de esta segunda década del siglo XXI, estamos ante un universo de ayudas que pueden anclar el proceso para que las miradas del creador se argumenten con base al conocimiento y respalden su puesta en escena en la danza.

A comienzos del siglo XX, la danza clásica dejó de ser la única técnica imperante ya que surgieron nuevas miradas que marcaron un cambio radical en la concepción que se tenía con respecto a la disciplina de estudio y ejecución de la danza; ya pasada la primera década del siglo XXI, otras manifestaciones populares, urbanas y consumistas han permeado las formas de hacer danza aludiendo a los apoyos tecnológicos y a la globalidad para insertar conceptos como la innovación en contradicción o equilibrio con los esfuerzos por recuperar la memoria, aquí indudablemente la formación del bailarín, el entrenamiento y la cultura investigativa que sensibiliza y le hace formar parte y no un instrumento ajeno, harán la diferencia para que las nuevas creaciones cuenten con un canal de transmisión contundente.

## **Técnicas para el Entrenamiento**

Para hablar de técnica es necesario primero definirla:

*Técnica general;* es el conjunto de conocimientos y disciplinas que debe adquirir el bailarín en su proceso de formación por medio de los cuales, hace conciencia de la correcta ejecución de determinados pasos, conoce y recrea sus posibilidades corporales, hace expresiva la relación entre la armonía de la danza y los demás factores que intervienen en la escena y da calidad y limpieza al movimiento, convirtiendo la técnica de esta manera, en una herramienta que ha de ayudar a formar al bailarín y que este va a aplicar en su carrera en la danza.

Algunos autores incluyen dentro de sus teorías la palabra técnica al referirse a los elementos que hacen destacar al bailarín en su movimiento ya sea desde una danza o la puesta en escena total:

Para Oscar Vahos la técnica incluye en sus contenidos: improvisación, cantidad y calidad del ejercicio, conocimiento del escenario, niveles del cuerpo, tipos de movimiento, motricidad fina para pies, entre otros aspectos que contribuyen a la formación y la puesta en escena del bailarín.

Anabella Roldán en su artículo “reflexiones sobre la danza”, expone la técnica clásica a la cual le anexa la palabra “académico” y la define como “una gama de movimientos en donde nada se improvisa, todo está matemáticamente previsto, medido en función de su estética”; Además expone las técnicas moderno - contemporáneas como propuestas alternativas que contrarrestan la uniformidad y los limitantes que presenta la técnica clásica; su formación se basa en el estudio de las leyes naturales del movimiento y la libre expresión del cuerpo con la variedad en sus expresiones; tomando como estímulo base, el sentimiento. Es necesario tener en cuenta que la técnica es solo un medio por el cual el bailarín desarrolla sus destrezas y nunca es un fin en sí misma ya que la verdadera intensión de la danza y su transmisión, nace del profundo sentir del artista acompañado de su técnica pero nunca basada en esta.

En el caso del folclor, el entrenamiento pasa por la investigación de contexto, la preparación para la ejecución de sus pasos y figuras, estudio de los movimientos de base de donde se originan para racionalizar la corporalidad característica de cada danza, a lo cual se llega después de un estudio y un desarrollo de destrezas que necesariamente deben ir apoyadas de una técnica específica que incluye no sólo las capacidades corporales, sino el conocimiento del origen, la ubicación geográfica la funcionalidad y la temática de cada danza, en las cuales la lúdica, el cuento y la pre-danza son aplicables no solo en el niño, sino en quien se acerca por primera vez a ella para entenderla de raíz.

## **Danza Clásica y la Codificación**

Forma clásica de la danza escénica mal llamada ballet, con cuyo nombre se denomina a la compañía que ejecuta este tipo de danza. Nace en Europa durante el renacimiento a finales del siglo XV a partir de los números de danza que se crearon en las cortes italianas, en donde actuaban damas y caballeros de la sociedad. Los temas de los primeros ballets fueron de tipo mitológico, luego se emplearon leyendas románticas y cuentos de hadas, los cuales se combinaron con el ballet bufo, el dramático y el satírico. La danza clásica ha sido constituida por una sucesión de movimientos que parten de posiciones de brazos y pies codificados a los cuales se les ha ido estableciendo variaciones.

En 1581 se presentó el primer ballet cómico de la reina en una corte parisiense, pero solo hubo ballets cortesanos hasta el siglo XVIII. Dejaron enseñanza escénica a partir de sus grandes y costosos vestuarios, su decoración, sus entradas triunfales y su música que es hecha especialmente para la danza.

El ballet en Francia comenzó su apogeo durante el reinado de Luis XIV, quien estableció en 1661 la academia nacional de música y danza continuando con el amor que hacia el ballet tenían sus antecesores Enrique IV y Luis XIII. Los ballets eran hechos con temas alusivos a la vida en las cortes, los cuales generalmente incluían asuntos políticos.

El ballet Ruso tuvo su origen en la entraña popular, que la constituían los siervos, elevándose gradualmente, caso distinto al ballet Francés que surgió en la corte y luego pasó al pueblo. Los nobles de la época poseían teatros particulares con actores y bailarines también de su propiedad, por sentirse sus dueños, los obligaban a cumplir su labor con la amenaza de ser castigados. Pudo ser que este origen fue el que incentivó esta disciplinada cultura dancística dirigida a una constante dedicación al ballet, que ha servido de ejemplo a los demás países. En 1672 el Zar Alejo Mihailovitch inició el primer movimiento en Rusia hacia la formación de una compañía de ballet, para lo cual ordenó reclutar gran cantidad de bailarines. En 1779, Catalina la Grande, comenzó la gran escuela Imperial de danza que dio fama al glorioso ballet Ruso.

El ballet en Inglaterra, surgió debido a la visita de los grandes ballets Rusos en la llamada “invasión Rusa” en 1910 con Pavlova y Preobrajenska. Luego seguidos por la compañía de Diaghileff. Los Rusos encontraron un buen campo para sus actividades y fue así como despertaron el interés de los ingleses por este arte, que comenzó con cursos dirigidos por los grandes consagrados y que continuó con la creación de las primeras compañías inglesas de ballet.

El ballet Americano dio sus primeros pasos cuando en 1933 Balanchine vino a América a formar el ballet Americano que debutó en New York dos años más tarde, reformando a su vez el ballet del Metropolitan. En América latina, el ballet llegó con mayor apogeo especialmente a México, Argentina, Brasil y Cuba siendo sus primeros visitantes, Diaghileff, Pavlova y la Nijinska quien a su vez fue maitresse de ballet del Teatro Colón de Buenos Aires en varias temporadas.

En 1931 ya existía en Cuba una escuela de ballet de la sociedad Pro Arte Musical, dirigida primero por el profesor Nicolás Yavorsky, después por Jorge Milenoff, más adelante por Alejandra Denisova y Alberto Alonso, procedentes ambos del célebre conjunto del coronel de Basil y en el presente por Alicia Alonso quien implanta un estilo que combina la técnica rusa y la francesa. La danza clásica gracias a sus temas, su origen y variedad de espectáculos, se subdivide en:

**Danza noble:** término utilizado antiguamente para designar a la danza del más puro estilo clásico.

**Danza de carácter:** término normalmente utilizado para referirse a las danzas inspiradas en bailes tradicionales y en aquellos bailes en que se imitan los movimientos propios de una clase de personas o de alguna profesión u oficio.

**Danza de semicarácter:** danza inspirada en los mismos motivos de la danza característica, pero realizada de acuerdo con la técnica del ballet clásico.

Para tener una visión más clara de la conformación de una compañía de ballet clásico veamos el orden jerárquico de los bailarines en la Ópera de París:

- Figurantes, papeles secundarios en la compañía, ya tienen un salario fijo.
- Primeros figurantes, participan en más coreografías.
- Bailarines, cuerpo de baile.
- Corifeos, guías de línea en las coreografías.
- Bailarines solistas, poseen serios conocimientos en danza.
- Primeros bailarines se reservan para ellos los primeros papeles, en este punto es muy importante la calificación del público.
- Estrellas, son la elite de la danza, se les reservan papeles más complicados y generalmente son bailarines ya consagrados.

## **Danza Moderna un Ritual Interior**

Basada en la expresión corporal, el sentimiento personal surge con la intención de hablar con el cuerpo y establecer contacto con la tierra al bailar descalzo. Su motivación parte del mundo interior y nace debido a las preocupaciones estéticas de la época como protesta contra la forma convencional de la danza y sus reglas anti-anatómicas.

Jacques Barl, en su libro “La Danza Moderna” resalta que a partir de ella se da libre curso a la inspiración y el bailarín realmente comienza a vivir su danza; además destaca como iniciadores a:

**LOIE FULLER;** quien contribuye al desarrollo de la puesta en escena de la danza, crea efectos de luz sobre tela en movimiento y estudia la distribución de la luz en el escenario.

**RUTH ST. DENIS;** crea las primeras expresiones de su danza a partir de su sensibilidad inspirada por su temperamento.



*Gestos de agua. Dirección y coreografía Norman Mejía.  
Fotografía: Fabio Arboleda*

**FRANCOISE DELSARTE;** contribuye con el análisis científico del gesto y de la expresión corporal.

**EMILE JACQUES DALCROZE;** crea un método de expresión corporal basado en la rítmica.

**RUDOLF LABAN;** crea el sistema de la danza moderna.

**ISADORA DUNCAN;** crea su danza inspirándose en la naturaleza. Para su danza observa el mar, las nubes, el movimiento de las hojas, los árboles y con esto lleva el movimiento a su cuerpo. Además observa los vasos griegos para su inspiración.

Sus cursos se componen de una tabla de gimnasia para calentar, flexibilizar y tonificar los músculos. Se estudian los primeros pasos de la danza para aprender la marcha rítmica, luego es más rápida, de ritmos cada vez más complejos, luego carrera lenta y después complementada con saltos. El alumno debe aprender a observar y a contemplar la naturaleza la cual provoca un impulso interior que evoca el movimiento sentido y su ejecución exacta. La respiración sitúa el origen del movimiento en el plexo solar. Los movimientos de brazos y torso, son ligados unos a otros por los impulsos que dan continuidad flexibilidad y armonía.

**MARTHA GRAHAM Y DORIS HUMPHREY;** forman parte de la segunda generación de bailarines; contribuyen con sus leyes naturales del movimiento, hacen danza de las emociones sensitivas y psicológicas y además desde las preocupaciones filosóficas y estéticas de su tiempo (1930 - 1950).

La tercera generación crea danza a partir del gesto cotidiano, danza del teatro absurdo que reemplaza el teatro dramático de Graham. A partir de 1970 se da mayor importancia a la relación espacio, gesto y movimiento en la nouvelle dance. A pesar de las diferencias entre danza moderna y clásica, sus principios de base son similares: energía, espacio, tiempo. La danza ha evolucionado paralelamente con el hombre y su cultura y este desarrollo es, ha sido y seguirá siendo dinámico. En la actualidad existen infinidad de estilos y cada uno ha venido a responder a las necesidades de su época. La danza moderna podría clasificarse así:

- Danza pantomímica o expresionista.
- Danza abstracta o musical.

- Danza concreta o espacial.
- Danza plástica.
- Danza rítmica.
- Danza experimental.

El autor dice que bailar descalzo da seguridad, contacto con la tierra, dominio del equilibrio, sensación táctil, bienestar y que al cubrir los pies, se renuncia a un medio expresivo.

## **Danza Moderna y Contemporánea, Puntos de Empalme**

La danza moderna era la danza contemporánea de esa época; el término es solo su evolución, ocupándose más por las dinámicas del movimiento, la exploración de los niveles corporales y la fluidez entre cada movimiento. La Profesora Margarita Wirz en su libro *Danza Contemporánea* plantea que: “*La danza moderna está basada en el potencial del movimiento de la vida diaria, en la esencia de los sentimientos basados en el comportamiento y las emociones humanas*”; sin embargo, la danza contemporánea conserva esta misma idea y la hace expresiva con intervenciones que conjugan más juguetonamente las posibilidades del espacio y el mismo cuerpo. Cabe anexar que en la danza en general aplica esta misma ideología puesto que la proyección del bailarín necesariamente debe partir de la esencia del sentimiento para poder causar un efecto profundo en el espectador.

Dice además que “*la danza contemporánea fue un surgimiento gradual desde los años 40s con Alvin Ailey, Paul Taylor, Merce Cunningham, entre otros quienes exploraron la danza no necesariamente regida por la música o la literatura*”; empezaron a examinar los gestos desde la improvisación afirmando así la individualidad y la creatividad del ejecutante.

## **Danza Clásica y Moderna Complemento o Ruptura**

La danza clásica en la actualidad se permea por la contemporaneidad, sin embargo en sus orígenes el bailarín se mueve por lógica en el espacio, sus pasos están codificados en una forma rigurosa de ejecutarse, no usa el espacio como medio expresivo, la escena es siempre el marco y no el ambiente.

En la danza moderna se baila para expresar al hombre en relación con el hombre, o la naturaleza, la divinidad, la máquina, las pasiones y las costumbres. La finalidad de la expresión es de acuerdo al sentimiento que la origina y la relación solista y conjunto, resulta indispensable, de lo contrario no se justificaría la presencia de uno de estos dos elementos.

## **Danza Contemporánea Búsqueda Permanente**

Es una forma de expresión de los sentimientos por medio del movimiento, organizado e integrado para poder transmitir ideas, pensamientos y emociones, se sustenta como todas las artes en la facultad de crear y trabaja armónicamente con las otras bellas artes. Su surgimiento nace a partir de la búsqueda de nuevas posibilidades corporales, en donde el cuerpo puede jugar con los distintos niveles que le posibilita y la riqueza de movimiento que cada nivel propicia, buscando a su vez que los cambios de nivel, dinámica rítmica, basada en las distintas velocidades con las que se puede ejecutar el movimiento y sensaciones corporales, sean integradas armónicamente enlazando la fluidez y continuidad sin perder el constante accionar en la proyección. Utiliza como elementos de percepción; el espacio, diseño, calidad, estilo y ritmo. Sus escuelas a través de la historia han dejado su propia enseñanza:

### **Primera escuela:**

Se basa en la comunicación, que consiste en transmitir una experiencia a través de la acción bailarín-espectador con la intención de despertar en él un sentimiento directo hacia la obra.

### **Segunda escuela:**

Movimiento objetivo sin cualidades subjetivas de narración o emoción. El movimiento tiene un fin en sí mismo y es apoyado por las luces, efectos y decoraciones.

### **Tercera escuela:**

Combinan la danza clásica, la técnica de Martha Graham y los efectos teatrales de la segunda escuela. Se tiene en cuenta las características de cada bailarín para su movimiento.

### **Cuarta escuela:**

“happening” (acontecimiento); interacción entre el público y los bailarines, es más importante el proceso creativo que la actuación misma. Su objetivo es motivar al público a participar.

Finalmente cabe resaltar que la formación y el entrenamiento no necesariamente debe pasar por las técnicas aquí mencionadas ya que la misma danza folclórica induce al énfasis que requiere el bailarín para el dominio corporal específico que exige su interpretación, a las cuales se suman otras influencias afro, orientales, indígenas y demás que opta el entrenador para el acondicionamiento previo del bailarín.

### **Tradición**

La palabra ‘tradicional’ se utiliza como adjetivo a ser aplicado a todo aquello que tenga que ver con la o las tradiciones de un pueblo, comunidad o sociedad. Estas tradiciones son por lo general traspasadas de generación en generación como parte del legado de los antepasados y pueden incluir todo tipo de valores, costumbres, formas de pensamiento, creencias y prácticas. Regularmente, además, algo tradicional es algo que busca mantener lo existente o recuperar todo aquello que haya podido ser perdido ante el avance de la modernidad.

Entendemos por tradicional diferentes tipos de costumbres y creencias que caracterizan de manera específica a cada comunidad y que sirven para diferenciarla de las demás. En este sentido, cobran especial importancia elementos tales como prácticas cotidianas, sistemas de leyes, la gastronomía, la indumentaria, las expresiones culturales, la religión, la historia, el lenguaje o las estructuras de pensamiento de un pueblo o comunidad. Estas representaciones de la tradición varían en cada caso y dan como resultado un abanico muy colorido de maneras de entender y representar el mundo que nos rodea.

Todos estos elementos son los que deben oportunamente enfrentar el posible avance de otros valores y costumbres que pueden hacerlos desaparecer. Es aquí cuando todo lo que es tradicional puede volverse conservador y rígido o flexible y adaptable, esto se da en la forma como permite que otros elementos permeen la cultura y las formas de vida en general de esa comunidad.

## **Cultura Popular Tradicional**

La cultura popular tradicional constituye una dimensión que responde a las aspiraciones históricas de un pueblo en aras de la significación y preservación de las identidades individuales y colectivas, tradiciones, normas, valores sociales, creencias y sobre todo el patrimonio, así como rasgos esenciales que presentan los sistemas culturales. Las transformaciones que ella genera también impactan el quehacer cultural de las comunidades generándose cambios y alternativas para su beneficio y calidad de vida.



Corporaciones: Matices, Tierra Antioqueña y Canchimalos | Desfile de Silletros de Medellín 2013.  
*Fotografía: Daniel Romero*

El elemento popular tradicional de la cultura constituye un agente clave en las transformaciones culturales pues acarrea procesos dinámicos y sistematizados, basados en valores, símbolos y optimización de estrategias, estructuras y procesos que facilitan la efectividad cultural sobre la base de la participación y que por ende concluye con un cambio en diferentes ámbitos de la sociedad.

En este sentido la cultura popular tradicional desempeña un importante papel en las acciones a ejecutar pues en ella se encuentran sustentados los sentimientos y valores que caracterizan un grupo, cuya convivencia ha trascendido y dejado huellas a través de la historia. Se trata del compartimiento de ideologías, valores, símbolos, comportamientos, convicciones que caracterizan y distinguen a los individuos como un agente protagónico en las acciones del cambio cultural.

## Folclor

“Significa “saber del pueblo”. Se le llama así a las tradiciones, creencias y costumbres de la comunidad. El termino folclor fue utilizado por primera vez, por W. J. Thoms en 1846 para designar el comportamiento de un grupo de personas que se comportaban similarmente a partir de su cultura. A todas las manifestaciones populares transmitidas por vía oral (cuentos, leyendas, mitos...) se les toma como parte de su identidad, como parte de su folclor”<sup>17</sup>.

“El folclor es antes que una creación popular y mundial, una creación internacional y universal la obra nacional y “popular” sólo consiste en los detalles, en las modificaciones y en las deformaciones involuntarias, tanto más, cuanto el folclor es infinitamente caprichoso en su tradición. Unas veces conserva intactas las formas de su dominio y otras las modifica hasta el punto de desfigurarlas, por eso hay que reconocerle esos dos poderes: conservación y deformación infinita”<sup>18</sup>.

“La palabra folclor significa arte típico nacido del alma popular, profundamente insertado en sus tradiciones más caras y por lo mismo permanece estable, es de lenta evolución y siempre conserva sus características fundamentales, afinadas en el transcurso del tiempo, la educación y el progreso:

---

17. Compendio General del Folclor Colombiano. Abadía Morales, Guillermo.

18. La Danza, Lifar, Sergio.

es decir, no es un arte estancado, pero si eminentemente tradicional, no se transforma, pero si se embellece y sutiliza”<sup>19</sup>.

Para Sergio Lifar, la obra creada por un autor único, termina por considerarse de todo el pueblo cuando este la asimila y la toma para sí, pero cuya creación reside en las modificaciones involuntarias originadas por la falta de memoria en la transmisión oral.

La danza folclórica Colombiana surge de la fusión entre las culturas Indígena, Europea, africana y la mezcla que nació de ellas, el mestizo, el zambo y el mulato cada uno de los cuales influye directa o indirectamente en las danzas creadas desde la época de la conquista, otras en la colonia y en adelante influenciadas por procesos sociales, políticos y culturales. Cada una de las danzas tiene su propia razón de ser extractadas normalmente de un hecho cotidiano y típico de la sociedad en la cual se desenvuelve, sus temas son por lo general de laboreo como expresión dancística de actividad de subsistencia, de conquista amorosa en donde el hombre ejerce cierta cantidad de galanteos para acceder a su mujer, rituales; que incluyen temas de la naturaleza, sanación y fertilidad entre otros, de recreación, lúdicas, religiosas, animalescas, guerra e historia; cada una con su propia razón de ser y argumentación social.

## **Baile Tradicional Posturas del Autor**

El baile tradicional parte de un proceso de transmisión generacional, usualmente de forma oral con un alto componente práctico, en donde los abuelos y personas mayores profesan determinadas costumbres, creencias, ritos y comportamientos culturales heredados también por sus antepasados, los cuales la comunidad o área de influencia los toman para sí, adoptando de los mismos, determinados patrones que les distingue. En el presente escrito, planteo algunas reflexiones que de forma concreta plasman un punto de vista alimentado con la vivencia de más de 20 años en el fascinante mundo de la danza que solo pretende expresar una forma, más que una verdad absoluta, al final el resultado no se condiciona por una clasificación u otra.

---

19. El Ballet de México Lic. Juan González.



Grupo de Danza Guasá. Municipio de Salgar, Antioquia | Festival Huellas Folcloriada Medellín 2013  
*Fotografía: Daniel Romero*

## La Danza Tradicional Original o Autóctona

Podríamos decir que es aquella realizada por sus creadores (abuelos de una comunidad específica) y pares generacionales, cuya manifestación adopta la corporalidad propia de su (s) interprete (s) y se va impregnando en sus comunidades de influencia quienes la adoptan para sí. La vivencia cercana en el mismo contexto donde ha sido creada y practicada con los moradores permite validar que se ha transmitido de forma original si los herederos han vivenciado de manera constante con los creadores o pares, las prácticas de la manifestación dancística que valida esta absorción de la tradición. Este tipo de clasificación poco subsiste en la actualidad ya que las nuevas generaciones crecen por lo general en contextos de modernidad que comienzan a transformar las formas originales.

## **La Danza Tradicional Heredada**

Es la manifestación dancística que generacionalmente se conserva en familias o comunidades donde nace la misma, con patrones característicos y fieles al legado pero que sin embargo varía de las formas originales, debido a las transformaciones del contexto e influencias de la modernidad en los pobladores que la practican.

## **La Danza Tradicional Regional**

Es la manifestación dancística, practicada por los moradores de las regiones donde fue creada conservando rasgos característicos de la original en contextos similares, por gente típica, pero no necesariamente en el lugar específico que la originó.

## **La Danza Tradicional Nacional**

Es la manifestación dancística practicada por los habitantes del país que la originó en contextos similares o no pero con la intensión de la danza original.

## **La Danza Tradicional Codificada**

Es la manifestación dancística surgida de la expresión original, la cual ha sido codificada con pasos, figuras, vestuarios y planimetrías que se vuelve parte de la cultura que adopta la comunidad con el paso del tiempo, hecha por los herederos o gentes de la región, en busca de sistematizar el legado, recrearlo, exhibirlo, representarlo o reinterpretarlo, pero conservando la intensión de la misma, siendo proyectada por lo general en los mismos contextos donde fue creada, con secuencias repetitivas, cuya carácter puede ser vivencial o no. Existen danzas tradicionales que desde su concepción original son conocidas con códigos, es decir incluyen pasos y/o figuras que la caracterizan y la comunidad de influencia la ha adoptado para sí de forma generacional, cumpliendo con los parámetros que requiere para convertirse en parte del saber del pueblo.

Para esta clasificación, a pesar de adquirir códigos básicos, en ningún momento la danza ha sido pensada para llevarla a un escenario<sup>20</sup>, aquí los códigos cumplen una función ritual en donde se establece que el desarrollo de la danza requiere de momentos que simbolizan su intensión y que deben estar implícitos a la hora de vivenciarla en contextos sociales. La forma de transmisión en el contexto regional o nacional se realiza de forma directa por los creadores, herederos y/o por la investigación de campo; o de forma indirecta por los propios investigadores, docentes o medios audiovisuales.

En entonces la danza tradicional una manifestación corporal de una comunidad específica cuyo desarrollo se va nutriendo colectivamente, adoptando ciertos rasgos característicos e intensiones que a pesar del paso del tiempo se conserva por los herederos y pobladores de la región o el país que la originó. Esta tendencia de la danza por lo general no se ocupa de códigos académicos y sistemáticos ni tampoco de secuencias lógicas, es más bien una costumbre cultural practicada con determinada intensión o excusa, en donde la propia vivencia alimenta y renueva la misma, por lo general con fines recreativos o ritualistas.

## **Danza Folclórica de Proyección**

Es aquí donde la manifestación dancística adquiere una connotación racional, ya que esta tendencia de la danza adopta elementos que le dan cierta uniformidad y que es realizada con la intensión de mostrarla ante un grupo de espectadores, más allá de un fin meramente recreativo, espontáneo. Es aquí donde aparece la academización de la danza, hecha por quienes realizan estudios de la misma e intervienen también, los conteos, las figuras sistematizadas, los pasos secuenciales, los vestuarios, las planimetrías, las partituras y demás que la codifican y la adaptan a contextos simbólicos, lo cual podríamos llamar Escenarios. Aquí es donde por lo general pecamos ya que el hecho de pensar la danza para un escenario, amerita involucrar otros componentes que forman parte de la puesta en escena; producción, relación con el espectador, un mensaje, acoples y demás que en muchos casos poco

---

20. Pensemos en escenario no solamente a las tablas o al coliseo convencional sino también a cualquier espacio donde converge un grupo de espectadores para observar determinado hecho y el mismo está pensado para tal fin.

se consideran. A propósito del tema escribe la maestra Claudia Marín *“al pasar de una generación a otra se re contextualiza y hoy por hoy es fundamental que tal hombre en su búsqueda de movimiento, del sentir, de la afección reconozca que pertenece a un espacio cultural propio que se transforma también”*<sup>21</sup> e invita a convertir el hecho folclórico en objeto de estudio e investigación estableciendo aportes que enriquezcan creativamente el trabajo artístico.

Esta tendencia de la danza también amerita de sus propias clasificaciones, para las cuales utilizaré el termino Danza folclórica y no Danza Tradicional ya que la recreación de la misma en su proceso de transmisión no necesariamente adquiere la dimensión de tradición:

### La Danza Folclórica Proyectiva Tradicional

Consideramos en esta clasificación los montajes coreográficos que parten de la Danza Tradicional Codificada, cuyos contenidos conservan los parámetros de la misma en cuanto a pasos, figuras, vestuario, elementos y música, creados para mostrarse en un escenario que puede ser convencional o no, pero que incluye mínimas variantes planimétricas que la adaptan al contexto escénico. En esta clasificación, el bailarín intérprete debe conservar la corporalidad e intensidad que la danza exige en su formato original.

### Estilización de la Danza Tradicional

En esta descripción de las tendencias de la danza tradicional existen diferentes grados de “estilización” en donde clarificamos que este concepto incluye las creaciones y aportes que el coreógrafo o director hace a la danza en el montaje de la misma y que permiten generar una nueva dinámica, resaltando elementos puntuales, esenciales o característicos que el artista interpreta desde su forma y visión. La estilización puede darse por:

- Variantes planimétricas.

---

21. REVISTA ESCUELA POPULAR DE ARTE. Número 2, año 2000. Impresión Difundir. Medellín, Colombia. Artículo Danza Proyectiva en Antioquia. Por Claudia Marín, Profesora programa Danza EPA. Pág. 72.

- Variantes en figuras tradicionales.
- Variantes en pasos tradicionales.
- Variantes en vestuario.
- Arreglos musicales que el montaje se apropia.
- Apoyo de elementos, escenografía o iluminación.
- Reinterpretación.

### **La Danza Folclórica Proyectiva Estilizada desde la Tradición**

Es la estilización de la danza tradicional que conserva los rasgos característicos de la misma en cuanto al contexto e intensidad y que recrea en su coreografía, diferentes variantes en cuanto a pasos, figuras, planimetría, música y uso de elementos. En esta clasificación, el bailarín interprete se acerca a la corporalidad e intensidad característica de la danza en su formato original, pero basado en su formación, le incluye componentes técnicos a su ejecución en cuanto a recursos como equilibrio, manejo de la respiración, amortiguación, dinámicas de movimiento y demás que forman parte del dominio corporal y la proyección escénica.

### **La Danza Folclórica Proyectiva Estilizada desde las Técnicas**

Es la estilización de la danza tradicional cuya compañía por lo general se denomina a si misma Ballet Folclórico, que conserva rasgos característicos mínimos de tradición en su coreografía y que varía su forma de interpretación, intensidad y contexto, mezclando de forma literal pasos codificados de otras técnicas de la danza por lo general las llamadas universales. En esta descripción, el coreógrafo asume que grado de estilización hará a su montaje incluyendo pasos que aporten a la intensidad de su coreografía o inspirándose en algún componente de la misma para su reinterpretación.

El bailarín interprete por lo general tiene en esta clasificación un alto componente de formación o uso de las técnicas universales de la danza para el que requiere de un conocimiento y sensibilización de la danza tradicional si del caso no pretende el coreógrafo que se establezca una brecha muy grande con la corporalidad de la original.

## Un Ballet Folclórico en Equilibrio con la Tradición

Es una compañía que lleva a escena la danza folclórica de un país apoyada de la estilización, que surge de la creatividad del coreógrafo o director, el respaldo teórico de su estructura organizacional (equipo de trabajo, procesos), la integración de las técnicas académicas de la danza tanto en la formación de sus bailarines como en su desempeño, el uso de la enseñanza escénica que han desarrollado la danza clásica, la ópera y el teatro entre otras, donde el concepto producción toma gran importancia como herramienta que integra orgánicamente cada componente que participa en los procesos de creación, preproducción y postproducción de la puesta en escena, además de la concepción de la danza como espectáculo dinámico dirigido a un grupo de espectadores que espera ser enamorado por el artista.

El equilibrio radica entonces en la manera como el creador toma elementos de las técnicas universales de la danza para dinamizar la puesta en escena de la tradición buscando enriquecerla sin perder su raíz, esto solo se logra conservando los parámetros que exige la danza; sus pasos, figuras, bases de vestuario, temática y contexto; para que esto se de es importante tener en cuenta las palabras del maestro Oscar Vahos: *“Para transformar hay que conocer bien lo que queremos transformar”*<sup>22</sup>. El papel del bailarín de esta compañía de danza al igual que cualquier otra, es producir sensaciones en el público a partir de su interpretación, apoyado de una formación técnica integral que le permite la educación, dominio corporal y desarrollo de destrezas que acompañadas con la corporalidad propia de cada danza y el talento del artista logrará o no generar efectos en el espectador.

## Nuevas Creaciones desde la Tradición o Danza de Autor

En esta clasificación encajan todos aquellos montajes coreográficos que se inspiran en algún componente de la tradición ya sea, la música, el contexto, la intención, pasos básicos, vestuario, y demás que adquieren nuevas reinterpretaciones. Basados en estas premisas, encontramos que la

---

22. Vahos, Oscar. DANZA ENSAYOS. Producciones infinito. Medellín. 1997.

danza tradicional se convierte en un medio para transmitir un mensaje que el coreógrafo quiere expresar y encuentra en algún elemento de la tradición, el componente catalizador que permite la conexión con el espectador, adquiriendo además cierta identidad que diferencia su propuesta escénica y de alguna manera la nacionaliza, contando algo nuevo, dando una nueva mirada. Retomando las palabras del maestro Carlos Arredondo *“es renovar las descripciones de los supuestos teóricos, es empezar a indagar en conceptos que nos permitan comprender nuevas formas de expresión, creación escenificación – su TOTALIDAD –, sin apresarla en conceptos ni en cuadros clasificatorios, étnicos, culturales o coreográficos. Es abrir un espacio de reflexión a lo innombrable, a lo indecible. Es permitir que se exprese el cuerpo en el concepto, la idea, el sentido. Es hacer bailar las ideas, es descubrir que en esencia se juega cuando hablamos de danza experimental en el contexto de la ciudad: abrir el compás a los conceptos, romper los esquemas y propiciar un lugar al canto plural de los movimientos urbanos de danza. Es reconocer que nuestra cultura esta mediatizada por factores históricos, tecnológicos y sociales que afectan la historia oral y corporal de los artistas y la de sus creaciones. El bailarín pertenece a una cultura amalgamada que no es única ni propia, es mestiza”*<sup>23</sup>.



Agrupación Guateque en Celebra La Danza | Medellín 2014.  
Fotografía: Daniel Romero

---

23. REVISTA ESCUELA POPULAR DE ARTE. Número 2, año 2000. Impresión Difundir. Medellín, Colombia. Artículo La Danza Experimental: Una Aventura. Por Carlos Humberto Arredondo, Profesor programa Danza EPA. Pág. 101.

Es entonces la contemporaneidad de la danza colombiana la que aparece para renovar la tradición a partir de un contexto que trata acerca de posturas actuales frente a un país que evoluciona y que también debe leerse a la luz de las nuevas formas de hacer, de pensar y de vivir con todo lo que esto trae consigo, alegrías, tristezas, posturas críticas, burla, celebración y demás, que dicen algo desde los cuerpos que habitan el aquí y el ahora, que tienen mucho que decir acerca de su manera de interpretar el pasado, de asumir lo que viene desde allí y aún es vigente y lo que es hoy esta mixtura que es suya, es su creación, su nueva propuesta y que será leída en un futuro como el legado de sus antepasados de finales de siglo XX y principios de siglo XXI, que será expuesta a la reproducción, recreación o inspiración para nuevas propuestas creativas.

En el presente escrito hablaremos de nuevas creaciones desde el concepto de puesta en escena de la danza y la reflexión en común de los creadores, que resaltan la importancia de generar de manera vivencial, espacios para que sus bailarines estudien conozcan y se impregnen del tema o contexto que inspirará su interpretación para la transmisión de las identidades culturales sin encasillarnos en la forma. La teorización no garantiza la transmisión de la tradición, la vivencia sí.

Aquí dejo entonces las miradas de una selección de creadores antioqueños que desde sus vivencias y caminos escogidos para sus procesos creativos, plantean sus posturas frente las formas de abordar la tradición en la puesta en escena de la danza, que podrán servir como fuente de inspiración a los actuales y futuros coreógrafos para encontrar sus propias respuestas o porque no, más interrogantes que resolver en sus caminos en la danza, que a lo mejor podrán dejar huella en una sociedad que espera ser cuestionada, reconfortada e invadida en su interior por lo que el artista tiene que contarle.

Es importante reconocer de dónde venimos y con esto retomo las palabras del Maestro Jesús Mejía Ossa “ *Sin el folclor, los rasgos culturales se substituyen por las modas, los modos impuestos, la publicidad y por la estandarización*”<sup>24</sup>.

---

24. Mejía Ossa, Jesús. ALBRICIAS, Memoria socio--cultural del país. Litografía Matices Producciones. Medellín 1994.

*Capítulo 3:*  
Una Mirada Cronológica

*Obra, La Casa de Bernarda Alba, bailarina Lindaria Espinosa. Fotografía: Alejandro Manosalva*



## Historia de la Danza en Antioquia

**H**urgando en las memorias de nuestros primeros maestros, solo alcanzamos a llegar a recuerdos y referentes de la segunda mitad del siglo XX, muy seguramente las formas de bailar que trajeron los españoles, los africanos esclavizados y traídos a América forzosamente y los ancestros indígenas cuyas costumbres y culturas se resistieron a la pérdida, más allá de las mixturas generadas para eventos sociales y sus rituales, no generaron iniciativas permanentes de ejercicios proyectivos de la danza folclórica, siendo más una manifestación espontánea y temporal que acciones codificadas y pensadas como lo que llamamos hoy en día grupos de danza.

**1951** – Luz Echeverry<sup>25</sup> es directora y la coreógrafa del grupo de danza de la Casa de la Cultura de Medellín asesorada por Alberto Restrepo<sup>26</sup> quizá el iniciador de la danza folclórica proyectiva en la ciudad de Medellín cuyos conocimientos provenían de la tradición oral ya que no poseía formación académica en el área de la danza. Jorge Robledo era el director de este espacio Cultural.

**1953** – Inicio la compañía Folclórica de TEJICONDOR con la dirección artística de Agustín Jaramillo, la coreografía de Luz Echeverri en la parte de danza y en la parte musical por el maestro Carlos Vieco Ortiz. Para este año asume Bertha Piedrahita como directora encargada para el viaje a Bogotá. Este grupo incluía en su conformación, solistas de canto, dueto, trío, coro, estudiantina, grupo de danza, chirimía y orquesta los Chiribicos, utilero y vestuarista; todos eran trabajadores de la fábrica. Realizaban un programa completo que incluía todos estos formatos, presentándose en teatros y clubes de la ciudad. Las directivas de la empresa exigían que a sus artistas se les tratara dignamente en cuanto a la atención y alimentación como condición para aceptar la invitación a presentarse si era el caso en el evento había como invitado un artista famoso, se exigía que el grupo fuera tratado con las mismas atenciones que esté.

---

25. Bailarina formada en danza clásica quien como metodología de montaje, diseñaba las coreografías y se apoyaba de algunos bailarines que conocían del folclor, para pasos y figuras.

26. Llamado el negro Beto aprendió los bailes antioqueños con su madre y su abuela.

**1953** – En la Casa de la Cultura de Medellín, el negro Beto enseñó a su manera las vueltas, los gallinazos y el pasillo, bailes que le aprendió a su mamá<sup>27</sup>

**1954** – El grupo de danza de TEJICONDOR dirigido por Bertha Piedrahita participa en el evento de inauguración de la Televisión Nacional de Colombia con la danza de las Vueltas Antioqueñas.

**1954** – En el mes de octubre, Alberto Londoño toma la dirección del grupo de danza de TEJICONDOR.

**1954** – Nace Danzas Latinas dirigido por Pedro Betancur<sup>28</sup>. Para su época era el grupo de danza más estilizado de la ciudad y de los más antiguos porque se mantuvo vigente hasta el año 2006 cuando fue disuelto cuando muere su fundador.

**1954** – Nace el grupo de Coltefábrica dirigido por Pedro Betancur.

**1955** – Jacinto Jaramillo es invitado a TEJICONDOR para montar algunas coreografías al grupo de danza. (La obra Romería inspirada en un mercado Boyacense, Manta, San Juanito, Pasillo, Vueltas Antioqueñas y Gallinazos fueron parte de los repertorios que montó).

**1955** – Nace el grupo Acuarelas Colombianas dirigido por Alberto Restrepo que surge del grupo de danza de la Biblioteca Pública Piloto ubicada en ese entonces en la Avenida la Playa al frente de Bellas Artes.

**1956** – Delia Zapata Olivella visita la ciudad de Medellín con su compañía y TEJICONDOR la contrata para montar un cuadro del pacífico que incluyó Danza, Contradanza, Jota y Chirimía chocoana.

**1956** – Nace el Grupo Infantil de Danza Horizontes del Municipio de Bello dirigido por Martha Herrón.

**1957** – Alberto Londoño se retira de TEJICONDOR para viajar a Bogotá a bailar en el Ballet Cordilleras del Maestro Jacinto Jaramillo.

**1957** – Pedro Betancur comienza a dirigir el grupo de TEJICONDOR, al siguiente año Pedro viaja al caribe colombiano a investigar la danza del Paloteo para montarla con este grupo y formar

---

**27.** Tomado del documento Danzas de Antioquia escrito por Alberto Londoño.

**28.** Pedro Betancur debutó en 1940 como bailarín invitado para la compañía de Campitos en una función en el Teatro Bolívar de Medellín, fue bailarín del grupo de danza de la Casa de la Cultura de Medellín, tenía formación en Danza Clásica siendo partner de la bailarina Luz Echeverry y habiendo recibido clases con Kiril Piquieris en Bellas Artes de Medellín en el año 1968.

parte del repertorio que tenía el grupo.

**1958** – Martha Mazo monta con su grupo Estampas Campesinas la primera versión de las Vueltas Antioqueñas con la inclusión de coplas recitadas en medio de la coreografía por los bailarines, formato que luego se haría popular en otros grupos.

**1959** – Alberto Londoño crea en alianza con Alberto Restrepo el grupo Acuarelas Bocanegra cuya duración sería de menos de un año.

**1960** – El grupo de TEJCONDOR entra en receso.

**1960** – Se crea la Primera Asociación de Conjuntos de Danza Folclórica en Antioquia, en un intento de agremiación que se diluye ese mismo año.

**1960** – Julio Rentería ex bailarín de la Compañía de Delia Zapara Olivella conforma el Grupo de Danzas Costaneras.

**1960** – Alberto Londoño forma el grupo Fuego Tropicano, con el cual realiza una gira de presentaciones por cuatro meses en Bogotá y Cali. Al finalizar este mismo año, el grupo es disuelto y nunca se presenta en Medellín.

**1961** – Nace el grupo de Danza de María Figueroa dedicado a los ritmos caribeños.

**1962** – Alberto Restrepo cierra su grupo Acuarelas Colombianas.

**1963** – Nace el Grupo de danza del Instituto Popular de Cultura IPC<sup>29</sup>, dirigido por Martha Herrón con la asesoría de su hermano Jairo Herrón quien montó varias de las coreografías.

**1964** – Alberto Londoño ingresa al IPC - Instituto Popular de Cultura como profesor de danza y dirige el semillero de danza.

**1965** – El grupo del IPC - Instituto Popular de Cultura es ganador del Festival Folclórico de Ibagué<sup>30</sup>

---

**29.** IPC Instituto Popular de Cultura, entidad educativa del municipio de Medellín que nace a inicios de los años 60s en la Placita de Zea, adscrita a la Secretaría de Educación, Cultura y Recreación. Con los años ha modificado su orientación siendo en la actualidad el ITM Instituto Tecnológico Metropolitano, entidad que lugar que después de cerrada la EPA - Escuela Popular de Arte, asume este espacio como su facultad de artes y humanidades, brindando formación en tecnología informática musical y artes visuales.

**30.** El Festival tenía dos premios; Fuera de Concurso y Medalla de Oro, Primer puesto y Medalla de plata. Como anécdota, Martha di-

– primer puesto y medalla de plata. A lo que Martha Herrón hizo una amplia campaña mediática en la prensa local.

**1965** – Nace el Conjunto FABRICATO grupo de danza integrado por trabajadores de esta empresa y dirigido por Jairo Herrón. Este grupo tenía un gran apoyo de la empresa para el vestuario y la contratación de grupos musicales según el repertorio que presentaban. Jairo trajo el Bullerengue en la versión de Delia Zapata a la ciudad y posteriormente los grupos comenzaron a replicarlo volviéndose un fenómeno en especial en los colegios.

**1966** – Nace Cosecheros de Antioquia dirigido por Argíro Ochoa.

**1966** – Nace la pre-escuela del IPC - Instituto Popular de Cultura. Alberto asume el grupo principal de danza de esta institución y comienza a incorporar elementos técnicos en la preparación de los bailarines y en la puesta en escena a partir de los conocimientos adquiridos en la compañía de Jacinto Jaramillo<sup>31</sup>.

**1966** – Nace el grupo de proyección folclórica Danzas de mi Tierra, inicialmente grupo San José, en el municipio de Bello, bajo la dirección del maestro Alberto Gómez cuya duración fue de 40 años hasta que el maestro decide retirarse.

**1967 – 1968** – El grupo del IPC - Instituto Popular de Cultura gana medalla de Oro en el Concurso Folclórico de Ibagué.

---

rigía el elenco principal del Instituto y por ser ganadores del concurso en Ibagué tenían el derecho de participar al siguiente año, pero debido a ese nuevo apogeo generado con los grupos de danza folclórica en la ciudad, varios de ellos querían ir, entonces el Municipio de Medellín decide organizar en el teatro Junín (demolido en los años 70s para construir allí el edificio Coltejer) un concurso en el año 1966 para escoger un segundo grupo que representaría a Antioquia en Ibagué y acompañaría a la reina del departamento, para este año el grupo de FABRICATO fue el ganador.

**31.** Artista integral nacido en Sonsón Antioquia en 1906 para su época fue uno de los bailarines que más estudios en danza poseía, estudió danza moderna en California con Irma Duncan, heredera de la escuela de Isadora Duncan, en México estudió muralismo, lo cual le otorgó más herramientas en el concepto del color, fue director del Ballet Folclórico del Teatro Colón de Buenos Aires, aportando desde sus conocimientos a la puesta en escena del folclor Argentino, Director y coreógrafo del Ballet Cordilleras creando su escuela en el año 1932 con su regreso al país, convirtiéndose en el pionero de la danza moderna en Colombia. Fallece en Bogotá en el año 1997. Tomado de Entrevista al Maestro Alberto Londoño y el libro EL POTRO AZUL, Vestigios de una insurrección coreográfica, escrito por Raúl Parra.

**1967** – Nace el grupo de danza de la Universidad de Antioquia y el grupo de danza de la Universidad Pontificia Bolivariana, dirigidos por Alberto Londoño.

**1967** – Inicia la EPA - Escuela Popular de Arte como pre escuela o programa de actividades culturales del IPC - Instituto Popular de Cultura, con el programa de Teatro dirigido por Gilberto Martínez.

**1968** – Se crea el programa de danza en la EPA - Escuela Popular de Arte.

**1968** – Entra Pedro Betancur como maestro a la EPA - Escuela Popular de Arte, asumiendo la cátedra de danzas llaneras, se retira en el año 1969.

**1968** – Nace el grupo del bachillerato de la Autónoma posteriormente Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín UNAULA, por iniciativa de la docente de educación física Silvia Ríos González. Para el año 1969 se contrata a Iván Zabala Lora, estudiante de la EPA y bailarín del grupo de la U de A, quien dirige el grupo por dos años.



**1968** – Oscar Vahos toma el grupo de danza de la UPB durante un año.

**1969** – Nace la agrupación Rapsodia Negra en el barrio Belén bajo la dirección de la señora Romelia Grisales de Salazar (Q.E.P.D). Grupo aún vigente.

**1970** – Nace la Escuela Popular de Arte EPA como escuela oficial dependiendo directamente de la Secretaría de Recreación y Cultura de la Alcaldía de Medellín.

*Danza de La Loza.*

*Fotografía: Cortesía Fernando Múnera*

**1970** – Con el apogeo de grupos como el de FABRICATO, el IPC - Instituto Popular de Cultura y la campaña mediática realizada por Martha Herrón, renace el grupo de TEJICONDOR y nacen más grupos de empresas y entidades como el del SENA, el grupo de maestros de la Gobernación y el grupo del Banco de Colombia, dirigidos por Pedro Betancur, el grupo de PILSEN y de EVERFIT dirigidos por Jairo Sánchez, el grupo de PANTEX el grupo de SIMESA, el grupo de LOCERÍA COLOMBIANA; el grupo de COLTEJER y el grupo de ENKA, todos ellos patrocinados por cada empresa, donde le daban tiempo al trabajador para ensayar y participar de presentaciones y giras.

**1971** – William Atehortúa toma el grupo de danza del Bachillerato de la Autónoma.

**1971** – Alberto Londoño toma la dirección del grupo de danza de EVERFIT.

**1972** – Se crea el grupo de investigación de la EPA - Escuela Popular de Arte y viaja a Mompós en su primer trabajo investigativo de recopilación de datos con un equipo de 4 personas; dos músicos, el coordinador del área de danza como historiador y Alberto Londoño como coreógrafo, luego ingresa a ese grupo Oscar Vahos con la graficación de las coreografías. Fruto de este trabajo fue el libro tres danzas de Mompós publicado por el Municipio de Medellín.

**1972** – Carlos Tapias toma el grupo de danza de la EPA - Escuela Popular de Arte.

**1972** - Oscar Vahos y Alberto Londoño investigan el baile de las Vueltas Antioqueñas en las veredas Maga Arriba y San Andrés del municipio de Girardota encontrando que estas no incluían coplas ni trovas en su interpretación. Para este mismo año investigaron el Chotis de Girardota.

**1973** – Oscar Vahos conoce en la vereda de San Andrés del municipio de Girardota los bailes de la Redova, las Vueltas, los Gallinazos, Danza, Marcha, Danzón, Conga, Cachada, Pasillo y el Ventarrón, interpretados por un grupo de bailarines campesinos pertenecientes a la familia Foronda, Meneses y Cadavid. Llevándolos a la EPA - Escuela Popular de Arte, para hacer una presentación y dictar talleres.

**1973** – Alberto Londoño, Óscar Vahos, Miguel Cuenca y Dagoberto Giraldo, investigan la danza de la Cachada en la vereda el “Barro” del municipio de Montebello.

**1973** – Un grupo de alumnos de la EPA - Escuela Popular de Arte, coordinados por Alberto Londoño, investigan en el municipio de Guatapé la danza de los toritos.

- 1974** – Antonio Tapias dirige el grupo de danza de la EPA - Escuela Popular de Arte.
- 1974** – Se crea la Danza La Mina coreografiada por Alberto Londoño en su versión inédita.
- 1975** – Oscar Vahos dirige el grupo de danza de la Biblioteca Pública Piloto.
- 1976** – Toma el grupo de Proyección de danza de la EPA - Escuela Popular de Arte, Oscar Vahos montando el cuadro paisa a partir de las investigaciones del departamento de investigación de la EPA - Escuela Popular de Arte, llevándolo al evento Noches de Colombia realizado en el Teatro Colón con transmisión por televisión. Con este grupo también monta los Matachines, la Caña Brava, bailes huilenses y otros repertorios.
- 1977** – El grupo de Proyección de Danza de la EPA - Escuela Popular de Arte se independiza dando nacimiento al Coreo musical Canchimalos fundado por Oscar Vahos.
- 1977** – Alberto Londoño crea la obra la cosechera para celebrar los 10 años de fundación las danzas Universidad de Antioquia.
- 1977** – William Atehortúa crea el grupo de danza del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, sucediendo a Pedro Betancur quien previamente era el maestro de la cátedra de danza. Este grupo lo dirige por dos años.
- 1980** – Con la crisis textilera desaparecen los grupos de danza de TEJICONDOR, EVERFIT y FABRICATO.
- 1980** – Cosecheros de Antioquia se orientan por la investigación y proyección de los bailes antioqueños y comienza el Boom de la Danza Paisa.
- 1981** – Nace la Corporación Cultural Akaidaná, con la dirección de Estella Rúa, alumna de Jacinto Jaramillo, en el municipio de Santa Rosa de Osos bajo diferentes nombres antes del actual, cuya dirección está a cargo de Juan Gonzalo Hincapié ligado a la institución desde sus inicios.
- 1983** – Nace la Corporación Tierra Antioqueña en el municipio de Copacabana, dirigida por Omar García Cuencar.
- 1983** – Nace el Grupo de Danza Matecaña en el municipio de San Rafael.

- 1984** – Carlos Arredondo dirige el grupo de danza de la Biblioteca Pública Piloto.
- 1986** – Cosecheros de Antioquia monta la Redova de San Félix con la dirección de Argiro de Jesús Ochoa
- 1986** – Nace Tip Ballet dirigido por Albeiro Roldán Penagos, grupo que acaba en el año 1990.
- 1986** – Nace el grupo de proyección folclórica de El Carmen de Viboral, bajo la dirección de Fernando Múnera.
- 1987** – Nace Guayaquil, Grupo Experimental de Danza, bajo la dirección de Carlos Arredondo fruto de un ejercicio académico en la EPA - Escuela Popular de Arte.
- 1987** – Se crea la obra lúdica Mito, Juego y Realidad de la Corporación Canchimalos bajo la dirección de Oscar Vahos.
- 1989** – Se crea la obra Las Bananeras dirigida por Carlos Arredondo realizada entre con el grupo Danza Abierta de la Escuela Popular de Arte.
- 1990** – Se crea la Danza de La Loza del maestro Fernando Múnera en el municipio de El Carmen de Viboral
- 1990** – Carlos Tapias y Ludis Agudelo participan del Festival Nacional del Pasillo en Aguadas Caldas, ganando el primer lugar.
- 1990** – Claudia Marín dirige el grupo de danza de la Biblioteca Pública Piloto.
- 1991** – Nace el Ballet Folclórico de Antioquia fundado por Albeiro Roldán Penagos.
- 1991** – Walter Gómez asume la dirección del grupo experimental de danzas de la Universidad de Antioquia.
- 1991** – Nace el grupo de danza Dinastía Negra en el municipio de San Juan de Urabá bajo la dirección de Humberto Córdoba, Nubia Faenza y Nardela García, posteriormente dirigido por Marino Sánchez.
- 1992** – Se estrena la obra Descubrí-Miento de la Corporación Canchimalos bajo la dirección de Oscar Vahos.

**1992** – Nace el Ballet Folclórico Suramericano bajo la dirección de Norbey Niño Jiménez.

**1993** – Se crea el Festival Regional de Danza FUNDAUNIBAN en la región de Urabá

**1993** – Nace el Grupo Folclórico Aranjuez del adulto mayor.

**1994** – Nace el grupo Pendiente Danza bajo la dirección de Javier Álvarez.

**1994** – Nace el grupo de adulto mayor danzas Club de Vida barrio Santa Lucía.

**1994** – Se crea la Fundación Cultural Danza Colombia dirigida por Alberto Londoño, motivada por la realización del Primer Festival Internacional de Danza por Pareja.

**1994** – Se crea la obra lúdica Puro Juego de la Corporación Canchimalos bajo la dirección de Oscar Vahos.

**1995** – Nace la Corporación Cultural Hojarasca conformado con maestros de la EPA - Escuela Popular de Arte, bajo la dirección general de Carlos Tapias y la dirección artística de Antonio Tapias.



Baile Paisa, Corporación Cultural Canchimalos. El Abanderado y La Sopera del Sainete.  
Fotografía: Daniel Romero

**1995** – Nace la Corporación de Danza por Colombia bajo la dirección de Mónica David Valencia, a partir de una convocatoria cultural de la Alcaldía del municipio de Itagüí.

**1995** – Se crea la Corporación de Danza Señoras y Señores del Folclor en el municipio de Bello bajo la dirección de Juan Carlos Sierra.

**1995** – Se revive el grupo de danza de la Universidad Pon-

tífica Bolivariana UPB, bajo la dirección de Alicia Gómez y Alba Lucia Arango.

**1995** – Se crea la obra Arrullo con Guasá dirigida por Lindaria Espinosa.

**1995** – Nace CONDANZA (Consejo de Danza), primera organización gremial de Antioquia.

**1996** – Se crea la obra Tierra India del Ballet Folclórica de Antioquia, dirigida por Albeiro Roldán.

**1997** – Con el fallecimiento de Albeiro Roldán, Julián Hincapié toma la dirección artística del Ballet Folclórico de Antioquia.

**1997** – Se realiza el primer Encuentro Académico Nacional de Danza folclórica patrocinado por Colcultura y organizado por Condanza en el municipio de La Ceja.

**1997** – Se funda la Corporación Sankofa bajo la dirección de Rafael Palacios.

**1998** – Nace la Corporación Arte Danza Colombia en el municipio de Itagüí, dirigida por Edwin Cano Cortés.

**1998** – El Ballet Folclórico de Antioquia gana la Medalla de Oro en las Olimpiadas del folclor en Dijon Francia.

**1998** – Nace la Corporación Relieve dirigida por Carlos Arredondo.

**1999** – Se funda la Escuela de Danza Yemayá en el barrio La Esperanza, bajo la dirección de Senobia Rodríguez.

**2000** – Se conforma el grupo de Danza Folclórica Contradanza de la Universidad EAFIT, bajo la dirección de Mauricio Aristizábal.

**2000** – Nace el grupo de danza Las Chicas Alegres en el municipio de Santa Fe de Antioquia.

**2000** – Nace el grupo Ancestros del Club Rotario de Itagüí bajo la dirección de Edwin Cano Cortés.

**2000** – Nace el grupo Espigas Doradas del adulto mayor en el Barrio Enciso.

**2000** – Se estrena la obra Tejiendo el Azar con un grupo de Estudiantes de la EPA - Escuela Popular de Arte, dirigido por Nancy Muñoz.

**2001** – Mauricio Aristizábal toma la dirección artística del Ballet Folclórico de Antioquia.

**2001** – Nace la Corporación Dancística Matices bajo la dirección de William Flórez.

- 2001** – Se estrena la danza del Jaleo Sanjuanero coreografiado por William Flórez.
- 2002** – Nace Danzas Felayim en el corregimiento de San Antonio de Prado. Dirección Edward Carmona.
- 2002** – Nace el grupo de danzas del club de vida Los Inquietos del adulto mayor.
- 2002** – Nace Danzas Copos de Nieve del adulto mayor.
- 2002** – Se crea el grupo de danza del adulto mayor Mujer Siempre Adelante en Manrique Oriental, dirigido por Libia Rosa Zapata.
- 2002** – Se crea la obra Tejiendo el Azar con el taller Atlántico de la EPA - Escuela Popular de Arte, dirigido por Nancy Muñoz.
- 2003** – Se funda la compañía de danza Vialibre posteriormente Corporación Vialibre Arte Colombia, bajo la dirección de Juan Camilo Maldonado.
- 2003** – El coreógrafo Marino Sánchez toma la dirección de Dinastía Negra y crea la Danza de la Escoba de Varita en el Urabá Antioqueño.
- 2004** – Nace la agrupación Danzaires con el apoyo de la corporación de Danza por Colombia en el municipio de Itagüí bajo la dirección de Frank Edwin González.
- 2004** – Nace el grupo de danza del adulto mayor de la Corporación Tagua en el barrio Tricentenario.
- 2004** – Se realiza la última versión del Festival Regional de Danza FUNDAUNIBAN en la región de Urabá.
- 2005** – Juan Camilo Maldonado toma la dirección artística general del Ballet Folclórico de Antioquia.
- 2005** – Se crea la obra San Pacho... ¡Bendito!, dirigida por Rafael Palacios. Beca de Creación del Ministerio de Cultura de Colombia.
- 2005** – Se crea la obra Colombia sin Fronteras de la Corporación Vialibre, dirigida por Juan Camilo Maldonado. Beca de Creación del Ministerio de Cultura de Colombia.
- 2005** – Nace el grupo Añoranzas del adulto mayor en el Club de Vida del barrio Doce de Octubre bajo la dirección de Luis Fernando Heredia.



*Carriel.*  
*Fotografía: Daniel Romero*

**2007** – Nace la Corporación Cultural Macondo en el municipio de Envigado. Dirección Jaime Alonso Cano.

**2007** – Nace la Corporación Varianza en el barrio Doce de Octubre bajo la dirección de Ferney Acevedo.

**2008** – Nace la Corporación Artística y Cultural Danza Dúo bajo la dirección de Natalia Zuluaga.

**2008** – Se crea la obra Gestos de Agua dirigida por Norman Mejía.

**2008** – Nace la Escuela de Danza Guasá a partir de los procesos de formación artística en el municipio de Salgar, bajo la dirección de Andrés Agudelo.

**2005** – Nace la Corporación NEDISCO en el municipio de Copacabana con un trabajo de danza enfocado a personas con discapacidad cognitiva. Dirigido por Karol Serna.

**2005** – Se crea el espectáculo Colombia de Fiesta y Carnaval del Ballet Folclórico de Antioquia con la Dirección artística de Juan Camilo Maldonado y Mauricio Aristizábal.

**2006** – Nace el grupo de danza Mirador del Doce del adulto mayor, en el barrio Doce de Octubre.

**2006** – Nace el grupo de danza Santa Clara del adulto mayor en el barrio Prado Centro.

**2009** – Nace el semillero de danza de la Corporación Vialibre, bajo la dirección de Claudia Vera. Posteriormente se independiza y cambia su nombre a Kaleidoscopio Danza.

**2009** – Nace el grupo de danza Sabor a Folclor en el barrio Miramar Comuna 6, bajo la dirección de Jaiver Loiza.

**2009** – Se crean los grupos de danza en la Casa de la Cultura de Copacabana.

**2009** – Nace el grupo Lumbalú en la comuna 6 de Medellín, dirigido por Asmed Loiza.

**2009** – Nace el grupo Ritmo y Folclor en la Casa de la Cultura de Envigado bajo la dirección de Bernardo Mejía.

**2009** - El Festival Internacional de Danza por Pareja “Danza Colombia” se va para La Ceja por falta de apoyo por el municipio de Medellín.

**2009** – Se estrena la obra Zenaida de Javier Alonso Álvarez, Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín.

**2010** – Se estrena la danza Las Vuelticas de William Atehortúa con el Ballet Folclórico UNAULA.

**2010** - Se crea la obra Ven a Medellín del Ballet Folclórico de Antioquia con la Dirección artística de Juan Camilo Maldonado. Beca a la Investigación – Creación del Ministerio de Cultura de Colombia.

**2010** – La Corporación Hojarasca es ganadora de la Beca de Creación de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín para la obra Los Silleteros.

## Eventos Significativos en la Historia de La Danza Folclórica en Antioquia

**1957 | 2015** – Desfile de Silleteros creado en el año 1957, actividad principal de la Feria de las Flores de Medellín y que en la actualidad es patrimonio de la nación<sup>32</sup>, fue quizá la primer plataforma proyectiva de la danza folclórica en Medellín y Antioquia, abriendo un espacio para el encuentro y para que los grupos de danza expusieran sus vestuarios, y coreografías, con repertorios en formato desfile que tradicionalmente se han acompañado de música en vivo por lo general de chirimías; en algunas recientes versiones se ha implementado la amplificación de sonido para la inclusión de instrumentos de cuerdas.

**1970** – Concurso Silleteros de Plata en el marco del Desfile de Silleteros, entre los jurados se encontraba Delia Zapata Olivella y otras dos personas de Bogotá. Fue organizado por la EPA - Escuela Popular de Arte en el Teatro Pablo Tobón Uribe. Los finalistas fueron Danzas Latinas y el grupo de FABRICATO. Se realizó solo una versión.

**1972** – Concurso Polímeros Colombianos, patrocinado por esta empresa, se hacían unos eventos de preselecciones en cada zona del país para escoger por cada una de ellas a tres (3) grupos los cuales viajaban a la actividad final en la ciudad de Medellín, para esta selección Pedro Betancur fue el jurado para escoger los grupos, con premios llamativos y gran difusión en medios. El ganador del evento fue un grupo de Santander. Se realizó solo una versión.

**1974 | 2015** – Desfile de Danzas, Mitos y Leyendas, es otro evento institucionalizado en la ciudad de Medellín que se realiza por lo general el 7 de diciembre día de las velitas, aunque en los últimos años ha cambiado para el 8 de diciembre, nace con la intención de llevar a la escena de calle estas historias arraigadas en la tradición antioqueña con personajes como la Patasola, la Madre Monte, El Cura Sin Cabeza, entre otros que son acompañados por grupos de danza folclórica y chirimías que junto con los personajes integran las comparsas.

**1977** - Panorama Folclórico Colombiano, evento realizado por la organización Medellín Cultural

---

32. Ley 838 de 2003.

en el Teatro Pablo Tobón Uribe; Oscar Vahos era el Coordinador de los grupos de danza y Agustín Jaramillo Londoño era el director. Los grupos más destacados de la ciudad fueron seleccionados para esta puesta en escena; siendo FABRICATO el encargado de mostrar los repertorios llaneros, TEJICONDOR danzas Chocoanas, EVERFIT danzas del Tolima, otros grupos participantes eran Danzas Latinas y el grupo de danza de la EPA hizo el montaje del Huila y los Matachines.

El espectáculo incluyó además un momento para la música con la participación de tríos y una estudiantina andina dirigida por el Maestro Luis Uribe Bueno. 300 artistas participaron del evento y se elaboraron cuatro (4) telones de gran tamaño, uno para cada zona de Colombia, los cuales aún se usan para algunos eventos el Teatro. Se realizaron dos versiones.

Con la crisis textilera de principios de los años 80s, se suspendieron los eventos por falta de patrocinio y se acabaron varios grupos.

**1982 | 1986** - Festival Nacional de la Danza organizado por Pedro Betancur era un evento que se realizaba en el Teatro Pablo Tobón Uribe en una programación de todo un día, con tres categorías; infantil juvenil y adultos.

Para el año 1985 este Festival fue asumido por Extensión Cultural del Municipio de Medellín, con invitados nacionales y programación en diferentes espacios de la ciudad entre ellos la Gobernación donde ahora queda el Palacio de la Cultura, otro en el Barrio el Bosque donde queda actualmente el Jardín Botánico. Este evento realizó su última versión en el año 1986.

**1984<sup>33</sup> | 1998** – Cultura Colombiana con COMFAMA, esta caja de compensación realizaba este Encuentro de Danza por los municipios de Antioquia que reunía a los estudiantes de Antioquia, quizás a manera de concurso ya que tenía un grupo de jurados cada año, entre los cuales pasaron

---

**33.** Se deduce su inicio de este archivo del Periódico el Tiempo del 4 de agosto de 1992. La Caja de Compensación Familiar de Antioquia (Comfama) realizará entre agosto y noviembre el Noveno Encuentro Cultura Colombiana con Comfama, que reúne a los estudiantes de Antioquia. La inscripción es gratuita y se realiza en los Núcleos Educativos, las Casas de la Cultura o las Unidades de Servicio de Comfama. Las modalidades donde pueden participar niños y jóvenes son música y canto, danza, teatro, declamación, trova y cultura general. Entre el 26 de octubre y el 12 de noviembre se llevarán a cabo las finales. Tomado de internet: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-171998>.

Alberto Gómez, Alberto Londoño, Yolanda Pérez, Bertha Piedrahita, Pedro Betancur, entre otros, quienes seleccionaban las agrupaciones para el encuentro final en la ciudad de Medellín. En este programa participaban grupos por lo general de colegios que brindaron la posibilidad de proyectarse en escenarios con muchos asistentes y fortalecer grupos como el de El Carmen de Viboral entre otros.

**1992 | 2004** – Festival Regional de Danza FUNDAUNIBAN creado por la fundación de una compañía exportadora de banano, plátano y frutos exóticos de la región de Urabá, cuyos requisitos de participación incluían la creación de una nueva danza bajo la categoría danza creativa; este festival motivó la creación de nuevos grupos en toda la zona y de nuevas propuestas coreográficas.

**1994** a la actualidad – Festival internacional de Danza por Pareja, creado por Alberto Londoño y continuado por Cesar Monroy que se realizó en Medellín hasta el año 2006 y que con la gestión de Los Danzantes Industria Cultural y Creativa se ha formado una red latinoamericana trascendiendo este evento al contexto internacional, realizándose cada año en un país diferente.

**2005 | 2015** – Antioquia Vive la Danza es un programa del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia ICPA que nace en el año 2005 y que además se realiza en teatro y música; estos encuentros subregionales y un posterior encuentro final, convocan cada año a niños y jóvenes pertenecientes a corporaciones, casas de la cultura o instituciones educativas de todo el departamento toda Antioquia, el cual inicia como una especie de concurso para seleccionar las agrupaciones más destacadas que van al encuentro final, pero que en las recientes administraciones departamentales ha optado por cambiar un poco el concepto hacia un programa formativo donde el concepto de jurados cambia al de maestros acompañantes con el objetivo de contribuir a un ambiente de encuentro y fortalecimiento, más que a un evento de competencia. Este espacio ha permitido mejorar año a año la calidad de las propuestas artísticas y la cualificación de los líderes de la danza en los municipios.

Relata Diana Gallego promotora de danza de Antioquia que a partir de los procesos de formación que se han generado desde el ICPA, los líderes de danza de los municipios se han acercado más al conocimiento a partir de los seminarios, talleres, asesoría de maestros y se han hecho interro-

gantes frente a la puesta en escena de la tradición generando desde espacios como los laboratorios creativos, inquietudes frente a la creación y cuál es su papel desde el municipio que representa.

**2006 | 2007** – La Fundación Danza Colombia organiza el Primer Campeonato Nacional de Bailadores de Cumbia por Pareja en Medellín. Se hicieron solo dos versiones.

**2013** a la actualidad – Huellas Folcloriada Medellín, este evento a pesar de llevar sólo tres versiones, constituye uno de los eventos de danza más grandes e importantes de la ciudad de Medellín, convirtiéndose en una plataforma para el estudio, práctica y proyección alrededor de la danza folclórica colombiana donde participan más de 50 grupos de la ciudad, la región e invitados nacionales. Una iniciativa del subsector de danza folclórica de Medellín y Juan Camilo Maldonado, organizado por la Corporación Vialibre Arte Colombia y su marca Kamado Showmaker, con el acompañamiento del subsector y para cada año participa de las convocatorias públicas municipales y estatales, en busca del apoyo económico para su realización. Este Festival cada vez tiene más aceptación por parte de los grupos y ha motivado el montaje de propuestas escénicas desde el folclor en grupos infantiles y juveniles que antes sólo buscaban enfocarse en ritmos urbanos y globales.

# Capítulo 4: La Mirada de los Maestros y su Obra

Arnodia Foronda | Alberto Londoño | Carlos Arredondo | Fernando Múnera | Marino Sánchez | Lindaria Espinoza | Norman Mejía | Albeiro Roldán Penagos  
Javier Álvarez | Argiro de Jesus Ochoa | Rafael Palacios | Oscar Vahos Jiménez | William Flores | William Atehortúa | Carlos Tapias | Nancy Muñoz



## Obras Seleccionadas

### *Tierra India*

*Dirección: Albeiro Roldán Penagos*

Creada con la intención de llevar a la escena un montaje coreográfico inspirado en las culturas indígenas colombianas, sus rituales y conexión espiritual.

### *Danza de la Mina*

*Coreógrafo: Alberto Londoño*

Obra que contiene un mensaje de protesta frente a situaciones sociopolíticas del momento.

### *Redova de San Félix*

*Dirección: Argiro de Jesús Ochoa*

Danza llevada al escenario por Cosecheros de Antioquia y que formó parte de la labor de recopilación de bailes tradicionales de las costumbres andinas antioqueñas hechas por esta entidad.

### *Las Bananeras*

*Dirección: Carlos Arredondo*

Obra basada en el ensayo de Jorge Eliecer Gaitán sobre la Masacre de las Bananeras y el libro Cien Años de Soledad de Gabriel García Márquez.

### *Los Silleteros*

*Dirección: Carlos Tapias*

Obra enmarcada en la tradición silleterera del corregimiento de Santa Elena y los entornos generados en el proceso de elaboración de la silleta para el Desfile de Silleteros de Medellín.

### *Zenaida*

*Coreografía: Javier Alonso Álvarez*

Fruto de una Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín inspirada en el poema de la canción La Zenaida y que narra historias de mujeres inmigrantes y de la ciudad que buscan ganarse la vida bajo precarias condiciones en la hostil metrópoli.

***Arrullo con Guasá***

*Coreógrafa: Lindaria Espinosa*

Obra basada en su gusto por el Currulao que se inspira en el uso del Guasá resignificado en un entorno de sacralidad y femineidad en una especie de encuentro lúdico contextualizado en el litoral pacífico.

***Danza de La Loza***

*Coreógrafo: Luis Fernando Múnera*

Nacida con la intensión de crear una danza que hablara de El Carmen de Viboral y el oficio del ceramista con más de 115 años de historia en el municipio.

***Danza de la Escoba de Varita***

*Coreógrafo: Marino Sánchez*

Danza inspirada en un elemento cotidiano en el hogar en esta zona del departamento con un mensaje ecológico y de limpieza espiritual a través de la simbología de la danza.

***Tejiendo el Azar***

*Dirección: Nancy Muñoz*

Obra enmarcada en la cultura Wayú, el tejido de las hamacas y la transmisión del conocimiento generacional donde las madres y abuelas les enseñan a las más jóvenes a tejer, a cocinar y prepararse para el azar de la vida.

***Gestos de Agua***

*Coreógrafo: Norman Mejía*

Obra que relaciona los rituales de paso de las tradiciones de San Basilio de Palenque, con el dolor, la soledad y la pérdida.

***San Pacho... ¡Bendito!***

*Coreógrafo: Rafael Palacios*

Obra contextualizada en las fiestas de San Pacho que resalta algunas de las problemáticas socio-políticas de la ciudad.

### ***Descubri-Miento***

*Dirección: Oscar Vahos Jiménez*

Creada en ocasión de los 500 años de la presencia española en Colombia, desde una mirada crítica y cronológica de la historia.

### ***Las Vuelticas***

*Coreógrafo: William Atehortúa*

Danza que toma como punto de partida el contexto base de las diferentes formas de bailar las vueltas antioqueñas y que se apoya en los pasillos Guachapanguiados.

### ***El Jaleo San Juanero***

*Coreógrafo: William Flórez*

Danza de relación amorosa, elegancia y estilización, que crea a partir de un tema musical con este nombre, en la cual incluye pasos del baile del Sanjuanero y el Bambuco con anexos de la danza clásica.

## **Convergencias y Divergencias**

### **La Idea**

Como bien lo expresan los escritos acerca de la dramaturgia, la creación y demás teorías para generar fuentes de inspiración, el punto de partida de los maestros que se enraízan en la tradición para elaborar sus puestas en escena no es ajeno a estos principios, encontrándonos con orígenes coreográficos nacidos de un simple momento, donde la mirada del autor se cruzó con el pasar de unos señores que guiaban una recua de burros cargados de escobas, como parte de una cotidianidad y un elemento muy familiar a los hogares, acuñando simbologías más allá del hecho lógico y funcional para dar paso a nuevos significados que dan sentido a la coreografía, como sucedió en el caso de Marino Sánchez para su danza de la Escoba de Varita. En Colombia y en otros países ya existe una danza de la escoba desde la tradicionalidad, pero su propuesta se convierte en única al tomar este elemento y darle una nueva re interpretación apoyado de recursos de su contexto para darle una nueva funcionalidad.

Hechos como recrear una imagen de niñez a partir de las costumbres de sus padres y que a la vez permiten una continuidad y transmisión generacional, acotan una mayor pertinencia a la función del coreógrafo. Encontrarse con un tema musical que alude a conocimientos preestablecidos fusionados con las sensaciones que produce la melodía hasta el punto de motivar una creación, qué finalmente se hace tan familiar a determinado contexto que la comunidad toma para sí y lo asume como suyo, es uno de los fenómenos que nos trae el ejercicio coreográfico de un autor.



Fundación de Danza del Quindío FUNDANZA | Huellas Folcloriada Medellín 2015.  
Fotografía: Daniel Romero

Las fuentes vivas en relación con los estados del arte, son otras formas de inicio a las que algunos maestros acuden para reinterpretar a su manera o por el contrario para no caer en repeticiones ni copias, a propósito de las facilidades que cada vez traen los medios y la tecnología, dando como resultado una propuesta que no es fruto de una investigación, sino de la inspiración, que inicia con lo hasta ese momento conocido o preestablecido y que puede encontrar relación o no con otros contextos más empresariales, como el del concepto de innovación

en donde algunos teóricos plantean que para innovar no es necesario inventar<sup>34</sup>, simplemente es proponer otras formas para la aplicación de los inventos, esto no significa que en nuestro caso la búsqueda sea necesariamente innovar, o que la creación rompa de manera radical con los paráme-

---

34. Joseph Schumpeter (1942) *Capitalismo, socialismo y democracia*. Barcelona, Orbis, 1983.

tros, pero si la intensión pretende un sentido de impacto, valida esta comparación en el hecho de darle su propio sello, donde el acto consciente le sume a su forma de llevar a la escena lo preexistente.

Un acontecimiento significativo en la historia dio pie al nacimiento de una de las propuestas que referenciamos en este escrito, Descubrí-Miento de Oscar Vahos y es que cuando sientes desde el corazón que lo que te han contado trae consigo fachadas que no te cuadran al entender racionalmente las realidades vividas, esos cuestionamientos obligan al artista a manifestarlos desde su canal de expresión y comunicación con la sociedad, para contarle su versión de los hechos y sus miradas, donde las verdades no contadas adquieren un abanderado con una posición crítica que de manera sugestiva lanza su voz de protesta.

Recuerdos de infancia, dolores de una comunidad que sufre los embates de malos gobiernos que al parecer se continúan heredando y que desde la danza encuentran un medio de expresión poético y a la vez político. Contextos culturales de celebración pero también de lamento, de la rigurosidad que trae consigo una herencia milenaria que no se deja permear por la modernidad y que parece de otro continente o de cuentos de fantasía, donde la realidad maximiza las percepciones, haciendo que el panorama otorgue mayores insumos de los cuales aferrarse para decorar nuevas historias. De tragedias imborrables que requieren de un necesario duelo atemporal y que encuentran relación con los rituales de la tradición de pueblos colombianos para expresar por medio de ellos, situaciones de ciudad relacionadas con el dolor, la soledad y la pérdida, comunes a toda sociedad.

Preservar el medio ambiente, limpiar los malos pensamientos, darle símbolos a una comunidad que requiere de estímulos pertinentes y oportunos a una necesidad de identidad, rendir un homenaje, comunicar a su manera lo aprendido, basarse en una escultura, una obra literaria, una canción, un reto, un baile, un tema que le apasione o simplemente un impulso, son fuentes que dieron el respaldo o el ancla a estos maestros y que ratifican la amplia e infinita gama de posibilidades para la puesta en escena que hoy nos convoca desde la tradición, pero que aplica para el camino del artista – autor

## **La Música**

Nos encontramos con un elemento que le da respaldo sonoro a la coreografía, (entendida esta como la obra de la danza) y que genera utopías inalcanzables para muchos de los casos por los que transitan las realidades que viven nuestros coreógrafos de la tradición y el folclor, porque contar con música en vivo se hace un lujo que pocos se pueden dar, estar acompañado de un compositor que lea las intencionalidades del autor o que otorgue estímulos inéditos al bailarín o al coreógrafo para superar límites que a veces se encuentra con la convencionalidad de las músicas preexistentes, muchas veces cuadrículadas y no pensadas para la dinámica de la danza, parecería ser un sueño que solo se realiza si se cuenta con los recursos necesarios para sus honorarios o se tiene una escuela integral donde también se forman músicos. Esto no sacrifica las partituras ya escritas ya que son la fuente primaria y en gran porcentaje usadas en el folclor otorgando otra percepción a la composición como sucede con la propuesta del Shirú coreografiado por Alberto Gómez o del Pasillo Carmelitano usado por Fernando Múnera por mencionar algunos casos, donde la dimensión dancística da una nueva simbología al tema musical. Esto se ha resuelto de cierta manera con las becas de creación y convocatorias de estímulos del Ministerio de Cultura y algunas alcaldías como la de Medellín, pero que a pesar de ser una estrategia de asignación de los recursos públicos de una manera más participativa, requiere de otras metodologías complementarias ya que la danza y el coreógrafo de la tradición no están llamados necesariamente a escribir una obra, proyecto o pasar por procesos de parametrización en su proceso creativo.

La participación de la música en las obras aquí planteadas se aborda de diferentes maneras, vemos como escuchar versiones de un mismo tema musical puede generar una identificación que impulsa un nuevo proyecto escénico, convirtiéndose en la musa que lleva a soñar movimientos e imaginar como puede utilizar este recurso a favor de la puesta en escena. Las obras que cuentan con un grupo musical que participa activamente en los procesos exploratorios, permite una retroalimentación de doble vía para inspirar tanto a músicos con los movimientos y expresiones de los bailarines, como a los bailarines con las propuestas rítmicas y melódicas que surgen del grupo musical. Otras propuestas

plantean un híbrido entre músicas de varios autores y géneros para dar mayor diversidad sonora al guion, acorde a las necesidades y sensaciones que requiere cada momento escénico, generando incluso interacciones entre música pregrabada con otras realizadas en vivo ya sea por el grupo de músicos o por los mismos bailarines con versatilidad en este campo para lograr una combinación que comunica las sonoridades desde fuentes diversas.

La selección de los temas y el acompañamiento musical para las obras desde la tradición, puede dar cabida no solo a músicas del folclor colombiano sino además a piezas musicales que incitan a su uso por la neutralidad y familiaridad con la que se adecúa a la propuesta escénica sin perder las intencionalidades ni mucho menos su carácter base que lo amarra a contextos de una misma cultura, ya que el autor encuentra una relación con lo que quiere expresar. El silencio es otra forma de sonoridad que puede participar de la obra, generando nuevas sensaciones al espectador al permitirle extraer sonidos más sutiles como el abrir un libro, dar un paso y destacar el sonido de unos zapatos o de la madera al crujiir, detectar la respiración del bailarín, el efecto del movimiento sobre las texturas de la ropa o simplemente hacer que sobresalga el pito permanente que se escucha en el oído cuando los decibeles están en los rangos más bajos. Ahora bien ese silencio puede el coreógrafo interpretarlo de múltiples maneras, aquí hay cabida para la quietud que significaría una especie de silencio en el movimiento, dando una participación activa a otro recurso de la escena durante la pausa corporal, una herramienta que uso Norman Mejía en su obra donde los silencios en danza destacaban a la música, la cual cargaba y llenaba el espacio como un actor independiente sin que el bailarín estuviese usándola en movimiento, creando en sí misma un lenguaje escénico y una atmósfera ya fuera por su ritmo, melodía o sus letras.

Pasar por una asesoría de músicos profesionales valida la consciencia de un coreógrafo hacia el trabajo en equipo para complementar de manera eficiente su propuesta escénica minimizando la carga que conlleva los diferentes frentes de trabajo de la producción de la obra, el conocimiento y familiaridad de estos especialistas ayudará probablemente a identificar autores o composiciones que se acerquen al lenguaje que se está buscando, encontrando nuevas exploraciones desde la

tradición, las que luego se validarán en el salón de ensayo en la manera como se conjugan con el movimiento o como la reciben los bailarines.

Aquí el maestro Alberto Londoño plantea que es importante contar con arreglistas que realicen las adecuaciones necesarias a determinado tema musical para apoyar los matices que propone la coreografía o que espera generar el coreógrafo en el diseño de cada momento de la historia danzada o componer una nueva obra musical que responda a la originalidad total de la creación.

Para Carlos Arredondo el papel de la música folclórica era el de inspirar a los intérpretes y a él mismo, a veces desde la melodía de las canciones y otras desde las letras, acción que repetía frecuentemente cuando consideraba que el bailarín aún no había entrado en contacto real con

este estímulo en sus exploraciones.

Este tipo de ejercicios aportan en gran medida a la consciencia musical aplicada a la danza entendiendo que pulsos

y acentos son solo una forma de percibir la

música, su fragmentación permitirá establecer

una conexión con los detalles de la partitura como si

mágicamente se hiciera que las notas musicales y las figuras

rítmicas que estas componen, danzaran por medio del cuerpo del

bailarín, desarrollando su secuencia a partir de lo que le ofrece

un instrumento específico. Este ejercicio requiere de la re-

petición y la pausa temporal que permita la oxigenación

necesaria y la interiorización del ejercicio previo para dar

cabida a un nuevo paso en la conexión con lo que ofrece

la composición o el arreglo musical; esto nos lleva a

Cedrus, Grupo de Danza Casa de la Cultura de San Jerónimo Antioquia.  
2015.

Fotografía: Daniel Romero



visualizar el alcance de la coreografía en relación con la música hasta el punto riguroso de tener la capacidad de delegar a cada cuerpo, un instrumento de partitura, la cual debería leerse en escena con una orquesta de bailarines aún con el sonido en “Mute”<sup>35</sup>.

El proceso mínimo que debería llevar el acople musical a la creación coreográfica es el de el estudio juicioso del tema musical para acercarse a una mejor relación de estos dos componentes y no se presente la desconexión que describe Carlos Tapias donde simplemente se hace una labor de llenar el tema musical desconectado de lo que pasa en danza. Este maestro dice que el ideal de esta relación es que el coreógrafo imagine y diseñe su coreografía, plantee al compositor cual es la estructura que necesita, como será la dinámica de las frases, que ritmo o género musical será y partir de lo que está observando en las exploraciones de la danza, inspirar su creación musical, dando vida sonora al movimiento que está viendo. Anexando que sería importante que el músico tuviese conocimientos de danza para tener mayor sensibilización y aportar al coreógrafo en momentos en que el movimiento no se adapta 100% a la dinámica, arreglos o matices musicales y que en igual vía debería el coreógrafo conocer de música para establecer un mismo idioma en los procesos creativos.

## **Puesta en Escena**

Este aspecto adquiere posturas muy diversas como la de Alberto Londoño que aprende de su maestro Jacinto Jaramillo, donde más allá del uso de vestuarios no tenía para su Danza de la Mina un mayor interés por el uso de elementos de parafernalia o decoraciones, dejando esta responsabilidad al cuerpo del bailarín, la simbología y formas corporales que surgían de la interpretación. Esta misma filosofía la expone William Atehortúa respaldándose del concepto de Teatro Pobre de Jerzy Grotowsky<sup>36</sup> donde considera innecesarios los accesorios decorativos dando mayor énfasis a

---

35. Función de la consola de sonido para silenciar el audio.

36. Director de teatro polaco, colección de escritos Hacia un Teatro Pobre 1968. Grotowski define el teatro pobre como aquel que adolece de elementos considerados innecesarios para el desarrollo de una puesta en escena. Por ello, a diferencia de lo que él llama teatro rico, en el teatro pobre no es necesario el uso de elementos decorativos exagerados como fastuosas escenografías, maquillaje y vestuarios saturados, iluminación excesiva e incluso considera que puede carecer de efectos de sonido. Sin embargo, el teatro pobre no puede privarse de la relación actor--espectador, ya que es vital para el desarrollo de la puesta en escena así como del actor y el espectador mismo. Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_pobre](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_pobre)

la relación actor – espectador. Diferente a esto Oscar Vahos en Descubrí-Miento creó a lo largo de la obra una serie de objetos que debía manipular el bailarín ya fuese dentro o desde fuera de la escena, incluyendo un set bastante amplio de accesorios entre los que se encontraban los objetos fluorescentes, sus vestuarios, poporos para hacer aspersiones, Palos para hacer percusiones, un Yapurutú<sup>37</sup> y piedras con las que se hacían chispas al golpearlas.

En general las piezas coreográficas expuestas en este escrito podían realizarse en espacios cerrados u otros no convencionales, sin embargo algunas de ellas requerían de exigencias complejas como la máxima oscuridad para efectos con luz neón o pisos con unas mínimas condiciones para la danza descalza. Dentro de esa variedad están los casos de Tejiendo el Azar de Nancy Muñoz que fue pensada solo para teatro ya que al ser inicialmente un ejercicio académico, sabía que contaba con un escenario convencional para su proyección, por ello las hamacas, un elemento con gran carga simbólica dentro de la obra, era esencial como la primera imagen que se encontraba el espectador al iniciar el montaje escénico y por ende requería de una tramoya para ser colgada. Lindaria Espinosa en su obra Arrullo con Guasá, contó con el apoyo de diseñadores quienes desde la plástica le hacen la propuesta escenográfica con el uso de lanzas gigantes ubicadas en la pared como una especie de esculturas y del vestuario, cuyo peso en la escena comunicaba desde su propio lenguaje por su inspiración en la tradición.

Grandes escenografías no fueron contempladas en estas obras, quizá debido a que la gran carga que adquiere la escena desde los coloridos vestuarios que por lo general usa el folclor ya llenan de gran manera la atmósfera, exceptuando las propuestas de danza contemporánea; algunos maestros se apoyaron de flores para armar una gran silleta como fue el caso de la obra Los Silleteiros dirigida por Carlos Tapias, donde este elemento era la base de la propuesta, otros incluyeron accesorios varios como lozas, antorchas, ofrendas, poncheras, lanzas e instrumentos que participan como acompañantes, algunos de ellos adquiriendo un papel y una simbología propia y otros simplemente como objetos literales que usa el bailarín como complemento a la temática.

---

37. Instrumento de las comunidades Huitotos de la Amazonía colombiana.

## **Proceso Creativo**

Posterior a la definición del punto de partida que orientó la temática a abordar como base para la propuesta escénica y de elegir las músicas a utilizar o por lo menos clarificar la forma de selección o creación de estímulos sonoros, que también se dio en algunos casos de manera simultánea; los métodos para el proceso creativo de la danza no son la excepción en los casos consultados frente a la diversidad y las similitudes encontradas.

Una premisa general es la de realizar un trabajo de mesa previo que permita orientar y planear los caminos a seguir para el objetivo buscado; la academización o quizá el sentido común lleva a algunos maestros a generar una sensibilización de los bailarines hacia el tema en estudio ya sea desde visitas de campo que les permitan impregnarse de primera mano del contexto para generar sus propias vivencias, desde el acercamiento a diferentes materiales de consulta, la realización de talleres teórico prácticos u otras acciones previas como las que hace William Atehortúa con su compañía, expresando que trabaja la disciplina escénica, la disciplina social, la formación humana, la rítmica y la parte psicofísica que denomina como el acto teatral, esto con el fin de establecer un diálogo más concreto y un mejor dominio colectivo del enfoque temático.

Posterior a estos procesos de preproducción y al llegar la hora de iniciar los procesos de composición coreográfica, las opciones se centran por lo general en la creación colectiva que algunos maestros definen como el camino para la construcción coreográfica final y otros como medio para la generación de insumos que el coreógrafo finalmente articulará; este método se conjuga con otras formas de montar, más convencionales y tradicionales donde el coreógrafo construye todo el material y llega al salón de ensayos a comunicarlo al equipo de trabajo o en el caso de Norman Mejía, a la bailarina que interpretaría la pieza. Esta opción podemos decir que es la más usada en los grupos de danza folclórica pero que en el caso de las propuestas de estos autores no fue el modelo más estandarizado, encontrando a lo largo de este ejercicio informativo pero a la vez reflexivo, que entre más se involucre al bailarín en el proceso ya sea desde la exploración, la vivencia o el trabajo de mesa, más posibilidades se tienen de lograr en éste una interiorización del contexto y con ello mayores

herramientas de las cuales aferrarse para su propia asimilación.

En el proceso de construcción William Flórez basado en los pasos de la danza, integró sus diseños coreográficos buscando no repetir figuras, sin embargo en su metodología no acostumbra a escribir la coreografía, sino que aprovecha lo que le van generando sus bailarines después de construir con ellos un momento de la escena, para visualizar el siguiente diseño planimétrico, de lo cual va tejiendo lo que finalmente será la coreografía, dando espacio a la espontaneidad que hace que según se aterrice a la realidad lo soñado o prediseñado, surjan nuevas opciones que enriquezcan el montaje. Lo mismo sucedió con Norman Mejía para Gestos de Agua, incluyendo una serie de detalles comunes como el análisis de movimientos de laboreo y con otros más relacionados con los matices que la música le otorgaba para construir desde allí las calidades y dinámicas de los movimientos a utilizar posteriormente relacionados con lo femenino y el mensaje que quería comunicar.

Las exploraciones que realizó Rafael Palacios con los bailarines de Sankofa se basaron en los referentes e imágenes que se quedaron grabadas en sus mente posterior a la vivencia de las fiestas de San Pacho, para crear mucho material que luego se fue decantando y encajando en un rompecabezas que finalmente construyó la historia que querían contar, la cual no estaba previamente escrita en un guion. Similitudes y diferencias surgen con el proceso realizado por Nancy Muñoz para Tejiendo el Azar donde posterior al trabajo de consulta, cada estudiante debía proponer un preguion con una historia que luego en equipo seleccionarían para abordar de esta manera la creación. En Zenaida de Javier Álvarez, fue similar la tarea de escribir pequeñas historias de diferentes personajes, que se observaron en su trabajo de campo. Igualmente la propuesta de Carlos Arredondo para la obra Las Bananeras que también surgió en un contexto académico llevó este mismo proceso, destacando que en esa exploración aprovechaba la historia y las vivencias de cada bailarín ya que todos los seres humanos tenemos nuestra propia historia y esa construcción como sujeto es un punto fundamental en la improvisación y en la creación, mediada por los temas que se le relacionan, pero también por aquello que ya tiene encarnado el individuo a partir de su propia experiencia cotidiana.

La creación colectiva fue la base de la propuesta de Lindarí Espinosa para Arrullo con Guasá

fusionando las destrezas y conocimientos suyos con los de la bailarina invitada que se conjugaban entre la lúdica, las técnicas y los saberes en la danza del pacífico colombiano, a partir de ejercicios previos de improvisación permeados por los aprendizajes preadquiridos de ambas. Alberto Londoño en este mismo método entretejió en la composición escénica la música, el canto, la danza y el teatro, componentes que se fusionó con el contenido social y político de la canción de La Mina. Argíro Ochoa y los Cosecheros de Antioquia recibieron el conocimiento de la danza de la Redova de San Félix directamente de Pedro David Castro quien monta la coreografía para el grupo generando un espacio donde los mismos integrantes aportaron en las planimetrías que dinamizarían la base enseñada.

Caso similar ocurrió con Carlos Tapias y Hojarasca para la obra Los Silleteros, donde el contar con integrantes en su mayoría docentes, la estructura generada permitía que otros miembros del grupo empezaran a aportar. Con Fernando Múnera las visitas a las fábricas de loza fueron el paso inicial y luego las exploraciones ya estaban condicionadas a un proceso lógico de elaboración del elemento pero su aporte radicaba en el uso de las formas corporales para contar este proceso, obteniendo una serie de insumos que luego articuló en su propuesta coreográfica. Por su parte Albeiro Roldán para Tierra India basó su montaje en los conocimientos de los bailarines, tomando como referencia algunos escritos acerca de las culturas indígenas colombianas y llevando la abstracción de los conceptos místicos a un lenguaje corporal que diera sentido a las intenciones que quería remitir con cada fragmento escénico.

## **Relación con el espectador**

Pensar en el espectador y hacer conciencia del mensaje que se quiere comunicar parecería tener una relación directa, pero esto no es del todo cierto si lo que se busca es expresar libremente puntos de vista del autor y más aún sentar una posición crítica y política frente a determinado tema, en donde no existe cabida para la complacencia.

Rafael Palacios a propósito de este punto expresa que es lo que menos le interesa; cuando quiere abordar una puesta en escena piensa en el tema que le motiva y luego se va desarrollando la pro-

puesta escénica entendiendo que el resultado final será que otras personas la vean, entendiendo que no está buscando la aprobación del público, por ello toma riesgos que quizá sean ridículos, excéntricos o cuestionables, ya que cree que el público también quiere eso, ver puntos de vista que rompen con lo común y expresan lo que a veces no nos atrevemos a decir convencionalmente acerca de un mundo que cada vez tiene menos sentido y ratifica diciendo; el público que va a la obra está dispuesto a ver lo que quiere decir el coreógrafo con momentos que los atraen mucho y otros que no tanto, ya que considera que pensar en el público y ser complacientes no es una opción para el artista. Una postura similar plantea Alberto Londoño en la Danza de La Mina diciendo que su impacto radicaba en el contenido social que llevaba consigo la puesta en escena.

Este tema fue muy claro en Descubrí-Miento y la genialidad de Oscar Vahos y su equipo de trabajo lograron que esta obra además de plantear una postura, conectara al público desde diferentes canales, donde la sonoridad que magnificaban más de 12 músicos con amplios sets de instrumentos, algo escaso en puestas en escena de la danza en esa época e incluso en la actualidad, elementos visuales apoyados de la magia que permite la luz neón, la ejecución de grandes instrumentos indígenas por parte de los bailarines y la simbología corporal se integraran con la plástica que se diseñó para esta propuesta escénica vanguardista para su momento.

En el caso de la obra de Norman Mejía, éste quería que la persona que se sentara a ver la pieza coreográfica se sintiera como un voyerista, porque la intimidad no se exhibe y es que las incomodidades, la confrontación con sus propios miedos, sus deseos, sus sueños, sus conflictos y tabús, así como con sus recuerdos sean buenos o malos y que estén anclados por un aroma, una canción un color o una atmósfera que el artista rememora en su obra, hacen que un efecto directo se presente en el espectador para lograr impactarlo, como sucedió en el caso de la Danza de La Loza de Fernando Múnera, donde la comunidad la acogió como suya al generarle identidad, reconociendo aspectos del montaje como propios de sus vivencias o de la idiosincrasia de su lugar de nacimiento o crianza. El uso de este recurso podrá servir de respaldo para acercarse a esa conexión donde la danza folclórica o el apoyo de contextos de las costumbres y culturas tradicionales tienen un gran terreno abonado.

Si ponemos el caso de los bailes tradicionales que si bien en su contexto de origen se manifiestan de forma espontánea en medio de la celebración como nos cuenta Arnodia Foronda refiriéndose a estas expresiones vivas que conoce en su comunidad desde su nacimiento y que no eran pensadas para exhibición; si el caso puntual es llevarlos a la escena, obliga a que el coreógrafo recree un ambiente que induzca a esta fiesta e involucre al receptor como si este estuviese presente en el acto espontáneo, pero que además aproveche esta atmósfera para contar algo nuevo así su intención sea reproducir una danza.

Mientras las puestas en escena de la tradición que realizan coreógrafos con influencias de otras técnicas ya sea de la danza o la teatralidad, asumen por lo general una rigurosidad frente al mensaje que buscan comunicar al espectador, incluyendo aquellas propuestas que surgen de exploraciones corporales basadas en el folclor, la tendencia mayor de las puestas en escena de la danza folclórica, que hacen consciente este aspecto, su búsqueda es precisamente querer brindarle al espectador una experiencia de entretenimiento como lo expresa William Flores, que le agrade al público, que sea dinámico y que provoque ver, acompañándola de elementos de la puesta en escena como el vestuario, la parafernalia, coreografías que rompan con la monotonía, teniendo claro que primero tiene que sentirse el mismo coreógrafo y sus bailarines complacidos con lo que están haciendo, antes de pensar en agradar al público. Una postura similar tenía Albeiro Roldán quien según palabras de Mauricio Aristizábal, tenía claro que su búsqueda era crear espectáculos de entretenimiento y diversión que dejaran en el espectador una sonrisa y amor patrio.

Para William Atehortúa, muchos de los grupos han adoptado una inclinada importancia a la estética visual, prestando mayor atención al fenómeno de las posturas y al diseño de los trajes que cada vez son más sofisticados, pero han descuidado el desarrollo temático, la historia de la danza y con ello el componente comunicacional que le otorga a cada danza su funcionalidad. Referente a este mismo concepto Alberto Londoño expresa que precisamente en la actualidad lo que hace falta es darle contenido a la danza folclórica, evitando dejarle todo el contexto al vestuario, la escenografía y la parafernalia y darle mayor participación y responsabilidad interpretativa a la simbología corporal.

Un ejemplo similar surge en conversaciones con Rafael Palacios quien me contaba una anécdota de un par de bailarines provenientes del litoral pacífico colombiano que se encontraban en la ciudad de Medellín estudiando, en el día de su ceremonia de grado, les hizo un agasajo en su casa y en medio de la celebración sonaron los Currulaos y Jugas como parte de sus costumbres. Allí estaban ellos danzando con su traje de gala al ritmo de los cununos y marimbas, sus cuerpos vestían la tradición, el lenguaje de los pañuelos, la cadencia y conexión de pareja, no hacía falta usar el vestuario o disfraz, en ellos estaba vivo el Currulao. Y es que para establecer esa conexión con el espectador no hace falta ataviarse en decoraciones y color si la danza no está vestida en el interior, validando que hay otras formas que rompen con la convencionalidad y pueden causar un mayor impacto y anclaje emocional.

Algunos grupos de danza folclórica destacan por la implementación de historias dentro de su puesta en escena o la inclusión de danzas poco comunes, otorgando un dinamismo a la forma como ha sido diseñada su coreografía que poco tiene que ver con la complejidad, más bien se acerca al concepto de uso óptimo de las cualidades que la compañía ofrece y a la integración de elementos, pero fundamentalmente a la manera como el director o coreógrafo logra que los bailarines le inyecten su propia energía y cualidades a la interpretación.

Aquí el papel del bailarín se carga de una gran responsabilidad y para ello retomo las palabras de Patricia Cardona: *“hay dos anzuelos únicos que atrapan definitivamente la atención del espectador: la dramaturgia del bailarín ligada al lenguaje corporal y la embriaguez placentera que genera el movimiento”*<sup>38</sup>, siendo la dramaturgia, el conjunto integral de cualidades que requiere vestir en su ser el bailarín para que la interpretación sea vivida naturalmente y con ello transmitirla como un ineludible rayo de energía que impregna además al observador, a lo que expresa Norman Mejía que la forma como el bailarín se carga de sentimiento para proyectar estas sensaciones en la interpretación son propias y no necesariamente se identifican con las formas que inspiraron al creador ampliando esta cadena de conceptos encuentro unas palabras de Carlos Tapias quien dice que cuando se extrae

---

38. Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín, Cazador de mariposas*. Aire en el Agua editores. 2009. Pág. 10.

la danza de su contexto, de su cotidianidad y se lleva a la escena se convierte en una obra de arte, dependerá del creador, el intérprete y de la mirada del espectador, la valoración que se le otorgue al resultado final, aquí el intérprete hará que esa idea original concebida por el creador se magnifique o sufra modificaciones que se adapten a las cualidades, perfil y capacidades con las que cuenta.

### **Puesta en Escena desde la Tradición**

Hablaremos de Puesta en Escena de la Danza como lo expone Javier Álvarez para encontrar una verdad clara frente a estos procesos creativos que abordamos, para no ahondar en el concepto de lo que se considera creación o recreación, ya que no es el objeto del presente estudio, pero que necesariamente se mencionan de una u otra manera a lo largo de las entrevistas. Es entonces la puesta en escena de la danza inspirada en contextos de la tradición, lo que finalmente nos convoca y con ello el valor que adquiere aferrarse como base creativa, a las raíces y a las identidades culturales que son de lo poco que podemos llamar “nuestro” al poseer el título de colombianos.

A esta reflexión del porque la tradición Rafael Palacios expresa que cuando habla de la raíz, habla de lo antiguo, de lo ancestral de una cultura que lleva siglos conformándose, por ello habla de tradición y de una cultura en general, no solamente de bailar, destacando que para crear una voz de auto referencia tenemos que escucharnos a nosotros mismos. Lindaria siendo una bailarina y coreógrafa ha realizado su obra fusionando el folclor y la danza contemporánea retoma las palabras de Martha Graham que decía que “la danza contemporánea de un pueblo debe estar basada en sus raíces”, el folclor debe ser parte de la formación del bailarín así se dedique a otra técnica porque es lo único que lo diferencia del resto del mundo. Su análisis permanente del movimiento para su trabajo con niños la ha llevado a estudiar las bases que impulsan los movimientos de las danzas folclóricas donde se expresa de manera didáctica esta funcionalidad y encontrando otras características que solo el folclor otorga y son la sacralidad y la femineidad entre otras cuyas manifestaciones y contextos le llaman mucho la atención.

En esta misma línea, Norman destaca que en su montaje están los temas musicales de la tradición más no los pasos característicos de las danza folclóricas, aprovechando de ellos los impulsos, los

desplantes y la ondulación, desarticulando así las formas características al servicio de su propuesta. Cada vez que realiza una pieza se hace la pregunta ¿qué tengo que decir de nuevo? para no contar lo que han dicho los otros y su única manera para aferrarse y bailar diferente es a través de sus principios desde la tradición y como al exponerlos trata de volverlos un lenguaje universal.

Para Javier Álvarez la tradición tiene muchas cosas para decir, su filosofía como coreógrafo es que a partir de la tradición y poniendo en contexto las danzas podemos narrar muchas historias que están en la vida cotidiana.

Carlos Arredondo por su parte ha procurado indagar otras opciones respetando ciertos cánones de la tradición, pero anexando lo que el individuo trae consigo desde un dialogo entre la vida cotidiana del bailarín y la tradición, siendo una forma de renovar nuestras propias expresiones folclóricas y darle al joven que llega a la danza una posibilidad de expresión propia.

Para los maestros que realizan sus propuestas más cercanas a la puesta en escena de repertorios de la danza folclórica que a la creación de obras desde un sentido experimental, está claro que la tradición está siempre presente, su búsqueda y quizá su misión es la de transmitir una cercanía con el contexto de origen, por ello así su puesta en escena adquiera elementos de su propio estilo que necesariamente se presenta debido a visiones personales, gustos, formación o simplemente su subjetividad, las premisas están más cercanas a conceptos de conservación, difusión y recreación; por ello para maestros como William Atehortúa es importante conservar en la realización de propuestas escénicas, hechos que considera son característicos e inmodificables de la danza para que el espectador reconozca la tradicionalidad, partiendo de allí para las nuevas construcciones que de forma lúdica y libertaria, permitan un disfrute al coreógrafo y a los bailarines, haciéndoles sentir que la danza es parte de su vida y que tienen la libertad de expresarla según la sienten.

Para Alberto Londoño la danza es “*un cuento que se cuenta con el cuerpo y se vive con el alma*” destacando que el cuento es la historia, el cuerpo es el encargado de hacer posible la forma de la danza y el alma es el hilo conductor de la obra, siendo esta descripción una forma metodológica que propone a la hora de abordar un proceso creativo desde la danza folclórica escenario. Nos dice que para ha-

cer creación desde la Danza Folclórica es necesario generar nuevos contenidos que permitan contar algo, una especie de historia, estudiando un tema específico para realizar exploraciones y nuevas propuestas que pueden partir de la tradición pero que genere nuevas formas interpretativas.

A manera de ejemplo, una danza como el Bambuco puede ser el inspirador de la historia con su galanteo, invitación, enamoramiento, desarrollando una nueva historia, sin bailar esta danza

como se hace de forma tradicional. Tres conceptos propone el maestro Londoño a tener en cuenta en un proceso creativo desde la danza folclórica; La Historia, el Lenguaje Corporal, y los Diálogos Escénicos que comúnmente llamamos figuras pero que deben contar algo al espectador, esta fusión permite desarrollar una propuesta coreográfica que responda no solo a una estética donde sobresale el virtuosismo y la técnica, sino que genera herramientas que le aportan al bailarín para fortalecer la calidad interpretativa del personaje que asume en determinada puesta en escena.

Sin embargo resalta que para crear verdaderamente obra de autor desde la danza folclórica es necesario que esta contenga en su estructura y contenido, formas diferentes de interpretar así se



Ballet Folclórico de Antioquia. Teatro Universidad de Medellín 2016.  
Escena Nutibara y Quinunchú. Coreografía Camilo Maldonado  
Fotografía: Daniel Romero

utilicen ritmos tradicionales ya existentes, pero que atienda a nuevas propuestas, como ha sucedido en la historia de la danza proyectiva que ha surgido de planteamientos escénicos de los creadores y su difusión ha motivado la apropiación de determinadas comunidades hasta generar identidad y formar parte de la tradición del folclor dancístico llevado a la escena.

Esto hará que no se caiga en la repetición de lo que han hecho otros, tanto en las formas interpretativas como en los contenidos y los diseños coreográficos que se han ido estandarizando en general en los grupos proyectivos de la región y el país y que en muchos casos ha dado como resultado una apatía de determinado tipo de públicos frente a la constante copia y repetición.

### **Recomendaciones a los Nuevos Coreógrafos**

Especiales son todas y cada una de las respuestas que plantean los maestros dejando aquí una serie de premisas que podrían convertirse en el mapa de navegación que fundamente el que hacer de las nuevas generaciones, si del caso otorgan una valoración a estos conceptos, que nacen de las vivencias y miradas de personas que han pasado por múltiples etapas en su carrera desde la danza y más aún que vienen de diversas bases formativas.

Crear comunidad es un consejo sabio que proviene de una maestra heredera y que ve como esta condición ha permitido que los hijos y niños de este núcleo se eduquen y crezcan con gran familiaridad hacia estas costumbres, viendo practicar a los mayores y con este generando identidad y apropiación que no solo se da en los lugares de origen, sino en los nuevos espacios de transmisión. Convertir el grupo en una familia y generar al bailarín un grado de confianza que le permita expresarse libremente, ayudará a que la visión y el trabajo del coreógrafo o director cuente con una camino menos escabroso que no compite necesariamente con la disciplina, la rigurosidad y el respeto, pero en la visión de algunos maestros, un ecosistema que fomente la auto superación y la camaradería hará que el desempeño del bailarín se potencie de mejor manera.

Nos encontramos factores comunes en las respuestas como el tema de la argumentación teórica, que permite dar un respaldo conceptual al coreógrafo para lo cual las palabras de Oscar Vahos son

de nuevo pertinentes frente a conocer lo que se quiere transformar, pero no basta con saberlo sino también en como encontrar la forma de transmitirlo para que su equipo conozca la mayor información pertinente, de esta manera la actitud imitativa de las formas como interpreta el docente o el coreógrafo no serán el referente principal del bailarín y los condicionamientos que hacen de acciones como la sonrisa no pasen por el acto mecánico, sino que adquieran la naturalidad necesaria que pasa por el disfrute del interprete. Así mismo esta cultura del estudio, la investigación y la generación de nuevo conocimiento podrá potenciar una tendencia de los líderes de la danza folclórica en las subregiones del departamento, más hacia la creación de propuestas que surgen de su propia comunidad, afortunadamente aún rica en diversidad y con costumbres tradicionales vivas que les dan una serie de insumos a su alcance, que incluso alimentarán el trabajo de los grupos de ciudad que buscan encontrar nueva información de la ruralidad que reproducir y no el ejercicio contrario donde los grupos de los municipios están buscando que esta sucediendo con la danza folclórica en la ciudad para que sea su referente principal.

Recomendaciones como invitar a personas con amplia experiencia en la danza folclórica para que observen sus trabajos, generen una retroalimentación y con ello una permanente maduración del oficio, ayudará a que los referentes que muchas veces se convierten en verdades del coreógrafo se contrarresten con otras opciones que permitan aportarle a su montaje, sin pretensiones a veces inalcanzables o innecesarias donde se piensa que la obra debe llenarse de elementos y actos acrobáticos en algunos casos, si podemos encontrar el virtuosismo en el dominio de lo propio y la herencia cultural que nos hace únicos.

Las visiones hacia una evolución de la danza folclórica actualizada a los tiempos modernos invitan a mantener la tradición, pero también a apropiarse de ella e impregnarle su forma de asimilación y con ello hablar de una actualidad que les concierne y porque no, de nuevas danzas que expresen las funcionalidades del hoy con sus aspectos positivos y recreativos, pero también con las posiciones críticas que atañen al presente así como en su momento las danzas de laboreo hablaban de oficios, uso de materiales de determinada época y propuestas con posturas políticas como en el caso de La Mina

que a pesar de que su trasfondo de desigualdad en las clases sociales aún es vigente, son diferentes los referentes que pueden comunicar el mismo mensaje desde una pertinencia actual que logre una identificación en quienes viven esas realidades o comparten esas posturas. Hay muchas cosas sobre las cuales pronunciarse y encontrar soluciones que desde la tradición se pueden expresar, convirtiendo el oficio del coreógrafo de la danza folclórica en un agente renovador.

Al final de cada entrevista se encuentran las respuestas completas que eventualmente servirán como inspiración en el camino de la constante búsqueda y crecimiento.



Son Batá, Desfile de Silletteros de Medellín 2013  
*Fotografía: Daniel Romero*

## Entrevistas

### Albeiro Roldán Penagos

Graduado en Recreación del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid, bailó en el grupo de danza de esta institución, dirigió el grupo Tip Ballet entre 1985 y 1990 y el grupo de danza del Banco Popular. Albeiro fue un soñador que visualizó una compañía colombiana de gran proyección internacional, la que posteriormente haría realidad al fundar en el año 1991 el Ballet Folclórico de Antioquia con su ambiciosa intención de convertirlo en el mejor ballet folclórico del mundo. No muy lejos de esto, esta compañía ha recorrido alrededor de 25 países en América, Asia y Europa y en cada una de sus presentaciones ha dejado huellas imborrables que aún en los festivales en los cuales participó hace más de 20 años, es recordada como una de las más impactantes en su historia.

Apoyado por su empírico conocimiento del folclor y con la motivación que ratifica después de un viaje que hace a Venezuela donde conoce el Ballet de la televisión de este país y queda impactado con su espectáculo; crea su propio ballet, referenciado por otras compañías similares como el Ballet Folclórico de México de Amalia Hernández y el Ballet de Colombia de Sonia Osorio. En los pocos años que alcanzó a dirigir su compañía antes de su deceso en el año 1997, creó varios espectáculos de folclor colombiano con influencias de técnicas universales de la danza que le otorgaban cierto grado de estilización a sus coreografías, muy aceptadas por los espectadores en general, pero muy criticadas también por algunos maestros del folclor. Entre sus espectáculos se encuentran;

- ❖ Bajo el Cielo Hechizado de Medellín 1991
- ❖ Colombia Cultura Milenaria 1996

Y dentro de estos shows se encuentran algunos de sus montajes coreográficos que le han dado la vuelta al mundo y han sido referencia para otros coreógrafos, siendo las coreografías más destacadas:

**La Guaneña - 1991;** coreografía que incluye diseños propios de este creador y que a lo largo de su desarrollo maneja varios detalles pensados para sumarle momentos de enganche al espectador, ratificados en la forma como está planteado su final y su saludo.

**San Agustín - 1992;** toma como punto de partida las Esculturas de las culturas de San Agustín y Tierradentro a partir de las cuales plantea su puesta en escena. Este montaje coreográfico se suspende por tres años y se retoman fragmentos de la versión original, para ser remontada entre los años 1997 y 1998.

**Pasillo Silletas - 1993;** coreografía inspirada en los silleteros con la implementación de elementos fluorescentes que se evidenciaban en momentos de la escena con el uso de la luz neón.

## **Tierra India (1995)**

*Entrevista realizada a Mauricio Aristizábal<sup>39</sup>*

Esta creación coreográfica de 12 minutos de duración surge de la intención de Albeiro por hacer un homenaje a las culturas indígenas colombianas desde una puesta en escena. Creada entre los años 1995 y 1996, Albeiro lleva a los ensayos varios libros que tratan de las culturas indígenas y propicia en los bailarines una exploración que hable de la tierra, la Pachamama, el cosmos, las estrellas, la luna y las deidades. A partir de sus ideas los bailarines de mayor experiencia en otras técnicas de danza entre los que se encontraba Roberto Navas, proponían calidades de movimiento que los demás bailarines copiaban. Este montaje se inspira en la tradición de las culturas indígenas colombianas sin enfatizar de forma específica en ninguna de ellas, para convertirse en una propuesta contemporánea que alude a la simbología de diferentes situaciones que le dan significado a las partes de la coreografía, nacidas de estímulos como taparse del sol, sembrar, cultivar, la luna, el mar, cazar, entre otros que dan parámetros a las dinámicas de movimiento, desde un lenguaje que permite una lectura del contexto.

## **Vestuario y elementos**

El vestuario se diseñó basado en diferentes culturas indígenas hablando desde una generalidad,

---

**39.** Mauricio Aristizábal, Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, bailarín de grupos de danza como el de la Biblioteca Pública Piloto entre 1989-1991, estudió algunos semestres de danza en la EPA. Es miembro del Ballet Folclórico de Antioquia desde el año 1993, ha sido bailarín, coreógrafo, director artístico. En la actualidad es el codirector de la Unidad Artística y dirige el grupo de danza Contradanza de la Universidad EAFIT.

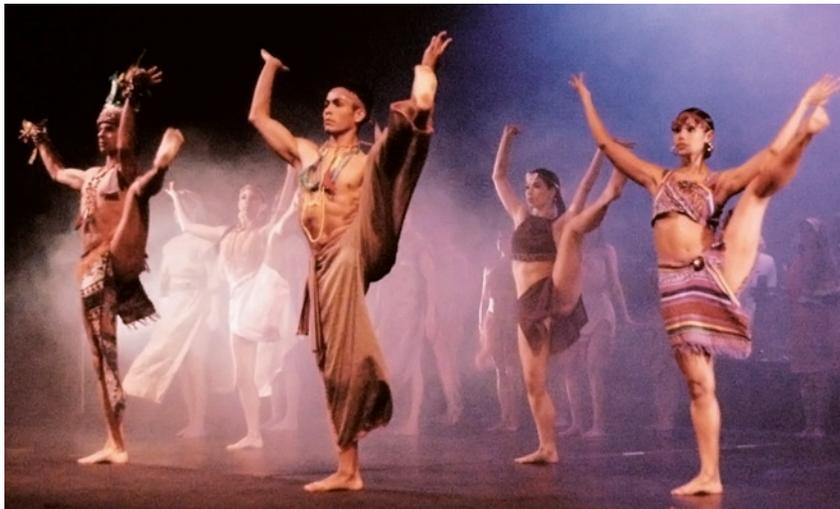
los cuales distribuyó por parejas hasta abarcar la mayor cantidad de etnias posibles con 24 bailarines. Su diseño y elaboración estuvo a cargo de Carlos Reyes, diseñador y bailarín de la compañía. Cada bailarín tenía además de su vestuario, elementos dorados que intervenían en la escena simbolizando las ofrendas, sonajeros y algunos hombres usaban antorchas en el final del montaje cuando aún era permitido encender fuego al interior de un teatro.

## La música

La propuesta musical se desarrolló con el grupo musical Tierradentro bajo la dirección de Cesar Brand, a partir del material coreográfico que se estaba construyendo y en torno a éste se crearon patrones rítmicos, ambientales y melódicos, acordes a cada momento escénico, buscando que en sí misma apoyara los significados y sensaciones que pretendían los diseños coreográficos.

## Su puesta en escena

Albeiro tenía claro que quería dentro de la obra un fragmento de la leyenda de El Dorado, sin imitar la propuesta que tenía el Ballet de Colombia, más allá de eso, cada bloque se fue construyendo a



Tierra India. Ballet Folclórico de Antioquia. Coreografía Albeiro Roldán.  
Fotografía: Archivo personal Camilo Maldonado

partir de estímulos de los rituales y simbología de las culturas indígenas para finalmente generar la siguiente estructura:

El inicio del montaje divide el grupo por bloques representando en los cuadros de nivel alto movimientos de adoración en dirección vertical hacia arriba y de caza, y en los de nivel bajo movimientos de adoración en conexión interior y de laboreo de la tierra.

Un segundo momento con significación de las deidades, de tierra y aire, de la mitología indígena que habla de un ser supremo.

Un tercer momento que es el rito de la siembra y la cosecha, que se realiza de manera circular como sucede tradicionalmente.

Las Pitonisas, inspirada en los personajes de las comunidades que tienen el don de proteger y descubrir cosas ocultas, por ello el coreógrafo quería resaltar esto en una puesta en escena que combina el significado ritual con una interpretación que se apoya de técnicas neoclásicas de la danza. Luego aparece el Chamán, sacerdote de la comunidad con dones curativos para invocar espíritus, en su ritual de sanación integra a las Pitonisas en su rutina escénica mostrando además su habilidad para predecir.

La Balsa Muisca con Bochica y Bachué. Posterior a la balsa el Chaman hace la transición a un desfile fúnebre donde se hace toda la parte ceremonial del entierro y le hace entrega de las ofrendas, finalizando la puesta en escena de forma sublime y exaltación espiritual.

## **Relación con el espectador**

Este cuestionamiento no era socializado, ni racionalizado al interior de la compañía pero el maestro tenía claro que su búsqueda era crear espectáculos de entretenimiento y diversión que dejaran en el espectador una sonrisa y amor patrio, sin embargo esta obra desde su estreno fue llamativa en los públicos nacionales por su estética, identificación del homenaje indígena, los matices y sensaciones que producía con su puesta en escena que articulaba virtuosismo en los bailarines, vestuarios muy bien concebidos, una música inspiradora y una atmósfera escénica adecuada.

### *¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Para Mauricio la danza folclórica hace parte de la historia de un pueblo y de un país, considera que se debe seguir conservando, teniendo claro cual es su esencia, pero también dar espacio a la transformación, sabiendo como recrearla de una manera que para el bailarín genere disfrute y que a su vez la pueda interiorizar y expresar según sus propias sensaciones, haciendo que tanto el inter-

prete como el espectador se enamoren de ella. Hacer además puestas en escena que muestren otras perspectivas, identifiquen, evidencien investigación y respaldo conceptual, tradición y evolución. No es solo recrear pasos conocidos sino como el coreógrafo la interpreta desde sí mismo encontrando formas de llevarla a la escena y proyectándola a través del tiempo.

## **Alberto Londoño**

Entra a trabajar como obrero a TEJICONDOR a los 16 años de edad. Una compañera de trabajo le comenta acerca del grupo de danza de la empresa acerca de un viaje que estaban preparando para Manizales y de la necesidad que tenían de hombres al interior del grupo. La Cumbia y el Sanjuanero Contrabandista, una versión coreográfica realizada por Luz Echeverry, fueron sus primeros acercamientos a la danza. Como empleado de esta empresa tenía la posibilidad de participar de los grupos artísticos, con la posibilidad de acceder a permisos laborales para ensayos y presentaciones, beneficio que tenía su contraparte y era que se hacía más difícil ascender como trabajador ya que por lo general les destinaban roles en los cuales fuese fácil un reemplazo.

Para las presentaciones por lo general viajaban en avión, recibían viáticos que superaban por día lo que ganaban semanalmente en la empresa. Club Campestre, Club Unión, Club Medellín y Teatro Junín, eran los escenarios más comunes para sus presentaciones y a nivel nacional viajaban a Bogotá cada año para el 31 de octubre que se celebraba el día del ahorro, para presentarse en el Teatro Colombia ahora Jorge Eliecer Gaitán.

En 1957 posterior a la visita de Jacinto Jaramillo al grupo de TEJICONDOR, decide viajar junto a un compañero de trabajo a la ciudad de Bogotá para integrar el Ballet Cordillera del maestro Jaramillo, para ese año las protestas contra Rojas Pinilla agudizaban la situación socio política del país; su participación activa en estas protestas le significó el despido de este trabajo y esta fue su ultima experiencia laboral en algo que no fuera la danza. Alberto trabajaba en las mañanas en una empresa de tejidos y en las noches ensayaba en la Escuela del maestro Jaramillo y posterior a su retiro de esta empresa , buscaba compensar algo de su economía haciendo roles de extra en la televisión.

El Ballet Cordilleras participaba de manera quincenal en el programa Apuntes sobre Folclor en la Televisión Colombiana como grupo base, para el cual preparaban diferentes repertorios.

Alberto reitera que su formación fue diferente a los demás bailarines de folclor de Medellín ya que la preparación técnica o la “Gimnasia” que impartía Jacinto Jaramillo como define a la clase que recibían tenía trabajos específicos para la interpretación de pasos aplicables a la danza folclórica como por ejemplo los escobillados. Allí estuvo durante tres años y al llegar de nuevo a Medellín en el año 1960, trajo consigo el conocimiento de repertorios que no se conocían o no se bailaban en la ciudad como lo era la Guabina, el Joropo Sanjuanero, el Valseo de los Pasillos y las formas del Bambuco, forma el grupo Fuego Tropicano, invitando a bailarines y directores como Julio Rentería ex bailarín de Delia Zapata quien tenía un grupo de danza en Medellín, Alberto Restrepo ex-bailarín del grupo de TEJICONDOR que dirigía un grupo llamado Acuarelas Colombianas, Martha Herrón directora de grupo del IPC - Instituto Popular de Cultura y otros bailarines para conformar un grupo de cuatro parejas en busca de realizar un proyecto de presentaciones en Bogotá y Suramérica.

En 1959 regresa a la ciudad de Medellín y forma el grupo Fuego Tropicano, con el cual realiza una gira de presentaciones por cuatro meses en Bogotá y Cali. Al finalizar este mismo año, el grupo es disuelto y nunca se presenta en Medellín.

En 1964 ingresa al IPC - Instituto Popular de Cultura como profesor de danza. Y en 1967 inspirado por el programa de teatro dirigido por Gilberto Martínez propone crear la escuela de danza con la intención inicial de crearlo como un Ballet, pero que en su implementación surge como un conjunto de materias para formar a los bailarines con materias como solfeo, cultura, relaciones públicas, folclor, historia del arte, técnica de la danza y montaje coreográfico. Los acompañaba el grupo musical los Arrieros, quienes se fueron enamorando de la danza por invitación de Martha Herrón. Trabajaban de planta en la Fonda Antioqueña, un lugar que quedaba en el barrio El Poblado donde en la actualidad queda el centro comercial Santa Fe. Se retira de la EPA en 1989.

En 1967 Crea el grupo de danza de la Universidad de Antioquia y el grupo de danza de la Universidad Pontificia Bolivariana. En 1968 se dedica solo al grupo de la U de A hasta su retiro en el año 1991.

En 1988 crea y dirige en la universidad de Antioquia el Festival Interuniversitario de Danza por pareja. Con este festival nacen los eventos nacionales e internacionales en formato danza por pareja o en pareja. A sus 3 versiones finaliza. En 1993 Funda en Medellín el festival de danza por pareja Danza Colombia y crea la Fundación Cultural Danza Colombia, actividad a la que se dedica en los años siguientes, además en compañía de María Victoria Camacho (Asociación de Profesores de Educación Física) y de Cesar Monroy (Los Danzantes Industria Cultural y Creativa) nace la muestra latinoamericana de baile folclórico por pareja de la cual se ha generado una red internacional para la realización del Encuentro de manera anual en un país diferente y otros proyectos liderados por el maestro Monroy.

En la EPA fue profesor, luego coordinador de la sección de danza. En el año 1972 se crea el grupo de investigación y viaja a Mompós en su primer trabajo investigativo de recopilación de datos con un equipo de 4 personas; dos músicos, el coordinador del área de danza como historiador y Alberto como coreógrafo. Para este momento no tenía experiencia en el área investigativa y sus referentes bibliográficos desde el folclor se basaban en los escritos de Cortázar<sup>40</sup>. Con una grabadora de rollo que le habían traído de Estados Unidos y que tenía una capacidad para 10 minutos de grabación, su labor era la registrar su análisis de las danzas que estaba recopilando. La metodología que utilizó entonces fue la de narrar los movimientos o desplazamientos que observaba.

Los Negros de Guataca, los indios de Mompós y los Coyongos fueron los tres trabajos observados. Luego entra Oscar Vahos a integrar el grupo, quien tenía conocimientos y talento para el dibujo, estudiaba el material recopilado y graficaba las coreografías que le narraba Alberto. De esta salida investigativa nació el libro Tres Danzas de Mompóx. La cual fue la primera y única investigación que apoyó el Municipio de Medellín para su publicación durante toda la historia de este grupo de investigación. A partir de esta experiencia surge la fiebre de la investigación y se forma un equipo con profesores y estudiantes. Sus obras:

---

**40.** Augusto Raúl Cortázar; académico, abogado, doctor en letras y reconocido folclorólogo argentino. Creó el seminario de Folclore y la carrera de Licenciatura en Folclor en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Escribió varias obras literarias relacionadas con la investigación en folclor, entre ellas Esquema del Folclore, Conceptos y Métodos, Buenos Aires, Columba 1959 – 1965. Tomado de internet [https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Raúl\\_Cortazar](https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Raúl_Cortazar)

- ❖ La Cosechera 1977
- ❖ Rajando Leña 1982
- ❖ Fiesta en la Montaña 1987

## **Danza de La Mina (1974)**

### **La versión de Jacinto Jaramillo**

La historia de esta danza se remonta a los años 50s cuando Teófilo Potes viaja a Bogotá con una estampa del pacífico en la cual se interpretaban varios ritmos, entre ellos un montaje inspirado en el laboreo de La Mina. Para entonces Jacinto Jaramillo observa este montaje y decide realizar una puesta en escena de esta temática inspirándose en el contexto del socavón, las herramientas y el laboreo, incorporándole elementos técnicos de danza moderna, sin hacer uso de pasos de la danza folclórica, solo de la música, para ello le pide autorización a Teófilo Potes para usar su música y desde ella integrar los elementos coreográficos.

Su montaje se caracterizó por realizar una propuesta donde agrupaba una serie de movimientos



*Danza de La Mina. Grupo de Danza de la Universidad de Antioquia.  
Fotografía: Cortesía Alberto Londoño*

desde los cuales solo se basaba en la corporalidad sin integrar parafernalia u objetos, de esta manera el cuerpo era el único medio para representar el contexto sumado a la intencionalidad que para el caso de este montaje se acercaba a sensaciones de rebeldía, sometimiento.

Creó un libreto, un argumento, entre los contenidos se simboliza un derrumbe a interior de La Mina, la gente cae, hay un muerto y una serie de movimientos de convulsiones, recogen

su muerto y hacen una ceremonia fúnebre. Alberto lo describe con propiedad ya que participó de esta puesta en escena. Para su montaje hizo elementos de parafernalia, las bateas y con los vestidos de las mujeres formó los túneles. Esta danza estaba concebida para presentarse solo en teatro por ello no circulaba frecuentemente.

### **La versión de Alberto Londoño**

Creada en el año 1974, este montaje coreográfico es considerado por el propio coreógrafo como su obra maestra. La montó en el IPC - Instituto Popular de Cultura en el año 1967, luego en EVERFIT en el año 1968 y con el grupo experimental de danza de la Universidad de Antioquia, la montó en el año 1972 en una versión más simplificada. La remonta en el año 1974 y se consolida en el año 1978, respondiendo a la filosofía estudiantil universitaria de los años 70s en una nueva versión, con el tema de La Mina y La Esclavitud, con un contenido revolucionario y con un final “libertario”, donde lo folclórico sólo queda en la canción tradicional, que la Negra Grande de Colombia Leonor González Mina, hizo famosa en Colombia y en el exterior. Para ello estudió este canto tradicional del litoral pacífico colombiano<sup>41</sup> y del texto de la canción “aunque mi amo me mate a la mina no voy y aunque me aten cadenas esclavo no soy”, realizó una nueva creación.

Elaboró un guion con un principio una trama y un desenlace, generando en los bailarines exploraciones de posibilidades corporales con la simbología del uso de las herramientas, acompañadas de la música, de las cuales seleccionaba los movimientos que se adaptaban a lo que estaba buscando, continuando con la tendencia de su mentor Jacinto Jaramillo del evitar al máximo el uso de elementos de parafernalia. Este tema como danza folclórica no tiene tradición popular en Colombia, pero con esta canción en algunos pueblos del Pacífico se han creado cuadros coreo-musicales con argumentos relacionados con las minas de oro, la esclavitud en tiempos de la Colonia, capataz, látigo y con música de bambuco viejo, fuga o bunde.

---

**41.** Según el folclorista Teófilo Potes, esta canción nació a orillas del río Iscuandé (Departamento del Cauca). Teoría que se apoya en unos documentos de Tomás Cipriano de Mosquera (1828), en el que aparece un relato sobre unos esclavos que consiguieron su libertad.

## Proceso Creativo

La letra motivó un cuestionamiento: “*En la Mina el oro brilla al fondo del socavón, el amo se lleva todo y al negro le deja el dolor*”, lo que llevo a una reflexión al interior de los miembros del grupo analizando que esta situación se vivía aún en la actualidad en diferentes contextos del entorno laboral entre patronos y obreros haciendo la analogía del tiempo pasado y el presente.

Un segundo momento de represión y tensión en el montaje sigue del siguiente texto: “*El amo vive en su casa de madera con balcón, el negro en su rancho de paja con tan solo paredón*”; y un tercer momento “*cuando regreso de la mina cansado del barretón, encuentro a mi negra triste y a mis negritos con hambre, ¿Por qué? Me pregunto yo*”. Encontraban entonces que aún la analogía se vivía en el presente de la época.

Todo este análisis les lleva a concluir que no querían hacer una Mina igual a las anteriores y que su búsqueda era expresar un sentimiento de protesta y rebelión.

Los momentos de la obra fueron:

1. Trabajo en los socavones.
2. Protestas.
3. Rebeldía.
4. Conflicto.
5. Rebelión.
6. Libertad.

El montaje duraba diez minutos por ello tomaron la canción original y crearon una nueva partitura musical acorde a lo que estaba pasando en danza con las tensiones, acentos.

Momentos del proceso creativo:

- Análisis del texto de la canción y su contenido
- Estudio del lenguaje corporal, en concordancia con el contenido temático de los textos de la canción.

- Experimentación corporal, partiendo de los lenguajes del maestro Jacinto.
- Mensaje político. Lo tradicional, su referente del maestro Jaramillo y el nuevo mensaje.
- Arreglos musicales. Para el trabajo minero, la rebeldía y la sublevación.
- Diálogos escénicos. Para cada tiempo temático, en concordancia con el texto cantado.
- En la composición escénica se entreteje: música, canto, danza y teatro, componentes que se fusionan con el contenido social y político de la canción a la mina.

Esta contaba con la participación variable, entre 12 y 28 bailarines, un cantante como solista y un grupo musical, entre tres y ocho integrantes.

### *¿Por qué el impacto en los espectadores?*

Esta era una obra que se presentaba en el teatro universitario, campamentos estudiantiles, acciones comunales y en las reuniones de sindicatos y que era apetejada por su mensaje político; presentada además en los contextos de las minas de Segovia y Amagá lo que identificaba de forma significativa al público. Su impacto entonces radicaba en el contenido social que llevaba consigo la puesta en escena, la música en vivo y la forma como la cantante comunicaba con su voz, lo que se sumaba a la interpretación de los bailarines. Un logro importante teniendo en cuenta que se realizaba con un grupo universitario.

### *¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Expresa que precisamente en la actualidad lo que hace falta es darle contenido a la puesta en escena de la danza folclórica, evitar dejarle todo el contexto al vestuario, la escenografía y la parafernalia y darle mayor participación y responsabilidad interpretativa a la simbología corporal.

En esta misma línea de ideas menciona que interpretó el baile de los matachines sin los palos ni el vestuario que tradicionalmente se utiliza para éste, argumentando que la danza no adquiere peso necesariamente con el uso de un vestuario específico, es entonces el cuerpo llamado a vestir en sí mismo toda la carga que irradia la danza sin depender del vestuario.

La simbología seguía presente en sus montajes haciendo la traslación de significados tradicionales

a contextos más contemporáneos como lo era reemplazar personajes como la virgen o el diablo que representaban el bien o el mal, por otros con banderas rojas o azules, en referencia a los partidos políticos, aquí si no ahondamos cual color representaba que rol, cada bando buscaba convencer al pueblo de sus argumentos; al final el pueblo se organiza y los expulsa con sus juegos coreográficos. Los bailes tradicionales de pareja por lo general se relacionan con el tema del enamoramiento, de la conquista amorosa y otros más cercanos a la fiesta, a la celebración. Su montaje coreográfico de La Mina lo considera como una creación porque dicho en sus palabras, “es única”, para ello se inspira en una temática del laboreo, retoma un tema musical y realiza una exploración corporal de movimientos que simbolizaban el trabajo y además expresaban un sentimiento.

## **Argíro de Jesús Ochoa**

*Entrevista a Yolanda Pérez*<sup>42</sup>

Trabajador de FABRICATO, una empresa de textiles que fomentó por mucho tiempo las actividades culturales, entre ellas la conformación de un grupo folclórico dirigido por Jairo Herrón al cual ingresa el maestro Argíro en el año 1966 inicialmente como bailarín. En la dependencia de Cultura del departamento ingresa como músico en el año 1970 hasta el año 1975 inicia con Cosecheros de Antioquia en el año 1966 con montajes de repertorios de las zonas atlántica y pacífica y específicamente de Antioquia donde solo se bailaban los Gallinazos y las Vueltas Antioqueñas.

Desde los inicios de Cosecheros, Argíro con su equipo de trabajo se da a la tarea de comenzar con las investigaciones de la danza en los municipios cercanos del departamento, con un trabajo intensivo a finales de los años 70s, resaltando sus recopilaciones sobre los que consideran “los ritmos más destacados de la identidad Antioqueña, el Baile Bravo y la Rumba”<sup>43</sup>.

---

**42.** Yolanda del Socorro Pérez Patiño, ingresa a la Fundación Cosecheros de Antioquia en el año 1971 como bailarina, entidad a la que se dedica 100% desde su ingreso. Su formación inicial en la danza fue en el grupo de reservas de Fabricato dirigido por Beatriz Herrón (hermana de Bertha y Jairo Herrón). Bailó flamenco en un grupo del SENA, participó como bailarina invitada en un montaje con Carlos Franco en Barranquilla. Socióloga de la Universidad San Buenaventura de Medellín. Ha estudiado belleza, enfermería y auxiliar contable como complementos para su labor en el arte. Desde el año 1984 es la presidenta de la Fundación.

**43.** Tomado textualmente del libro Cosecha de Tradiciones. Folclor Coreomusical de Antioquia. Argíro de Jesús Ochoa. Editorial



Fundación Folclórica y Cultural Cosecheros de Antioquia en Teatro Lido Medellín.  
Fotografía: Daniel Romero

### *¿Cómo iniciaron sus procesos investigativos?*

Cuenta la maestra Yolanda que al principio viajaban los domingos a diferentes pueblos con los miembros del grupo que tuvieran los recursos para salir, se paraban en la plaza principal para observar la forma como se vestían los campesinos, los entrevistaban, obteniendo información de sus anécdotas, lo cual los fue llevando a conocer más a fondo diferentes contextos veredales donde se presentaban las manifestaciones culturales de la música y los bailes tradicionales; así mismo descubrieron que varios miembros de los Cosecheros tenían familiares que sabían también de estas tradiciones, fue entonces de donde surgen los trabajos investigativos acerca de las Redovas, Las Vueltas, Los Chotis, y La Conga.

---

Zuluaga. Medellín 2008.

### *¿Cómo llegan a la danza en estas investigaciones?*

En las visitas realizadas, los campesinos les mostraban su forma de bailar, les enseñaban, los corregían y luego en medio de chistes, se daba de forma natural la integración.

### *¿De dónde salían los pasos?*

En el caso de la Redova de San Félix y de la Java el maestro Pedro David Castro enseñó el paso, incluso lo realizaba con brincos, se tomaba su trago de aguardiente y mostraba el paso. La información que recopilaron en el momento que realizaron la investigación a finales de los años 80s, acerca de la Redova en la Vereda de San Andrés era que un sacerdote que recorría varios lugares les enseñó esos pasos. Esta información la misma comunidad la ha revaluado. A pesar de este fenómeno, la entidad de los Cosecheros busca conservar las formas aprendidas como les fueron enseñadas en esa época.

La labor de esta institución en cabeza inicialmente de Argíro y ahora de Yolanda ha sido recopilar los bailes tradicionales de las costumbres andinas antioqueñas y llevarlas al escenario a manera de danzas, generando una gran difusión que permitió darlas a conocer ante el mundo no solo por ellos, sino también por los grupos de danza del país que han retomado estos repertorios para darles una proyección en eventos internacionales. Algunas de sus propuestas más representativas:

- ❖ Las Vueltas Sabaneras o Remedianas
- ❖ El Baile Bravo
- ❖ La Conga
- ❖ La Cachada

### **La Redova de San Felix (1986)**

Esta danza es recopilada por entrevista a Pedro David Castro, un adulto de 95 años de edad para ese entonces (mediados de los años 80s), quien había trabajado en las minas de los municipios de Remedios, Caldas y Zaragoza, así como en el Ferrocarril de Antioquia. Fue muy buen bailarín y músico y por ello contaba sus anécdotas que mezclaban sus vivencias en el trabajo con las fiestas y tertulias, siendo incluso el coreógrafo para Cosecheros de esta danza y de las Vueltas Sabaneras o Remedianas, las cuales el grupo aún conserva.

### *¿Cómo interviene la música?*

Cada uno de los bailes investigados por los Cosecheros tenía previamente su propia música como legado que se ha quedado en la región desde la época de la colonia y la influencia de obreros ingenieros, arquitectos e inversionistas que tenían que ver con las empresas mineras y el Ferrocarril de Antioquia; de allí fueron formando parte de las manifestaciones culturales de los habitantes de la región, adaptando ritmos a su idiosincrasia, creando letras de las canciones, creando y reinterpretando pasos. En el caso de la Redova, el maestro Pedro le enseñó la melodía a los músicos del grupo y posteriormente enseñó los pasos a los bailarines.

### *¿Cuál es el legado de Cosecheros con respecto a las danzas investigadas?*

A esta pregunta responde la maestra Yolanda, lo que han hecho es mostrarle a Antioquia que si teníamos bailes más allá de los Gallinazos y las Vueltas, los ritmos fueron enseñados por los mismos cultores quienes eran músicos y bailarines empíricos y por ello para la difusión, Argíro en algunos casos realizó arreglos musicales sobre la melodía existente y en la danza con el aporte de los miembros del grupo se dinamizaban las planimetrías.

### *¿Cómo llevan la danza a la escena?*

En ocasión de un concurso de danza en Neiva a mediados de los años 80s, llevan la danza de La Redova Posterior al aprendizaje de la danza y la música, generan un espacio colectivo para la puesta en escena de la misma con el apoyo del Maestro Pedro David quien contaba que cuando se reunían en las minas a bailar o en cualquier fiesta, lo hacían en círculos y si una pareja se cansaba le colocaban una silla en el centro del espacio para descansar y los demás continuaban bailando alrededor, pero en el caso de la proyección que realizaría Cosecheros, era necesario darle un poco más de dinamismo, por ello incluyeron otras formas planimétricas para las cuales aportaban los mismos integrantes.

## **Acerca de los vestuarios**

En sus visitas a los pueblos y veredas observaban como se vestían los campesinos el día domingo y como lo hacían en días de semana para trabajar en el campo; cuenta Yolanda que cuando se reunían con los campesinos en las fincas, veían como iban llegando uno a uno a lomo de mula o burro, se quitaban el tapapinche y le tapaban la cara al animal, se quitaban el machete, sacaban el carriel para colocárselo, se lavaban los pies y las manos y se quitaban el pañuelo que llevaban en el cuello, para luego sentarse a conversar, tomar el chocolate y luego a bailar música parrandera y entonarse con las trovas y las coplas que rompían definitivamente el hielo y daban pie a preguntarles acerca de los bailes típicos.

Estos espacios para compartir les permitían aprender sus formas de bailar, ver sus fotos en donde evidenciaban formas de vestir, gustos, colores y gran afinidad por las flores en las telas. A esto añado que a lo mejor por ello Pedro Betancur (no conoce alguien más antes de él) comenzó a utilizar el estampado para la elaboración de los trajes de la chapolera antioqueña y con ello un auge de este tipo de telas al que según Yolanda, Fabricato comenzó a producir mayor variedad. Para la época de los años 80s aún se veía al campesino vestir con pantalones naranjas, violetas, amarillos, azules, verdes y camisas de cuadros. De estos ejercicios concluyeron que cada uno se vestía de forma diferente y es por ello que en su agrupación por lo general los vestuarios son diferentes y no es tan común que se uniformen.

### *¿Cómo transmitían lo investigado?*

Para las salidas investigativas participaban los que tuvieran los recursos económicos y la disponibilidad de tiempo para salir, posterior a ello se reunían en la casa de algún integrante del grupo para compartir los alimentos y con apoyo de un tablero hacían los dibujos de lo visto, mostraban fotos y narraban a los demás integrantes sus precepciones de la visita.

### *¿Cómo hacen el mensaje consciente en el bailarín?*

Sacan espacios de reflexión para generar consciencia en el bailarín de lo que esperan se transmita al público, contextualizándolo en época, en los espacios donde se realizaban estos encuentros y hacerlo sentir que está realmente involucrado en la fiesta, a esto le suman ejercicios de escucha musical

con los ojos cerrados y otros de manera corporal para que exprese lo que le produce la música y cada uno de los ritmos, para así transmitir ese sentimiento al espectador.

*¿Es creación o recreación lo que realizan?*

Considera que crear es algo que alguien inventa y le impone al bailarín la forma como debe moverse, por ello su trabajo es recrear la danza como si fuera un juego para que el bailarín la sienta de esa manera lúdica y la exprese bailando.

Los bailes de salón siendo más elegantes, con el cuello un poco más rígido, generan cierta posibilidad de expresión, pero al bailar Vueltas, Redova, Chotis, Conga, esa elegancia y rigidez no tiene cabida ya que el disfrute debe pasar por todo el cuerpo de una forma más flexible.

*¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Lo primero para llegarle a un bailarín es primero ser amigo, generar un espacio de tranquilidad y confianza que permita que él de más de sí mismo, ofrezca libertad de movimientos y con ello genere un material con mayor riqueza, contrario a lo que pasa cuando se imponen formas y movimientos donde no cabe la recreación y con ello se resta al disfrute e identificación. Un grupo cohesionado trabaja en conjunto para que lo hecho se vea bonito, algo que llegue a la comunidad. Los bailes antioqueños y en general las expresiones dancísticas del país no tienen una forma específica de bailar donde todos deben seguir movimientos exactos, el bailarín debe tener la libertad de mostrar su propio disfrute. Su trabajo incluye niños a los cuales lleva al campo a bailar con los mayores, hecho que le garantiza una semilla para la continuidad e integra además adultos mayores quienes son los encargados de enseñar desde sus vivencias a las nuevas generaciones.

## **Carlos Humberto Arredondo**

Este maestro inicia sus acercamientos a la danza desde muy temprana edad ya que sus padres bailaban, su padre fue destacado en la interpretación de bailes de salón como el tango, el pasodoble y el foxtrop de mediados del siglo XX, en su adolescencia le gustaba salir a bailar en las noches y su madre muy preocupada por esto decide encaminarlo por el estudio de la danza de forma más seria;

es allí cuando a los 16 años de edad entra a la Escuela Popular de Arte de Medellín EPA cuando su sede quedaba en el barrio América antes de trasladarse al barrio Floresta, lugar donde permaneció esta institución hasta su desaparición en el año 2003. En el segundo semestre de la carrera ingresa al grupo de proyección dirigido por Oscar Vahos cuyos repertorios eran los Matachines, La Cañabrava, la Caña entre otros. Otros maestros como Carlos Tapias, Antonio Tapias, Emilio Banquéz, Leonel Cobaleda, Alberto Londoño, Estela Mendoza y Estela Ortega fueron parte de su formación inicial en la danza, pasados sus primeros años en esta disciplina incursiona en otras técnicas como la Danza Moderna con Silvia Roltz, la danza contemporánea con Beatriz Vélez y a los 26 años empieza a acercarse a las artes marciales suaves como el Stretching, la Meditación y el Tai Chi con los maestros Omar Granados y JinBao Yin. Al finalizar sus estudios en la EPA se presentó a la convocatoria como maestro de esta institución a la que perteneció durante 22 años como profesor y director del grupo de proyección. Dirigió el grupo de danza de la Biblioteca Pública Piloto relevando a Oscar Vahos durante seis años y luego entrega el grupo a Claudia Marín.

Fundó dos grupos de danza en Medellín, Guayaquil (1989) y Relieve (1998) realizando producciones desde la danza experimental, a la vez también creó un festival de danza contemporánea llamado “Solos”, el cual realizó tres versiones en el Teatro Popular de Medellín. Tiene varios escritos entre los que se encuentran; el artículo sobre Danza Experimental en la revista #1 de la EPA, artículo acerca de la danza popular urbana publicado en la Revista Vea Pues de la Asociación Colombiana de Trovadores ASTROCOL, su tesis de grado en la Especialización en Semiótica y Hermenéutica del Arte se llamó La Ciudad Bailada y se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Sus últimos procesos en la danza a la fecha de esta entrevista fueron en la ciudad de México, lugar en el que por dos años proyectó su obra acerca de Kafka realizando varias temporadas con su compañera Luz Adeny Ramírez, la cual por motivos de salud falleció en medio de esta experiencia.

Todas sus obras tenían un proceso de consulta permanente para argumentarla, tanto el director como los bailarines estudiaban todo el contexto social y cultural de la temática y el material escrito ya sea sociológico, antropológico o literario que existiese acerca del tema en estudio. Sus obras;



Grupo de proyección Danza abierta de la E.P.A | obra Los Comuneros.  
Fotografía: Cortesía Carlos Arredondo

- ❖ Los Diablos en la Tradición Folclórica Antioqueña
- ❖ Las minas de Amagá
- ❖ Proceso de la Panela
- ❖ Proceso del Bocado – trabajo de campo previo en Vélez, Santander
- ❖ Las Bananeras
- ❖ Las Carretillas
- ❖ El Bambuloquio
- ❖ El Bogotazo (1988) - una de sus más destacadas obras, la cual realizó con el apoyo de estudiantes del área de teatro de la EPA - Escuela Popular de Arte para la puesta en escena con el uso de antorchas y la danza se realizó con ritmos de Torbellino, Guabina y Rumba que narra la historia de Jorge Eliecer Gaitán hasta su muerte.

- ❖ Guayaquil (1989) - propuesta de baile popular urbano que se contextualizaba en ese sector de la ciudad de Medellín, sus vivencias y situaciones, permeadas por sus propias experiencias de juventud en la vida diurna y nocturna en el lugar; proceso que luego daría origen a la conformación de una agrupación independiente.
- ❖ La Araña - basada en un texto literario al igual que el cuento Juan Zábalo ganador del premio ENKA.
- ❖ Los Comuneros, Kuntú y Tío Guachupesito fueron trabajos realizados con Danza Abierta, Grupo de Proyección de Danza de la EPA - Escuela Popular de Arte (1991 - 1994).
- ❖ Los Hijos del Tiempo (1991) - otro montaje realizado con Guayaquil, una obra acerca del Parque Bolívar de Medellín y los contextos que rondan este espacio emblemático de la ciudad, a partir de un trabajo investigativo previo.
- ❖ Presión y Expresión - obra acerca de las cárceles de Medellín, alagada por José Manuel Freidel ya que consideró que tenía una muy buena estructura y construcción dramática.
- ❖ Vientos del Sur (1998) - realizada con la Corporación Relieve.

### **Las Bananeras (1989)**

Realizada con el grupo Danza Abierta de la Escuela Popular de Arte, basado en el ensayo de Jorge Eliecer Gaitán sobre la Masacre de las Bananeras y el libro Cien Años de Soledad de Gabriel García Márquez. El montaje se basó en la tradición caribeña colombiana y los bailarines (en su mayoría estudiantes de la Institución), realizaban un trabajo de consulta, entrevistas y demás apoyos que permitiera generar un material inspirador para el montaje. Resultado de este proceso combinó la danza folclórica con otros ritmos más de corte popular y el rock. Los ritmos utilizados fueron Cumbia, Puya, Gaita y temas de Rock. Si bien esta obra fue realizada desde un ámbito académico, su proceso creativo se basó en una metodología referenciada del maestro Enrique Buenaventura que fue la Creación Colectiva cuya enseñanza no solo queda para el teatro, sino también para la danza. Igualmente esta forma de montar la ratifica con el Maestro Oscar Vahos cuando fue su alumno en el grupo de proyección de la EPA - Escuela Popular de Arte.

## **Proceso creativo**

Este proceso partió de una serie de improvisaciones inspiradas en diferentes estímulos ya fuese por la música, el texto, el color, un sentimiento, una sensación, un valor, y buscaba que los bailarines encontraran cual era la forma más viable que ellos veían desde su propio cuerpo y técnica, lo cual enriquecía mucho el proceso ya que cada uno venía de diferentes lugares del país y con una formación diversa.

Los fragmentos que surgían de la depuración de las improvisaciones, el maestro los encadenaba para ir tejiendo el orden de la obra, es decir, en esta metodología de creación no había un orden preestablecido, éste se elaboraba a partir del material coreográfico fruto de las exploraciones, cuando prediseñaban un orden por lo general en el camino era necesario cambiarlo y para esto el equipo de trabajo participaba en muchos, proponiendo solistas y formas de acople. Propiciaba que los bailarines siempre tuvieran esa vivencia de primera mano, observar el ambiente, los personajes, las músicas del contexto, buscando que el bailarín realizara no solo un trabajo teórico sino de exploración directa de campo.

## **La música**

El papel de la música folclórica era el de inspirar a veces desde la melodía de las canciones y otra desde las letras, acción que repetía frecuentemente cuando consideraba que el bailarín aún no había entrado en contacto real con este estímulo en sus exploraciones. Este tipo de metodologías las realizaba de manera individual, por parejas o en grupo, buscando siempre que la improvisación pasara del individuo al grupo y eso le generó muy buenos resultados creando conciencia en sus bailarines que era posible crear algo en grupo desde sus propias vivencias.

Destaca el maestro que partía en muchos casos de la historia y las vivencias de cada individuo; todos los seres humanos tenemos nuestra propia historia y esa construcción como sujeto era un punto fundamental en la improvisación y en la creación, es decir, la creación no solo estaba mediada por el tema, por el contexto, por la literatura que había alrededor de la obra, sino también por algo fundamental, aquello que ya tenía encarnado el bailarín o la bailarina partir de su propia experiencia cotidiana, familiar, social y cultural.

### *¿Por qué la tradición?*

Reitera que aprendió de Alberto Londoño y Oscar Vahos que era posible ir más allá de tradición, del paso y de la repetición de la coreografía preestablecida, a indagar otras opciones respetando ciertos cánones de la tradición, pero anexando lo que cada uno traemos, es decir, hacer un diálogo entre la vida cotidiana del bailarín y la tradición. Siendo una forma de renovar nuestras propias expresiones folclóricas y darle al joven que llega a la danza una posibilidad de expresión propia. En su caso le generó muy buenos resultados ya que el bailarín no sentía que estaba haciendo lo que el coreógrafo le imponía o lo que los estándares dictaban de cómo se debía bailar el folclor, sino que permitía mediar con la forma de sentir esa tradición, el artista de la contemporaneidad. Este discurso lógicamente en su época le trajo conflictos con algunos maestros que cuestionaban su forma de exploración con el folclor.

Resultado de esto fue una forma danzada creada por él mismo llamada la danza del **Jorosillo**, una fusión entre el joropo y el pasillo, documentada históricamente desde en la época de Simón Bolívar, argumentada desde la raíz musical, usando un pasillo rápido y desde la geografía con las cercanías y migraciones de las zonas andinas y llanera, al ser ambas danzas de pareja hay aún más similitudes, a las que le sumó que en Santander se baila el Bambuco Zapateado, por ello se cuestionaba si esto podía suceder, ¿Por qué no se podía zapatear el Pasillo? Todo esto fue fruto de una investigación que realizó previo al montaje. Esta danza fue presentada en el Festival del Pasillo en Aguadas Caldas quedando en segundo lugar en la competición.

**El Bambuloquio**, fue otro de sus montajes nacido de una exploración desde el bambuco con fusiones contemporáneas el cual fue interpretado por la Bailarina Lindaria Espinosa como uno de los últimos trabajos vistos antes del cierre de la EPA.

Otra de sus obras fue inspirada en las Cuadrillas de San Martín Meta y fue invitada al festival de Joropo en este municipio de los Llanos Orientales Colombianos generando una inquietud muy grande en esta población al ver su tradición representada de otras maneras y con otras disciplinas artísticas, porque la obra incluía no solo bailarines sino actores y zanqueros donde unos de estos

personajes realizaba un acto con una bailarina zapateando a partir de la herencia Flamenca lo que también causó impacto ya que en Los Llanos la mujer no zapatea.

### *¿Por qué esta forma de abordar la tradición?*

Sentía que de esta forma la música folclórica también podía llegar a las personas que recién se acercaban a la tradición y que venían de otras técnicas, renovándola y que ellos también se sintieran constructores y eso es algo fundamental ya que para el maestro Carlos, todo bailarín debe sentirse productor y creador de la obra. Esto permite que encarne la obra, que la viva, sienta y no genere una falsa interpretación del personaje y que la misma obra tenga un nivel de contacto más amplio con el artista y el espectador.

Toda esta cercanía con el trabajo investigativo se la atribuye a su formación en la EPA donde también la influencia del Maestro Jesús “Chucho” Mejía fue fundamental, quien en sus clases de teoría del folclor fomentó esta cultura de la búsqueda social e histórica para saber de primera mano que es lo que pasa en la cotidianidad, pasado y presente de cada contexto. Darle un contexto metodológico, teórico y escénico a la obra. Lo que hizo fue una transición de lo rural a lo urbano, pasando de la música tradicional a la música popular para crear un sincretismo que alimentó para construir sus obras trasegando entre el pasillo, el tango, el bolero, la salsa y la guasca, mostrando que somos una fusión de culturas.

### *¿Cuál es el papel de bailarín?*

La preparación del bailarín es un aspecto que se consideraba base para la construcción de los contenidos de las obras y desde su filosofía de creación de propuestas a partir de la tradición consideraba necesario que el cuerpo fuese intervenido por otras técnicas que aportaran a su interpretación y exploración, por ello en sus grupos Guayaquil y Relieve llevaba profesores de Danza Clásica, Moderna y Contemporánea para enriquecer el aprendizaje. Como maestro y director ha procurado motivar a los bailarines para seguir avanzando en su carrera, sin apegos y egoísmos, pero con argumentos que fundamenten su hacer, impulsándolos a explorar y abrirse camino.

### *¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Considera que es muy importante ese equilibrio entre grupos y coreógrafos que crean y los que recrean, es decir, que existan entidades que conserven viva una tradición que ha ido desapareciendo por la globalidad. Ya sabemos que el Pasillo y el Bambuco (por traer un ejemplo) no se baila de igual manera en las regiones de la forma en que la aprendimos, porque en la actualidad tampoco lo están bailando ellos así, pero su labor enseña y transmite a las nuevas generaciones esa manifestación tradicional con el toque propio del coreógrafo. En estos procesos también hay creación parcial en muchos casos; en el vestuario o en el diseño coreográfico porque las danzas tradicionales por lo general no pasan de uno o dos pasos básicos y figuras, pero al ser llevados a la escena incorporan otros elementos que les complementan para dar origen a una coreografía de 3 o más minutos de duración.

Aquí las formas proyectivas toman estilo de los maestros y coreógrafos ya que no necesariamente se baila así en la región de origen, generando una influencia propia que hace que no se caiga en la completa imitación y se salgan de ese marco de referencia tradicional. La puesta en escena desde la tradición entonces podrá ser un referente de transmisión, ya sea que las generaciones actuales continúen por ese camino recreativo o lo tomen como base de inspiración para generar sus propias formas interpretativas.

## **Carlos Tapias**

Nacido en el Barrio la Toma en la Quebrada arriba, en la ciudad de Medellín cuyo contexto es de gran cercanía con el baile y la rumba por ello en su niñez practicaba los bailes populares; pero su historia en la danza folclórica comienza a los 17 años de edad en el año 1959 con el regreso de Alberto Londoño de Bogotá para participar del grupo Acuarela Bocanegra, motivado a pertenecer allí más por su atracción a las mujeres bailarinas que por la danza en sí. En su adolescencia iba al teatro Junín a ver bailar a Alberto Londoño siendo para él un motivo de orgullo saber que su hermano medio estaba en el mundo del arte y viajaba por el país.

Estuvo un año en el grupo donde resalta que fue un trabajo muy enriquecedor ya que nunca había bailado folclor y allí comenzó su amor por la danza. Los ensayos eran arduos con una intensidad de 6 horas y a veces ensayaban también los domingos cuya metodología era la de imitación, donde el profesor mostraba los pasos que el bailarín debían repetir muchas veces hasta interiorizarlo. Este grupo era dirigido por Alberto Londoño y Alberto Restrepo, entre ambos se dividían para montar los repertorios cuyo impacto permitió recorrer el departamento de Antioquia con presentaciones; para esa época salir de la ciudad hacia los municipios era una gran motivación para presentarse y pasarla rico conociendo y bebiendo licor.

Entre los años 1960 y 1961 presta su servicio militar obligatorio, a su regreso ya el grupo no existía así que participa de un nuevo proyecto de Alberto Londoño de formatos en parejas para hacer presentaciones en los hoteles para turistas extranjeros. Paralelamente comenzó a bailar con María Figueroa, una cartagenera con formación empírica, quien bailó con Delia Zapata Olivella en sus inicios y que tenía un grupo, para el cual fue reuniendo algunos bailarines que se adaptarán a los ritmos costeños y en su historia fue de renombre en la ciudad participando frecuentemente en eventos.

En 1964 es invitado por Alberto Londoño a bailar en el semillero de Danza del IPC - Instituto Popular de Cultura.

En 1965 participa como invitado con el grupo principal de danza del IPC - Instituto Popular de Cultura para el Concurso Folclórico de Ibagué, posterior a este evento continua siendo parte del grupo por un año más. Se retira en el año 1966 ya que con su matrimonio busca empleo con el municipio trabajando en Santa Elena y en La Loma lugares que lo marcan por los Silleteros y el Sainete, alternando su trabajo con las vivencias de estos contextos; allí trabajó durante cinco años.

En el año 1971 ingresa a la EPA - Escuela Popular de Arte como alumno en la nocturna, como profesor de danza en las escuelas del municipio y como bailarín en el grupo de Proyección de la institución dirigido por Alberto Londoño y Emilio Banquéz. En vacaciones recorría el país con sus compañeros EPA - Escuela Popular de Arte para recopilar información de las regiones de Colombia.

En 1972 es nombrado coordinador de la Primaria artística en la EPA - Escuela Popular de Arte durante 10 años paralelo con la docencia en la nocturna.

En el año 1982 es nombrado jefe del departamento de danza de la EPA - Escuela Popular de Arte. Cuenta que como encargado del área de danza organizaba los cursos que impartían los docentes y procuraba reservarse uno de los talleres creativos cada año porque tenía la oportunidad de trabajar directamente con los alumnos, por ello empezó a involucrarse en los montajes como bailarín, lo que cuenta, le enriqueció mucho al igual que su permanente relación con músicos y teatreros de los cuales se nutrió permanentemente generando una visión más amplia de su quehacer en la danza. Su formación académica en la EPA - Escuela Popular de Arte se complementó con los trabajos de campo, talleres con los portadores y como él lo define, “*con el recibir y dar con sus colegas docentes y alumnos*”.

En el año 1990 participa del Festival del Pasillo en Aguadas Caldas bailando con Ludis Agudelo un pasillo lento y uno rápido, ganando el primer lugar; esto motivó a otros docentes para volver a la escena, formando así el grupo de proyección en danza de profesores de la EPA - Escuela Popular de Arte, el cual posteriormente por dificultades con la Rectora de la Institución se separa para dar surgimiento a la Compañía Folclórica Hojarasca con la filosofía de conservar de forma proyectiva el modelo costumbrista del folclor tradicional colombiano ya que notaban que los montajes coreográficos que se realizaban en la ciudad eran una mezcla de muchas cosas por desconocimiento o dificultad para interpretarla con las formas tradicionales. Entendían que de igual manera al llevarlas al escenario, necesariamente las danzas estarían expuestas a modificaciones por el tema de los diseños de vestuario y las coreografías, conservando la música, pasos y figuras.

Con Hojarasca continúan con la proyección de sus trabajos coreográficos y por motivos de contratación con el municipio para las Becas de Creación, se constituyen jurídicamente como Corporación Cultural Hojarasca con un enfoque creativo que parte de la investigación, donde se amplía su filosofía con una metodología similar a la de la Talleres Creativos de la EPA - Escuela Popular de Arte.

Entre las obras que ha dirigido se encuentran:

- ❖ La Manta Jilada: una versión del grupo acerca de esta danza, en un cuadro Cundiboyacense realizado por el Maestro Antonio Tapias, el cual narra corporalmente desde sus contenidos la disputa de dos mujeres por un hombre, la conquista de este a cada una de ellas, la construcción de la manta y el casamiento con la Guabina.
- ❖ Del Llano Llano: creación de la Maestra Claudia Marín contextualizado en el Joropo con aportes creativos de miembros del grupo.
- ❖ El Cuadro Paisa: un montaje de bailes andinos antioqueños que quisieron contextualizar en época, por ello se enmarca en principios del siglo XX hasta los años 50s, incluyendo ritmos como el Porro, el Pasodoble y la Mazurca y se tipifican los trajes de esa época en la ciudad de Medellín cuya temática fue tomar estos bailes y recrear las formas de bailar en esa época.

### **Los Silleteros (2010)**

Ganadora de Beca de Creación de la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín. Fue un trabajo investigativo y de creación colectiva cuyo proceso duró dos años, que permitió involucrar elementos del baile popular y urbano con un gran porcentaje basado en el folclor, contando una historia relacionada con el contexto de los Silleteros de Santa Elena.

### **Proceso creativo**

Varios miembros del grupo aportaron para la selección de temas musicales, se hizo trabajo de campo con los silleteros para saber como elaborar la silleta e involucraron directamente a una estudiantina del corregimiento de Santa Elena, montando el bambuco los Silleteros y acelerarlo para poder ser bailado. Por ser en su mayoría profesores, la metodología de montaje era delegada a diferentes miembros con el acompañamiento de la dirección en el acople; estos montajes colectivos permitían que posterior a la estructura generada por la persona delegada, los otros miembros del grupo empezaran a aportar.



Obra Los Silleteros Corporación Cultural Hojarasca. Huellas Folcloriada 2015.  
Fotografía: Daniel Romero

## El papel de la danza folclórica

Hay música, pasos y figuras tradicionales en el montaje que además involucran la salsa, el porro y la música Guasca. Se usaron fragmentos del repertorio tradicional Andino en la parte final de la obra, desarrollando nuevas propuestas a lo largo de la obra. La música utilizada fue seleccionada específicamente para ese montaje.

Para el año 2014 ganan una nueva Beca de Creación para la obra *Las Fiestas de San Pedro y San Juan* escrita por el bailarín del grupo Walter Grajales.

### *¿Hizo obra o cómo fue su trabajo en la danza folclórica?*

Hojarasca tiene dos líneas de su trabajo, una enfocada en la conservación de la tradición que ha aportado a que los grupos tengan elementos para la repetición y recreación, procurando ser lo más cercano posibles a las formas tradicionales.

El proceso de creación en esta línea proyectiva es basado a las experiencias vividas del director y los demás integrantes, en su caso el Pasillo lo ha llevado a la escena desde sus propias formas, creando algunas nuevas figuras como la del enamoramiento, la cual se atribuye a su trabajo y el de su pareja de baile del momento, ya que dice que antes no había visto que en el Pasillo la pareja se abrazara cachete con cachete. Esto lo incluyó gracias a un trabajo de campo realizado en Támesis, Antioquia donde una señora con su marido le mostraron esta forma de bailar el Pasillo en su casa con su pareja, por ello el maestro Carlos lo bautizó el Enamoramiento y lo incluyó en su coreografía anexándole otras figuras, enseñadas por informantes de otras regiones para acoplarlas en su forma del Pasillo. Su segunda línea busca desarrollar obras con un hilo conductor y una historia.

### **Proceso creativo en la danza folclórica**

El maestro Carlos dice que en los procesos de montaje desde la danza folclórica existe una limitante musical, ya que usualmente se toma un tema musical ya creado y se adapta a la coreografía, pero cuando se tiene la posibilidad de contar con músicos que hagan adaptaciones al tema musical acordes a lo que necesita la danza, modificar el orden de las frases o la velocidad de la canción ya hay aportes creativos. Estos cambios son visualizando que es lo que espera del final de la coreografía, y a que para él, el momento final es el que causa más recordación al espectador, por ello ha tenido presente como terminar. Existen teorías que dictan unos parámetros de picos y valles para la intensidad que presenta la coreografía, pero en muchos casos el tema musical no genera estas dinámicas como en el caso de la Cumbia, por ello esas variantes hay que generarlas con el cuerpo.

Su proceso inicia con la selección del tema musical, analizar sus partes y los compases que tiene como punto de partida para el montaje y así lograr una mejor relación entre música y danza, el no hacer este análisis se presta para simplemente llenar el tema musical desconectado de lo que pasa en danza. Plantea que el ideal de esta relación es que el coreógrafo imagine y diseñe su coreografía, plantee al compositor cual es la estructura que necesita, como será la dinámica de las frases, que ritmo o género musical será, y partir de lo que está observando en las exploraciones de la danza, inspirar su creación musical, dando vida sonora al movimiento que está viendo.

Anexa que sería importante que el músico tuviese conocimientos de danza para tener mayor sensibilización y aportar al coreógrafo en momentos en que el movimiento no se adapta 100% a la dinámica, arreglos o matices musicales al detalle, en igual vía debería el coreógrafo conocer de música para establecer un mismo idioma en los procesos creativos.

### *¿La danza folclórica tiene contenido?*

La mayoría de los repertorios nacen de la libertad del baile como expresión de una comunidad que el artista extracta y lleva a la escena en forma de danza, dándole una temática a desarrollar en la coreografía, pero por lo general cada manifestación de la danza tiene su propio contexto que le otorga su temática nacida de una función social problemática, cotidianidad, costumbres o tradición oral. Muchas de estas manifestaciones tienen en común el tema de la conquista amorosa, sobre la cual se desarrolla su contenido.

El lanzar el pañuelo en el Currulao y citar a la mujer tiene esta simbología, al igual que en el Pasillo el hombre saca a bailar a la mujer y le muestra su habilidad, lleva implícito el tema de la conquista, lo que hace que ese contenido sea detectado por el espectador, es la forma como el intérprete lo expresa y para ello el director o coreógrafo tiene una labor de acompañamiento y guía.

### *¿Cuándo se convierte en obra de arte para la escena?*

El llevar la danza a la escena tiene sus procesos creativos en la estructuración de las formas como se contará ese contenido, las técnicas escénicas y el vestuario a utilizar; el orden y secuencias coreográficas, la música y sus arreglos; cuando se extrae la danza de su contexto, de su cotidianidad y se lleva a la escena se convierte en una obra de arte, dependerá del creador, el intérprete y de la mirada del espectador, la valoración que se le otorgue al resultado final, aquí el intérprete hará que esa idea original concebida por el creador se magnifique o sufra modificaciones que se adapten a las cualidades, perfil y capacidades del bailarín con que cuenta.

## **Javier Alonso Álvarez**

Quizás desde la escuela encontró afinidad con la danza pero su timidez no le permitió acercarse desde temprana edad a este arte, fue en su época de colegio en el Instituto Técnico Industrial Pascual Bravo cuando en el año 1979, el profesor Jorge Eduardo Berrío, egresado de la EPA - Escuela Popular de Arte, conformó un grupo de danza, invitando a los alumnos de noveno y décimo grado y siendo esta institución masculina, se apoyó de un colegio femenino para invitar a las niñas a participar de este proceso en el que Javier participó durante 3 años lo que conjugaba con su práctica de levantamiento de pesas. Para el año 1984 se entera que en la Universidad Nacional sede Medellín se estaba iniciando un grupo de danza dirigido por José Ignacio Vélez, también egresado de la EPA - Escuela Popular de Arte al cual ingresa como bailarín hasta 1990, año en el cual asume la dirección del grupo.

Esa dualidad entre su gran afinidad con la danza y los contextos laborales lo llevan a estudiar Ingeniería Mecánica en la Universidad Nacional entre 1988 y 1994 y a formarse académicamente en el campo dancístico en la Escuela Popular de Arte de Medellín entre el 1986 y 1990, estudios que complementó con el convenio EPA-UPB para la licenciatura en Formación Estética y a especializarse en la Universidad El Bosque en Educación con énfasis en Artes y Folclor. Ingresa como docente de tiempo completo en la EPA - Escuela Popular de Arte en el año 1994 hasta el año 2003 cuando se cierra la institución.

El sistema de trabajo que implementó en el grupo de la Universidad Nacional fue tomado del modelo de los talleres creativos de la EPA - Escuela Popular de Arte, comenzando su trabajo con el montaje de repertorios del folclor pero que luego conjugó con el montaje de obras de creación colectiva con la inclusión de géneros como los bailes populares y de salón. En este grupo montó obras como Danza de Cuchares contextualizada en las corridas de toros y el pasodoble, entre otras.

En el año 1995 realiza el montaje coreográfico de una obra llamada Improvisación en 4 movimientos para un proyecto académico de la Licenciatura que estudiaba en la Universidad Pontificia Bolivariana,

el cual realiza de la mano de otros tres compañeros<sup>44</sup>; este ejercicio dio origen al nacimiento de la primera obra del grupo Pendiente Danza presentada en la semana cultural de la EPA - Escuela Popular de Arte en ese mismo año, cuya trabajo colectivo ya había iniciado desde el año 1994.

Esta obra la presentan además motivados por el maestro Oscar Vahos, en un concurso que se realizaba en la ciudad de Bogotá, para el cual los clasificaron en una categoría que no existía en ese evento y la llamaron experimental, refiriéndose a otras formas de llevar la danza folclórica a escena de una manera diferente que no se acomodaba al concepto de la estilización del género Ballet Folclórico, sino que aludía a la generación de exploraciones a partir de la tradición. Para ese año recuerda Javier que gana Winston Berrío de Bucaramanga, quien hace muchos años viene centrandó su trabajo hacia esta tendencia y que además se presentó el Maestro Abelardo Jaimes de Bogotá con su grupo. En la ciudad de Medellín venía trabajando en esta línea el maestro Carlos Arredondo.

El eslogan de Pendiente Danza es “Danzando con Sentido” ya que su búsqueda no es solo la danza y los diseños coreográficos, sino que cada danza tiene algo para decir, no necesariamente una narración, pero si un mensaje que el artista debe hacer consciente y hacer llegar al espectador de múltiples maneras; esto le ha llevado a enfocar su trabajo por lo general a la creación de obras, más que a la proyección de repertorios de la danza.

### *¿Cómo realiza sus obras?*

De acuerdo a la obra es el tipo de preparación que realiza con sus bailarines, es decir según el énfasis de las técnicas a utilizar o lenguajes escénicos, se realiza una preparación intensiva hacia ese norte. Cada obra le ha permitido aprendizajes que suman para el siguiente reto, por ejemplo la obra Concierto para Bandoneón le permitió incluir elementos de la danza contemporánea y el tango, concretar asuntos de iluminación, coreografía, técnica y fue intensivo su proceso de montaje. Sus obras;

- ❖ Improvisación en 4 Movimientos - 1995

---

44. Enrique Omar Álvarez, Aidé Pineda y Patricia Restrepo.

- ❖ Vieja Guardia – ambientada en los años 40s y los bailes de salón
- ❖ La Suite Llanera – inspirada en la obra musical interpretada por la filarmónica de Venezuela.
- ❖ Concierto para Bandoneón
- ❖ Es Frijoles – fenómeno paramilitar y la guerrilla
- ❖ Colombia Hechizo Mágico y Festivo – 2009

### **Zenaida (2009)**

Fue un proyecto que había pensado desde unos 4 años atrás cuando realizó el diplomado de Danza Contemporánea en la EPA - Escuela Popular de Arte con Beatriz Vélez, como un ejercicio de obra que se pudiera montar; cuando se dio la posibilidad de participar en la Becas de Creación de la Alcaldía de Medellín, se acompañó de la asesoría de Aidé Pineda para la conceptualización de la misma y darle una orientación hacia los objetivos de la compañía.

Su punto de partida para esta obra fue el poema La Zenaida, una canción escrita por Armando Hernández e interpretada por Armando Hernández y su Combo. La historia de la señora que se viene de la costa a vivir en precarias condiciones a la capital del país, ganándose la vida con la venta de frutas y con esto buscando un mejor modo de vivir. Al analizar el contenido de estas letras encontraron que esta realidad se vive en todas las grandes ciudades.

*Obra Zenaida | Grupo Pendiente Danza  
Fotografía: Cortesía Javier Alonso Alvarez*



*De mañanita la Zenaida  
sale temprano del tugurio  
arremolina su tabaco  
y se va a vender fruto maduro  
Zenaida camina duro  
Zenaida la chancletera  
Zenaida fruto maduro  
Zenaida la callejera<sup>45</sup>*

## Proceso creativo

En su proceso de indagación y sensibilización con el equipo de trabajo, se fueron a recorrer el centro de la ciudad de Medellín, viendo a las vendedoras de chontaduro, tamales, frutas, golosinas y demás ventas ambulantes informales con las que muchas mujeres migrantes de otros lugares y también de la ciudad, buscan un sustento para su familia. Posterior a ello los bailarines quedaron con la tarea de escribir pequeñas historias de diferentes personajes, traer propuestas de vestuario y de elementos, para luego comenzar con las improvisaciones en el salón de ensayos.

Su monografía de grado para la especialización en la Universidad El Bosque fue la puesta en escena en la Danza Popular Urbana, lo que le aportó para los procesos de esta obra, como un sistema de creación que se aplica frecuentemente en el teatro, a partir de elaboración de historias, personajes y demás insumos que aportan a la exploración.

Trabajó varios sistemas de composición, en algunos casos llevó los esquemas material coreográficos ya elaborados, en otros momentos de la obra dio las motivaciones para la exploración, también se tomó como estímulo el uso de elementos, por ejemplo en la escena de ciudad cada personaje tenía objetos como un bastón, una carreta o una estructura colgada al cuerpo con productos, entre otros, acompañado de músicas de base que se fueron transformando de la mano del compositor según los resultados de las exploraciones. En síntesis su proceso de composición adoptó variedad de estímulo

---

45. Letra La Zenaida. Armando Hernández. Tomado de internet: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1733701>

desde las historias, los objetos, la música, las formas coreográficas o los pasos preestablecidos.

Este proceso creativo estuvo además acompañado de una preparación física y técnica que se apoyó de los repertorios folclóricos del litoral Caribe y también de un entrenamiento en danza afrocontemporánea durante dos meses para que los cuerpos estuviesen preparados para las exigencias de la obra. En el caso del vestuario, se reunió con el diseñador para contarle cada escena del guion, los contextos, escenarios e intenciones para que pudiese contar con un mayor número de herramientas para el diseño y elaboraciones.

Esta obra además contó con un asesor externo<sup>46</sup> que aportaba desde su mirada frente a los resultados que iba arrojando cada proceso, acompañando la obra con una tutoría que permitía en la construcción y producción, generar interrogantes hacia la decantación de insumos de la propuesta creativa.

## La música

Uno de los beneficios de haber accedido a la Beca de Creación, fue poder incluir personas y roles que apoyan los procesos de producción, a los cuales normalmente se hace difícil acceder sin los recursos económicos necesarios; esta ventaja le permitió contar con un músico que realizara las composiciones musicales para la obra, lo cual considera una ventaja ya que no se limita a lo que contenga la música existente, sino que en este caso con Alonso Sánchez, creador de la música de su obra, generó un trabajo articulado, basado en las sensaciones que quería generar cada momento escénico. Los ritmos folclóricos usados para las creaciones musicales fueron, Cumbia, Puya, Fandango, Bullerengue y Chandé.

### *¿Cuál fue el papel de estos ritmos en la obra?*

La Cumbia fue el ritmo base de la obra ya que participó de 5 escenas una de ellas fue El Viaje, la transición de Zenaida desde el mar hacia la ciudad, donde el paso de la cumbia se usó de manera tradicional con una planimetría en la que las mujeres con sus faldas simbolizaban el mar con el personaje principal en el centro con la ponchera en la cabeza. Aquí los cuerpos no fueron quebra-

---

46. Juan Camilo Maldonado Vélez.

dos ni se hicieron exploraciones corporales ya que el elemento y los faldeos se acomodaban perfectamente a la simbología que se quería generar, es decir, eran las formas de la danza pero situados en un espacio que les servía para la narración, aquí no encajaba la temática amorosa, ni tampoco el hombre que participa tradicionalmente en la danza. Esto mismo aplica para otros momentos coreográficos donde la temática cambia pero las formas prevalecen.

### *¿Por qué elegir músicas tradicionales y no otros géneros?*

La tradición tiene muchas cosas para decir, de todas maneras la música de esta obra tiene arreglos más contemporáneos que le dan una sonoridad a ciudad sin perder la base tradicional. Su filosofía como coreógrafo es que a partir de la tradición y poniendo en contexto las danzas podemos narrar muchas historias que están en la vida cotidiana. Su formación en la EPA - Escuela Popular de Arte le ha llevado por un camino en el que ha procurado no incluir para sus obras, pasos de la danza clásica o rutinas de la danza contemporánea para algo que ya tiene su formas, sin embargo desde las mismas se pueden generar exploraciones que se alimentan de la tradición, hacer variaciones, nuevas coreografías, poner el cuerpo en otra manera o cambiar la temática cuando así se requiera y narrar a través de la danza folclórica nuevos contextos permeados por cuerpos de ciudad.

Estos contextos otorgan gran cantidad de material si se estudia la danza a fondo para indagar acerca de lo que nos puede contar y permitir al coreógrafo partir de allí para generar nuevas narraciones. En el proceso de montaje y teniendo en cuenta que sus bailarines tienen un entrenamiento base desde la tradición, el paso de la danza folclórica esta implícito en gran parte de sus exploraciones, al cual se le hacen variaciones en su ejecución desde la rítmica, la acentuación, inclinaciones corporales y otras variaciones, donde para este caso se toma como punto de partida teniendo en cuenta que el contexto y la intencionalidad es diferente.

### *¿A qué se debe su enfoque que mezcla la proyección de repertorios y la creación de obras?*

Su punto de vista es que un grupo de danza que trabaja desde el folclor no sobrevive de obras, refiriéndose a la generación de recursos, ya que difícilmente un cliente compra la obra, más bien prefiere

comprar un programa que mezcla variedad de repertorios y es por ello que procura tener montajes de danzas de todo el país, sin embargo en estos casos se aleja un poco de los esquemas tradicionales, que limitan la forma de interpretar, lo que hace es estudiar las danzas, sus estructuras, respetando las temáticas, las formas de movimiento de faldas, pañuelos y otros, pero en cuanto a estructura planimétrica busca otras posibilidades menos convencionales, ya que su función no es de rescatar y conservar la ritualidad de la tradición, sino de salir de las estructuras fijas para proponer a partir de la danza folclórica desde un buen trabajo técnico a favor de sus obras o propuestas de repertorio.

No habla para estos casos de creación o recreación, habla de puestas en escena de la danza así sean repertorios, pensando en ubicación de bailarines, focos o frentes, vestuarios a utilizar, como los va iluminar si existe este recurso, como abordará la música, el papel del intérprete, que espera contarle al público y demás anexos que acompañan el objetivo. Son procesos creativos ya que nacen de su búsqueda sin pretender copiar a nadie pero prefiere hablar del término puesta en escena para la labor que realiza.

### *¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Nuestros maestros trabajaban de otra manera, ellos fueron a las fuentes, entrevistaron a los adultos mayores que han ido muriendo y registraron sus memorias que antes no habían sido recopiladas y a partir de allí nos enseñaron a nosotros. La labor de la siguiente generación no fue la de recopilar sino la de reproducir y experimentar, contando además con la posibilidad de una preparación mas integral en otros géneros como la danza contemporánea, clásica y otras, llevándonos a esta información para montar obras.

Las nuevas generaciones tienen aún más posibilidades que nosotros de acceso a información del mundo y recomienda sobre todo a los coreógrafos de los municipios, adoptar la vertiente de la creación con insumos de su región como sucedió en el Municipio de Urrao con la danza la Granadilla, en el Carmen de Viboral con la danza de la Loza o en el Urabá con la danza de la Escoba. Las capacitaciones que reciben no deberían dejar como resultado final hacer las danzas que les han enseñado sus maestros, sino tomar esta información para realizar nuevas propuestas creativas desde los contextos

de sus zonas. Las barreras en la actualidad entre los géneros de la danza cada vez son menos lejanas, mirando la tradición y lo popular las historias de la ciudad como motivadores para el montaje de obras que pueden tomar como base estos géneros u otros como la danza contemporánea, no bailando necesariamente danza folclórica pero si inspirándose en ella para proponer.

## **Lindaria Espinosa**

Inicia contando su historia en la danza referenciándose a Elimelec Murillo un profesor de educación física de Andagoya, Chocó quien fue director de las Betlemitas y del Colegio Palermo y se jubiló en la Universidad Pontificia Bolivariana, era quien entrenaba en su colegio a la selección femenina de Voleibol de Antioquia; cuenta que desde que estaba en primero de primaria se sentaba a verlas entrenar y ya mayor las acompañaba a los partidos pero siempre desde la banca o tribuna y nunca jugó, por ello siente que es más profesora que interprete porque prefiere la mirada desde la banca que desde las tablas. Más adelante si entrenaría voleibol y formaría parte del equipo en la Universidad de Antioquia bajo la dirección de José Luis Betancur, por ello dice que no se siente artista, es más una deportista que estudia la didáctica y entre ellas esta la danza.

Fue entrenada en fisiobalones con la maestra Ninoska Gómez, trabajó en la Universidad de Antioquia en el área de teatro y con niños, entrenó además Taichi, posteriormente estudió Danza Clásica con Kiril Piquieris, danza moderna basada en Graham con Silvia Roltz, danza contemporánea con Peter Palacio y luego viaja a Bogotá por tres años para estudiar con Carlos Jaramillo<sup>47</sup> y su esposa danza afrocolombiana y afroamericana escuela Alvin Ailey, con la intención de aligerar su cuerpo. También ingresa a la escuela de la productora de televisión Punch recomendada por su facilidad de trabajo con los niños, desde ahí profundiza su interés en saber como trabajar con la población infantil, acercándose al trabajo realizado por Oscar Vahos en Canchimalos con la lúdica, integrando estas

---

**47.** Carlos Jaramillo quien en su formación estuvo muy influenciado por la técnica Graham, el trabajo de Alvin Ailey y el Jazz pero que se interesó en rescatar ritmos y expresiones tradicionales de la cultura colombiana y llevarlos a la escena. Crea en Bogotá con Sonia Rima una escuela de danza que se llamó Triknia Kábhelioz. Tomado del libro; HUELLAS Y TEJIDOS, Historia de la Danza Contemporánea en Colombia. Lagos Andrés, Carvajal Bibiana, Atuesta Viviana y Rojas Margarita.

metodologías con sus aprendizajes en el deporte.

En Bogotá tiene acercamientos con la tradición participando de trabajos escénicos a partir del Torbellino y Bambuco ya que los integrantes de la compañía eran de la región Cundiboyacense y por ello viajaron en varias ocasiones a diferentes municipios de la región para hacer trabajo de campo, fruto de estas salidas fue la realización de una obra acerca de Villa de Leyva. Tuvo como maestros y compañeros a Cesar Monroy, su esposa e hijos y a Chucho Rey muy cercano a la música, por ello considera que tiene algunas importantes vivencias con los ritmos tradicionales de esta región del país. También viajó a Barrancabermeja para aprender de Carlos Vásquez, sus bailarines y las cantoras de Gamarra para aprender Tambora y Bailes Cantaos.

Ingresa a la EPA - Escuela Popular de Arte en el convenio con la Universidad Pontificia Bolivariana, para obtener un título universitario en docencia. Su tesis para UPB fue enfocada en el entrenamiento para docentes de preescolar integrando acciones como rodar, serpentear, gatear, entre otros, donde la danza contemporánea encaja perfectamente, pero resalta que es a los docentes a quienes hay que entrenar para que se alineen con los niños sin asumir tan rigurosamente el papel del que da las ordenes.

Trabajó en varios preescolares haciendo una investigación de los cantautores para este tipo de población. Fue entrenadora de actores por ocho años en la Universidad de Antioquia y en la actualidad trabaja danza con niños en los programas del Teatro Popular de Medellín TPM.

Fue profesional de danza para el departamento de Antioquia durante tres años, desde el Palacio de la Cultura, donde hizo montajes coreográficos con músicas de compositores como Luis Antonio Calvo, Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa y tiene la oportunidad de recorrer la región aprendiendo de los contextos de estas comunidades. Sus obras:

- ❖ Agua de Dios - del tema de Luis A. Calvo interpretado al piano por Teresita Gómez.
- ❖ Garabato - a partir de un poema de Elí Ramírez sobre la pobreza a ritmo de tango desde un tema musical llamado Cuando el Indio Lloro, en homenaje a una mujer afrocolombiana.

na que la cuidó en su niñez.

- ❖ Del fin - a partir de un cuento de García Márquez llamado el Mar del Tiempo Perdido sobre el amor de los esposos, que trata acerca del mar y las rosas.

Destaca que en todas sus obras hay agua.

### **Arruyo con Guasá (1995)**

Obra que nace de su gusto por el Currulao y su reto en esta danza que le ha sido difícil aprender a pesar de haber tomado varios talleres para su aprendizaje. En la época de la creación de esta obra practicaba el arte marcial del Aikido al igual que varios de sus compañeros entre ellos Marina Colorado en un lugar llamado los Cinco Elementos.

Para esta obra entonces invita a Marina quien haría la curaduría del montaje a partir de sus conocimientos en folclor como estudiante de la EPA - Escuela Popular de Arte, lugar en el que además recibe un taller significativo que le hace entender más acerca del Currulao, cuando un maestro invitado de Tumaco, Nariño, llega con una metodología que ahondaba en el origen de cada gesto y la relación con el mar y los oficios, esto inmediatamente le trae sus aprendizajes desde la lúdica que nace desde esta misma relación con el hacer cotidiano y el pensamiento concreto como lo hacen los niños. Su cercanía con el Aikido y el manejo de la lanza corta o bastón medio llamado JO, decide hacer una especie de juego de armas con los Guasá.



*Ejercicio lúdico pedagógico.  
Fotografía: cortesía archivo Lindaria Espinosa*

Usa el Robo de la Gallina, un canto tradicional donde salían a escena dos vecinas peleando por la pérdida de esta ave al que luego se integraban dos policías cuyo perfil era de jóvenes inocentes obligados a prestar su servicio militar, para hacer el juego del arma con los Guasá, haciendo en su coreografía una especie de encuentro lúdico que finalizaba en el río. En el acontecer de este juego, los personajes se veían torpes dándole un matiz cómico a la puesta en escena que termina con una danza de paz.

## Proceso creativo

A partir de la elección de los temas musicales se inspira en la danza sacra y su estructura de oración para comunicarse en vertical y no en horizontal, es decir hacia arriba para agradecer o pedir por el amor, el agua, la convivencia, haciendo un ritual, una sacralización del espacio para luego dar inicio al conflicto con el robo de la gallina, juego cómico y un ritual de paz que permitía abordar varias temáticas. Entendiendo que no se considera una bailarina de folclor, requería de una muy buena interprete y por ello Marina Colorado es encargada de realizar el trabajo interpretativo de la danza mientras Lindaria la sigue y se dedica a la coreografía desde una metodología de creación colectiva, fusionando los conocimientos y vivencias de ambas entre la lúdica, técnicas y los saberes en la danza del pacífico colombiano.

Su trabajo como entrenadora de actores le lleva a usar para su montaje la herramienta de la improvisación, entendiendo que la improvisación es lo menos improvisado de todo porque viene permeada de los aprendizajes racionales y las vivencias.

## La puesta en escena

Soledad Londoño le hace la propuesta desde la plástica con el uso de lanzas gigantes de salida ubicadas en la pared como una especie de esculturas y el vestuario realizado por un diseñador de la EPA cuyo peso en la escena comunicaba desde su propio lenguaje ya que eran flores, falda, trusa, mangas con volumen y el pañuelo, todos ellos inspirados en la tradición.

### *¿Por qué la tradición le aportaba?*

Más que la temática de la obra, tenía claro que quería utilizar ese tema musical debido a su

motivación por el estudio del ritmo dando uso como instrumento base al guasá, la sacralidad del tema y femineidad, alineadas con su gusto por las danzas para mujeres ya que además le servía para continuar generando material que luego aplicaría en su trabajo en colegios femeninos.

Toma para sí las palabras de Martha Graham que decía que “*la danza contemporánea de un pueblo debe estar basada en sus raíces*” el folclor debe ser parte de la formación del bailarín así se dedique a otra técnica porque es lo único que lo diferencia del resto del mundo.

### ***El folclor al servicio de las calidades del movimiento***

Muchas de nuestras danzas se referencian del laboreo de cada contexto, por ello el estudio del movimiento puede tomar de acciones como remar, tirar la red de pesca y demás oficios que generan un punto de partida para las didácticas de la enseñanza o las exploraciones que conllevan a la creación.

Cierra Lindaria la entrevista expresando que los coreógrafos nuestros deberían volcar su mirada hacia nuestros referentes, sin visualizarse tanto en los de occidente, evitando pensar que la obra debe llenarse de acrobacias y elementos técnicos ya que el bailarín que toma para su formación la base de la tradición tiene su propio virtuosismo al permearse por la diversidad de los repertorios del folclor de su región y del país y una herencia que nos hace únicos.

## **Luis Fernando Múnera Patiño**

Oriundo del Municipio de Apía en el departamento de Risaralda, educador físico egresado de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, lugar en el que accedió a la cátedra de danza de manera extracurricular la cual consideraba complemento para su carrera, lo que le llevó a formar parte del grupo de danza de esta universidad entre 1979 y 1984, participando de diferentes eventos de carácter nacional y despertando desde allí el interés por la investigación y consulta teórica frente al origen de las danzas que interpretaba.

Al graduarse de la universidad se traslada en el año 1984 al municipio de El Carmen de Viboral en el Departamento de Antioquia para dedicarse a la docencia en el Instituto Técnico Industrial Jorge Eliecer Gaitán, labor que ejerció hasta el año 2015 cuando se jubila. Su especial cercanía con

la danza lo lleva a formar el grupo de proyección folclórica de El Carmen de Viboral en el año 1985 estructurándolo desde un equipo de trabajo conformado por músicos, elencos infantil y juvenil realizando diferentes gestiones con el municipio y las empresas allí radicadas para la consecución de sus vestuarios y los recursos económicos necesarios para la participación en salidas nacionales.

El maestro dirige el grupo hasta el año 2002 cuando se retira para dedicarse a dirigir la selección del voleibol del municipio y delega la dirección del grupo en sus alumnos Carlos Mario Ramírez y Nubia María Castaño quienes continuaron con el proyecto por 3 años más hasta que se termina el grupo. Si bien los primeros repertorios montados fueron del litoral caribe debido a su especial cercanía con el grupo de danza de la Universidad del Magdalena dirigido por Adalberto Acosta, sentía que habían comenzado al revés primero proyectando las danzas de otras regiones que las propias; de aquí surge entonces el interés por el montaje de repertorios de la región Antioqueña, recibiendo apoyo para la indagación de directores de grupos de la ciudad y el área metropolitana como William Atehortúa, Argíro Ochoa y visitas a la Vereda San Andrés en Girardota con la familia Puerta. Destaca que posterior al montaje de las coreografías regresó a Girardota con su grupo a mostrarles lo que había realizado para la escena con la información aprendida.

### **Danza de La Loza (1989)**

Esta danza nace a partir de una reflexión que realiza el maestro Múnera dando continuidad a la búsqueda de una identidad para su grupo que esta vez trascendía a un montaje, ya que quería que generara además una referenciación al municipio de El Carmen; analizó el panorama folclórico colombiano descubriendo que cada departamento tiene sus propias danzas y algunos de ellos en zonas específicas presentan manifestaciones dancísticas que parten del laboreo y contexto puntuales, por ello consideró que un municipio como El Carmen de Viboral con más de 115 años de historia de la cerámica elaborada a mano debía tener también una danza original que hablara de este lugar y los ceramistas, por ello le surge la idea de crear la danza de la Loza como homenaje a una labor y patrimonio municipal que estaba comenzando a desaparecer.

## Proceso creativo

Para este montaje coreográfico colocó la tarea a los bailarines de hacer un recorrido por algunas fábricas de loza del municipio<sup>48</sup> que para finales de los años 80s aún funcionaban con sus procesos artesanales y a conocer el proceso de la elaboración de la cerámica.

A partir de la visita de todos los integrantes a las fábricas, se hicieron exploraciones de movimiento por grupos para armar figuras alusivas al proceso, a los cuales el coreógrafo tomaba atenta nota del material y posteriormente insertaba otros elementos como la planimetría para así proponer al grupo la coreografía definitiva. En entrevista inicial a Fernando Castaño, integrante del grupo, expresaba que la filosofía del maestro Múnera era trabajar en equipo e involucrar a los bailarines para que todos se sintieran parte del proceso y que cada uno diera una idea desde su área de interés ya fuera para el vestuario, los elementos a utilizar, el proceso creativo. Contaba además que con el uso de las formas corporales describían cada proceso, recuerda que el horno se formaba con los hombres tomados de la mano.

## La música

Se apoyó del compositor José J. Zuluaga oriundo de la región, quien creó el Pasillo llamado El Carmelitano, composición que consideraba el coreógrafo se adaptaba al montaje a realizar, en busca de darle mayor identidad a la danza y basado en las frases musicales comenzó a armar la coreografía con cada una de las partes del proceso de elaboración de la loza.

### *¿Cómo se desarrolla la obra?*

Algunas de las costumbres y tradiciones del departamento de Antioquia formaron parte de este montaje que tenía una duración de 15 minutos, la cual incluía tres partes:

Primero: la elaboración de la loza, donde los hombres hacían el trabajo de amasar el barro y las mujeres el de la decoración, segundo: la muestra del producto finalizado que incluía trovas y tercero: el pregón de la loza ya que se acostumbraba que los comerciantes informales compraran las

---

48. Cerámicas Continental, Cerámicas El Dorado y Cerámicas El Capiro

segundas del producto<sup>49</sup>, las llevaran empacadas en guacas y envueltas en papel periódico o en paja para protegerla, para luego venderlas en las plazas de los pueblos a precios especiales.

La danza consta de las siguientes figuras<sup>50</sup>:

- a. Llegada al lugar de trabajo
- b. Elaboración de la pasta
- c. Decantación
- d. Filtroprensa
- e. Amasada
- f. Moldeo
- g. Primera y segunda quema
- h. Pregoneo y exposición

### Elementos de la puesta en escena

Usaban cerámica real elaborada en el municipio, pinceles, loza sin decorar<sup>51</sup>, pinzas para extraer del horno, troncos de madera y otros elementos donados por las mismas fábricas con vestuarios coloridos en diferentes estampados.

### *¿Por qué siente que la danza tuvo tanta acogida en el espectador?*

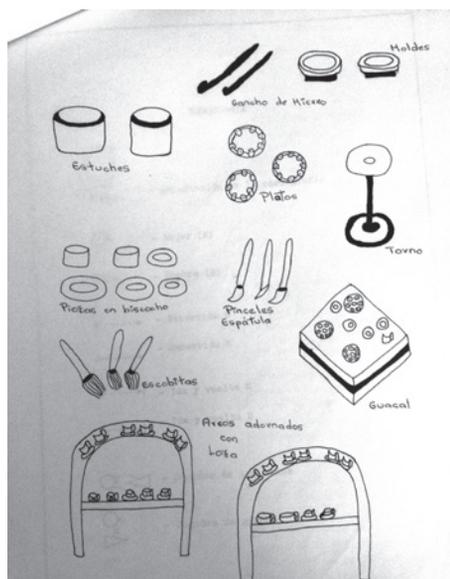
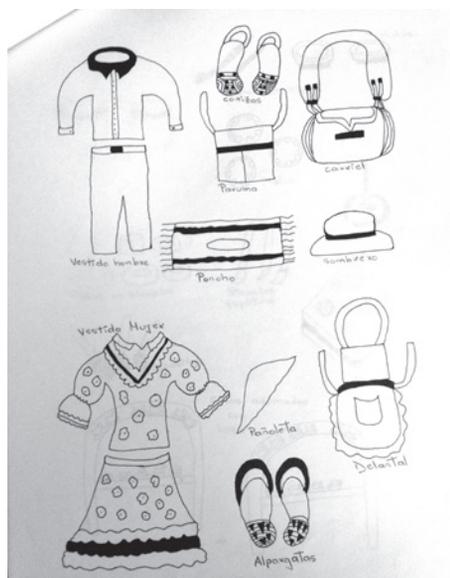
La primera vez que se presentó la danza fue para los empleados de las fábricas de loza quienes dieron la aprobación del montaje con eufóricas manifestaciones de agrado y aplausos de pie. Luego del estreno, para cada participación del grupo en eventos se les solicitaba específicamente incluir esta danza. Considera que la acogida se debe principalmente a que la danza generó identidad a los públicos

---

49. Son piezas que no quedaban bien terminadas o tenían algún desperfecto y por ello se descartaban para la venta en almacenes o exportación.

50. Descripción extractada del artículo publicado por el maestro Fernando Múnera acerca de la Danza de la Loza en Nueva Revista del Folclor Colombiano vol. 7 Num. 21, 2001. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Edición Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo Yerbabuena.

51. También llamada Bizcocho.



Danza de La Loza - sketch vestuario y accesorios  
Fotografía: Cortesía Fernando Múnera

del municipio, reconociendo aspectos del montaje como propios de sus vivencias o de la idiosincrasia de su lugar de nacimiento o crianza, al igual que dio algo propio a los integrantes del grupo.

Anexa que parte del éxito de la danza era que se realizaba con aires musicales muy alegres, ver un grupo en escena que jugaba con su cuerpo simbolizando figuras y usando elementos que aportaban visualmente y un grupo de bailarines aficionados que le impregnaban mucha energía y disfrute, lo que finalmente transmitían al público con su propio sello y estilo.

Esta obra se presentó durante doce años en presentaciones por todo el territorio colombiano.

### ¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?

El hecho folclórico posee elementos característicos del lugar donde se origina la danza, los cuales es importante respetar si se desea conservar los referentes, anexa que es importante que el coreógrafo le impregne su propio estilo y habilidades creativas para proponer otras posibilidades y estudie diferentes fuentes de información que le den una visión clara de lo que va a realizar. El hecho de llevar algo al escenario obliga a contar una historia que requiere de argumentación para respaldar lo que quiere representar.

### ¿Cómo reenamorar a el espectador?

La danza folclórica en si es muy bonita, pero hay que vestirla bien y esto se hace con una buena coreografía que evolucione, sentirse de manera real y no fingirse ya que a diferencia de

otros géneros de la danza, el hecho folclórico se debe vivir para que realmente exprese su funcionalidad y que el espectador sienta esa energía. Lo complejo no es la elaboración de anexos para la escena, es hacerla natural, darle un toque de espontaneidad.

Para cerrar este escrito sobre el maestro Múnera, anexo textualmente una de sus conclusiones en el artículo hecho para la Nueve Revista Colombiana del Folclor, pertinente para este caso: *“proyectar una danza investigativa consiste en mirar nuestro entorno, abordar nuestra cultura, volver al pasado presente y empezar a vivir nuestra propia realidad... toda comunidad posee elementos culturales que le son propios y por intermedio de la danza podemos recuperarlos”*<sup>52</sup> y termina invitando a los trabajadores de la cultura a que se conviertan en agentes renovadores.

## Marino Sánchez Cuesta

Oriundo del municipio de San Juan de Urabá en el norte del departamento de Antioquia, Marino es un maestro líder de la danza en la zona del Urabá antioqueño que inicia en la danza de forma empírica en el 1991 en la Institución Educativa San Juan de Urabá cuando conoce a Humberto Córdoba quien llegó al municipio proveniente de Cartagena del grupo llamado Mulatos del Caribe y hace una demostración de la danza del Mapalé, lo que gusta inmediatamente y por ello motivó a que se organizará el grupo de danza de la Institución Educativa bajo el nombre de Dinastía Negra bajo la dirección de Humberto y las profesoras Nardela García y Nubia Faenza, esta última proveniente del Chocó quien les enseñaba todas las danzas del litoral pacífico colombiano; Marino ingresa como músico ya que también de forma empírica interpretaba desde niño las percusiones tradicionales, específicamente el Alegre, el Llamador y el Guacho porque en San Juan no se conocía la Tambora<sup>53</sup>.

En uno de los ensayos estaban practicando la danza de la Moña y uno de los bailarines no llegó, por ello Marino que venía observando el trabajo de danza del grupo se ofrece para remplazarlo ya

---

52. En Nueva Revista del Folclor Colombiano vol. 7 Num. 21, 2001. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Edición Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo Yerbabuena. Pág. 154.

53. Cuenta a manera de anécdota que una visita a su mamá en el departamento del Chocó, después de conocer como era una Tambora, decide cortar un árbol y hacer su propia Tambora.

que sentía que tenía la capacidad para interpretarla, después de esto continua integrando el grupo como bailarín. Un año después Humberto recibe una oferta laboral remunerada en Arboletes a lo que es reemplazado por Marino quien en un acelerado proceso tenía un manejo de los ritmos y repertorios del grupo. En el año 1994 viaja a Valledupar a trabajar y regresa a San Juan de Urabá en 1996 para dar clases en la casa de la cultura.

Recibe talleres de formación en el Festival Regional de Danza que hacía FUNDAUNIBAN con maestros llegados de Medellín como Oscar Vahos y Carlos Arredondo. Para esa época tenía de referente, los dos grupos más representativos de la zona, con la aspiración de llegar a su nivel, los cuales eran Raíces de Urabá y el grupo Tambores de Urabá dirigido por Jairo Romaña, ambos del municipio de Turbo los cuales tenían buen apoyo y circulación nacional.

En un festival en San Antero, Córdoba, conoce una maestra de la EPA - Escuela Popular de Arte quien lo motiva para continuar su preparación en la danza desde un entorno académico, por ello en el año 1999 decide viajar a Medellín para estudiar danza en la EPA - Escuela Popular de Arte graduándose en el año 2003, para luego regresar a San Juan de Urabá con mayores herramientas aplicables a su quehacer. Desde ese entonces ha continuado su preparación con los programas del Instituto del Cultura del departamento ICPA y se graduó como Licenciado en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia en el año 2012, compartiendo sus conocimientos con alumnos y compañeros de la región y expandiendo así su propia semilla en grupos y directores de la zona del Urabá antioqueño. Director de los grupos Sol Naciente, Perlas Negras y Dinastía Negra. En la actualidad es además director de la Casa de la Cultura de San Juan de Urabá.

## **La tradición en su municipio**

El Baile del Bullerengue siempre ha estado presente, puesto que llegó con los primeros pobladores, siendo bailado en las fiestas, matrimonios y celebraciones, sin embargo los grupos de danza proyectivos no existían en San Juan de Urabá hasta la creación de Dinastía Negra.

Para inicio de los años 90s muy pocos grupos existían en la región y eran contados fácilmente; un

grupo en Necoclí, dos grupos en Turbo, uno en Apartadó, uno en Acandí y con la llegada del Festival FUNDAUNIBAN comienzan a nacer nuevos grupos, siendo un evento muy importante para la promoción de la danza, el cual realiza sus últimas versiones en los años 2003 y 2004. Sus obras:

- ❖ La Danza de la Leona 1992 - Habla de la historia de una leona que asustaba a la gente y que finalmente era una mujer que se disfrazaba con la intención de asustar para que la gente despejara el camino y poder irse a ver con su amante. Esta obra la acompañó musicalmente con una exploración a ritmo de Currulao.
- ❖ La isla Misteriosa 2003 - inspirada en un fenómeno natural de un corregimiento de San Juan de Urabá, a partir de la aparición de una isla que se deja ver por algunos días sin necesariamente haber marea baja, algo que el pueblo considera misterioso y situación sobre la cual una profesora inventó una letra a ritmo de Bullerengue que dice que la isla tiene misterio. Inspirado en esta canción, el maestro Marino creó toda una historia en danza con la cual es ganador del FUNDAUNIBAN en el año 2003.
- ❖ La Danza del Camarón 2004 - creada en ocasión del último festival FUNDAUNIBAN, es una danza animalesca que muestra el nacimiento del Camarón Palitero de río hasta el momento en que el hombre lo empieza a extinguir. Esto viene de sus vivencias de niño cuando pescaba en el río para poder asegurar su alimento, lo que le hace conocedor de su contexto en situaciones como amarrar el anzuelo y pescar, siendo este animal, base para el sustento y la economía de algunas poblaciones rivereñas donde la práctica de su pesca ha comenzado a sobrepasarse con el uso de mantas que recogen no solo a los peces adultos sino también las crías pequeñas; por ello el mensaje se enfoca en su preservación. En su puesta en escena muestra como el pescador acaba con una parte de los animales, pero queda un solo camaroncito que no se deja capturar.

## **La Escoba de Varita (2003)**

Creada para el grupo Sangre Africana del corregimiento de Zapata en San Juan de Urabá por solicitud del director del grupo Antonio Jerash quien había sido bailarín del Ballet de Sonia Osorio, dicha solicitud era una necesidad para su participación en el Festival FUNDAUNIBAN, ya que uno de los requisitos de participación era llevar una danza creativa la cual concursaba por un premio. Cuenta Marino que pensando en que montarles, ve pasar a unos señores con unos Burros llenos de escobas, lo que le inspira hacer un montaje coreográfico con ese elemento. Nace entonces la danza de la Escoba de Varita en cuya argumentación resalta que es una danza de laboreo que describe el proceso de la elaboración de la escoba, la funcionalidad en la cotidianidad



Danza de La Escoba. Grupo Dinastía Negra de San Juan de Urabá en Huellas Folcloriada Medellín 2016  
*Fotografía: Daniel Romero*

de la población no solo para barrer, sino también desde un significado más profundo de limpiar los malos pensamientos y sacarlos de adentro del individuo para sanar los corazones a través de la danza.

Describe en escena entonces la forma como el campesino va al monte, corta la iraca, la asolea, la teje y luego muestra la funcionalidad que tiene la escoba en su contexto ya que la gente barre su casa, su patio y su entrada con ella.

Describe en escena entonces la forma como el campesino va al monte, corta la iraca, la asolea, la teje y luego muestra la funcionalidad que tiene la escoba en su contexto ya que la gente barre su casa, su patio y su entrada con ella.

De su formación en la EPA - Escuela Popular de Arte retoma las enseñanzas en torno a la creación, tomando como referente la obra Tejiendo el Azar en la cual participó como bailarín dirigido por Nancy Muñoz, aplicando los conceptos de manejo de elementos y la investigación, para lo cual indaga acerca de la escoba, de dónde viene y su funcionalidad, así como el proceso de tejido y elaboración.

## **Proceso creativo**

Posterior a esto inició el trabajo de improvisación con los bailarines a partir del movimiento del proceso de elaboración y uso del elemento, tratando de encontrar una forma de barrer que fuera menos cotidiana y que sirviera de impulso para otros movimientos, los cuales fue comenzando a depurar y articular, sumado a las planimetrías y otros movimientos que propuso Marino como coreógrafo. Esta coreografía queda en segundo lugar en el festival en el que participa y luego la remonta con sus propios grupos reinventándola y dándole mayor nivel, difundiéndose en otros lugares de la región y en la ciudad de Medellín.

## **La música**

Gracias a sus conocimientos musicales, toma su tambor y empieza a buscar sonidos, crea la letra y versos de la canción y con el grupo musical explora tomando como base el ritmo del Porro con variaciones y lo articula con Bullerengue y Puya.

## **Nancy Muñoz**

En 1975 a la edad de 7 años, ingresa al programa de primaria artística de la EPA por iniciativa de su madre, actividad que realiza durante tres años, perteneciendo al grupo de proyección infantil dirigido por Antonio Tapias, no pudo continuar por dificultades logísticas para su desplazamiento, por ello suspende la práctica de la danza hasta que cursando décimo grado participó del grupo de danza del CEFA en esa época dirigido por Rubén Vahos “Torombolo” teniendo como compañera a Luz Daris Mosquera quien más adelante sería también maestra de la EPA. Por recomendación de Rubén referencia de nuevo la EPA, institución a la cual ingresa en el año 1983 paralelamente con sus estudios tecnológicos, a la vez que trabajaba en educación especial con niños, donde veía que la danza la podía engranar con la educación. La reflexión por el azar la ha acompañado toda su vida desde sus primeros pasos en la danza.

Con la jubilación de Alberto Londoño y sabiendo que Nancy tenía un título de Educación y era egresada de la EPA, los directivos de esta institución destacaban que cumplía con el perfil que se

exigía para cubrir esa plaza y sin su consentimiento postulan su hoja de vida y posteriormente le comunican la propuesta, la cual es aceptada por ella e ingresa como docente en el año 1989. A partir de allí comienza un nuevo camino en la danza, continuando con su preparación e investigación para afrontar la formación con estudiantes que buscaban ser profesionales en la danza.

Sus maestros fueron: Carlos y Antonio Tapias, Alberto Londoño, Oscar Vahos, Carlos Arredondo, Ludis Agudelo y Claudia Marín, de cada uno recogió material valioso en su preparación. Bailó en grupos como Guayaquil entre los años 1986 y 1990 y en el de la Biblioteca Pública Piloto, dirigidos por Carlos Arredondo; este último dirigido también por Claudia Marín durante un año.

Influenciada por Alberto Londoño y Carlos Arredondo acerca de la visión de historias danzadas contestatarias desde la tradición, enfoca sus obra en este mismo camino, dando continuidad a esta herencia de la EPA cuya filosofía resaltaba una visión social de la danza que tiene que contar algo, no solo por ser parte de la cultura inmaterial del país, sino también porque nos tiene que contar algo, decir cosas, afectar, hacer crecer como personas y sociedad, desde tres vertientes fundamentales heredadas de estos maestros fundadores de la institución: la danza a manera educativa, investigativa y creativa que se fueron reconfigurando en el tiempo pero que nunca se diluyeron. Sus obras:

- ❖ Danza y Tradición en una Cultura en Expansión: 2008 - beca de creación de la Alcaldía de Medellín, que incluía micro historias en diferentes regiones de Colombia
- ❖ La Mula: 2011 - Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín enfocada en la tradición andina antioqueña.

### **Tejiendo el Azar (2000)**

Nace como ejercicio académico del tercer semestre de danza para el taller del litoral Caribe de la EPA en el segundo semestre del año 2000, guiados por Nancy, en un grupo conformado por nueve mujeres y Marino Sánchez líder de la danza en el Urabá antioqueño, como único hombre.

Su búsqueda era la de explorar desde la danza folclórica otras posibilidades acompañándola de insumos de la gimnasia para la danza, historia de la danza, hechos culturales de la zona a trabajar,

rituales, mitos, comunidades indígenas y afrocolombianas, cuál era su influencia, para luego realizar una construcción de manera colectiva ya que esta metodología permitía que todos los estudiantes del grupo tuviesen un espacio para llevar a la escena lo que cada uno era, soñaba y quería expresar.

## Proceso creativo

El procedimiento fue estudiar por grupos las subregiones de esa zona del país para posteriormente socializar el resultado de la consulta, con el fin de tener un conocimiento más amplio del contexto. Posterior a esta exposición cada participante debía preparar una propuesta de lo que más le llamara la atención, la propuesta debía incluir un preguion con lo que quisieran contar, qué personajes tendría o qué lo inspira para plantear nuevas formas de ver.

La propuesta que más conectó con todo el grupo fue la del tejido de las hamacas de la Guajira articulado con el contexto del poder de la mujer Wayú, el ritual de la Yonna y la transmisión del conocimiento generacional donde las madres y abuelas les enseñan a las más jóvenes a tejer, a cocinar y prepararse para la vida. Ellas tejen la hamaca para el hombre con el que al futuro eventualmente se van a casar, así no sepan quien será éste, tejen su azar y de allí nace el nombre de la obra.



*Obra Tejiendo el azar | Auditorio EPA 2000.  
Fotografía: Cortesía Marino Sánchez*

La improvisación se guiaba a partir de ciertos elementos propuestos por la maestra lo que estimulaba la capacidad creativa. Tensiones, angustias, deseos reprimidos son parte de las emociones que surgen de este proceso creativo y el director es el encargado de ser ese pararrayos que articula y reconstruye hasta consolidar la propuesta.

## La puesta en escena

20 días antes del estreno y después de varios meses de exploración con el elemento de las hamacas, no encontraba la forma de ponerlas en escena, la angustia se la llevó consigo a la cama en su hogar y el sueño de esa noche le clarificó como colgarlas y como iniciaría la obra. Así es que ese imaginario le permitió consolidar el inicio con una escena donde se ven las hamacas colgadas y las mujeres enrolladas en ellas como las mariposas que emergen del capullo. Esta bella escena causó gran sensación y recordación de la obra, logrando que la misma se presentara posteriormente en el Teatro Pablo Tobón Uribe.

## La música

Se asesoró con sus compañeros maestros en música de la EPA para encontrar composiciones que abordaran nuevas exploraciones desde la tradición, encontrando material que antes no había escuchado como música de Antonio Arnedo, voces del Yuma del río Magdalena, la Orquesta Sinfónica de Bogotá con exploraciones musicales del litoral Caribe, el grupo Nueva Cultura, entre otros, siendo casi todas las propuestas abordadas desde la Cumbia en diferentes formas, las cuales sometió a las exploraciones para identificar como la recibían los bailarines.

### *¿Cómo aborda la tradición en la obra?*

Siente que la danza es movimiento y no son pasos y figuras; para su obra tenía la libertad de explorar otras posibilidades con el ritmo y el movimiento que parte de la danza tradicional y contar historias propias.

### *¿Cómo armó la obra?*

Considera que es cuadrículada con su trabajo, para ella es necesario tener inicialmente un guion que le marque el camino a seguir antes de iniciar el trabajo exploratorio, el cual aborda cuadro por cuadro para que en el resultado si surgen modificaciones o anexos a ese guion los pueda hacer con plena libertad, pero siempre teniendo claro su mapa de navegación.

*¿Con las danzas de repertorio se pueden contar historias?*

Procura trabajar sus montajes cuando los enfoca en repertorios, uniendo tres danzas en un mismo cuadro y contar algo de esta articulación.

*¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Considera que la danza debe continuar trascendiendo y buscar un equilibrio que permita su conservación pero también su evolución, recreando los repertorios para su transmisión como parte de la historia, generando a la vez una reflexión de que y como se hacía en el pasado. Pero darle también contenidos desarrollándola en una historia que a las nuevas generaciones les diga más allá de la simple representación y hacerla de forma didáctica para que al salir al escenario, cuente de manera amena las formas de vivir del contexto que se está proyectando, dándole además toda la importancia a los elementos de la puesta en escena como la escenografía y un vestuario impecable porque éste también cuenta algo, pensar los colores, pero además preparar a los bailarines para una interpretación que responda a la intensidad y al deber en la escena si es el objetivo del grupo.

## **Norman Mejía**

Inicia su formación en danza desde la época de estudio en el grupo de danza del Liceo Consejo de Medellín entre 1989 y 1993 con el profesor Francisco Javier Jiménez quien venía del grupo de Danza de la Autónoma dirigido por William Atehortúa. Repitió sus dos últimos años académicos de colegio pero su liderazgo cultural le permitía tener las puertas abiertas en la institución educativa. Recuerda que para esta época una caja de compensación de la ciudad realizaba un encuentro de danza en el marco del programa Cultura con COMFAMA donde se presentaban grupos de diferentes instituciones de Medellín y Antioquia, para el cual permanentemente ganaban menciones el grupo de danza de El Carmen de Viboral dirigido por Fernando Múnera y el del Liceo Consejo de Medellín al cual pertenecía. Este grupo manejaba repertorios de la costa pacífica colombiana

En estos concursos los vio la persona encargada de cultura para el departamento de Antioquia y les propuso que fueran a representar la región en las Fiestas de San Pedro y San Pablo en Neiva,

Huila. Este evento les abrió las puertas para su proyección nacional participando de carnavales y fiestas en Pasto, Riosucio, San Pacho, San Martín y Barranquilla entre otros. Era un grupo de jóvenes aficionados pero ensayaban casi todos los días de la semana intensificando los días sábado; resalta que su magia radicaba en las nuevas propuestas coreográficas planteadas y por la alta energía de los intérpretes.

Al finalizar su periodo escolar inició estudios de Educación Física en el Politécnico Jaime Isaza Cadavid y de Danza en la EPA - Escuela Popular de Arte, al finalizar el cuarto semestre de ambas carreras decide dedicarse solo a la danza. Durante su permanencia en esta institución de arte, ingresa al grupo Danza Abierta dirigido en ese momento por Carmenza Sierra y Carlos Arredondo permaneciendo durante tres años lo cual le permitió participar de obras como el Tío Guachupesito y Los Comuneros, que fusionaban el folclor con exploraciones de otras técnicas cuya tendencia era llamada Danza Experimental. Al terminar sus estudio en la EPA busca otras maneras de expresión desde la danza por ello comienza a estudiar Danza Contemporánea con maestros como Beatriz Vélez, y participa de las compañías Tacita'e Plata de Fernando Zapata, cuya expresión se basaba en el gesto corporal y la teatralidad, Danza Descalza dirigida por Wilson Cano y Danza Concierto dirigida por Peter Palacio explorando además técnicas de la danza clásica y moderna para su entrenamiento. Posteriormente se acerca a la danza afro contemporánea tomando clases con Rafael Palacios y a partir del año 2000 hasta el año 2004 forma parte de su compañía Sankofa asumiendo temporalmente el rol de coordinador de la compañía por una de sus giras a Francia. Se entrenó además durante 10 años en artes marciales Aikido, Taichi y Chi kung lo que le permitió explorar otras posibilidades con el cuerpo.

Haciéndose permanentemente la pregunta de que hacer con sus conocimientos y vivencias en la danza y el movimiento, llega en el año 2008 una venezolana ganadora de la beca de creación Los Tres que consistía en unas pasantías para México, Venezuela y Colombia, para montar la obra El Mismo Llano realizado en el género de la danza contemporánea con insumos de la tradición llanera, realizada con estudiantes de la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia; Norman,

siendo docente de danza tradicional en esta universidad, es convocado para participar como asistente de dirección.

En el contacto con esta bailarina encuentran en común su formación en danza afrocontemporánea, por eso ella lo invita a montarle una obra en este género de la cual nace su primer obra llamada *Adiós Fulana*, en la que buscó generar un lenguaje a partir de impulsos de la danza tradicional afrocolombiana con la danza afrocontemporánea. Su interés fue hablar de los padecimientos que ha sufrido la mujer en determinados contextos sociales y la resistencia de la misma, incorporando en los diseños coreográficos movimientos de la técnica. Esta obra se estrenó en un Festival Universitario en Venezuela. Sus obras:

- ❖ *Adiós Fulana* – 2008
- ❖ *Cambiados en Lamento* – 2010 - Coreografiada en conjunto con Wilson Cano
- ❖ *Viaje en Solitario*
- ❖ *Huellas de la Memoria*
- ❖ *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*

### **Gestos de Agua (2008)**

Esta obra fruto de su trabajo de grado de la Universidad de Antioquia, lo ha marcado en su vida ya que para el momento de su creación tenía necesidades creativas relacionadas sobre el dolor, la soledad y la pérdida por ello buscó generar nuevas calidades de movimiento.

Siempre le han llamado la atención los Bullerengues, con el liderazgo de esas mujeres cantadoras que a la vez es una especie de lamento o despedida la cual articuló con el concepto de ritual y con el tema de la pérdida de un hijo que vivió su madre.

Analizó entonces los rituales de paso que hay en el Bullerengue como el paso de niña a mujer cuando es mostrada en sociedad en la cultura del corregimiento de San Basilio de Palenque en el municipio de Mahates, Departamento de Bolívar, Colombia, o el paso a una nueva vida en el tema de la muerte de los Lumbalú. Encontró además que existe otro Bullerengue más profano producto del sin-

cretismo generado posterior a la abolición de la esclavitud cuando la cultura palenquera se extiende a otras regiones del país llegando al departamento de Córdoba y el norte de Antioquia dando origen al Bullerengue Sentao, el de Chalupa y Fandango con connotaciones diferentes a las que se conservan en San Basilio de Palenque.

Al analizar este contexto acerca de estos rituales de muerte se enfocó en este tema para entender y relacionarlo con este tipo de rituales que se viven en la ciudad. Norman un ciudadano que vivió muy de cerca

la violencia por el narcotráfico, sensibilizado por todos aquellos que han sido asesinados por equivocación, por las bombas que explotaron en la época de Pablo Escobar o por la silla vacía que encontraba en su salón de colegio debido la muerte de un compañero de estudio o de un amigo de barrio; no quería hablar de violencia, sino de un ritual de muerte que también se elabora en un contexto urbano en el cual vive, permeado por un asunto de la tradición que forma parte de su pasado, con la observación de su madre haciendo un ritual de soledad y de pérdida de su hijo en confrontación con su ideal de pensar que no tendría que ver partir a sus hijos primero que ella. Por ello transversaliza su ritual con lo que sucede en el Lumbalú.



*Obra Gestos de Agua. Dirección y coreografía Norman Mejía.  
Fotografía: Fabio Arboleda*

## Proceso creativo

Sus materiales de investigación para entender la nuevas calidades de movimiento fueron ver como pescan las mujeres, como lavan la ropa y como se bañan, lo que le sirvió para ayudar a generarse un mundo de posibilidades de movimiento para crear esta nueva forma de moverse en el asunto del dolor y la pérdida con una danza que tiene que ver mucho con lo femenino.

Analizó las dinámicas de caída y recuperación, de la gravedad, el ritmo del Bullerengue en temas musicales específicos e intérpretes como Etelvina Maldonado, siendo éstas, sus categorías de análisis para el movimiento.

Visitó el entorno de San Basilio de Palenque, para observar estos contextos y además recuperó en sus memorias como lavaba su madre cuando no tenía maquina lavadora y cual era la música que escuchaba en su radio para acompañarse mientras hacia su rutina de oficios en la casa. Si bien en su hogar no había mar, si había agua, espuma y jabón, elementos usados en otros contextos. Recuerda también haber visto a su mama llorar mientras hacia la labor y todo esto le sirvió para buscar esos momentos emotivos y ciertas posturas que le permitieron entender calidades de movimiento para la obra. Le queda de toda esta investigación que si bien estas mujeres de Palenque son dadoras de vida, también son las que preparan el terrero para el más allá, que fue lo mismo que hizo su madre para su hijo asesinado. Quería además que estos asuntos que son tan íntimos, parte de la privacidad y dolor del individuo que por lo general no se dejan ver, fueran expuestos ante el espectador como un acto voyerista que le permite observar por la rendija lo que sucede en estas situaciones con el otro, porque llorar es algo que se da en la soledad e intimidad y no se muestra en cualquier espacio.

La contemporaneidad entonces le permite establecer esa fusión entre su pasado y su presente, generando en la construcción aciertos y desaciertos ya que no todo movimiento que surge de la exploración queda en la obra, porque muchas veces aparecen hábitos de ciertas técnicas que el creador ya conoce y en este sentido la generación de nuevas calidades no pueden ser confundidas con los movimientos del entrenamiento, son nuevos materiales que van a soportar la idea creativa, los cuales se capturan para construir el lenguaje a utilizar en la obra.

Para Norman, en lo creativo no deberían estar presente los pasos ni los movimientos de las técnicas usados para la preparación del bailarín ni el desarrollo de destrezas corporales, sino una generación de propuestas diferentes que nacen del híbrido de elementos que toma para su obra.

Los elementos que usa para su puesta en escena son el agua, una ponchera, una actriz afro con una tabaco representando a una matrona, haciendo un ritual del espacio a una niña que interviene en la obra. Todo esto como parte de los imaginarios del coreógrafo, en relación con los conceptos que motivan su obra y su postura en la propia vivencia de la pérdida de su hermano, de ver a su madre llorar y no poder hacer nada y del duelo que interiorizó hace diez años después de sucedido el asesinato.

### *¿Cuál es el papel de la tradición en su obra?*

Más allá de los temas musicales y el contexto tradicional, no aparecen los pasos tradicionales de la danza, pero sí aparecen los impulsos, como cuando se detiene por un momento en la propuesta coreográfica, similar a los desplantes de la danza, porque esos momentos de quietud le dan matices a su obra y a la continuidad posterior del movimiento. La ondulación también la toma de la danza y la aprovecha como impulso que estimula el movimiento, desarticulando así las formas características al servicio de su propuesta. Por momentos también aparecían en la creación movimientos de su entrenamiento en afro contemporáneo pero no le interesaban esas calidades limpias, sino esos impulsos desconfigurados, para luego quebrarlos y para que su partitura tomara otra dimensión.

### *¿Cómo transmite su intención al intérprete?*

En esta obra Norman realizó todo el trabajo de experimentación y lo que hizo fue cederle la coreografía a la intérprete, decirle cómo moverse, después de haberla permeado por su propio cuerpo. Para este caso la improvisación fue realizada por el creador, más no por la bailarina, acompañando cada detalle de sus brazos, cuerpo, sensaciones, ritmo, tránsito por donde debe pasar el cuerpo en el espacio y tiempo, posterior a este traslado de la información, entraba en otro proceso de decantación para las adaptaciones y aportes que sugería el cuerpo de la bailarina. Anexa que a la hora de la exploración, ya sabía para que bailarina iba dirigido el movimiento que estaba generando porque

la misma había sido preseleccionada con anterioridad cuyo ser interior se adaptaba a lo que como coreógrafo esperaba de la interprete para su obra.

Su forma de trabajo para elegir bailarines en sus obras no pasa por una metodología de audición, hay otros asuntos más importantes que requiere y por ello se aferra a su intuición y al concepto de humanidad que lee en la persona para que interprete su trabajo. La intensión entonces fue trasladada a la bailarina, apoyado del movimiento más que de una instrucción basado en la energía, fuerza y recuperación para la calidad del movimiento, el cual es el que le dice la carga emotiva que este contiene o expresa, estimulada desde la fuerza, la resistencia y las dinámicas del movimiento. La forma como el bailarín se carga de sentimiento para proyectar estas sensaciones en la interpretación son propias y no necesariamente se identifican con las formas que inspiraron al creador. Esta pieza coreográfica tuvo una duración en escena de 15 minutos, su proceso de investigación y creación fue de seis meses.

La motivación de este coreógrafo al momento de esta entrevista, no es la de formar una compañía de danza ni generar una infraestructura de gestión para la circulación de sus obras, es más bien, expresar en escena en el momento que siente la necesidad de hacerlo, más allá de la trascendencia y posterior proyección que pueda tener su obra.

## **La Puesta en Escena**

Al ser creada desde sus memorias, varios objetos anclados en recuerdos de su pasado, fueron usados para las exploraciones y algunos de ellos trascendieron hasta la puesta en escena.

Para el ritual de iniciación con el agua trae a colación que cuando era pequeño, no se usaba comúnmente la bañera y por ello a él y a sus tres hermanos, los bañaban en una ponchera<sup>54</sup> que aún se conserva en su casa. Este elemento de su infancia que además su madre lo usaba para lavar la ropa o despercutir los pañales de tela, fue usado a lo largo de la obra a lo que ratifica el concepto de las cargas emocionales vigentes en sus memorias desde un objeto viejo, que ya acontecía, que había sido usado y que estaba lleno de historias en el tiempo.

---

54. Recipiente usado tradicionalmente para el lavado de la ropa.

Otros elementos que acompañaron la puesta en escena fueron un tabaco que evoca lo ancestral, lo afro y lo indígena y que además es usado comúnmente en el contexto de la tradición de donde extracta la música y el ritual, que daba un aroma y llenaba de humo el recinto al ser fumado por esta mujer chamán, siendo un elemento universalizado en actos similares en la santería cubana o en el Candomblé del Brasil. Llevaba una toalla que usaba después de bañar al personaje en un ritual que significaba iniciación de niña a mujer, pero que también evocaba un ritual de muerte porque salía de un estado para entrar a otro.

La mujer tenía un vestido blanco humilde y artesanal porque quería mostrar una situación muy casero que se logra leer en la escena desde la estética de los elementos usados.

### *¿Escribió un guion previamente?*

Tenía claro que la obra pasaría por cuatro escenas enfocadas en cada intensidad; iniciación, pérdida, duelo, renacer para sobreponerse y continuar el camino, pero más allá de eso no sabía con que se iba a encontrar para darle contenido y cuanto iba a durar cada cuadro, lo que lo llevaba a resolverlo en el hacer porque siempre en la creación hay un momento del azar ya que no sabes con qué te vas a encontrar y a medida que vas avanzado te encuentras con cosas que se abonan para esa necesidad creativa.

### *¿Pensó en algún momento en el espectador?*

Quería que la persona que se sentara a ver la obra se sintiera como un voyeurista, porque la intimidad no se exhibe y además le interesaba que la obra fuese entendida y no partiera de lo abstracto, que se leyera de principio a fin. Su obra se hace contemporánea y se globaliza desde un asunto tan inherente a la sociedad y al ser humano como lo es la pérdida, la cual forma parte del día a día en algún lugar del mundo con situaciones como la de las mujeres de negro en el medio oriente, Las Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina, las mujeres de blanco en Cuba, los desaparecidos de las madres de la Candelaria en Medellín o la pérdida de hijos y esposos en cada guerra, viendo entonces este concepto del duelo de la mujer con la pérdida de lo masculino y sobre el dolor que vivió su madre

pero que también viven muchas madres en el mundo, como algo en común y que identifica a otros que de alguna manera han sufrido una pérdida, incluso en el duelo del amor por la ruptura con su pareja. Su forma de expresión se inspira en la tradición para transversalizarlo como hombre urbano y de la contemporaneidad desde su pasado y su herencia como colombiano.

### *¿La música cómo entra allí?*

Uso música de Etelvina Maldonado y cantos de Lavandera de la tradición afrovenezolana que son mujeres que hacen coplas relacionadas al afecto y al amor, la soledad y la pérdida mientras están lavando en el río. La obra se diseñó además con momentos de silencio en danza para que la misma música cargara y llenara el espacio como un actor independiente sin que el bailarín estuviese al servicio de está, creando en sí misma un lenguaje escénico y una atmósfera apoyada de las letras en algunos casos.

En otros temas musicales utilizados si se apoyó del ritmo, los tiempos, compases para el diálogo con la danza, encajando en las intencionalidades como parte del ambiente sonoro que contribuyó a la emoción de los cuadros escénicos. Siete años después de haber creado esta obra, sus pensamientos pasan por otras sensaciones, formas y necesidades que al igual que la danza contemporánea, hacen que se esté reinventando cada día, a lo mejor bajo otras metodologías y miradas pero que en ese momento fueron las que consideré adecuadas para su proceso creativo.

### *¿Por qué desde la tradición?*

Porque le aporta la mirada desde las memorias que dan cuenta quien es él, como construye sus ideas desde su pasado y herencia para hacerlas contemporáneas. La tradición le permite contextualizarse en el presente sea cual sea la temática a utilizar que en su caso le permite hablar con el cuerpo desde algo que conoce y le da herramientas para construir; cuando habla de su tradición se refiere también a sus abuelos mulatos y afrocolombianos, su cultura y costumbres que también les fueron heredadas de sus antepasados y que le son también heredados a él, así su vivencia sea desde lo urbano. Recuerda las palabras de un crítico de danza cuyo nombre no recuerda, que decía;

“*No hay nada más contemporáneo que la danza tradicional*” porque sigue en sus comunidades y se renueva con el paso del tiempo. Hay personas de piel blanca que se consideran afros, porque se identifican con una herencia o cultura y la toman para sí como algo válido y respetable en medio de la globalidad.

Cada vez que realiza una pieza se hace la pregunta; qué tiene que decir de nuevo para no contar lo que han dicho los otros y su única manera para aferrarse y bailar diferente es a través de sus principios, desde la tradición y como al exponerlos trata de volverlos un lenguaje universal.

## **Rafael Palacios**

Rafael de padre Chocoano y madre antioqueña, nacido en el departamento de Antioquia, comienza su historia en la danza debido a que su padre, un profesor de escuela en el municipio de Copacabana, Antioquia lo ingresó al grupo de danza que dirigía en esta institución al iniciar la primaria, interpretando repertorios del folclor colombiano; durante toda su formación escolar pertenece a diferentes grupos de danza tradicional, lo que le lleva a pensar en su juventud que quería dedicarse a este oficio de manera profesional, cuestionándose la necesidad de tener unos referentes más profundos para el movimiento que no lo hiciesen sentir disfrazado<sup>55</sup> ni imitando algo que no sentía propio, es decir, sentía un vacío en la identificación con la danza que interpretaba.

Al finalizar el bachillerato viaja a Bogotá y audiciona en el Ballet de Colombia de Sonia Osorio, compañía con la que trabaja durante 18 meses para darse cuenta que tampoco era lo que quería hacer desde la danza. En esa misma época conoce a Germaine Acogny de la Escuela Mudra<sup>56</sup> de Senegal

---

55. Cuando habla de disfrazarse se refiere a lo que elige ser el individuo en el mundo culturalmente; su elección fue sentirse más afrodescendiente, con la intención de aprender de sus raíces que le permitieran conocer aspectos más profundos de su cultura que lo identifican y no lo hacen sentir que esta imitando. En la manera que uno profundiza de forma respetuosa en una cultura deja de sentirse disfrazado para volverse parte de su proceso.

56. Escuela creada en 1975 por petición del en ese entonces presidente de Senegal Leopoldo Sédar Senghor, quien interesado por la cultura quería crear una escuela de danza que a partir de las raíces de las danzas africanas tradicionales se pudiera crear un lenguaje contemporáneo africano. Esta escuela fue orientada por Maurice Bédart, coreógrafo francés y por la bailarina y coreógrafa de Senegal Germaine Acogny, entre 1975 y 1978.

quien llegó a Colombia para participar con una obra como solista en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en el año 1990, contactándola y conociendo de primera mano su trabajo con lo que se da cuenta que esa filosofía, herramientas y formas de trabajo serían las que le permitirían desarrollarse como bailarín a partir de una danza contemporánea que hablara de la raíz y de su identidad como hombre afro, a lo que descubre que debía visitar África para conocer el origen de su cultura y poder conectarse con una danza que narra su origen y contemporaneidad.

En el año 1991 viaja a Toulouse, Francia a la Escuela donde la maestra Acogny enseñaba y recibe con ella talleres, posteriormente se radica en París durante cinco años para estudiar con Irene Tassebedo una profesora egresada de la Escuela Mudra, participa de su compañía Ebene y viaja con ella en giras por 18 países de África, lo que le permite conocer un país mucho más grande del que se imaginaba, con una diversidad cultural que le da un conocimiento más amplio de lo que es la cultura Afro.

Regresa a Colombia aferrado a la filosofía de conocer el pasado y comprender el presente para poder elaborar pasos firmes hacia el futuro, para lo cual crea en el año 1997 la Corporación SANKOFA, palabra que significa “regresar a la raíz”, cuyo trabajo es investigar, hablar, crear, difundir y formar, haciendo un puente entre África y Colombia para crear lenguajes afrocontemporáneos, no con el ánimo de desplazar lo que ya conocemos de la cultura española, sino para equilibrar con lo que no conocemos de nuestra cultura africana, saneando un poco el vacío histórico que tiene esta población y el país en general. Este desconocimiento también se presenta en las culturas indígenas.

Nuestro antepasado afro no es solamente el del africano esclavizado que llega a América, ya que esto minimiza una cultura que aporta a la conformación de una nación.

En estos 19 años de SANKOFA ha creado muchas obras entre las que se encuentran:

- ❖ Sol Ninguna Bendición
- ❖ Si Dios Quiere
- ❖ La Puerta - habla de la puerta de no retorno de donde traían a los africanos para esclavizarlos en América y en Colombia.

- ❖ La Ciudad de los Otros - obra realizada a petición de la Alcaldía de Medellín en el marco de la celebración de los 159 años de la abolición de la esclavitud en Colombia en el año 2010.
- ❖ Los Otros 100 Años - basado en la obra de Gabriel García Márquez, Cien Años de Soledad.

### **San Pacho...¡Bendito! (2005)**

Esta obra fue creada gracias a la Beca de Creación del Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2005 la cual en el año 2008, se convierte en Premio Nacional de Danza, realizando alrededor de 150 presentaciones, lo que significó un momento histórico muy importante para Rafael y para SANKOFA.

Cuando llegó por primera vez a Quibdó a la edad de 5 años para conocer el lugar de donde venía su padre, llega en plenas fiestas de San Pacho, por ello prevalece en su mente un recuerdo festivo y fantasioso de este lugar, creando un imaginario que lleva consigo a pesar de que viaja permanentemente a esta ciudad y al departamento del Chocó para dictar talleres y actividades formativas. Una fiesta donde el pueblo participa, donde lo popular adquiere un significado político muy importante y que le permite retomar en escena un recuerdo de infancia y familiar.

Más allá de este significado personal que lo impulsa, la obra está respaldada en la tesis de Jennifer Murillo, una comunicadora social chochoana egresada de la Universidad Pontificia Bolivariana, en la cual narra un contexto de 24 horas de la fiesta de San Pacho en un barrio de Quibdó, contando como las personas de este barrio preparaban su caché<sup>57</sup>. Sumado a esto la compañía viaja a Quibdó para vivir de primera mano las Fiestas, lo que permitió hacer un trabajo presencial de observación para inspirarse en todo ese universo y luego crear una puesta en escena que no pretendía representar las Fiestas de San Pacho pero si realzar algunos símbolos que les interesaron de la fiesta.

Encuentran que esta Fiesta vista desde afuera podría parecerse a un carnaval pero las comparsas están muy ligadas a una crítica social y hay una postura muy fuerte sobre las problemáticas que está viviendo la ciudad. Una de estas problemáticas era el agua, ya que para la época de su visita no había alcantarillado suficiente y más aún siendo la segunda ciudad más lluviosa del mundo, lo

---

57. Denominación que se le da al disfraz usado por los grupos de comparsa en las Fiestas de San Pacho.



Obra San Pacho...Bendito!  
Fotografía: Cortesía Rafael Palacios

que toma el coreógrafo para ser expuesto en escena, unido a otros contextos de la Fiesta como el revolú<sup>58</sup>, la parte religiosa, los cantos a San Francisco de Asís y el universo de este ambiente que alimenta la obra.

En palabras de la maestra Leyla Castillo otra protagonista de la escena de la danza en Colombia, quien ha acompañado al maestro Palacios en varios procesos académicos y de dramaturgia, *“La Obra parte del rebulú para llegar a la cotidianidad y permitirse una mirada poética que es a la vez política a través de la danza”*<sup>59</sup>.

---

58. Una forma de expresión típica de esta cultura chochoana, donde el pueblo sale a las calles a festejar sin necesidad de un disfraz.

59. En Programa de Mano, Coreografías Colombianas que Hicieron Historia. Ministerio de Cultura de Colombia, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES. Editorial Alambique. Bogotá 2013. Pág. 113

## Proceso creativo

El proceso creativo toma de todos estos referentes que los impactaron en la fiesta, los cuales buscaban interpretar con un modo de danza que permitiera al público vivir un poco lo que los bailarines habían sentido en el lugar de origen de la fiesta; para ello en el proceso exploratorio, cada bailarín aportaba las imágenes que se quedaron grabadas en su mente, sus sensaciones, las cosas que más les llamaron la atención para crear mucho material que luego se fue decantando y encajando en un rompecabezas que construye la historia que querían contar.

El papel de Rafael fue el de director y coreógrafo orientador de todas las ideas generadas al interior del equipo de trabajo, proceso al que no llama creación colectiva ya que el bailarín no está al frente de la responsabilidad de crear la obra, sin embargo hay una intensión del interprete muy escuchada por el coreógrafo que les hace sentirse partícipes de la obra. Parte de su metodología es construir esquemas coreográficos que le transmite al bailarín para su interpretación, unidos con otros momentos de exploración e improvisación en donde cada quien puede elaborar unos fragmentos coreográficos e interpretativos a partir de un motivo que le impulsa, los cuales luego podrían entrar a ser parte de la obra.

## La música

Fue un híbrido entre músicas de Hansel Camacho con su tema San Pacho que es como un himno para los chocoanos y música que se creó con los percusionistas de la Compañía que a su vez son bailarines, para lograr esta combinación entre los temas pregrabados de la chirimía chocoana y los elementos de percusión. Un ejemplo de esto fue la música creada en base a un redoblante que le aportaba sentido a ese momento religioso del cual estaban hablando.

### *¿Cuál es el papel de la tradición?*

Cuando habla de la raíz, habla de lo antiguo, de lo ancestral de una cultura que lleva siglos conformándose, por ello habla de tradición y de una cultura en general, no solamente de danzar.

Sus obras han sido creadas desde contextos colombianos ya que le interesa hablar de una afroco-

lombianidad que se conecta con África. En ningún momento ha pretendido disfrazarse de africano o parecerse que los está representando, sino que se acerca a esa cultura para llenar el vacío histórico y de conocimientos que tenemos acerca de este continente. La danza folclórica colombiana siempre esta presente y es parte del origen ya que cuando habla del Currulao, la Cumbia, el Bullerengue esta hablando de África en un contexto colombiano, por ello no hay una división, hay una unidad que va mas allá de esa historia y momento en que llega la población afro a Colombia de manera forzada.

Considera que para hacer una danza contemporánea colombiana debemos remitirnos a la raíz de nuestras danzas tradicionales porque es el referente que deberíamos tener; cuando nos remitimos a unas danzas occidentales que no han sido creadas en Colombia, nos alejamos de nuestra realidad, esto no significa que no podamos hacer uso de otras técnicas de danza del mundo, sino que considera que para crear una voz de auto referencia es importante mirar que es lo que hemos construido como pueblos colombianos, que nos vemos y acercamos de diferentes maneras desde unas raíces que nos hacen colombianos en general. Para crear una voz de auto referencia tenemos que escucharnos a nosotros mismos.

### *¿Los pasos están presentes?*

En África y en la Escuela Mudra no se habla de pasos, se habla de movimientos de base que pueden generar improvisación, conocimiento, adaptación e interpretación lo que en Colombia llamamos pasos, en el sentido que danzas como el currulao no tratan de pasos, trata de una cultura que pertenece a la diáspora africana, entonces cuando hablamos de movimientos de base estamos hablando de un legado que no es solo corporal, sino también reflexivo de la cultura afrodescendiente.

### *Su opinión frente a las danzas de repertorio*

Las danzas de repertorio como las han llamado tienen esa atracción exótica dentro de nosotros mismos los colombianos para creer que pueden ser interpretadas por cualquier persona, lo que piensa es que estas danzas deberían ser mucho más protegidas por la comunidad que las vio nacer, es decir, si un colombiano quiere interpretar danzas de todo el país debería aprender de forma rigurosa

primero las danzas de su propia región durante muchos años y luego si quiere aventurarse a bailar danzas de otras regiones irse también durante muchos años a esa región o tener maestros de ese lugar que lo estén alimentado, que es algo que en pocos casos sucede en Colombia. Considera entonces que este fenómeno hace que nuestras danzas de repertorio cada vez se deformen más en su sentido y origen porque cualquiera las interpreta y se vuelve referente de otros que la desconfiguran aún más.

### *¿Cómo hacer nuevas creaciones desde la tradición?*

Como creador le interesa hablar de temas muy actuales, por ejemplo cuando va al Chocó a trabajar con bailarines y otros maestros les ha preguntado sobre la danza de La Batea, la cual lleva muchos años de haber sido creada. En el presente hay conflictos muy fuertes en relación a la minería en el Chocó, entonces su pregunta ha sido si ellos consideran que en el presente se podría hacer una nueva danza de La Batea contextualizada en lo que pasa en este momento en la minería, a lo que ellos le han contestado que ya no se llamaría así porque ya existe, pero si podría haber una danza que trate la problemática actual. Invita entonces a los jóvenes coreógrafos a que mantengan estas danzas tradicionales que ya han sido creadas, pero que también hablen de una actualidad que les concierne hoy en día, allí es donde podrían hacer de manera honesta unas danzas nuevas sin que reemplacen las anteriores hablando del contexto que viven hoy. Interpretar una danza de más de 50 o 100 años de creación es importante y la necesitamos para no perder referentes, pero en Colombia hay muchas problemáticas del hoy.

Es importante empezar a reflexionar acerca de la interpretación imitativa de las danzas tradicionales, donde se le pide al bailarín que sonría permanentemente hacia el público en un país donde están sucediendo tantas cosas sobre las cuales pronunciarse y encontrar soluciones que desde la tradición se pueden expresar. Hacer nuevas creaciones que toman como punto de partida la tradición, a lo mejor van a llevar a escena puntos de vista que expresan formas de ver la actualidad de un contexto, construir un país o cuestionar situaciones sociales y políticas que estamos viviendo en estos momentos.

### *¿Piensa en el espectador?*

Su respuesta es no, es lo que menos le interesa, cuando quiere abordar una puesta en escena piensa en el tema que le motiva y luego se va desarrollando la propuesta escénica entendiendo que el resultado final será que otras personas la vean, pero piensa que no está buscando la aprobación del público, por ello toma riesgos que quizá sean ridículos, excéntricos o cuestionantes, ya que cree que el público también quiere eso, ver puntos de vista que rompen con lo común y expresan lo que a veces no nos atrevemos a decir convencionalmente acerca de un mundo que cada vez tiene menos sentido.

El público que va a la obra está dispuesto a ver lo que quiere decir el coreógrafo en momentos que los atraen mucho y otros que no tanto ya que considera que pensar en el público y ser complacientes no es una opción para el artista.

### *¿Hay un guion?*

Si lo hay ya que cada puesta en escena tiene un significado muy profundo y en el momento que es creado tiene una razón de ser y cada movimiento está respaldado en una estética desde lo afro.

## **Oscar Vahos Jiménez**<sup>60</sup>

Nació en Barbosa en 1945, y vivió allí hasta los siete años de edad cuando su familia se traslada a Medellín en 1952. Al no finalizar los estudios secundarios, ingresa entre 1960 y 1962, al Instituto de Bellas Artes, donde tiene la oportunidad de empezar a perfeccionar su inclinación por el dibujo y la pintura. Estos estudios son interrumpidos debido a que debe prestar servicio militar entre 1964 y 1966.

A través de su hermano Mayor Bernardo Vahos ingresa al Instituto Popular de Cultura, IPC - Instituto Popular de Cultura, donde se integra al grupo de danzas que ya existe en dicha institución. Paralelamente recibe nociones sobre música y teatro. Desde otro ámbito, tiene contactos con el maestro de danza clásica Kiril Pikieris de donde recoge parte de la disciplina del ballet. Desde 1968 comienza

---

**60.** Biografía extractada de [www.canchimalos.co](http://www.canchimalos.co) por asesoría de Arturo Vahos y complementada con entrevistas a Luz Dary Gutiérrez, Carlos Tapias y Alberto Londoño.

su trabajo como director de grupos de danzas, en la Universidad Pontificia Bolivariana, el 1970 en la empresa IMUSA del municipio de Copacabana, luego desempeñó similares trabajos en la Universidad de Medellín, el Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid y en la Biblioteca Pública Piloto.

Entre 1972 – 1973 ingresa a la Escuela Popular de Arte del Municipio de Medellín, como docente, pero es en realidad a partir de 1974, cuando ya se vincula definitivamente a la institución; en ella contribuye a formalizar el programa de Danza. Participa en la creación del Departamento de Investigaciones, crea una cátedra sobre Lúdica Infantil Tradicional, que complementa la formación de los futuros maestros, propicia también a nivel académico dentro de la escuela el estudio y proyección del Sainete antioqueño.

Participa en la formación y dirección del Grupo de Proyección Artística de la Escuela, el cual se une con el grupo musical Canchimalos formado simultáneamente entre 1976 y 1977. En toda esta dinámica, fue cofundador de grupos de investigación como CINTRAPOS, Centro de Estudios de las Tradiciones Populares y del CEF, Centro de Estudios Folklóricos.

En todo el tiempo en que se desempeña como profesor, intensifica su interés por la investigación y la creación en el campo de la danza, lo mismo que de la gama de juegos tradicionales de todas las regiones de Colombia. De igual manera participa activamente en los trabajos de investigación en el Norte del Valle de Aburrá, sobre cantos y danzas, y en Arboletes, sobre el Bullerengue. Otros campos en los que incursionó fue como fotógrafo en los festivales organizados por el entonces Instituto Colombiano de Cultura. Con estos materiales Oscar Vahos define aún más el universo conceptual y creativo que se plasma en las obras que realiza el grupo de proyección EPA - Escuela Popular de Arte, entre esos trabajos se destaca El Chigualo, referida a la ritualidad fúnebre de la Costa del Pacífico y los primeros espectáculos sobre Lúdica Infantil Tradicional, que luego se tradujeron en el disco “Juega Colombia”, en colaboración directa del grupo musical Canchimalos y todos sus alumnos y compañeros más cercanos. Con este repertorio el grupo EPA - Escuela Popular de Arte, se dio a conocer en la ciudad de Medellín y otras ciudades de Colombia, como Manizales, Armenia y Bogotá.

Avanzado el proceso del grupo de Proyección EPA, se dieron diferentes contradicciones con la

Administración Municipal, y ambos grupos, deciden independizarse, para iniciar un accidentado pero fructífero camino, en el que pasan a nombrarse “Coreomusical Canchimalos”, y posteriormente “Corporación Cultural Canchimalos”, etapas en la que se renueva el personal y en las que Oscar Vahos concreta el largo aprendizaje en el campo de la música, la danza, y el juego tradicional, teniendo diferentes sedes como su casa en el Barrio Campo Valdés, la casa en el sector del Aeropuerto Olaya Herrera, la acción comunal del Barrio Alfonso López en la comuna 6, la EPA y la primera sede arrendada en el barrio La América<sup>61</sup>.

Los últimos proyectos en que Oscar participa con la Corporación Canchimalos, fue la creación de la Escuela Artística Integral, en la que se pretende impartir formación artística a niños entre cuatro y doce años. En el año 2002, participa en la Feria de la Colombianidad, organizada por la Embajada de Colombia en España. En el 2003, Con la British American Tobacco BAT, organiza la representación de la Feria de las Flores de Medellín en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de la ciudad de Bogotá. A sus alumnos Canchimalos les dejó como obra en proceso de montaje “Paz-Ciencia”, la ciencia de la paz. Oscar Vahos fallece, el 27 de noviembre de 2004, en la ciudad de Medellín.

### **Libros publicados:**

Oscar Vahos plasma parte de su recorrido por Colombia, en tres libros dedicados a los maestros y los cultores de la danza; “Danza Ensayos” en 1998, “Juguemos” en 1998 y “Juguemos 2” en el año 2000. Sus obras:

- ❖ La Marquesa de Yolombó - 1980, taller de creación en la EPA.
- ❖ Lúdica 1 - 1980 - 1986
- ❖ Mito Juego y Realidad - 1887 - 1996, llamada al interior de Canchimalos como la Lúdica #2.
- ❖ Puro Juego - 1994 a la actualidad; un montaje coreográfico desde la lúdica infantil tradicional colombiana de las regiones del país que finaliza con juegos para la época de su

---

**61.** En la Actualidad la Corporación Cultural Canchimalos tiene sede en arriendo en el barrio La Floresta de Medellín y es dirigida por su hermano Arturo Vahos.

montaje, llamados actuales, urbanos y callejeros. De este trabajo produce un libro con una grabación, con carácter pedagógico e informativo.

- ❖ Eco Lúdica - la cual inicia su proceso de montaje en el año 1996 y se estrena en el año 1998.
- ❖ Baile Paisa - creada entre 1998 y el año 2000, retoma fragmentos de otros montajes coreográficos de Canchimalos a principios de los años 80s y trabajos investigativos realizados en municipios y veredas de Antioquia por el maestro entre 1972 y 1985.

## **Descubri-Miento (1992)**

*Basada en entrevista a Luz Dary Gutiérrez<sup>62</sup>*

Posteriormente cambia al nombre de América, fue estrenada en el año 1992 en ocasión de los 500 años de la presencia española en Colombia, cuyo proceso de montaje inició en el año 1990.

## **Proceso Creativo**

Recuerda Luz Dary que Oscar llevó a Canchimalos un video documental que narraba el descubrimiento de América desde una visión muy crítica acerca de las atrocidades cometidas por los españoles como una señal de protesta a esta celebración, esto les genera la orientación que querían darle a la obra, la que además grafica el maestro en una pintura muy sugestiva que tituló Descubri-Miento. Posterior a esto se dividieron por equipos para hacer la indagación conceptual y comenzar el trabajo exploratorio y creativo de cada cuadro de la obra.

Primero fue entonces la parte visual y auditiva para luego llevarlo al cuerpo. Los referentes fueron fundamentales para la construcción, por ejemplo la parte la cosmogonía se abordó a partir de los escritos hechos por Carl Sagan sobre la historia de la cosmogonía universal y la teoría de la evolución, haciendo una exploración directa con elementos como pelotas de icopor, esferas más cortas para representar las partículas y sombrillas las cuales se usaron para representar animales marinos como

---

**62.** Luz Dary Gutiérrez, fue miembro de la Corporación Canchimalos entre 1982 y 2005, ejerciendo como bailarina, asistente de dirección, coordinadora y docente de la Escuela Artística Integral, egresada de la Escuela Popular de Arte EPA - Escuela Popular de Arte, Licenciada en Danza de la Universidad de Antioquia y diplomada en danza contemporánea de la misma institución, quien fue un gran apoyo para Oscar vahos por mucho tiempo.

las medusas; ya que desde el inicio sabían que el teatro negro sería la técnica escénica que usarían para ese cuadro.

Como todo proceso creativo, generó gran cantidad de material para una obra de 3 horas de duración y teniendo claro que debía durar 1 hora, la depuración excluyó varias partes contempladas en el guion. Esta obra en muy corto tiempo tuvo la posibilidad de realizar varias presentaciones que ayudaron a madurarla, llegando a municipios de Antioquia como Yolombó, Santa Fe de Antioquia y a festivales de Teatro como el de Manizales, en el cual se presentó dos años consecutivos en la plaza de Bolívar ante más de 4.000 personas.



Obra Descubri-Miento, Corporación Cultural Canchimalos | Festival Internacional de Teatro de Manizales 1995.  
Fotografía: Cortesía Luz Dary Gutiérrez

## Puesta en escena

El maestro fue muy vanguardista en esta obra, utilizando en la escena recursos no muy usados en Colombia como lo es el teatro negro, con elementos de colores fluorescentes para el primer cuadro, que exigía una compleja preproducción en cada escenario ya que se hacía necesario generar una caja negra y la máxima oscuridad posible, incluso en escenarios exteriores.

Cada bailarín tenía un set de varios elementos a manipular entre los que se encontraban los objetos fluorescentes, sus vestuarios, poporos para hacer aspersiones, palos para hacer percusiones, un instrumento de las comunidades Huitotos de la Amazonía colombiana, llamado Yapurutú y piedras con las que se hacían chispas al golpearlas.

Se dividía por cuadros o secuencias incluyendo elementos como la Cosmogonía; hecha en teatro negro y narración en off de la teoría del big bang, creación de los planetas, los animales y el hombre, el contexto africano y su hábitat con la caza del felino y el venado, así como la captura y esclavitud, el contexto indígena que incluía una poliritmia con el ritual de la zafra,<sup>63</sup> la colonia con los chasquis<sup>64</sup> y el baile libertador.

### **Relación con el espectador**

Esta obra fue pensada para contar algo al espectador desde un punto de vista crítico pero a la vez cronológico y de contexto, que incluso desde su nombre Descubri-Miento ya narraba la barbarie y que a lo largo de la obra, incluía elementos visuales, parafernalia, simbología corporal y sonoridades variadas que le otorgaban una estética característica del maestro Vahos por su cercanía a la plástica y una dinámica que conectaba al público desde diferentes canales.

De esta obra el maestro quería retomar dos de sus momentos y convertirlos posteriormente en obras cada uno de ellos, los cuales eran el cuadro indígena y el africano.

### **De la música**

Para esta obra, Canchimalos que contaba con músicos de planta, realizó un trabajo simultáneo y conjunto de exploración de movimiento con generación de sonidos y melodías, a partir de diferentes instrumentos, para ello contó con músicos como Jaime Tejada, Nury Hernández, Juan Fernando

---

**63.** Proveniente de la palabra árabe Safrá que significa viaje, se contextualiza en un rito fúnebre de la antigüedad según explicación del maestro Oscar Vahos en la época del montaje.

**64.** Eran los mensajeros personales de varias comunidades indígenas, que por medio de un sistema de postas de relevo y de su agilidad para correr grandes distancias, llevaban importantes mensajes de una comunidad a otra. Este sistema fue adoptado por los españoles y posteriormente por el ejército libertador.

Hincapié y Arturo Vahos entre otros quienes para la obra llevaban un amplio set de instrumentos. El maestro Oscar Vahos también participaba eventualmente en la parte musical ejecutando instrumentos idiófonos, de percusión y flautas. Las exploraciones retroalimentaron de parte y parte para inspirar tanto a músicos con los movimientos y expresiones de los bailarines, como a los bailarines con las propuestas rítmicas y melódicas que surgían del grupo musical.

La música incluyó creaciones propias para la obra, melodías de las contradanzas Vencedora y Libertadora, exploraciones con instrumentos por parte de los bailarines y voz en off que narraba el inicio de la obra, la cual fue grabada con la voz del locutor y profesor universitario Milton Erre, gran amigo de Oscar.

## **William Atehortúa**

Un hombre con amplio recorrido en la proyección de la danza folclórica antioqueña no solo por sus 46 años a cargo de uno de los grupos de danza más antiguos y vigentes en el departamento como lo es el Ballet Folclórico UNAULA, con el cual ha recorrido el país y sus festivales, sino también debido a su trabajo por muchos años como promotor de danza del departamento de Antioquia, teniendo la posibilidad de conocer de primera mano las formas interpretativas de pobladores y grupos de proyección, cuyo labor ha integrado con varios escritos y reflexiones en torno a la relación danza y educación.

Su historia en el mundo del arte comienza en los años 60s con su participación como músico en varias orquestas, pero fue en 1969 cuando ingresa como percusionista al grupo de danza del bachillerato de la Universidad Autónoma Latinoamericana, cuando inicia este apasionado contacto con la danza folclórica colombiana, disciplina que experimenta prontamente debido a la necesidad que tenía el grupo por tener hombres bailarines.

En el año 1967 ingresa al Colegio de la Autónoma a segundo año de bachillerato, un año más tarde se crea el grupo de danza por iniciativa de una docente de educación física de la universidad llamada Silvia Ríos González quien empezó a reunir algunos estudiantes con quienes inició el trabajo danístico a partir de sus experiencias. Para el año 1969 se contrata a Iván Zabala Lora, estudiante de la

EPA quien dirige el grupo por dos años. En el año 1971 con el inicio de clases se entera que al maestro Iván no se le renovarían el contrato y con ánimo de continuar con un proceso que a ese momento ya le había generado gran interés, asume el liderazgo artístico del grupo siendo un reto que lo lleva a buscar una preparación consciente de su poca experiencia en el tema; por ello se dio a la búsqueda de información asistiendo como observador a los ensayos de grupos de danza como el de la EPA - Escuela Popular de Arte dirigido en esa época por Alberto Londoño, el grupo Danzas Latinas dirigido por Pedro Betancur; a este último lo recuerda con gratitud por su apoyo en ese proceso y a observar algunas clases en la EPA - Escuela Popular de Arte, institución en la que resalta el acompañamiento del maestro de percusión Emilio Banquéz con quien aprendió ritmos del pacífico colombiano.

Con el apoyo de la universidad visitó diferentes festivales alrededor del país acompañado de una grabadora con la cual hacía sus registros y tomaba sus notas. De Pedro Betancur aprendió su forma de escribir coreografías, su manera de diseñar los vestuarios y se unió a su labor en la realización de eventos, destacando la gran facilidad que tenía este maestro para movilizar personas en universidades, escuelas y empresas con grupos de danza, así como en su trabajo como tallerista por los municipios del departamento. En UNAULA Universidad Autónoma Latinoamericana creó un proyecto de talleres académicos que integraba coro, estudiantina, percusión, cuerdas, baile popular y varios niveles de formación en danza para los aspirantes al grupo de danza de la universidad.

En el año 1980 entra a formar parte de Extensión Cultural del departamento de Antioquia como promotor de danza y de la mano de Pedro Betancur recorrió la región por más de 20 años preparando líderes de danza y aprendiendo también de sus formas interpretativas y procesos artísticos.

En el año 1999 es invitado a dirigir la Casa de la Cultura del Municipio de Sabaneta, Antioquia, creando la red de casas de cultura del área metropolitana y desde donde realizó un proceso de desarrollo cultural que incluía la cátedra de artes obligatoria en las instituciones educativas, lo que le llevó a escribir un programa extracurricular de las artes. Con el apoyo de las alcaldías municipales de la región, realizó varios procesos de estudios del folclore de los cuales posteriormente organizaba festivales para mostrar el resultado de estos estudios e investigaciones que realizaban los líderes en sus subregiones.

Entre algunas de sus recopilaciones de campo se encuentra un proceso realizado con Luis Pancraccio Parra en el Municipio de Guatapé, quien dirigía la estudiantina del municipio y el grupo de danza los arrayanes, para un trabajo investigativo en la vereda El Rosario sobre la danza de Los Toritos la cual conoció previamente por medio de Pedro Betancur.

Sus diferencias en formas de pensar con algunos líderes de danza de la ciudad en los años 70s y 80s lo llevaron a buscar una formación más de campo en la región y el país de manera independiente para consolidar una preparación y conocimiento que ha transmitido a los bailarines de su compañía y a los alumnos que han recibido sus talleres alrededor del país.

Los referentes bibliográficos base que utiliza en sus cursos y a pesar que reitera que algunos de estos discursos ya no tienen vigencia, todavía conservan una funcionalidad, por ello cita a Guillermo Abadía Morales<sup>65</sup>, Octavio Marulanda<sup>66</sup>, Raúl Cortázar y otros grandes estudiosos del folclor latinoamericano entre ellos el maestro Paulo de Carvalho Neto<sup>67</sup> quien dice que el folclor es el estudio científico de las tradiciones, definición que lo identifica por su permanente interés de profundizar en el análisis de las danzas más allá de lo que dicen los libros o los investigadores, haciendo uso incluso de su metodología para las capacitaciones que realizaba en los municipios.

Su trabajo con el Ballet Folclórico UNAULA Universidad Autónoma Latinoamericana se basa en la cultura folclórica colombiana desde algo que el llama su propio estilo de una forma abierta y creativa donde los bailarines desarrollan su proceso danzario acompañado por el director pero con la posibilidad de buscar una libre expresión, lo que les ha permitido llevar a la escena sus montajes con un carácter propio, reconocido en los diferentes festivales que ha participado.

---

**65.** Musicólogo y folclorólogo colombiano, autor de más de 25 libros sobre cultura musical, folclor e identidad entre los que se encuentra el libro Compendio General del Folclor Colombiano.

**66.** Músico colombiano, director del IPC - Instituto Popular de Cultura de Cali, escribió el libro Folclor y Cultura General con el apoyo de COLCULTURA

**67.** Antropólogo, folclorista y ensayista Brasileño, pionero del estudio sistematizado del folclor en América Latina. Escritos de los ensayos Folclor y Educación, Folclor y Psicoanálisis y Concepto de Folclor. Tomado de internet: [https://es.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_de\\_Carvalho\\_Neto](https://es.wikipedia.org/wiki/Paulo_de_Carvalho_Neto)

### *¿Cómo es su proceso creativo?*

Expone que su trabajo es de carácter libertario más no de libertinaje en cuanto a la cultura folclórica; es decir no renuncia a la dinámica natural evolutiva de la cultura ya que el folclor no es aparte de esta. Todo en la cultura tiene un origen, una traslación, una apropiación, una transformación para dar lugar a un nuevo origen como su teoría de la dinámica social de la cultura.

Cita a Carlos Marx en su escrito *El Capital* quien habla de los Saltos en la Historia, donde se pasa de un estadio a otro estadio de lo primitivo a la conquista, a la colonia, a la independencia y a la república; siempre hay un cambio histórico que marca algo retroalimentándose en lo que le ha antecedido. Los cambios de comportamientos culturales a través de la música, de las modas, de las nuevas invenciones tecnológicas que miran al futuro pero que también buscan en el pasado referentes que inspiran nuevas propuestas, son referencias que traslada a sus miradas del folclor, el cual no los observa como en un sarcófago intocable donde solo se pueden hacer las cosas de una manera, sino que las adapta a su grupo de bailarines permeados por una cultura de ciudad, anexando que al no pertenecer originariamente a las zonas donde se originan las danzas, necesariamente las formas interpretativas, los cuerpos, los comportamientos, la conciencia es diferente y por ello la forma de asimilarlas será diferente sin ser distinto.

Sus puestas en escena se alimentan de la información de origen, analizan elementos que considera deben respetar de la danza y mantener para que el espectador reconozca la tradicionalidad. Hay unos hechos que considera son característicos e inmodificables, en la construcción coreográfica y puesta en escena genera nuevas construcciones de forma lúdica y libertaria que permitan un disfrute al coreógrafo y a los bailarines, esto hace que sientan que la danza es parte de su vida y que tienen la libertad de expresarla según la sienten. Cada grupo y cada ser humano siente de manera diferente la danza y por ello adquiere un carácter propio.

Cuando habla de su estilo expone de manera corporal formas de moverse que considera han sido características de su compañía y hace a manera de ejemplo un paso de la danza de la Redova en donde ejerce un movimiento de hombros diferenciando la forma de otros grupos que para el mismo

paso, basan el movimiento desde el brazo o el codo. Esto lo argumenta a partir de la observación de los campesinos silleteros cuando participan en el desfile, extractando la movilidad natural de los hombros por el peso de la carga.

### *¿Cuál es el proceso en el montaje de la danza?*

Sus montajes son abiertos a la posibilidad de aporte de los integrantes del grupo jugando con diferentes variables que puede tener un ritmo determinado sin encasillarse en una única forma de hacerlo, es decir, para un baile como el Pasillo tienen diferentes versiones desde la forma más campesina hasta cierto grado de estilización o de manejo de niveles corporales que son parte de la diversidad del folclor y por ello aprovecharlo en la escena.

### *¿Cómo realiza la puesta en escena?*

Expone que toma como punto de partida la información existente tanto de la fuente consultada como de algunas formas coreográficas de grupos que referencia para la inspiración más no para la copia.

## **La música**

Escucha versiones musicales hasta encontrar la que le identifica con el nuevo proyecto escénico; a partir de allí la música se convierte en la musa que lo lleva a soñar movimientos e imaginar como puede utilizar este recurso a favor de la puesta en escena para luego plasmarlo en el papel desde la escritura coreográfica con sus propios códigos y luego llevarlos al salón de ensayo.

## **Proceso creativo**

En la formación previa que realiza en los ensayos, se trabaja la disciplina escénica, la disciplina social, la formación humana, la rítmica y la parte psicofísica que denomina como el acto teatral, desarrollado con sus bailarines a partir de la técnica de Grotowsky acerca del Teatro Pobre aplicada en la formación del actor desde hechos cotidianos y que en su caso realizan ejercicios relacionados con las plantas, los animales y la naturaleza en general. Esta herramienta exploratoria le permite depurar los comportamientos escénicos que quiere para determinar las formas en las que realizarán determinada danza, diseñando los momentos en escena y la actuación danzaría. Considera fun-

damental Analizar e identificar los momentos de contradicción ya que en su opinión, no todas las danzas son eminentemente homogéneas, sino expresiones individuales y como tal expresa, formas interpretativas particulares; a estas formas se suman aspectos como la teatralidad danzaría, la proyección del cuerpo y de los movimientos hacia el público, entendiendo que la danza es un medio de comunicación entre el coreógrafo, el bailarín y el espectador<sup>68</sup>.

### *¿En esa relación del artista y espectador como aborda el tema del mensaje?*

Considera que en el trabajo danzario de nuestro contexto, los grupos han hecho más importante unas cosas que las otras, por ejemplo se presta mayor atención al fenómeno de la posturas, el diseño de los vestuarios que cada vez son más sofisticados, pero han descuidado el desarrollo temático, la historia de la danza y con ello el componente comunicacional que le otorga a cada danza su funcionalidad. La danza por sí misma es un espectáculo si esta pensada para conectar con el público, por ello clarifica que no hace danza espectáculo sino que la misma adquiere este concepto al establecer una comunicación con el espectador.

Continuando con el concepto de director libertario (término muy usado en la cultura de la danza en Cuba), para construir una temática no necesita sacrificar el proceso creativo y expresivo del bailarín, el cual de igual manera debe ser consciente de su papel en la escena y el discurso corporal que debe desarrollar a través de su participación.

### *¿Cómo logra que sus bailarines se sensibilicen hacia la danza?*

Debe haber una capacidad dialógica amplia, participativa y propositiva en cuanto al manejo conceptual y metodológico desde el cual se aborda la danza, es decir se requiere un estudio previo, observación de material existente ya sea en video o en vivo, como se baila en determinado lugar o grupo, lo cual les permita algunas referencias previas que les de más elementos de reflexión del cual surjan preguntas para resolverlas en grupo, en el salón de ensayo o con la dirección, explorando incluso con nuevas formas de sus propias coreografías, ya que el trabajo coreográfico es de superación

---

68. En este aparte cita al maestro cubano Ramiro Guerra en su libro "Apreciación de la Danza". Editorial Letras Cubanas. 2003

no para repetir lo mismo y encasillarse en lo que ya está hecho. Sus obras:

- ❖ Del Llano a la Cordillera - 2008
- ❖ Subiendo a la Montaña - 2008
- ❖ Antioquia Diversa y Festiva - 1987
- ❖ Colombia se viste de Fiesta - 1995
- ❖ La Redova Alborada - 2010

### Las Vuelticas (2010)

Esta propuesta creativa no es fruto de una investigación, sino el fruto de su inspiración tomando como punto de partida el contexto base de las diferentes formas de bailar las vueltas antioqueñas, de la cual crea una nueva danza ya que se baila de una forma diferente, la velocidad musical es más rápida dando una orientación de baile para fiesta enmarcado en los pasillos que denomina Guachapanguiados<sup>69</sup>.

Basada en un tema musical llamado Las Vuelticas compuesto por el Grupo Occidente, el cual desagregó, separando la parte rítmica y la melódica para dar origen a la composición coreográfica. Su temática es eminentemente festiva, baile de pareja suelta y de competencia de destrezas entre el hombre y la mujer gracias a la dinámica que generan los pasillos guachapanguiados, ritmos que se interpretan en las reuniones de celebración en algunos municipios del norte de Antioquia. Aquí la intensidad no es el enamoramiento, sino el lucimiento.



Las Vuelticas Ballet Folclórico UNAULA | Teatro Pablo Tobón Uribe  
Festival Huellas Folcloriada Medellín 2016  
Fotografía: Daniel Romero

---

**69.** Forma en que los campesinos llaman a los pasillos montañosos y cuya denominación extracta de sus investigaciones. Bailar a la Guachapanga es bailar acelerada e improvisadamente. Son también llamados Bailes Bravos.

Retoma el sentido natural de Las Vueltas como baile circular y de juego, a lo cual cita la frase “*Los niños juegan al arte de jugar, juegan a paz y libertad*”<sup>70</sup>. Ese acto lúdico lo considera fundamental en la representación de la danza y en la experimentación del bailarín, sin ese componente lúdico se hace más difícil disfrutar para transmitir.

### **Crear en danza folclórica o sobre la danza folclórica**

Para el maestro William se puede dar la creación desde el folclor en los dos caminos, tomando como punto de partida una danza existente con aspectos claramente definidos, enriqueciéndola con otros elementos pero conservando el carácter tradicional de la misma y por otra parte, la creación puede basarse en un aspecto del folclor de una región determinada, tomar un tema musical, una leyenda, un suceso determinado que hace parte de la cultura tradicional, no necesariamente de la danza y a partir de allí crear una propuesta dancística folclórica. Esta propuesta puede ser una pieza coreográfica que podría llamarse una Danza Folclórica o elaborarse una creación danzada con diferentes momentos ampliando el espectro a una obra que articula una historia.

### **Recomendación a los nuevos coreógrafos**

Frente a este tema expresa que es muy importante que quienes lideran procesos creativos, tengan presente el estudio como punto de partida o la investigación de contexto antes del proceso creativo, previo a los procesos de montaje coreográfico y de aprendizaje de pasos; el acercamiento conceptual otorgará una visión y consciencia diferente al intérprete para luego dar paso a los procesos corporales.

### **William Flórez**

Como muchos niños que practican la danza, el Maestro José William Flórez Quintero a sus ocho años de edad se motivó por participar en una coreografía del colegio cuya experiencia le generó un interés permanente por esta práctica; a los 14 años de edad ingresa a la academia de Ballet de Medellín con Kiril Pikieris y Leonor de Pikieris. Sus maestros de folclor fueron entre otros; Gustavo

---

70. Mirtha Aguirre. La Enseñanza del Folclor en los Niños.

Arango<sup>71</sup>, Socorro Luján, Jairo Sánchez Pasos y Pedro Betancur, participando de los grupos de la Biblioteca Publica Piloto, conjunto de la empresa Pilsen, Grupo Cultural los 18<sup>72</sup> y Embajadores del Folclor Colombiano agrupación que creó en compañía de otros bailarines.

En el año 1975 a la edad de 19 años visualiza la danza como opción de vida y es por ello que se traslada a la ciudad de Bogotá para estudiar con el maestro Jaime Orozco<sup>73</sup>, estando como base en su compañía<sup>74</sup> pero además viviendo experiencias en la danza con compañías como el Ballet de Colombia de Sonia Osorio, la compañía de Delia Zapata Olivella y la compañía de Jacinto Jaramillo. Con el Ballet de Jaime Orozco participa de forma permanente en programas de televisión como Media Torta y Bellas Artes. Con una gran inclinación por el hecho de crear coreografía, tuvo a su cargo por delegación del Maestro Orozco, la monitoría de los grupos de danza de empresas, lo que le permitió desarrollar esta competencia ejerciendo un liderazgo en estos procesos durante 3 años.

En el año 1978 regresa a la ciudad de Medellín por dificultades económicas y decide formar un nuevo grupo motivado por la insistencia de sus ex compañeros de los 18 y de embajadores, llamándolo Ballet Folclórico de William Flórez y posteriormente cambia su nombre a Ballet Folclórico Antioquia gracias al apoyo y patrocinio de una entidad bancaria para la participación en el Desfile de Silletteros. Su grupo se presentaba frecuentemente en algunos de los varios estadero-restaurantes que existían en la Calle Colombia como Los Recuerdos y Tierra Antioqueña. Este grupo existió durante cinco años.

Por varios años se dedica a la docencia y a montar coreografías en colegios y bailes de quinceañeras. A principios de los años 80s ingresa al taller libre de danzas de la Universidad de Antioquia ya en esta época coordinado por Walter Gómez, director del grupo de danzas de esta universidad.

---

**71.** Bailarín de la academia Ballet de Medellín, uno de los líderes de la danza folclórica en Medellín en los años 70s, dirigió el grupo de la Biblioteca Pública Piloto en el año 1972.

**72.** Dirigido por la maestra Socorro Luján.

**73.** Bailarín y coreógrafo Antioqueño, ex alumno de Kiril Piquieris, radicado e la ciudad de Bogotá la mayor parte de su vida.

**74.** Ballet Colombiano de Jaime Orozco; esta compañía se dedicaba al montaje de coreografías desde el género Ballet Folclórico, se presentaba frecuentemente en programas de la televisión nacional y en el restaurante Tierra Colombiana de la ciudad de Bogotá.

En el año 2001 varios ex bailarines del grupo de danza de la Universidad de Antioquia le proponen crear una nueva compañía y es allí cuando nace la Corporación Dancística Matices, entidad que dirige en la actualidad, desde un estilo escénico que mezcla la forma tradicional de la proyección con apoyo de la danza clásica pero procurando no exagerar en la estilización y con la cual ha representado el país en festivales internacionales.

### *¿Cómo categoriza sus montajes escénicos?*

Para el maestro William su estilo no pasa por una categorización específica de danza folclórica proyectiva o ballet folclórico y que para sus montajes procura implementar una estética adquirida en su formación, pensando en hacer un espectáculo basado en las músicas y danzas folclóricas colombianas que le agrade al público, que sea dinámico y que provoque ver. Para esto se acompaña de elementos de la puesta en escena como el vestuario, la parafernalia, coreografías que rompan con la monotonía, teniendo claro que primero tiene que sentirse él mismo y sus bailarines complacidos con lo que están haciendo antes de pensar en agradar al público.

Las becas de creación y proyectos de circulación internacional, espacios generados por la Alcaldía de Medellín y el Ministerio de Cultura, han permitido que su compañía incursione en el montaje de obras, respaldadas por un equipo de trabajo al interior de la organización. Sus obras:

- ❖ Danzar Más Que Razones – 2007
- ❖ Amares
- ❖ Cuando Danza mi Tierra

### **El Jaleo Sanjuanero (1978, 1983, 2001)**

Su acercamiento al Jaleo San Juanero proviene inicialmente de su experiencia como bailarín del Ballet Colombiano de Jaime Orozco siendo este maestro el realizador de un montaje coreográfico inspirado por un trabajo musical titulado **Jaleo San Juanero** que incluye 12 temas en base de Rajaleña y otras variantes del Bambuco, incluyendo además una sonoridad muy alegre cercana a los ritmos del litoral caribe.



Jaleo San Juanero. Corporación Dancística Matices.  
Fotografía: Juan Ernesto Vergara

A su llegada a Medellín se reencuentra casualmente con este trabajo musical (en formato long play) gracias a un obsequio que la familia del maestro Enrique Montoya<sup>75</sup> le hace al morir a Oscar Jiménez, compañero de baile de William Flórez en el Ballet Folclórico Antioquia decidiendo crear su propia versión del Jaleo. Para su montaje analizó que las letras del trabajo musical evocaban historias que le sugerían formas de interpretar y es por ello que decide entonces mezclar pasos y figuras de la danza del San Juanero con otros movimientos de la danza clásica donde armonizó escubillados, piqueteos, aguacateos y codos con pas de chats, pas de bourés y al tournants, para dar origen a la primera versión de la danza del Jaleo San Juanero en Medellín.

En entonces una danza andina que por sus orígenes sonoros se puede relacionar con la región del gran Tolima, su temática es de relación amorosa, elegancia y estilización y sus características son familiares al baile del San Juanero, pero su versión nace de las fusiones que al coreógrafo le plantean tanto sus conocimientos de danza clásica, folclor y las bondades del aire musical.

---

75. Director del Ballet Indoamericano.

Esta danza la monta en su Ballet Folclórico Antioquia en el año 1979, luego en los talleres libres de la Universidad de Antioquia, donde realiza varias versiones y posteriormente en la Corporación Dancística Matices; dictando diferentes talleres que han hecho que esta danza se difunda en varios grupos de la región quienes han aportado a su difusión y vigencia.

### **Proceso creativo**

Su método es similar es este y muchos casos, donde selecciona la danza o ritmo que quiere montar partiendo del estudio de un tema musical, previo al montaje los bailarines reciben un taller, posteriormente basado en los pasos de la danza, va integrando sus diseños coreográficos buscando no repetir figuras para lo cual no escribe previamente la coreografía, sino que aprovecha lo que van generando sus bailarines para visualizar el siguiente diseño planimétrico de lo cual va tejiendo lo que finalmente será la coreografía. Inicialmente montó dos jaleos con los talleres y el grupo de Danza de la Universidad de Antioquia entre los años 1990 y 1995 y posteriormente con Matices en el año 2001, siendo en la actualidad una danza que otros grupos ya interpretan y reinterpretan.

### *¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Considera fundamental capacitarse más allá de su experiencia como bailarín temporal de un grupo de danza ya que en muchos casos, toman como base la información adquirida desde la práctica sin ahondar en los orígenes, temática, pasos tradicionales e información de contexto. A manera de ejemplo plantea que un ritmo folclórico como el Bambuco se baila de manera diferente en varias regiones y a veces por desconocimiento se interpreta un tema musical de una zona con cercanías a la corporalidad de otra. El director o coreógrafo debe argumentarse teóricamente antes de realizar un montaje coreográfico y además transmitir toda la información posible a los interpretes ya sean niños, jóvenes, adultos o adultos mayores y con esto fomentar un estudio riguroso del folclor que trascienda la práctica.

Recomienda que los directores de grupo inviten a personas con amplia experiencia en la danza folclórica para que observen sus trabajos, sirvan de veedores o validadores de sus montajes y den

las sugerencias necesarias para generar una retroalimentación y por ende un crecimiento permanente en la labor desde la danza folclórica.

## Entrevistas Complementarias

He incluido una entrevista a esta cultora de la tradición dancística de Antioquia quien realizó los primeros montajes coreográficos de danzas como la Redova y las Vueltas en su vereda, herencia de los bailes tradicionales que fueron quedándose en la comunidad por el asentamiento de migrantes de diferentes lugares, debido a contextos históricos del país o acciones para el desarrollo económico del mismo y cuyas manifestaciones culturales integraron los contenidos de sus celebraciones.

No se conoce a ciencia cierta cómo se dieron los pasos de los bailes, quien o quienes le dieron forma o los definieron, pero una parte fuerte de la historia de la danza Antioqueña, recopilada por diferentes maestros de la danza folclórica proyectiva se ha escrito por indagaciones en familias como los Foronda y los Puerta y es por ello que de fuente directa consideré importante saber sus testimonios frente a sus tradiciones, que antes de llegar a los escenarios convencionales gracias a los trabajos investigativos, ya habían sido puestas en escena desde mediados de los años 60s por la señora Arnodia cuyos escenarios eran los patios de las casas y el público, los habitantes de la comunidad participantes de las parrandas<sup>76</sup>, Sainetes y otras celebraciones.

### Arnodia Foronda Tobón

#### *¿De dónde nace esa tradición?*

Podría ser debido al asentamiento de españoles y africanos, resalta en primera medida y recuerda que de pequeña su padre la llevaba a reuniones donde sus abuelos y en otras casas de la zona, porque frecuentemente realizaban parrandas de amanecida, que les permitía observar como bailaban los mayores ya que para esta época a los niños no se les permitía con tanta libertad como ahora, participar activamente en las fiestas. Las primeras danzas que se empezaron a bailar de manera proyectiva

---

76. Fiestas campesinas

en la vereda de San Andrés en Girardota fueron coreografiadas por ella entre 1965 y 1970 durante su época escolar y los repertorios eran Redova y Vueltas.

Cuando se hacían actividades culturales en la Escuela la Correa, los adultos bailaban el Gallinazo y las Vueltas. Fidel Cadavid a quien se refiere como uno de los mejores músicos liristas de la vereda, interpretaba los ritmos folclóricos y a la vez sabía como se bailaban, transmitiendo ese conocimiento a quien le solicitara la información; una de estas personas interesadas en conocer fue la señora Arnodia, quien aprendió de él como bailar el Danzón y de otros cultores como se bailaba La Cachada, La Conga y otros ritmos. Con la llegada de Argíro Ochoa a la vereda aprendieron también de sus investigaciones.

Los abuelos y los padres les contaban que a esos bailes les llamaban “Bailes Bravos” por la rapidez y la alegría de los ritmos así como la forma como exageraban movimientos porque en dos pasos ya atravesaban la sala de lado a lado. Las parrandas se realizaban en ocasión de las fiestas de compadres y en diciembre época en la cual se realiza el Sainete, pero cualquier momento del año era excusa para que los músicos se reunieran a celebrar. A propósito del Sainete cuenta que en el pasado era ensayado de manera hermética por los abuelos y solo podía ser visto por el público el 23 de diciembre en un ensayo abierto con ropa cotidiana, ya el 24, 25, 31 de diciembre 1 y 6 de enero, se realizaba con sus vestuarios. Esta manifestación también va acompañada de parranda ya que el grupo va con músicos y en la casa de alguien se hace el remate hasta la amanecida.

Los Sainetes en la Vereda San Andrés se hacen con libretos elaborados hace muchos años y otros que han ido variado con temáticas mas actuales, algunos de ellos fueron escritos por el señor Antonio Saldarriaga, labor que se ha transmitido como herencia familiar. Cuenta la señora Arnodia la anécdota que en el 2013 a un tío suyo de 98 años de edad, le llevaron a la casa una presentación del Sainete y este inmediatamente reconoció que la temática era la del Sainete del Ratero, sobre el cual decía que lo conoció a la edad de 8 años y nunca más lo volvió a ver, es decir este Sainete hace 90 años no se hacía.

Ahora la comunicación es muy fácil y basta con marcar un número celular para pactar el encuentro

de los saineteros, pero en el pasado la forma de comunicarse para la salida del Sainete era con pitos como la señal del llamado para el encuentro que iniciaba con la presentación de este acto lúdico teatral que al finalizar daba pie al inicio de la parranda, algo que ha sido históricamente parte de la idiosincrasia de esta comunidad. En estos espacios conocían todas las manifestaciones vivas en su vereda, cuenta que una señora mayor de edad que ya falleció le hablaba del baile del Charleston y su abuela le hablaba de la Polka Americana, temas que nunca indagó más allá para saber su origen, pero es posible que además de los asentamientos de esclavos africanos y españoles, a finales del siglo XIX en ocasión de la construcción del Ferrocarril de Antioquia llegaron junto al ingeniero Cisneros, otros ingenieros y arquitectos americanos y cubanos, así como personalidades de Londres quienes participaron como prestamistas en algunos de sus proyectos. Muchos de los cultores ya han fallecido y con ellos algunos de estos bailes tradicionales, pero la comunidad y los proyectos de investigación que han hecho entidades como cosecheros de Antioquia, CORANTIOQUIA, entre otros y la transmisión generacional, significan un respiro en la continuidad acerca de estas manifestaciones culturales en donde bailes como La Redova y Las Vueltas siguen vivas en sus fiestas, que cada quien las baila a su manera sepa o no como se bailan.

La señora Arnodia en 1970 se retira de la dirección del grupo Tradiciones de Girardota ahora Corporación Artística, el cual continúa vigente con el trabajo permanente de miembros de su familia y su labor de liderazgo en la comunidad la lleva día a día a estar inmersa en múltiples actividades en medio de una incansable misión sociocultural.

### *¿Cómo interviene el concepto de coreografía?*

Los bailes eran precisamente manifestaciones espontáneas que formaban parte de la celebración y no eran pensadas para exhibición, sus elementos de vestir cotidianos como la mulera, la pañoleta o el pocho eran usados para apoyarse, pero no se vestían especialmente para bailar, a no ser que estuvieran participando del Sainete para el cual si había un vestuario específico.

### *¿Qué recomendación hace a los nuevos coreógrafos?*

Que bueno que los jóvenes continúen con esta tradición, la cual no se puede perder; los padres tienen gran responsabilidad en esto ya que al encaminarlos en el arte los apartamos de otros malos caminos. La vereda de San Andrés es muy rica en cultura pero no se tienen espacios adecuados para la práctica, sus grupos de Danza y Sainete ensayan en los patios de las casas de los integrantes o a veces en el colegio pero anhelan tener una casa de la danza que fortalezca esta preservación. En su vereda continua la tradición porque mientras los adultos están bailando, los niños están viendo los ensayos y comienzan a bailar entre ellos. Con el Sainete sucede igual, presentan los adultos y luego los niños hacen su propio Sainete, por ello no se ha acabado allí la tradición que le llega al niño desde el vientre de la madre que aún en avanzado embarazo está bailando. Este modelo de transmisión generacional sería importante fortalecerlo en los diferentes grupos de la ciudad y el departamento para fomentar ese amor por lo propio.

Las siguientes dos entrevistas corresponden a líderes cuya trayectoria ha permitido complementar apartes de la historia de la danza en Antioquia, en donde me encuentro con algunas danzas que no son tan populares y difundidas que espero que así como a mí, generen interés por su profundización y conocimiento en otros coreógrafos y que plasmo en este escrito como referente de esa construcción cronológica y por supuesto un merecido reconocimiento.

### **Jairo Herrón**<sup>77</sup>

Expresa que se inicia en la danza de manera accidental, refiriéndose a una anécdota del año 1955 a la edad de 14 años cuando asiste junto con su hermana Martha Herrón a una presentación del grupo de danza de TEJICONDOR en el Teatro Junín lo que les motiva de gran manera para participar de estos espacios del arte. Debido a esto Martha ingresa al grupo Danzas Latinas de Pedro Betancur, al cual Jairo, quien estudiaba en un internado en Santa Fe de Antioquia, asistía en los recesos es-

---

**77.** Esta información se extrae gracias a los audios facilitados por el maestro Alberto Londoño en una entrevista realizada a Jairo Herrón y Alberto Gómez desde la residencia de este último en el municipio de Bello, Antioquia en el año 1992.

colares para acompañarla en algunos ensayos; una vez para una presentación en el municipio de Amagá a falta de un bailarín le propone Pedro hacer el reemplazo y este hecho significa sus inicios en la danza, siendo Martha y Pedro los únicos profesores con lo que se formó en este campo.

En el año 1960 ingresa como trabajador a FABRICATO, siendo Alberto Gómez su jefe en el área de grabación de telas y a la vez participa como bailarín en el grupo de danza del Instituto Popular de Cultura dirigido por Martha Herrón.

En el año 1964 en una fiesta de la empresa realiza algunos números de baile con su hermana, lo que llama la atención de las directivas por ser un obrero con facilidades para la danza, por ello la doctora Martha Elena Bravo y el doctor Humberto Álzate le proponen crear un grupo de danza con trabajadores de FABRICATO y sus familiares, dando inicio a este grupo con su primer ensayo el 30 de agosto del año 1965, bajo la dependencia del Club Deportivo y Cultural de esta entidad. Cuatro meses después de su creación, el grupo se presenta en el antiguo Bosque de la Independencia ahora Jardín Botánico en un concurso organizado por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, ganando el primer lugar, hecho que fortaleció su trabajo y generó mayores recursos por parte de la empresa para su funcionamiento.

En el año 1966 viaja a Cali y Buenaventura para aprender del trabajo de Santiago Caicedo y su grupo Estampas Negras, conociendo La Danza Chocoana, La Contradanza, La Jota, El Tamborito, El Tío Guachupecito y otras. Con apoyo de Jesús Zapata Builes y el maestro Ramón Paniagua se transcriben estas melodías a partitura. Su formación en general empírica le lleva a realizar diferentes coreografías con el grupo de FABRICATO siendo pioneros en el departamento, en el montaje de danzas del pacífico como las ya mencionadas y del Caribe colombiano como el Bullerengue de María la Baja y el Garabato, esta última muy admirada por el público. A pesar de no haber realizado muchos montajes de repertorios antioqueños, su cercanía con el municipio de Santa Fe de Antioquia, lugar en donde vive hasta su adolescencia le lleva a montar una danza que hace muchos años no se difunde de

manera masiva y es el **Bunde de Santa Fe**<sup>78</sup>, montado por primera vez por Martha Herrón en 1966 con el IPC - Instituto Popular de Cultura y posteriormente por Jairo Herrón en 1967 con el grupo de FABRICATO, en homenaje a esta cuadrilla del municipio de Santa Fe de Antioquia para la fiesta de Los Diablitos celebrada cada año entre el 22 y el 31 de diciembre en este municipio.

El grupo de FABRICATO recorrió el país y se presentó internacionalmente en Venezuela y Ecuador. Jairo se retira de Fabricato en el año 1975 siendo relevado por su hermana Beatriz Herrón quien lo dirige hasta su cierre en 1980. Tres de los fundadores de este grupo se dedicaron posteriormente al mundo de la danza y el folclor siendo ellos Alberto Gómez, Argíro Ochoa y Reinelio Tobón.

## **Alberto Gómez**

Félix Antonio Gómez Valencia, llamado por sus familiares y amigos Alberto Gómez, fue empleado de FABRICATO y destacado deportista a nivel departamental en la disciplina del fútbol, quien con la creación del grupo de Danza de la empresa, se interesa por esta disciplina artística e ingresa al grupo desde el segundo día de ensayo en el año 1965, convirtiéndose en la mano derecha de Jairo Herrón al cual acompaña hasta el año 1975 cuando también se retira del grupo. Toda una vida en el deporte que cambia radicalmente por el mundo de la danza, por ello forma su propio grupo en el municipio de Bello inicialmente con niños y jóvenes dando nacimiento al grupo San José en el año 1966, adoptado por el nombre del barrio donde vivía y cambiado 17 años después por Proyección Folclórica Danzas de mi Tierra como fue denominado hasta su cierre en el año 2006. Sus 40 años al frente de este y otros proyectos culturales le merecieron varias condecoraciones por las Alcaldías de Bello, Medellín y la Gobernación de Antioquia.

---

**78.** Danza que data de la época de la colonia heredada por los campesinos del corregimiento de Tonusco Arriba que bajaban al pueblo con gorros forrados en papel de globo de colores, espejos, con lentejuelas en las capas, con coplas alegóricas a hechos socio políticos del municipio, que se acompañaba de tiple, tambora y panderetas.

## **Algunas Danzas Recopiladas**

Su gran interés por la formación autodidacta y generación de conocimiento le lleva a varias salidas investigativas a lugares como Nuquí de donde se documenta para montar la danza de **EL Tamborito Nuquiceño**, a Girardota donde aprende **La Cortadeña** la cual le fue enseñada directamente por el señor Ricardo Puerta y su familia y a la Vereda Canei en el municipio de Santa Rosa de Osos donde recopiló la **Danza de la Carcajada del Marrano** por invitación del señor José Álvarez<sup>79</sup> músico oriundo de allí y los campesinos de la zona, quienes en una fiesta interpretaron este baile con un pasillo y su propia letra, que consistía en una especie de juego en círculo del que debían sacar a la gente con la cadera. Era un baile elegante y no arrabalero.

También por invitación del señor Ricardo Puerta, crea una coreografía para el tema musical El Shirú, que describe el maestro Gómez como una mezcla de Rumba y Pasillo, la cual diseñó con mezcla de pasos de Redova y Chotís. Posteriormente lo empezaron a nombrar como folclor de Girardota, y según él, también los Cosecheros de Antioquia le hicieron posteriormente una versión.

Dirigió grupos de danza de Instituciones y empresas como Telecom (7 años), Comfama (7 años), el Instituto Jesús de la Buena Esperanza del municipio de Bello (10 años), EAFIT (3 años), Liceo Universidad de Medellín (2 años), Universidad Luis Amigó (3 años) y el grupo de jubilados de FABRICATO.

---

**79.** Este dato es extractado del artículo publicado por el maestro Alberto Gómez acerca del pasillo fiestero en Nueva Revista del Folclor Colombiano vol. 7 Núm. 21, 2001. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Edición Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo Yerbabuena.

## Capítulo 5: Danzas de Antioquia

*Agrupación Tejiendo el Azar en Huellas Folcloriada Medellín 2016. Fotografía: Daniel Romero*



Los escritos históricos remiten al Pasillo y la Redova mencionados por Harry C. Davidson<sup>80</sup>, o el Bunde, La Caña y el Siotís mencionados por Tomas Carrasquilla<sup>81</sup> en sus obras completas con referencias que datan incluso desde 1750. Pero hablando de la proyección del folclor de este departamento, encontramos que fueron El Pasillo, las Vueltas y El Gallinazo, los primeros y únicos bailes representativos de Antioquia que se encontraban en los repertorios de grupos como Danzas Latinas, Danzas Universidad de Antioquia, algunos grupos de empresas y la EPA - Escuela Popular de Arte entre los años 50s, 60s y 70s.

El maestro Alberto Londoño expresa que finalizando la década de los años 50s vio por primera vez la danza de las Vueltas Antioqueñas en un grupo dirigido por Martha Mazo, quien según él comienza su difusión y posteriormente la continúa Pedro Betancur. La base de su éxito eran las coplas más que el baile, por su contenido jocoso y de doble sentido sexual, lo que le encantaba al público. Las coplas normalmente las decían los hombres, muchas de ellas se pueden encontrar escritas en El Cancionero de Antioquia y Caldas<sup>82</sup>, por ello desde la pre EPA - Escuela Popular de Arte, a finales de los años 60s le crean la respuesta de la mujer a muchas de las coplas que los hombres decían.

*Aquella que está bailando  
con las manos en la cintura  
Aguña que tal pa' un enfermo  
yo ya tengo calentura*

A lo que la mujer contesta:

*Vos que tenés calentura  
te vas a quedar con la gana  
Yo no te la puedo curar,  
que se la cure su mama.<sup>83</sup>*

---

**80.** Harry C. Davidson en Diccionario Folclórico de Colombia. Música, Instrumentos y Danzas. Bogotá, Banco de la República 1970. Tomo II

**81.** Tomas Carrasquilla en Obras Completas Tomo II, Editorial Bedout. Medellín 1964 Los Bunde Pág. 115, La Caña o los cañeros Pág. 470, el Siotís en Tomo I Pág. 356.

**82.** Restrepo, Antonio José (colecciones y apuntes) y Gutiérrez, Benigno A. (recolección y publicación) El Cancionero de Antioquia: Folclor de Antioquia y Caldas. Editorial Bedout. Medellín, Colombia. 1955. Publicada por Teresa Uribe Restrepo en ocasión del centenario del natalicio del autor.

**83.** Tomado del documento: Cuento tres, El Boom de la Danza Paisa, escrito por Alberto Londoño.

Fue debido a recopilaciones y trabajos proyectivos hechos por grupos como los de estudio de la EPA, Danzas de mi Tierra, UNAULA, Cosecheros de Antioquia y Canchimalos entre los 70s y 80s, proyectados a partir de la década de los 80s los que dieron a conocer un mayor número de repertorios de la región en el contexto local, regional y nacional y a las que se suman otras iniciativas de líderes de la danza en Medellín y el departamento de Antioquia en los años 90s y primera década del 2000 para su difusión, nuevas visitas a las fuentes aún vivas y el planteamiento de nuevas propuestas creativas.

La maestra Claudia Marín, docente de la EPA, escribe en la revista de esta institución un artículo acerca de la danza proyectiva en Antioquia<sup>84</sup>, en el cual diferencia los repertorios coreográficos más proyectados, en dos estilos: **Danzas Cortesanas**; con marcada influencia europea incluyendo las Mazurkas, Valses, Polkas, Redovas, Shiotises; algunos de ellos se han vuelto bailes históricos debido a que ya no son parte de las celebraciones de los cultores y tampoco son proyectados por ningún grupo de danza; a estos se suman La Cachada, El Pasillo Lento y El Danzón por su corporalidad cortesana y cita al maestro William Atehortúa quien escribe “... *de estos bailes a la moda europea a lo largo del siglo XIX se afianzan La Contradanza y El Vals caracterizándose además por la presencia de elementos característicos que pueden decirse ya colombianos...*”<sup>85</sup>. Esta apropiación da origen a nuevas representaciones musicales y dancísticas que nacen del pasillo principalmente para dar origen a la segunda clasificación que plantea la maestra Marín y son los **Bailes Bravos** o **Danzas Campesinas**, para los cuales el maestro Argíro Ochoa se remonta igualmente a principios del siglo XIX con la aparición del tiple “*nuestro particular instrumento armónico que a partir de entonces se asienta para acompañar fiestas, serenatas y bailes*” “...*con este instrumento se bailaron inicialmente en el campo Las Vueltas, El Gallinazo y La Redova denominados Bailes Bravos por la resistencia física que se necesitaba para bailarlos*”<sup>86</sup>.

---

84. REVISTA ESCUELA POPULAR DE ARTE. Número 2, año 2000. Impresión Difundir. Medellín, Colombia. Artículo Danza Proyectiva en Antioquia. Por Claudia Marín, profesora programa Danza. Pág.71 – 77.

85. Atehortúa, William. En Documento Folclor Coreomusical Colombiano. Pág. 11.

86. En Cosecha de Tradiciones. Pág. 24 y 26.

Es importante anotar que bailes también mencionados por la señora Arnodia Foronda de la vereda San Andrés en Girardota, escuchados a su abuela como el Foxtrot y el Charleston, populares en Estados Unidos a principios del siglo XX, coinciden con la época de construcción del Ferrocarril de Antioquia (que comienza en 1874 y se inaugura en 1929), cuando el ingeniero Francisco Javier Cisneros trae consigo un equipo de ingenieros, arquitectos y colaboradores de Estados Unidos y Cuba de los cuales quizás se conocen estos bailes y los ritmos cubanos de donde surgen la Conga y el Danzón. Esta búsqueda del origen finalmente no es el objeto de estudio entendiendo que nuestras culturas están permeadas de diferentes influencias que dan como resultado final nuevas manifestaciones por lo general campesinas a lo que Curt Sachs describe como *“danza anónima y popular que mantiene viva la riqueza espontánea de la danza como expresión vital de exaltación física y que refleja las costumbres, alegrías y tristezas de cada pueblo”*<sup>87</sup>; la verdadera relevancia hacia donde se dirige este escrito radica en la apropiación y posterior interpretación o reinterpretación al que está llamado el coreógrafo colombiano que parte de la tradición para sus puestas en escena.

Pero Antioquia es más que montañas y tradiciones Andinas de arriería, es también Danza Indígena como el legado ancestral que se viene fortaleciendo en el resguardo indígena de Cristianía Emberá – Chamí en el municipio de Andes y como las tradiciones afrocolombianas aún vivas en la región del Urabá Antioqueño cuya cercanía con el Chocó, Córdoba, Bolívar y con ellos las culturas de los litorales Pacífico y Caribe hacen que varias de las manifestaciones musicales y dancísticas sean difundidas en esta zona del departamento generando una apropiación de bailes como el Fandango, el Abozao, y especialmente el **Bullerengue** que toma apellidos propios por su forma de bailarlo en San Juan de Urabá, Arboletes y Puerto Escondido. Este ritmo y baile llega a la región específicamente a San Juan de Urabá, Turbo, Arboletes y Necoclí con los primeros pobladores provenientes de la Islas Barú, Santa Ana y de Cartagena venidos en barcos de vela en busca de Tagua, Madera y Raicilla quienes trajeron consigo sus tambores y tradiciones haciendo sus fiestas con Banda, Bullerengue y

---

<sup>87</sup>. Citado en Hernández, María del Carmen. Compiladora. HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA. Guía de Estudio. Ministerio de Cultura. Editorial Pueblo y Educación. Habana, Cuba. Primera reimpresión 1985. Pág 25.

Sexteto cuando aún no existía la energía y no habían llegado los grandes picos<sup>88</sup>.

Si bien El Bullerengue antioqueño tiene sus raíces en la costa Caribe, ha generado su propio estilo y sabor, con características más fiesteras y amorosas y diferenciándose de El Bullerengue de El Palenque de San Basilio el cual tiene un carácter más ritual. Familias como los Pacheco, los Blanco y los Pérez, entre otros continúan transmitiendo la tradición del canto, toque y baile de El Bullerengue en el departamento de Antioquia<sup>89</sup>.

Aquí nombraremos entonces una recopilación de estas danzas del departamento de las cuales la respectiva nota al pie invita a consultar las fuentes para el conocimiento de sus contenidos.

El Baile Bravo<sup>90</sup>

El Bambuco

El Bullerengue

El Bunde<sup>91</sup>

El Bunde de Santa Fe<sup>92</sup>

La Cachada<sup>93</sup> o Cachada Colonial<sup>94</sup>

La Cachada de Machetes<sup>95</sup>

La Candanga de Obregón<sup>96</sup>

---

**88.** Caja de sonido con grandes parlantes, popularizados entre 1945 y 1950 en Cartagena y Barranquilla con diseños artesanales y pinturas llamativas. Tomado de internet: <http://www.pico.com.co/historias/17/1950>

**89.** Apoyado de entrevista con el maestro Marino Sánchez.

**90.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**91.** Refiriéndose a El Bunde usado en los Sainetes de Girardota, investigada por los Cosecheros de Antioquia, según artículo publicado por Oscar Vahos Jiménez en Nueva Revista Colombiana del Folclor 2001.

**92.** Montada en 1965 por Martha Herrón para el IPC - Instituto Popular de Cultura y en 1967 por Jairo Herrón en Fabricato. Información recopilada en entrevista al maestro Jairo Herrón. Cortesía del audio facilitado por Alberto Londoño y reseñada también en Cosecha de Tradiciones Pág. 20 y en Revista EPA. Num.2 --2000 artículo Aspectos Musicales del Bunde Antioqueño por López G, Gustavo. Basado en investigación de Luz Marina Acevedo. Pág. 109 – 120.

**93.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**94.** Llamada “Colonial” por el maestro Oscar Vahos y Canchimalos, por dos razones, Primera: como lo demostró en 1982 el músico y bailarín don Luis Felipe Álzate nacido en 1900 en la vereda Manga Arriba, debido a sus posturas y connotación de bailes llegados de Europa y la segunda; para diferenciarla de la cachada de machetes de la vereda San Andrés. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. 2001. Pág. 198

**95.** Llamada así por Canchimalos, al encontrarla en la vereda San Andrés en Girardota e incluye en su coreografía juego de machetes. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. 2001. Pág. 198

**96.** Eliana Ortiz viene realizando un trabajo sobre este tema y sobre la Fiesta de los Diablitos en el municipio de Santa Fe de Antioquia. Según el historiador Bernardo Martínez Villa, “En esas mismas fiestas del siglo pasado y buena parte de éste, solían representar per-

La Caña<sup>97</sup>

La Carcajada del Marrano<sup>98</sup>

Chotís<sup>99</sup> o Siotís<sup>100</sup>

Chotís o Siotís Caleño<sup>101</sup>

La Conga<sup>102</sup>

La Contradanza<sup>103</sup>

La Cortadeña<sup>104</sup>

La Danza<sup>105</sup>

El Danzón<sup>106</sup>

El Fox Trop<sup>107</sup>

---

sonas que llegaban a la ciudad procedente de las montañas y veredas de las tierras calientes, lo que en esos tiempos se llamaban Candangas, Bundes y Sainetes, que consistían en danzas africanas acompañadas en versos o coplas musicalizadas, alusivas a acontecimientos ocurridas en el año respectivo”.

“Obregón es una vereda del municipio de Santa Fe de Antioquia, ubicada por la vía que a orillas del río Cauca conduce al municipio de Anzá. De allí eran las personas que constituían La Candanga de Obregón, casi todos negros descendientes de esclavos, que adquirió fama por sus danzas, instrumentos musicales y vestimentas vistosas”. Tomado de internet: artículo del Periódico El Mundo, 2 de septiembre de 2007. <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=63147#.VvRhLkudJow>

**97.** Versión de la danza reconstruida por Canchimalos, e informada por adultos mayores habitantes de Porce y Girardota entre 1986 y 1987, confrontada y aceptada por los informantes quienes la habían visto bailar. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. 2001. Pág. 199

**98.** Recopilada por el Maestro Alberto Gómez en la Vereda el Canei del Municipio de Santa Rosa de Osos, según Información recopilada en entrevista a él mismo. Cortesía del audio facilitado por Alberto Londoño

**99.** Investigada por los Cosecheros de Antioquia, según artículo publicado por Oscar Vahos Jiménez en Nueva Revista Colombiana del Folclor 2001. Alberto Londoño en sus libros Danzas Colombianas y Baila Colombia, menciona una versión vista en la EPA en el año 1972 por los hermanos Valencia de donde surgió el primer montaje proyectivo.

**100.** Cantada y bailada para Canchimalos por don Luis Felipe Álzate en 1982, vereda Manga arriba, Girardota. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. Pág. 200, Año 2001

**101.** Cantada y bailada para Canchimalos por don Luis Felipe Álzate, vereda Manga arriba, Girardota. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. Pág. 200, Año 2001

**102.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**103.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**104.** Enseñada a Alberto Gómez y a los Cosecheros de Antioquia en momentos diferentes por el maestro Ricardo Puerta, según Información recopilada en entrevista al maestro Alberto Gómez. Cortesía del audio facilitado por Alberto Londoño y en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**105.** La Danza Mal de Amores, recopilada por la Corporación Canchimalos en diferentes veredas del norte del Valle de Aburrá. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. Pág. 197, Año 2001

**106.** Investigada por los Cosecheros de Antioquia, según artículo publicado por Oscar Vahos Jiménez en Nueva Revista Colombiana del Folclor 2001.

**107.** Baile histórico descrito por las memorias de los abuelos, mencionado por la señora Arnodía Foronda y por Yolanda Pérez en sus entrevistas para este escrito.

El Gallinazo<sup>108</sup>

El Guatín<sup>109</sup>

La Marcha<sup>110</sup>

El Pasillo Voliao<sup>111</sup> o Choroto

El Pasillo Lento o Señorial<sup>112</sup>

La Redova de San Félix, Bello<sup>113</sup>

La Redova de San Andrés en Girardota<sup>114</sup>

La Redova de la Palma en Girardota<sup>115</sup>

La Rumba<sup>116</sup>

El Seresesé<sup>117</sup>

Los Toritos<sup>118</sup>

El Tresillo<sup>119</sup>

Las Vueltas Sabaneras o Remedianas<sup>120</sup>

Las Vueltas Antioqueñas<sup>121</sup>

---

**108.** Llamado en otras versiones como el baile de El Gallinacito. Su origen en Colombia es bastante antiguo según escritos de Tomas Carrasquilla, citando que en Antioquia se bailaba hacia 1750. Obras Completas Editorial Bedout. 1964. Recopilado por Cosecheros de Antioquia.

**109.** Investigado en 1991 por Jhon Mario Lora, informado principalmente por el señor Leonardo Guzmán y campesinos de la vereda Guapantal en el municipio de Urrao.

**110.** Usado en el norte del Valle de Aburrá para el protocolo de entrada y salida del Sainete.

**111.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa. Difundido ampliamente a nivel nacional e internacional y generando modas en los grupos debido la versión proyectiva del Albeiro Roldán con el Ballet Folclórico de Antioquia.

**112.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**113.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**114.** Danza vigente y proyectada por sus propios cultores con su grupo Tradiciones de Girardota, informada para este escrito por la señora Arnodia Foronda y además recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**115.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**116.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa. Llamado también el Porro paisa por los Canchimalos.

**117.** Baile de las zonas mineras de Antioquia, mencionado por Tomas Carrasquilla en La Marquesa de Yolombó.

**118.** Investigada por los Cosecheros de Antioquia, según artículo publicado por Oscar Vahos Jiménez en Nueva Revista Colombiana del Folclor 2001.

**119.** Baile con variantes en los Santanderes y Boyacá. Reconstruido en Antioquia por habitantes del Municipio de Frontino que han recuperado su memoria dancística. Registrado por videos de Extensión Cultural Departamental. Artículo del maestro Oscar Vahos en Nueva Revista Colombiana del Folclor. Pág. 200, Año 2001.

**120.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia en 1979. Visto en artículo del maestro Argiro Ochoa. Vueltas de Antioquia en NUEVA REVISTA COLOMBIANA DE FOLCLOR, vol, 1 Número, 2 1987 Pág. 106. Ver también en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**121.** Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

Las Vueltas de Girardota<sup>122</sup>

**Danzas creativas:**

El Proceso del Banano<sup>123</sup>

La Danza del Beque<sup>124</sup>

La Danza del Camarón,

Danza de la Escoba de Varita<sup>125</sup>

Danza de la Granadilla<sup>126</sup>

El Jaleo San Juanero<sup>127</sup>

Danza de La Mina<sup>128</sup>

Danza de los Osos<sup>129</sup>

Danza de la Panela<sup>130</sup>

Danza del Trapiche<sup>131</sup>

Danza del Volcán<sup>132</sup>

Muchas historias y teorías sobre los orígenes de determinadas danzas folclóricas se han plasmado en libros y se han transmitido a las generaciones de estudiantes y bailarines del folclor, algunas de ellas con el tiempo se han reevaluado y develado como falsas, pero fueron incluso la fuente primaria de consulta en la academia. Sobre las verdades de estos orígenes también hay que escribir y no es parte de este libro pero esperamos que otros investigadores de la danza ahonden en apartes descritos aquí como motivadores para la generación de conocimiento, tan necesario en nuestro sector.

---

**122.** Enseñado a los Cosecheros de Antioquia en 1968. Visto en artículo del maestro Argiro Ochoa. Vueltas de Antioquia en NUEVA REVISTA COLOMBIANA DE FOLCLOR, vol. 1, número 2, Pág. 105, año 1987. Ver también en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa. Recopilado por Cosecheros de Antioquia. Tomado de los escritos en Cosecha de Tradiciones. Argiro de Jesús Ochoa.

**123.** Por Carlos Manco en el Municipio de Chigorodó.

**124.** En relación al uso de este elemento, dirigida por Juan de la Cruz Mejía en el municipio de El Retiro con el grupo Corfore. Tradicional pieza musical con letra compuesta por Francisco García que es un referente para los habitantes del municipio de El Retiro, Antioquia. Beque se le llamaba antiguamente a la Basenilla de peltre que se usaba para orinar y se mantenía debajo de la cama. En los barcos llamaban Beque al retrete de la marinería. Recipiente donde se puede orinar o hacer cualquier necesidad fisiológica.

**125.** Por Marino Sánchez Cuesta en San Juan de Urabá.

**126.** Por Alba Nury Moreno en el municipio de Urrao.

**127.** Por William Flórez para Danza Universidad de Antioquia y Matices y Walter Gómez para Danzas Universidad de Antioquia.

**128.** Por Alberto Londoño en Danzas Universidad de Antioquia. También versión por Wilson de Jesús Proto “Palito” con grupo de danzas folclóricas del municipio de Cáceres.

**129.** Por Juan Gonzalo Hincapié en el municipio de Santa Rosa de Osos.

**130.** Por Fabio Nelson Foronda en el municipio de Pueblo Rico.

**131.** Por Fredy García Salgado en el municipio de Cisneros

**132.** Por Humberto Córdoba en Arboletes.

## Capítulo 6: Apuntes y Posturas Finales

*Silleteros de Santa Elena en Desfile de Silleteros, Medellín 2015. Fotografía: Daniel Romero*



## Los Talleres Creativos de la EPA

La Escuela Popular de Arte EPA, a pesar de la intensidad horaria y contenidos académicos ofrecía un título técnico, resultado que genera la aprobación del Ministerio de Educación, pero su norte era buscar una mejor titulación profesional para los alumnos, lo que se logra parcialmente en el año 1995 hasta su cierre, en el convenio realizado con la Universidad Pontificia Bolivariana para la Licenciatura en Formación Estética que cambia luego a Licenciatura en Formación Artística. Parte de estos contenidos era buscar la generación de conocimiento desde la cultura de las salidas investigativas y desde espacios académicos a manera de laboratorio como los Talleres de fin de semestre lo que constituyó el inicio de muchas exploraciones y creación de nuevas propuestas escénicas a partir de los contextos del folclor colombiano llevados a la escena con otras miradas y estéticas nacidas de la formación en relación con las vivencias y trabajo de campo de docentes y alumnos.

Los Talleres que inicialmente se enfocaban en el montaje coreográfico, fueron evolucionando a lo que más tarde se llamarían **Talleres Creativos** con el aporte que hace el maestro Oscar Vahos sobre la contextualización escénica que realizaba desde la lúdica, ya que ésta no la reproducía tal cual era observada, sino que le involucraba puesta en escena y coreografía. Esto dio pie para que se modificara la metodología y ya no fuera el docente quien determinaba cada semestre qué hacer y cómo hacerlo, sino que el montaje se realizaría a partir de un tema seleccionado por los alumnos en consenso.

Cada semestre se realizaba un montaje creativo según la zona geográfica o técnica en estudio que se abordaba en la formación, para ello los alumnos definían un tema a desarrollar ya fuera de carácter político, social, económico o cultural y a partir de este realizar un trabajo investigativo o de consulta para argumentar los contenidos, realizar las improvisaciones guiadas por el docente, estructurar un guion y finalmente construir la puesta en escena. Su intención era resaltar una visión social de la danza, no solo por ser parte de la cultura inmaterial del país, sino también porque nos tiene que contar algo, afectar, hacer crecer como personas y sociedad, desde tres vertientes funda-

mentales heredadas de estos maestros fundadores de la institución: la danza a manera educativa, investigativa y creativa que se fueron reconfigurando en el tiempo pero que nunca se diluyeron.

Esta nueva metodología generó una flexibilidad donde el aporte de otras técnicas de la danza, la teatralidad y la integralidad de las artes tenían cabida en el montaje escénico que según los perfiles del grupo se inclinaban más o hacia el folclor o hacia otras técnicas pero por lo general inspirados en la tradición. Este proceso no fue prematuro, fue moldeado gradualmente con las experiencias y enseñanzas de cada año, lo que enriqueció este espacio creativo. A excepción de Guayaquil y Tejiendo el Azar, todas las obras realizadas en estos Talleres se presentaron una o dos veces y desaparecieron con el final de cada semestre académico.

## **Concepto de Coreografía**

Se habla de dramaturgia para la danza, de rítmica y musicalidad, de actuación y demás elementos que aluden a otros géneros del arte, es entonces la integralidad de las artes la que los convoca, pero una concepción rigurosa del concepto de coreografía que es propio de la danza, llevará a entender que el mismo debe agrupar todos estos elementos al servicio de esta disciplina. Coreografía no es unir unos movimientos, unos pasos, figuras o desplazamientos, esto es solo una parte, a los que se debe sumar implícitamente el sentido que adquiere la obra o pieza coreográfica con la expresión, la intencionalidad, funcionalidad y todas aquellas herramientas de las cuales se apoya el director, coreógrafo e interprete para lograr comunicar el mensaje; es por ello que la coreografía en ningún caso independiente del género a interpretar, esta desaislada de los demás componentes que la alimentan, es más bien una forma sesgada de asumirla la que hace que la misma se interprete en muchos casos como la secuencia mecánica de figuras geométricas dibujadas en la escena acompañadas de movimiento y se limite el estudio de la consciente intencionalidad, a las obras completas con guiones que se retoman más juiciosamente en la danza clásica, moderna o contemporánea.

Entender a profundidad la palabra desde esta perspectiva minimizará significativamente el confort de la acción primaria y básica incluso el de la copia, ya que al llevar al cuerpo así sea la práctica

imitativa que es parte implícita de muchas formas de transmisión del folclor, cada sujeto la vivirá de una forma única que hará de la transmisión un hecho irrepetible y un regalo para quien la recibe.

## Algunas danzas significativas en la historia de la Danza en Antioquia entre los años 50s y 80s

Aquí cabe mencionar aquellos repertorios del folclor colombiano que llegaron a la ciudad y se volvieron fenómeno o una moda por decirlo así, generando una práctica y recreación en escena masiva en varios de los grupos del entorno urbano, entre ellos:

- La Cumbia Cienaguera: montada inicialmente por el grupo de danza de la casa de la cultura de Medellín en el año 1953, los grupos lo bailaban porque el tema musical estaba grabado y se encontraba fácilmente, esto mismo sucedía con el Bambuco, el Pasillo Chispas, varias Guabinas como la Chiquinquireña, Las Lavanderas y Sufro Queriéndote.
- El Bullerengue: en la versión de Delia Zapata cuando lo llevó a la escena el grupo de FABRICATO y lo comenzaron a reproducir los grupos de danza de los colegios femeninos. Gustaba mucho por el impacto visual de sus vestidos.
- La Contradanza de Jaime Llano: al llegar el disco a la ciudad en los años 50s.
- La Jota: por su fácil interpretación con un tambor.
- El Currulao: con la llegada del maestro Emilio Banquéz<sup>133</sup>.
- La Rasquiñita y El Mapalé
- De Antioquia se hacían Las Vueltas Antioqueñas con coplas de doble sentido y Los Gallinazos que había montado Jacinto Jaramillo para TEJICONDOR.
- La Redova y El Chotis Caleño: ampliamente difundidos por los Cosecheros de Antioquia.
- El Pasillo Redondo: que monta Alberto Londoño por referencia de los montajes de Jacinto

---

**133.** Emilio Banquéz. Percusionista conocido por Alberto Londoño en el año 1968 en el Festival Folclórico de Ibagué quien llega a esta ciudad participando como músico con un grupo proveniente de la ciudad de Cali. Fue contratado posteriormente por el IPC Instituto Popular de Cultura y la EPA Escuela Popular de Arte para dictar percusión y danzas costaneras afrocolombianas y como coreógrafo a partir de 1971 en el grupo de proyección en la EPA.

Jaramillo, que era una especie de Vals Acelerado.

- Los Pasillos Arriaos: traídos por Julián Bueno de Riosucio.

Estas influencias hicieron que los bailes antioqueños se bailaran con mayor velocidad y frenetismo por así decir la forma de “alborotar” la danza.

- El Pasillo Voliao: coreografiado en concepto espectáculo a principios de los años 90s por Albeiro Roldán director del Ballet Folclórico de Antioquia, con ágiles y cortos movimientos laterales de la cabeza y aleteos para luego ser reproducida por muchos grupos de danza que referenciaban los montajes del BFDA Ballet Foklórico de Antioquia.
- El maestro Carlos Tapias incluye otras formas de bailar en pareja la danza del Pasillo mezclando diferentes vertientes que observó en sus correrías por la región.

## **El papel del bailarín**

Este aspecto en los contextos de Medellín y Antioquia le otorga al coreógrafo un reto mayor teniendo en cuenta que por lo general los miembros de las agrupaciones de danza folclórica no tienen una formación académica como interpretes de danza y se dedican a otros oficios lo que hace que el creador deba acudir a su capacidad de extractar en el bailarín sus cualidades y fortalezas adaptando su propuesta creativa a las posibilidades que le otorga. Aquí es importante destacar que la preparación del intérprete de la danza requiere de la sumatoria de aspectos corporales desde las técnicas, el fortalecimiento corporal, manejo de destrezas y otros aspectos integrales para el entrenamiento como la teatralidad, la musicalidad y la argumentación teórica y de contexto que le acerque, sensibilice y le permita más herramientas para su papel como interprete a las que se sumarán las metodologías que el coreógrafo implemente para las exploraciones y elaboración de material coreográfico ya sean desde un guion, un libreto o la espontánea expresión, pero que harán que la obra adquiera mayor cohesión de cara al mensaje que se dará al espectador.

La preparación del bailarín entra a jugar un papel importante en la interpretación de la obra coreográfica donde el entrenamiento constituye la base que respalda su papel en la escena tanto

desde el acondicionamiento físico como el manejo de técnicas de la danza, el dominio corporal, la actuación, el oído musical, entre otros aspectos que aportan para que en la escena transmitan al espectador la intensidad que pretende la obra.

“*La rueda si fin de la creación se da jugando para gozar*”, lo dice el maestro Londoño cuando plantea que ese bailarín consciente de su papel en la escena que disfruta y transmite, hace que el creador también estimule su espíritu creativo ya que el juego permanente genera una rueda que no para y da origen a nuevas posibilidades, formas conceptos, innovación e inspiración.

### **A destacar para las nuevas generaciones de coreógrafos**

De todo este panorama quedan varios conceptos a desarrollar en el laboratorio del salón de ensayos, desde una postura que ratifico permanentemente en mis ponencias y es que lo aquí planteado constituye herramientas inspiradoras y no verdades absolutas, por ello lo importante de leer de forma independiente los conceptos y posturas de los maestros, ya que sus lenguajes otorgan múltiples formas de leer el ejercicio de la creación, tema ampliamente expuesto a lo largo de los últimos 50 años y que recomiendo escudriñar para sacar la esencia de cada postulado y luego trasladarlo al ejercicio exploratorio de la danza folclórica y los contextos de la tradición.

Es claro que tanto el coreógrafo como los interpretes requieren de un alimento intelectual y vivencial que inspire la exploración y sensibilice en la búsqueda de un lenguaje anclado en la tradición, pero que además se pueda permear por una sencilla forma de hacer las cosas donde el hecho cotidiano sea el motor que permita la asimilación y el trabajo en equipo sea el instrumento para la apropiación, que en esa nueva búsqueda logre conectar y trascender el hecho escénico para llegar al corazón y extremidades de quien le está observando. La proyección de los repertorios no riñe con el proceso creativo y desde los mismos se puede lograr una mayor conexión entre creador, interprete y espectador y en este sentido quedan otros interrogantes sin resolver, o por lo menos a plantear en nuevos escritos y espacios de reflexión, donde preguntas acerca de la creación y recreación de la tradición pueden entrar a conjugarse con posturas frente al tema de danza u obra y a lo mejor otros

temas de interés que surgen del presente escrito. Por lo pronto las técnicas académicas servirán para el entrenamiento y otorgar herramientas para la exploración, pero sistematizar las formas de crear en la danza folclórica desde códigos será un pregunta latente entendiendo que el folclor y la cultura popular se llevan como huellas tatuadas en la piel y su vivencia es única, por ello las formas de asimilación a la hora de interpretarla en la escena deberán alejarse de las teorías para no estandarizarse y proyectarse de forma codificada y mecánica.

Otras teorías y discursos dan cuenta de conceptos de producción para la puesta en escena, gestión, comercialización y difusión; familiarizarse con esto también servirá a quienes estén interesados en la danza folclórica como una opción de vida, una disciplina, un oficio de sector y no sólo un medio de impacto de carácter social. Por ello queda la labor para cada colectivo, de buscar su propia identidad que le otorgue características especiales y diferenciadoras de los demás grupos.

*Juan Camilo Maldonado Vélez*

## Bibliografía

### Libros

- Bainbridge, Bonnie. INTEGRACION CUERPO-MENTE. La Anatomía Experimental del Cuerpo-Mente. Artículos seleccionados del diario de danza Contact Quarterly. 1882 - 1992.
- Barl, Jacques. LA DANZA MODERNA. Técnicas y Lenguajes Corporales. Ed. Paidós. Bourgat, Marcelle. TÉCNICA DE LA DANZA. Eudeba editorial universitaria de Buenos Aires. 1946.
- Cardona, Patricia. DRAMATURGIA DEL BAILARIN. Cazador de Mariposas. Primera Edición, San José, C.R. Aire en el Agua Editores. 2009.
- Cardona Patricia. LA PERCEPCION DEL ESPECTADOR. Editorial Inba. México, 1993.
- Congote, Juliana-Ramirez, Agudelo-Astrid, Joanna. LA CREACION EN DANZA. Conversaciones con Coreógrafos de Danza Contemporánea en Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. 2011.
- Davidson, Harry C. DICCIONARIO FOLCLORICO DE COLOMBIA. Música, Instrumentos y Danzas. Tomo II. Banco de la República. Bogotá 1970.
- Del Busto, Jorge. EL BALLET Y SU MUSICA. Editorial Lex. La Habana. 1944.
- García Ruso, Herminia. LA DANZA EN LA ESCUELA. Inde Publicaciones. España 1997
- Herrera, Feliú. FIESTAS Y TRADICIONES CUBANAS, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana 2003
- Hernández, María del Carmen. Compiladora. HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA. Guía de Estudio. Ministerio de Cultura. Editorial Pueblo y Educación. Habana, Cuba. Primera reimpresión 1985.
- Jaramillo Londoño, Agustín. COSECHA DE CUENTOS, del folclor de Antioquia. Editorial Bedout. Medellín 1958.
- Joyce, Mary. TECNICA DE DANZA PARA NIÑOS. Ediciones Martínez Roca S.A. Barcelona, España. 1987.
- Laban, Rudolf. DANZA EDUCATIVA MODERNA. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1984.
- Lagos, Andrés-Carvajal, Atuesta-Bibiana, Roa-Juliana, Margarita. HUELLAS Y TEJIDOS. Historia de la Danza Contemporánea en Colombia. Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza. Programa Nacional de Estímulos 2011. Plan Nacional de Danza. Ministerio de Cultura de Colombia. Imprenta Nacional. 2014.

- Levinson, Andrés. LOS ROSTROS DE LA DANZA. 1933.
- Lifar, Sergio. LA DANZA. Editorial Siglo Veinte Buenos Aires 1952.
- Londoño, Alberto. EL CUENTO DE LA DANZA. De la Danza Folclórica en Antioquia 1953 – 2010. Todográficas Ltda. 2011. Medellín, Colombia.
- Londoño, Alberto. DANZAS COLOMBIANAS. Editorial Universidad de Antioquia. Quinta edición febrero de 1998. Medellín, Colombia.
- Londoño, Alberto. BAILA COLOMBIA. Danzas para la Educación. Editorial Universidad de Antioquia. Primera edición 1995. Medellín, Colombia.
- Mejía Ossa, Jesús. ALBRICIAS, Memoria socio-cultural del país. Litografía Matices Producciones. Medellín 1994.
- Melo, Jorge Orlando – Editor. HISTORIA DE MEDELIN, Tomo I y II. Compañía Suramericana de Seguros. Impresión Formas e Impresos Panamericana. Bogotá 1996.
- Melo, Jorge Orlando. HISTORIA DE ANTIOQUIA. Suramericana de Seguros. Editorial Presencia Ltda. 1988.
- Ministerio de Cultura de Colombia, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes IDARTES. PROGRAMA DE MANO, Coreografías Colombianas que Hicieron Historia. Editorial Alambique. Bogotá 2013.
- Ocampo López, Javier. MITOS Y LEYENDAS DE ANTIOQUIA LA GRANDE. Editorial Plaza & Janés. Bogotá 2001.
- Ochoa, Argiro de Jesús. COSECHA DE TRADICIONES. Folclor Coreomusical de Antioquia. Editorial Zuluaga S.A. Medellín 2008.
- Ossona, Paulina. DANZA MODERNA. La Conquista Técnica. Librería Hachette S.A.1891. Ossona, Paulina. LA EDUCACIÓN POR LA DANZA. Enfoque metodológico. Editorial Paidós.
- Parra Raúl. EL POTRO AZUL. Vestigios de una Insurrección Coreográfica. Beca de Investigación Cuerpo y Memoria de la Danza. Programa Nacional de Estímulos 2014. Plan Nacional de Danza. Ministerio de Cultura de Colombia. Imprenta Nacional. 2015
- Roland, John. MOVIMIENTO INTERNO. Bases Ideo Kinéticas para la Educación del Movimiento. Rollang String Research Associates. U.S.A. 1987.

- Salazar, Adolfo LA DANZA Y EL BALLET Editorial Fondo de la Cultura México 1949 Buenos Aires. 1984.
- Schumpeter, Joseph (1942) CAPITALISMO, SOCIALISMO Y DEMOCRACIA. Orbis. Barcelona. 1983.
- Suarez Escudero, Germán. MEDELLIN, ESTAMPAS Y BROCHAZOS. Concejo de Medellín. Editorial Biblioteca Jurídica Diké. Medellín 1994
- Vahos, Oscar. DANZA ENSAYOS. Producciones Infinito. Medellín. 1997.
- Vallejo, Joaquín Benito. CUERPO EN ARMONIA. Leyes Naturales del Movimiento. Inde Publicaciones. España 2001.
- Wirz de Beltrán, Margarita. DANZA CONTEMPORÁNEA. Noruega Editores. Editorial Limusa. 1988.

### **Revistas:**

- NUEVA REVISTA COLOMBIANA DE FOLCLOR, Volumen 1, Número 2, 1987. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Edición Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo Yerbabuena. Bogotá 1987
- NUEVA REVISTA COLOMBIANA DE FOLCLOR, Volumen 7, Número 21, 2001.
- Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Edición Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo Yerbabuena. Bogotá 2001
- REVISTA ESCUELA POPULAR DE ARTE. Número 2, año 2000. Impresión Difundir. Medellín, Colombia.

### **Documentos:**

- Atehortúa, William. En Documento FOLCLOR COREOMUSICAL COLOMBIANO. Pág. 11.
- Delgado, César. Documento DEL FOLCLOR A LO PINTORESCO. Barranquilla. 1998.
- Ley 838 de 2003, la cual decreta a la Feria de las Flores de Medellín como patrimonio de la nación.
- Londoño, Alberto. En documento CUENTO TRES, el Boom de la Danza Paisa.
- Londoño, Alberto. En documento DANZAS DE ANTIOQUIA.
- Maldonado Vélez, Juan Camilo – INICIACION ARTISTICA EN EL NIÑO DE SEIS A OCHO AÑOS POR MEDIO DE LA DANZA. Tesis de grado Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín 2001.
- Maldonado Vélez, Juan Camilo – PRODUCCION Y PUESTA EN ESCENA DE LA DANZA. Aprendizajes, procesos y herramientas inspiradoras. Documento elaborado en el marco del convenio 0945/15 entre el Ministerio de Cultura de Colombia y la Corporación Vialibre Arte Colombia. Medellín 2015.
- Maldonado Vélez, Juan Camilo – VEN A MEDELLIN. Documento elaborado como soporte conceptual

para este espectáculo, ganador de la convocatoria a la Investigación – Creación del Ministerio de Cultura de Colombia Plan Nacional de Danza por Un País Que Baila. 2010

Rodríguez Chaparro, Nicolás. CAMPITOS EL COMEDIANTE TRASHUMANTE. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá 2009.

Roldán, Anabella. Documento. REFLEXIONES SOBRE DANZA. Revista de Educación. Chile. Número 195, abril 1992.

### **Textos tomados de Internet:**

Diccionario web ABC: <http://www.definicionabc.com/social/tradicional.php#ixzz2MQMLL102>

Escalona Velázquez, A.: “La cultura popular tradicional como elemento esencial para la transformación sociocultural”, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, Enero 2012, [www.eumed.net/rev/cccss/17/](http://www.eumed.net/rev/cccss/17/)

Historia de los Picós: <http://www.pico.com.co/historias/17/1950>

Biografía de Guillermo Abadía Morales: [https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo\\_Abad%C3%ADa\\_Morales](https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Abad%C3%ADa_Morales)

Biografía Raúl Cortázar: [https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Raúl\\_Cortazar](https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Raúl_Cortazar)

Biografía de Paulo de Carvalho Neto: [https://es.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_de\\_Carvalho\\_Neto](https://es.wikipedia.org/wiki/Paulo_de_Carvalho_Neto)

Biografía de Karl Marx: [https://es.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Marx](https://es.wikipedia.org/wiki/Karl_Marx)

Biografía Oscar Vahos: [www.canchimalos.co](http://www.canchimalos.co)

Carlos Campos Campitos. En Colarte, Patrimonio Cultural Colombiano: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=14767>

Centenario de un pionero en el desarrollo, el ingeniero Francisco Javier Cisneros 1836 - 1898. Por Mayor Mora, Alberto. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/node/124744>

Cultura Colombiana con Comfama: Tomado de internet: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-171998>.

Candanga de Obregón: <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=63147#.VuRhLkudJow>

## Agradecimientos

Después de finalizado este escrito llega el tiempo de agradecer a Dios por la bendición de la vida, a Ana María Granados mi compañera y apoyo permanente, a mis padres Aracelly Vélez y Gabriel Maldonado.

A los maestros Alberto Londoño y Cesar Monroy quienes me generaron la inquietud acerca del tema y enfoque hoy plasmado en este escrito.

A los maestros entrevistados, a sus colaboradores a quienes acudí como apoyo para conocer más acerca de su trabajo desde otras miradas o por motivos de la partida de los cultores al escenario divino.

Luz Dary Gutiérrez, Juan Fernando Castaño, Mauricio Aristizábal, Yolanda Pérez, Daniel Romero y a la Red Arcalía - Sector de Danza Folclórica de Medellín y el Valle de Aburrá.

Diana Cristina Gallego por su incansable labor en pro de la danza del departamento de Antioquia y que proyectos como este lleguen a los rincones más apartados.

Muy especialmente al Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia ICPA en cabeza de Isabel Cristina Carvajal por la valoración que ha dado a este material para lograr que sea impreso.

Finalmente a Ángela Beltrán, por su entrega permanente para el crecimiento de la danza en el país, al Ministerio de Cultura de Colombia por abrir estos espacios para la generación de conocimiento y los equipos de trabajo de ambas instituciones por la labor operativa y muchas veces invisible, pero que permiten de manera diligente el logro del resultado final.

## Sobre el autor



Juan Camilo Maldonado Vélez  
Fotografía: Daniel Romero

Juan Camilo Maldonado es un artista, líder cultural y empresario que desde el año 1993 se dedica al arte como opción de vida siendo bailarín, coreógrafo, docente, gestor cultural, director y productor artístico, enfocado en el desarrollo de proyectos de formación Integral del ser, liderazgo y emprendimiento, asesoría empresarial, a la creación de espectáculos, la producción de eventos y al liderazgo de iniciativas para el fortalecimiento del sector cultural en Medellín, Antioquia y en varias ciudades del país.

Master en Administración de Empresas – Executive MBA de la Escuela de Administración de Empresas (EAE) de Barcelona, Especialista en Gerencia de la universidad CEIPA de Medellín, Licenciado en Formación Estética de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín, Graduado en Danza Folclórica de la Escuela Popular de Arte (EPA) de Medellín, Diplomado en Danza Contemporánea de la misma institución y Diplomado en Escenotecnia con énfasis en Sonido de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá.

Ha realizando más de 50 producciones coreográficas y 14 obras completas en gran formato, para diferentes compañías de Danza en Colombia, varias de ellas ganadoras de convocatorias con la Alcaldía de Medellín y el Ministerio de Cultura de Colombia, las cuales se han presentado en escenarios de más de 20 países en América, Asia y Europa.

Ha recibido formación en Danza Clásica, Moderna, Contemporánea, Tap, Flamenco y Bailes de Salón con importantes maestros de diferentes países y en Instituciones como Alvin Ailey American Dance Theater, Danza contemporánea de Cuba, Ballet de Cuba y Steps On Broadway, entre otros.

Fundador y Gerente de la Corporación Vialibre Arte Colombia, Director Artístico del Desfile de Silleteros y del Carnaval de Luces, Mitos y Leyendas de Medellín en 2013, productor de estos eventos en 2014 y 2015, productor de la celebración del mes de la danza en Medellín en 4 versiones, co creador y director del Festival Huellas Folcloriada Medellín desde 2013 a la fecha, el cual es uno de los eventos de danza folclórica más importante del departamento de Antioquia, director y productor de diferentes espectáculos de gran formato que integran las artes escénicas y otras disciplinas.

Perteneció al Ballet Folclórico de Antioquia durante 19 años siendo un destacado coreógrafo desde sus inicios y Director Artístico General entre los años 2005 y 2012, 2016 y 2017. Co autor y Director de la Red de Danza Ciudad de Medellín desde su creación en el año 2004 hasta el año 2008.

Fue bailarín en la Corporación Cultural Canchimalos de Medellín (1992 – 1996), Ballet Folclórico de Antioquia (1996 – 2004), Compañía Vialibre Danza de Medellín (2003 – 2008).

Ha dictado conferencias, seminarios, asesorías y cursos en temas de danza, producción de espectáculos y emprendimiento en Estados Unidos, Panamá y en diferentes ciudades y municipios de Colombia.

Ha participado de movimientos de fortalecimiento sectorial desde hace más de 20 años como CONDANZA, el Consejo de Danza de Medellín del cual es el actual presidente, miembro del Consejo de Cultura de Medellín, miembro del consejo departamental de danza de Antioquia, ha sido miembro de la mesa sectorial nacional de artes escénicas desde la cual gestionó para Medellín los programas Interprete de la Danza e interprete de circo del SENA cuya implementación ya ha certificado más de 120 personas. Es uno de los impulsores de la Red Arcalía de danza folclórica de Medellín y municipios cercanos.

Página web y redes sociales:

*[www.kamadoshowmaker.com](http://www.kamadoshowmaker.com)*

*[www.facebook.com/kamadoshowmaker](https://www.facebook.com/kamadoshowmaker)*

*Twitter: @kamadoshowmaker*

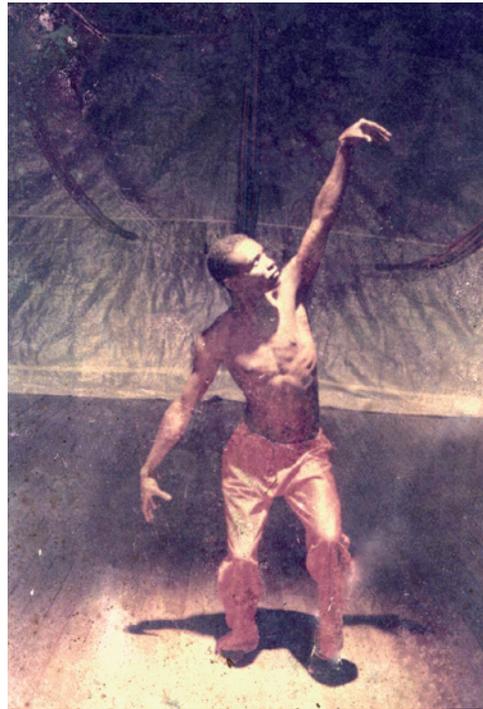
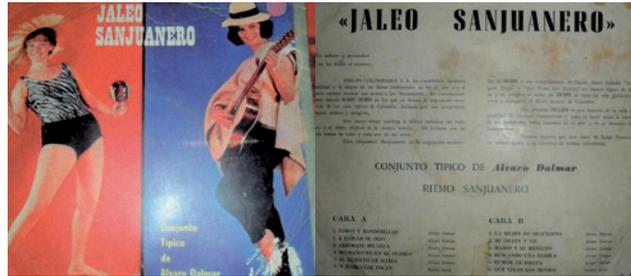
# Galería de Imágenes

Pasillo El Carmelitano. Fotografía: Cortesía Fernando Múnera.

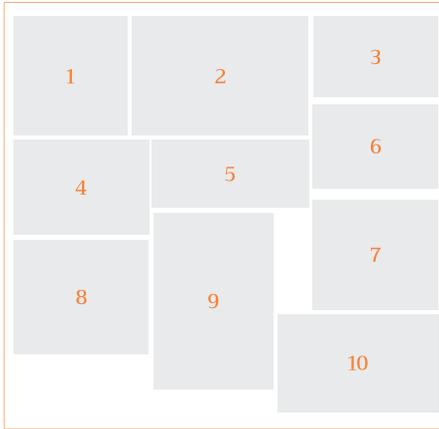
*Alegro*

**E**l Carmelitano Pasillo Jose J. Zuluaga

Fin



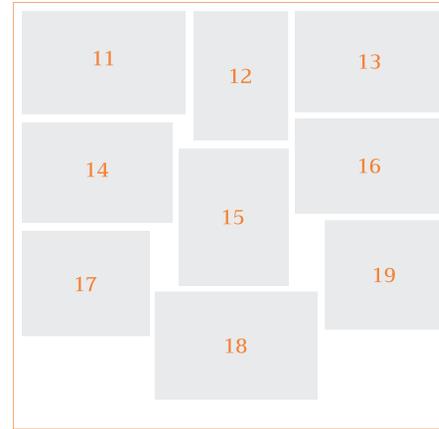




p. 211

Pág. 211

- [1] Tierra India. Ballet Folclórico de Antioquia  
 Archivo personal Juan Camilo Maldonado
- [2] Colombia Más Viva Que Nunca. Ballet Folclórico de Antioquia  
 Teatro Universidad de Medellín 2016 Escena Nutibara y Quinchú.  
 Dirección Artística: Juan Camilo Maldonado Vélez  
 Foto Daniel Romero
- [3] Los Silleteros. Corporación Cultural Hojarasca  
 Foto Daniel Romero
- [4] Jaleo San Juanero. Corporación Dancística Matices.  
 Foto Juan Guillermo Serna
- [5] Carátula disco del Jaleo San Juanero  
 Cortesía Diego García
- [6] Las Vuelticas Ballet Folclórico UNAULA en Festival Huellas  
 Folcloriada Medellín 2016.  
 Foto Daniel Romero
- [7] Danza de la Escoba de Varita, en Antioquia Vive la Danza  
 Cortesía Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia
- [8] Obra Descubri-Miento. Corporación Cultural Canchimalos,  
 presentación en el Festival de Teatro de Manzales, Colombia  
 Cortesía Luz Dary Gutiérrez
- [9] Obra Tejiendo el azar Auditorio en la E.P.A. 2001.  
 Cortesía Marino Sanchez
- [10] Danza Las Vuelticas, Ballet Folclórico UNAULA  
 Foto tomada de video. Cortesía William Atehortúa



p. 212

Pág. 212

- [11] Tejiendo el Azar. Taller Creativo EPA  
 Foto tomada de video. Cortesía Nancy Muñoz
- [12] Grupo Tradiciones de Girardota  
 Cortesía Arnodia Foronda Tobón
- [13] Albeiro Roldán en Festival Danqueque Francia. 1996.  
 Archivo personal Juan Camilo Maldonado
- [14] Zenaida. Grupo Pendiente Danza  
 Cortesía Javier Alonso Álvarez
- [15] Grupo adulto mayor de Cosecheros de Antioquia.  
 Foto archivo FCCA
- [16] Grupo Tradiciones de Girardota  
 Cortesía Arnodia Foronda Tobón
- [17] Argiro Ochoa  
 Foto archivo Fundación Cultural Cosecheros de Antioquia
- [18] Danza de la Escoba de Varita, en Antioquia Vive la Danza  
 Cortesía Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia
- [19] Oscar Vahos Jiménez compartiendo con grupo infantil  
 Canchimalos previo a salir a escena.  
 Cortesía Luz dary Gutierrez

# La Danza Folclórica en Antioquia

Obra de Arte para la Escena

Este libro es una publicación del Fondo Editorial del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia

[www.culturantioquia.gov.co](http://www.culturantioquia.gov.co) | [comiteeditorial@culturantioquia.gov.co](mailto:comiteeditorial@culturantioquia.gov.co)

Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe

Carrera 51 No. 52-03

Medellín- Colombia

2019







La cultura  
es de todos

Mincultura



**RED DE BIBLIOTECAS  
PÚBLICAS DE ANTIOQUIA**



Instituto de Cultura y  
Patrimonio de Antioquia

GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA



**PIENSA EN GRANDE**