

Leyla Castillo
Rafael Palacios

Pasos en la Tierra

FORMACIÓN CREACIÓN
DANZA COMUNIDAD

SANKOFA DANZAFRO

Descendencia y trascendencia en la diversidad

Pasos en la Tierra

FORMACIÓN CREACIÓN
DANZA COMUNIDAD

DIRECCIÓN DE ARTES MINISTERIO DE CULTURA

Programas: **Formación a Formadores y Danza Viva**

Regiones: *Tumaco, Guapi, Puerto Tejada, Buenaventura*

Quibdó, Lloró, Tadó, Istmina y Urabá

2008 - 2013

Memoria de un camino.

Leyla Castillo y Rafael Palacios

Castillo, Leyla
Pasos en la tierra : Formación Creación Danza Comunidad / Leyla
Castillo, Rafael Palacios. -- Bogotá : Mincultura, 2015.
220 páginas : ilustraciones ; 24 cm.
Incluye bibliografía e índice.
ISBN 978-958-8827-34-6
1. Danzas populares y nacionales - Pacífico (Región, Colombia) -
2008-2013 2. Folclor - Pacífico (Región, Colombia) - 2008-2013
3. Danzas chocoanas I. Palacios, Rafael II. Colombia. Ministerio de Cultura III. Tít.
792.8 cd 21 ed.
A1473640

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Mariana Garcés Córdoba Ministra de Cultura
María Claudia López Sorzano Viceministra de Cultura
Enzo Rafael Ariza Ayala Secretario General
Guiomar Acevedo Gómez Directora de Artes
Ángela Marcela Beltrán Pinzón Coordinadora Grupo Danza
Leyla Castillo Ballén
Rafael Palacios Callejas Textos e Investigación
Camilo José Uribe Arango Diseño y Diagramación

PLAN NACIONAL DE DANZA
TELÉFONO: 3424100 EXT. 1509, 1536, 1538, 1549

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.

© MINISTERIO DE CULTURA
PRIMERA EDICIÓN 2015.

ISBN 978-958-8827-34-6



Pasos en la Tierra

FORMACIÓN CREACIÓN
DANZA COMUNIDAD

Índice

Ruta del documento.....	10
Presentación.....	13
Corporación Sankofa.....	16
Pasos en la Tierra Memoria. Programa Formación a Formadores Regiones: Tumaco, Guapi, Puerto Tejada, Buenaventura, Quibdó y Urabá. 2008 - 2013.....	19
Todos los caminos conducen al cuerpo. Una metodología de viaje a través de la danza en el Pacífico.....	22
Eje 1: Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico.....	23
Eje 2: Cuerpo Comunidad Tradición.....	25
Eje 3: Pedagogía para la creación	25
Primera Ruta de viaje: Tumaco, Puerto Tejada y Buenaventura. 2008 - 2009.....	29
Tumaco.....	32
Puerto Tejada.....	34
Buenaventura.....	36
Aspectos relevantes desde la pedagogía.....	37
Proyección del proceso a la comunidad.....	38
Laboratorio de intercambio pedagógico. 2009.....	42
Desarrollo del laboratorio pedagógico Ser Cuerpo Danza Comunidad.....	43
Tumaco.....	45
El juego de don Llana.....	45
Requintilla.....	46

Puerto Tejada.....	46
El Trapiche.....	46
Buenaventura.....	47
El Bambazú.....	47
Apreciación sobre el desarrollo del laboratorio pedagógico.....	47
Segunda Ruta de viaje.....	49
Desde África: Visita a Colombia de la maestra Irene Tassambedo.....	49
De regreso a África: Sankofa en Burkina Faso. Pasantía de creación. 2009.....	53
Tercera Ruta de viaje: Nuevos encuentros Quibdó y Guapi. 2010.....	57
Quibdó.....	58
Guapi.....	60
Cuarta Ruta de viaje: Región Urabá Apartadó. 2011 - 2013.....	64
Eje 1: Preparación corporal y desarrollo dancístico.....	68
Eje 2: Cuerpo Comunidad Tradición.....	69
Eje 3: Pedagogía para la creación.....	70
Identificación de algunos rasgos característicos de Pasos en la Tierra entre 2008 y 2013.....	72
Rasgos metodológicos.....	72
Dificultades identificadas.....	74
Soluciones propuestas por los artistas regionales.....	75
Reflexión final.....	76
Programa Danza Viva en el Departamento del Chocó. 2013.....	78



Desarrollo Primer Módulo.....	80
Tadó.....	81
Quibdó.....	83
Lloró.....	89
Istmina.....	90
Reflexiones sobre este primer módulo de Danza Viva.....	92
Desarrollo Segundo Módulo.....	94
Quibdó.....	96
Tadó.....	96
Istmina.....	98
Lloró.....	98
Desarrollo Tercer Módulo.....	99
Quibdó.....	99
Tadó.....	100
Istmina.....	101
Lloró.....	101
Conclusiones.....	103
Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una Política de Formación.....	105
Presentación.....	106
Necesidades de la formación en Danza Afrocolombiana.....	107
Elementos constituyentes de la formación en Danza Afrocolombiana.....	109

El Ser Cuerpo. Ámbito de la Corporeidad Danzante.....	111
La integración y simultaneidad de los ámbitos de lo Disciplinar, lo Interdisciplinar y lo Transdisciplinar.....	113
El Evento Pedagógico	117
Arte Educación Infancia Juventud.....	119
Marcos de referencia para la realización de la propuesta de lineamientos para la formación en Danza Afrocolombiana.....	122
Marco Político.....	122
Referentes de articulación de la propuesta de lineamientos respecto a Políticas Institucionales.....	123
<i>Articulación con políticas culturales del Ministerio de Cultura.....</i>	<i>123</i>
<i>Articulación con los principios y lineamientos de la Etnoeducación señalada por el Ministerio de Educación Nacional (MEN).....</i>	<i>126</i>
Marco Socio-Cultural Histórico.....	130
Marco Artístico-Cognitivo.....	132
<i>Dimensiones para la formación en danza afrocolombiana.....</i>	<i>133</i>
Marco Ético-Educativo.....	138
Orientaciones o estrategias generales para la formación en Danza Afrocolombiana.....	139
Danza Afrocolombiana, una Escuela de Vida. Programa de Formación para niños y jóvenes en el departamento del Chocó.....	144
Propósitos.....	146
Metodología.....	147



Encuentros Formales.....	147
Encuentros de Cátedra abierta.....	148
Estructura Académica.....	149
Rutas de Formación.....	149
Ruta 1: Ser Cuerpo Movimiento Transformación.....	150
Ruta 2: Cuerpo Memoria Tradición.....	150
Ruta 3: Comunidad Territorio Otros Lenguajes.....	151
Modalidades de Formación, organización de contenidos e intensidad.....	153
Modalidad de Formación continuada.....	153
Modalidad de Formación por espacios puntuales.....	155
Modalidad de Iniciación infantil.....	155
Danza Pacífico. Una propuesta de preparación corporal para bailarines.....	157
Los Componentes.....	158
Componente 1: El Cuerpo.....	160
Componente 2: La Danza Tradicional del Pacífico y del Urabá.....	166
Componente 3: Pedagogía para la creación.....	173
La noción de “Preparación corporal”.....	179
Dispositivo de Acción.....	182

Caminos de encuentro.....	182
Búsquedas Corporales hacia una Preparación del Bailarin a Partir del Lenguaje de la Danza Afro de la Región Pacífico y Urabá.....	182
Instrumento de exploración de movimiento.....	182
La Implementación de los módulos sobre el Juego, el Ritual y lo Coreográfico en el Proceso Pasos en la Tierra – Formación a Formadores 2012.....	186
El estudio del juego y su relación con la danza.....	186
El estudio de lo ritual.....	188
El Círculo: danza y encuentro.....	192
Región Chocó.....	193
Región Urabá.....	195
Región Cauca.....	196
Módulo de Profundización y Registro.....	197
La propuesta pedagógica Danza Pacífico. Preparación corporal para bailarines.....	198
Organizaciones de movimiento resultantes.....	203
Conclusiones.....	204
Los autores.....	206
Bibliografía.....	210



Foto: Sergio González Álvarez.

Obra: La ciudad de los otros

Sankofa 2012.

Ruta del documento



El cuerpo en su constante transformación es fuente inagotable de saber en el camino del danzante; por eso la danza es ruta de múltiples senderos, de innumerables coordenadas a través de las cuales, las personas, los pueblos y las épocas enuncian la singularidad de su gesto.

Sankofa

El momento de mirar atrás, antes de dar el paso a seguir, es el punto en el camino desde el cual surgen estas páginas, como una manera de reconocer y de hacer memoria del proceso de formación y de creación en danza Pasos en la Tierra de la Corporación Sankofa. Este proceso ha hecho parte de los programas Formación a Formadores y Danza Viva del Ministerio de Cultura, en las regiones del Pacífico, del Chocó y del Urabá entre 2008 y 2013.

A manera de introducción, Rafael Palacios y Leyla Castillo (directores del proyecto) presentan una reflexión sobre lo que ha significado Pasos en la Tierra como un camino de encuentro y mutuo aprendizaje con las comunidades de la danza de los diferentes contextos en los que el proyecto ha tenido impacto. Se presenta luego, la trayectoria de la Corporación Sankofa y su perspectiva de fortalecimiento de la danza afrocolombiana tradicional, desde la opción de pensarla en la contemporaneidad.

Seguidamente, se emprende la relación de las fases consecutivas del proyecto Pasos en la Tierra, como un viaje que incluye rumbos geográficos, culturales y pedagógicos. Estos diferentes rumbos son trazos de experiencia y de significación que se consignan en los cinco apartados que configuran el presente documento, a saber:



- Memoria Programa Formación a Formadores 2008-2013. Viaje por la geografía de las comunidades de la danza inmersas en el proyecto: Tumaco, Guapi, Puerto Tejada, Buenaventura, Quibdó y Urabá.
- Memoria Programa Danza Viva 2013. Fortalecimiento de las escuelas y semilleros de danza en el departamento del Chocó en las regiones: Quibdó, Tadó, Lloró e Istmina. Viaje por los componentes de una escuela en comunidad: Formación Creación; Integración Comunidad Territorio; Memoria Apropiación Planeación.
- Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación. Propuesta de lineamientos 2011. Viaje por las dimensiones de la danza como patrimonio étnico de las comunidades.
- Danza Afrocolombiana, una escuela de vida. Viaje por los saberes compartidos hacia un programa de formación para niños y jóvenes en el departamento del Chocó. Una perspectiva intercultural.
- Danza Pacífico. Una propuesta de preparación corporal para bailarines. Beca Nacional de Investigación Cuerpo y memoria de la danza 2012. Viaje por el Ser Cuerpo de la danza, que es a un tiempo memoria, movimiento y transformación. Una aplicación práctica.

Foto: Carmen Gil
Obra: Los Otros Cien Años
Sankofa 2013.

Presentación



Antes y ahora, en medio de la euforia del tambor, de la sutileza de la marimba y del ímpetu de la danza, hay un silencio en los cuerpos que bailan. Cada paso, cada movimiento o figura, es vehículo de la memoria como gesto a través del cual han podido comunicarse y reconocerse entre sí, la diversidad de pueblos, de tribus y de familias, llegadas a tierras americanas provenientes del continente africano.

En las regiones de cultura afro en nuestra geografía, entre la multitud y el bullicio de carnavales, de festivales o de concursos, también hay un silencio: el solitario empeño de maestros y de bailarines por mantener vivo un sentido de comunidad étnica a través de la danza, de la música, del canto y de las demás manifestaciones que encarnan la tradición. Enmarcado en este contexto surge el interrogante que da fundamento a la experiencia artístico-pedagógica que hemos denominado Pasos en la Tierra:

¿Qué pasaría si continuamos caminando por separado y luego nos damos cuenta de que la comunicación con el pasado se hace imposible y que perdemos los referentes que hoy en día nos construyen como pueblo?

El proyecto Pasos en la Tierra surge de esta pregunta como una opción de acompañamiento y de aprendizaje compartido entre la Corporación Sankofa y diversos sectores de la danza en las regiones del Pacífico, del Chocó y del Urabá, para la diferenciación y el posicionamiento de la cultura afrocolombiana a través de la danza. Desde el año 2008, en alianza con la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia y con el apoyo de instituciones como la Embajada de Estados Unidos, la Embajada de Francia, la Universidad del Valle, la Universidad del Pacífico, la Licen-

ciatura en Música y Danza de la Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luís Córdoba UTCH, la Corporaloteca, la Fundación Tumac, la Alcaldía de Lloró, la Alcaldía de Istmina, la Alcaldía de Tadó, la Casa de la Cultura de Apartadó, Retrovisor y la Corporación Artífice Danza, entre otras, el proceso ha logrado vincular hasta el año 2013, alrededor de novecientos participantes entre maestros, directores de grupo, bailarines, semilleros de jóvenes y de niños, músicos, gestores y otros agentes culturales relacionados con la danza.

A la manera de los *Griots* africanos encargados de ser las bibliotecas vivas para sus pobladores, los sucesivos encuentros con los bailarines y los maestros de estas regiones, ha propiciado un diálogo en el que diferentes comunidades, separadas en el tiempo y en el espacio, han logrado reunirse para recordar y compartir su tradición, así como para reflexionar acerca de las maneras en que acontece la danza en sus entornos y la forma en que quisieran continuar construyendo su camino, desde una perspectiva histórica e intercultural que restituya al baile su significado como lugar de memoria étnica y fuente de sensibilidades y de modos de ser afrodescendiente en Colombia.

Como proyecto de construcción pedagógica con los cultores de la danza en estas regiones, Pasos en la Tierra ha querido favorecer la búsqueda de nuevas maneras de apreciar e de investigar la danza afrocolombiana, para ampliar la comprensión de sus elementos y de sus manifestaciones en el marco de sentido de las comunidades, en procura de fortalecer las dinámicas de la práctica, las instancias de disfrute y de valoración, así como los procesos de formación que garanticen la preservación de su legado y desde este, la consolidación de poéticas corporales y de formas de creación entre los actuales y los futuros bailarines, maestros, coreógrafos y oficiantes.



Corporación Sankofa

Foto: Sergio González Álvarez

Obra: La Ciudad de los Otros

Sankofa 2012.



Respirar, movernos juntos, nos permite conjugar de nuevo un verbo antiguo: danzar.

Sankofa danza afro, descendencia y trascendencia en la diversidad

S**ANKOFA** significa “volver a la raíz”; más que una palabra es una filosofía africana que propone conocer el pasado como condición para comprender el presente y poder dimensionar el futuro. Este pensamiento ha guiado el camino de la Corporación Cultural Afro Colombiana Sankofa, fundada por Rafael Palacios en 1997 como espacio dedicado a la formación y de creación en danza.

Mediante diversos proyectos pedagógicos y puestas en escena, la Corporación ha querido construir un puente entre las Comunidades Negras en Colombia, hacia la búsqueda de un sustrato ancestral como respaldo en la creación de obras que parten de la raíz de la danza afro, pero que se desarrollan en el marco de lo cotidiano, de lo tradicional y de lo contemporáneo, y que proponen poéticas de la danza como opción de vínculo social y de posicionamiento de la cultura afrocolombiana. Sankofa ha obtenido diversos reconocimientos como el Premio Nacional de Danza 2008 al maestro Rafael Palacios por la obra San Pacho... Bendito!. y mención de las Naciones Unidas como “Buena práctica de inclusión social afro descendiente en Latinoamérica 2010” por el proyecto Pasos en la Tierra, el cual se ha desarrollado con los cultores de la danza en las Regiones del Pacífico, del Chocó y del Urabá, bajo la codirección de Leyla Castillo y en convenio con el Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura entre 2008 y 2013.

Con un amplio repertorio de obras y una trayectoria escénica, que incluye países como Francia, España, Jamaica, Brasil, Burkina Faso, Canadá y China, Sankofa ha obtenido estímulos de creación entre los que se destacan:



- Beca de creación Programa Nacional de Estímulos 2005. Obra: *San Pacho...bendito!*
- Beca de creación Alcaldía de Medellín 2006. Obra: *La Puerta*.
- Pasantía a Burkina Faso 2009, Ministerio de Cultura -Alcaldía de Medellín 2009. Obra: *Corta Eternidad*.
- Celebración de los 150 años de abolición de la esclavitud, Alcaldía de Medellín, 2010. Obra: *La Ciudad de los Otros*.
- Programa Nacional de Concertación 2010. Obra: *Bunde para un angelito negro*.
- Beca de Investigación - creación Programa Nacional de Estímulos 2011. Obra: *Sucio en el ojo*.
- Beca de creación para la Primera Bienal Internacional de Danza de Cali. 2013. Proartes. Obra: *Los otros cien años*.

Foto: Leyla Castillo

Proceso Formación a Formadores

Pasos en la Tierra. Apartadó 2013.

Pasos en la Tierra

Memoria

Programa Formación a Formadores Regiones:

Tumaco, Guapi, Puerto Tejada, Buenaventura, Quibdó y Urabá.

2008 - 2013.

Formación Creación Danza Comunidad

Como archivo de viaje, en este apartado se describen la manera en que nos hemos encontrado con las diferentes comunidades de la danza, las temáticas, las actividades y las reflexiones alrededor de las cuales hemos compartido procesos de aprendizaje y modos de interacción desde las características de cada contexto regional. La memoria que se ha ido trazando a lo largo de estos años ha posibilitado un reconocimiento del sector que ha sido la base para la configuración de ámbitos de pensamiento y rutas de acción por los que transcurre Pasos en la Tierra como proyecto pedagógico en comunidad.

Una idea de danza y de saber colectivo que necesita afianzarse como alternativa de vida, no solo del arte sino de la cultura afro en general. Bailar en medio de la incertidumbre diaria y de la marginación, bailar a contratiempo de la carrera hacia el vacío que promueve el paradigma del consumo, bailar para vivir, vivir para bailar, como respuesta, como propuesta, como punto de fuga y como enraizamiento, como punto de partida y de encuentro.

Sankofa.

De palabra en palabra, de cuerpo a cuerpo, de maestro a aprendiz, la danza es y ha sido entre la población afrocolombiana, una ruta comunitaria de conocimiento. Conocimiento del cuerpo, de sensibilidades y modos particulares de asumir el ritmo, el gesto y el movimiento; conocimiento de una cultura, las danzas recogen prácticas e imaginarios acerca de la medicina tradicional,



la gastronomía, las costumbres, el trabajo, la relación con el entorno y la espiritualidad; conocimiento de las músicas, los instrumentos, los cantos y la oralidad; conocimiento de la historia de los pueblos, sus visiones de mundo y su legado diverso a la construcción de país.

Sin embargo, a pesar de la significación de la danza afrocolombiana en el espectro de las múltiples identidades nacionales, las dinámicas colectivas que han preservado su patrimonio a través de generaciones son cada vez más vulnerables ante las problemáticas de índole socioeconómica, política y ambiental que enfrentan las comunidades. Es cierto que la gente baila desde la niñez, porque la danza y la música están ahí para construir los sentidos de ser y de pertenecer a un entorno dado; pero también es cierto que la gente baila hasta que puede, hasta que las necesidades y obligaciones de la vida material se lo permiten. Los impactos de la aculturación y de la transculturación, el desplazamiento, las pocas opciones de acceso a la educación superior y al trabajo, además de las precarias condiciones de servicios públicos, de salud y de calidad de vida en general, hacen cada vez más evidente la dispersión del saber de los núcleos comunitarios, así como la soledad de los esfuerzos por mantener viva una cultura. Por tal razón, consideramos que las condiciones actuales en que acontecen las prácticas dancísticas regionales, requieren de propuestas que apunten a cualificar los procesos de formación y fortalecer el ejercicio profesional de la danza desde perspectivas interculturales de investigación, de producción y de circulación, que se planteen en beneficio de los artistas y de la comunidad.





Foto: Leyla Castillo
.....
Proceso Formación a Formadores
.....
Pasos en la Tierra. Tumaco 2009.

Todos los caminos conducen al cuerpo

Una metodología de viaje
a través de la danza
en el Pacífico

El viaje, como dinámica humana, en la que se ponen permanentemente en juego lo conocido y lo desconocido, lo que se tiene y lo que se descubre, la certeza y la incertidumbre, el punto de partida y los diversos puntos de llegada, ofrece una perspectiva pedagógica para la comprensión del proceso compartido con las comunidades de la danza en las regiones Pacífico, Chocó y Urabá, no sólo como el tránsito a través de su geografía, sino como el cruce de culturas y temporalidades que ello ha implicado.

La interacción que se da en el viaje, otorga tanto al visitado como al visitante, una nueva percepción sobre su propio saber, a partir del reconocimiento del saber del otro, y a la vez, permite la construcción conjunta de un saber integrado que los transforma a los dos. Es así como entre 2008 y 2013, desde Tumaco hasta Apartadó, la memoria sensible de maestros y de bailarines ha interactuado con las propuestas de formación - creación elaboradas por Sankofa, para abordar en colectivo la exploración de poéticas corporales afro como un diálogo entre tradición y actualidad.

La comprensión de las formas de reconocimiento interpersonal y de los procesos de construcción de conocimiento y de transformación humana que acontecen en el viaje, ha sido la base para formular desde Pasos en la Tierra, una metodología alrededor de tres ejes de formación: *Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico, Cuerpo Comunidad Tradición y Pedagogía para la creación.*

Eje 1: Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico

Este primer eje de formación parte del principio de entender la técnica, más allá de la incorporación instrumental de sistemas de movimiento, como un camino de conocimiento del Ser Cuerpo, sus potencias y su dimensión creadora. Contempla dos ámbitos de trabajo:





Foto: Leyla Castillo

Proceso Formación a Formadores
Pasos en la Tierra. Apartadó 2013.

Reconocimiento corporal para el movimiento, integra contenidos relacionados con: la lúdica y el desarrollo propioceptivo; el reconocimiento de núcleos, de principios y de calidades de movimiento; la construcción postural y el diseño corporal; la rítmica, la medida y la musicalidad; las dimensiones proxémicas y cinéticas; la memoria, la coordinación, la disociación y demás elementos que constituyen el movimiento danzado. Este eje se constituye en un espacio propuesto a manera de taller – laboratorio.

Aproximación a la Técnica Afrocontemporánea, lenguaje cuyas características son afines a las manifestaciones de la danza tradicional afrocolombiana y evidencian una raíz étnica en común.

Esta técnica aborda la tradición en un permanente diálogo con el contexto actual, que da vigencia a las danzas antiguas, a la vez que propone nuevos caminos para el aprendizaje y la creación.

Introducida en Colombia por el maestro Rafael Palacios, esta forma de danza se concibe no tanto desde la edificación de esquemas fijos de movimiento, como sí desde la comprensión de cualidades básicas relacionadas con la ondulación de la columna, el rebote, la disociación y el trabajo rítmico. Es una técnica de sensibilización - exploración - expresión - creación que aún, en su familiaridad con la danza afrocolombiana, requiere (a la vez que construye) una profunda disciplina para la comprensión y el dominio de sus particularidades y sus exigencias.

Eje 2: Cuerpo Comunidad Tradición

A manera de laboratorio pedagógico, este eje propone una praxis sobre el significado de la tradición y la manera en que nos relacionamos con ella. A partir de la experiencia de los maestros participantes, y con la intención de ampliar la comprensión de las manifestaciones de la danza afrocolombiana para su valoración y su fortalecimiento, se instaura un laboratorio permanente de exploración corporal y de reflexión colectiva que busca reconocer, nombrar y difundir los saberes y las prácticas específicos de cada región, bajo el postulado “todos somos maestros y todos somos discípulos”.

Eje 3: Pedagogía para la creación

Este eje considera dos planteamientos epistemológicos:





Foto: Javier García

Muestra Danza Pacífico en Bogotá

Pasos en la Tierra. Teatro Jorge Eliecer Gaitán 2010.

- *El juego corporal exploratorio como lugar de construcción de conocimiento.* Un juego es ante todo el acuerdo que define y convoca a una ruta de acciones, en las que el jugador encuentra un horizonte de libertad posible. Los ámbitos sociales de realización y los ingredientes que componen el juego, constituyen un potente proceso formativo por las construcciones personales que implica en cuanto a: toma de decisión (quiero o no jugar), celebración de acuerdo y seguimiento del mismo (jugamos a que somos ó hacemos tal cosa), reto de sí mismo (doy todo de mí al jugar) y experiencia de la incertidumbre (forma imprevista de resolverse). El juego corporal así concebido, propicia el diseño de infinitas rutas para la circulación y la creación de conocimiento en danza.

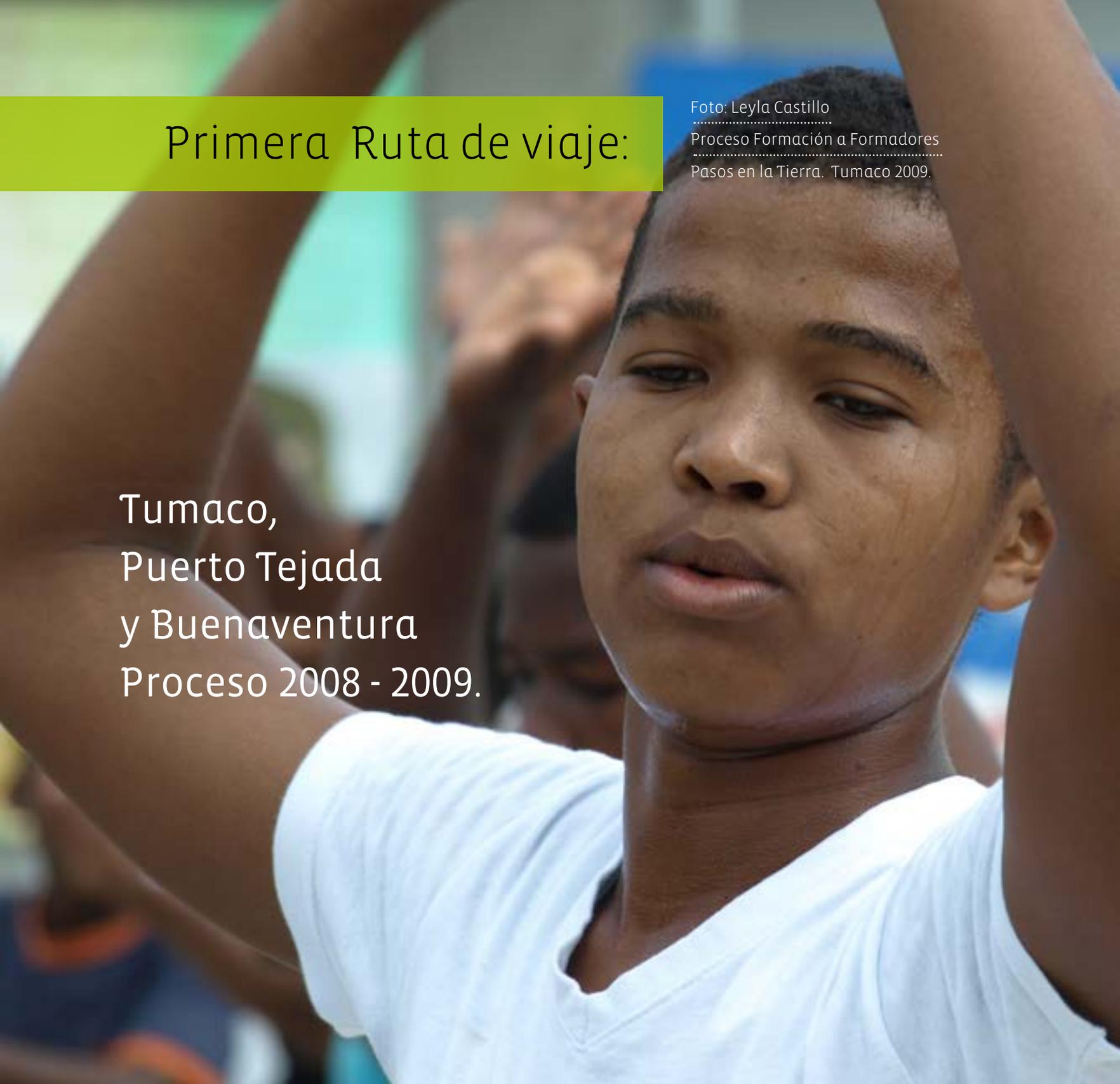
- *El saber y la experiencia del danzante como opción permanente de re-crear lo aprehendido.* Como dinámica de afirmación en la renovación de un saber, la creación solo es posible cuando las prácticas, las temáticas y las producciones tienen que ver con las necesidades, los imaginarios y las sensibilidades de los participantes. Pensar la creación como parte de la formación supone involucrar plenamente el cuerpo, no como objeto, sino como dimensión total del Ser, para dibujar nuevos rumbos a partir de sus maneras de sentir y de relacionarse con los otros, así como con el ámbito biocultural que lo acoge, la memoria y las expectativas de su época.



Foto: Javier García
.....
Muestra Danza Pacífico en Bogotá
.....
Pasos en la Tierra. Teatro Jorge Eliecer Gaitán 2010.



La interacción entre estos ejes posibilita la construcción de pautas de acción a partir de las cuales los bailarines de la danza tradicional redescubren su cuerpo mediante la exploración del impulso, la postura, la ondulación, la disociación, la composición del espacio, el ritmo, el trabajo de contacto y el vínculo con la memoria y la vida cotidiana; es decir, se propicia un escenario de interacción, de acercamiento productivo entre la cultura de la danza tradicional, la preparación corporal para el movimiento y la pedagogía del juego-exploración, como lugares de saber que se transforman mutuamente al entrar en interrelación, a la vez que generan consciencia de esa transformación: autoreferencia del saber. Autoreferencia es un saber sobre lo que se sabe; una forma de dimensionar el propio conocimiento que permite establecer similitudes y diferencias frente al conocimiento de otros. En el caso de las comunidades del Pacífico, la autoreferencia cultural permite identificar y valorar las propias formas de la danza frente a otros géneros, técnicas o significaciones de la danza.

A close-up photograph of a young man with dark skin and short hair, wearing a white t-shirt. He has his arms raised, and his expression is neutral. The background is blurred, showing other people in a crowd. A green banner is at the top left, and white text is overlaid on the image.

Primera Ruta de viaje:

Foto: Leyla Castillo
.....
Proceso Formación a Formadores
.....
Pasos en la Tierra. Tumaco 2009.

Tumaco,
Puerto Tejada
y Buenaventura
Proceso 2008 - 2009.

En 2008, la Corporación Sankofa es ganadora de la convocatoria Preservación de la Tradición, organizada por la Embajada de Estados Unidos en Colombia. Con este estímulo, y en convenio con el Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura, se da inicio a los encuentros con las comunidades de la danza de Tumaco, de Puerto de Tejada y de Buenaventura. El proceso se ha desarrollado en un formato de tres módulos, con una intensidad de ciento veinte horas en cada municipio y ha obtenido el aval académico de la Universidad de Valle a manera de Diplomado.

Para empezar, nos hemos preguntado ¿de qué manera nos podríamos comunicar con gente que tiene una tradición tan presente y que, a su vez, también podría preguntarse acerca de lo que personas foráneas pueden venir a ofrecerles? Frente a esta inquietud, hemos asumido esta ruta de viaje como un proceso de encuentro y de diálogo para el reconocimiento mutuo, desde los saberes propios de cada participante, alrededor de los tres ejes formación propuestos.

En el eje *Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico*, hemos visualizado que la gente disfruta poder reencontrarse con su cuerpo de maneras no habituales, a través de interacciones individuales o grupales en las que se resignifica el hecho mismo de bailar, que no necesariamente corresponde a la estructura coreográfica de una danza específica. La experiencia lúdico-propioceptiva a través del juego corporal, ha sido una clave de acceso a formas de exploración desde la auto representación (juego del nombre), la mimesis (juego de los exploradores), el diseño (juego del escultor), la representación (juego de narración en fotografías corporales), las nociones proxémicas (juegos del espacio), la memoria (juegos de acumulaciones) y la expectativa (juegos de competencia); todas estas son instancias que propician la comunicación y el trabajo colectivo. Así

mismo, el encuentro con las especificidades de la técnica afrocontemporánea permite apreciar, tanto la cercanía que con ella tienen las danzas tradicionales locales en aspectos generales de lo afro, como también la dificultad para acceder a los detalles específicos que requieren precisión de la forma y diferenciación de los núcleos corporales y de sus calidades de movimiento, tales como la coordinación y la fluidez. Entre los maestros y los bailarines el contacto con esta forma de movimiento ha generado una dinámica de participación basada en querer repetir un paso o secuencia para un mejor desempeño. El sudor, el gesto, el impulso de cada persona, ha otorgado a los talleres la vivacidad del esfuerzo compartido en diversos modos de sentir y de expresar el espíritu de lo afro.

En los desarrollos del segundo eje, *Cuerpo Comunidad Tradición*, se ha generado una primera aproximación a tres manifestaciones de la danza tradicional, emparentadas en la línea afro pero diversas según su contexto regional:

En Tumaco, el Currulao (danza madre), la Marimba y el Cununo (instrumentos ancestrales) son los pilares de la tradición del Pacífico Sur, referida al mar y a los modos de vida de sus gentes; la pesca y el laboreo, el cortejo amoroso, la medicina tradicional, la espiritualidad, son parte de los temas y los motivos que nutren la variedad de danzas, de cantos, de juegos y de rituales. En el proceso se ha contado con la participación de tres generaciones de la danza, desde maestros mayores que han acudido a las fuentes ancestrales para la recuperación y la preservación de la tradición entre sus discípulos, hasta maestros y bailarines que lideran hoy día múltiples agrupaciones artísticas y culturales que, a su vez, reúnen amplios semilleros de jóvenes y de niños. La riqueza de sus manifestaciones y su significación entre la comunidad, son una gran motivación para profundizar en el conocimiento de esta cultura y de sus oficiantes.



En Puerto Tejada, hemos encontrado un ámbito de la danza más campesino, referido a prácticas agrícolas propias del norte del Cauca, a imaginarios y a modos de relación surgidos de ellas. Danzas de laboreo y de adoración, acompañadas de coplas y de una marcada teatralidad, configuran el repertorio de sus manifestaciones entre las que sobresale la Esgrima de machete, los Bundes, el Bambuco y Torbellino caucanos. Entre la población participante se ha contado con directores de grupo y bailarines de larga y mediana trayectoria, así como con un número representativo de maestros del área artística de básica primaria y secundaria, que sin ser necesariamente bailarines, buscan en la danza un apoyo pedagógico para su labor.

En Buenaventura, el grupo de asistentes ha sido en su mayoría conformado por maestros del área artística, gestores culturales, directores de grupo y bailarines de mediana trayectoria. Culturalmente, se perciben algunos rasgos del Pacífico Sur, (la marimba) y otros elementos del Pacífico Norte (el clarinete) así como cantos y rituales de sanación.

El tercer eje, *Pedagogía para la creación*, se ha desarrollado como interrelación y reelaboración de los contenidos y de las prácticas surgidos en los ejes anteriores, a través de un laboratorio corporal, que ha posibilitado el emprendimiento y la comprensión de diversas rutas de experimentación escénica para seleccionar, combinar y organizar los variados materiales coreográficos y las temáticas abordadas en cada lugar. A continuación, hemos de referirnos a los ejercicios escénicos a los que se ha llegado en los tres municipios.

Tumaco

En Tumaco el elemento catalizador o el detonante dramático ha sido dado por un personaje mayor que, como el loco del pueblo, deambula entre la gente hablando solo y riendo, mientras



Foto: Leyla Castillo
Taller de instrumentos del Pacífico Sur
Casa Tumac 2008.



transcurren diferentes escenas de la cotidianidad local. A manera de burla, en su desvarío este personaje enuncia diferentes situaciones paradójicas que afectan a la comunidad: ser cuna de grandes bailarines y futbolistas, pero no existir en Tumaco salón de danza ni estadio de fútbol, o tener que sacar el agua de la tierra aunque hay torres de acueducto por toda la ciudad. Alude también a los constantes apagones y el ruido ensordecedor de las plantas eléctricas que lo invade de todo y se instala como un elemento del día a día.

Alrededor de este eje temático se han articulado diversas escenas y juegos coreográficos dentro de los cuales cada participante ha encontrado su lugar como intérprete, desde sus condiciones y su experiencia. Es así como se han construido cuadros que hacen referencia a aspectos o prácticas propios de la cultura de la región: los rezos de las mujeres mayores para curar al

enfermo o al perturbado, el éxodo como una constante del pueblo negro, la lucha, la seducción y el Currulao como una danza que los convoca a todos. Las partes coreográficas más complejas se han potenciado con los bailarines activos, quienes son la gran mayoría. Las personas mayores han desarrollado danzas y escenas más suaves donde se aprovechan el canto de Alabaos y la santería de curación o el arte de “chiviar”, como se le conoce en la región. El ejercicio escénico de los músicos ha sido un elemento dramático importante para diferenciar los ambientes requeridos, según la estructura de cada una de las escenas. El trabajo ha sido presentado al aire libre en el Parque Colón, con asistencia de los integrantes de los grupos de danza, de la comunidad en general y de los medios locales de comunicación.

Puerto Tejada

En Puerto Tejada, el hilo dramático ha sido la relación memoria-actualidad. Un maestro mayor, que domina el arte de la Esgrima, aparece conduciendo una carreta, elemento del trabajo cotidiano en la región. Los demás bailarines se encuentran alrededor, en medio de objetos antiguos: un trombón oxidado, ollas requemadas, el esqueleto de un televisor de tubos, baldes curtidos por el uso y sillas gastadas. El maestro ejecuta una danza de guerrero con un machete y un bastón, elementos de ataque y defensa. En medio de esta danza, los intérpretes que hacen las veces de gente común, se expresan mediante una bulla conflictiva en la que cada cual alega con alguien o hace alusión a algún hecho que ha afectado su vida: el trabajo mal remunerado, la falta de oportunidades, el desencuentro amoroso, la incomunicación en la familia, la delincuencia, la violencia, etc. Hay tanto ruido en sus voces que nadie escucha a nadie y el maestro se aleja llevando en su carreta todas las cosas en desuso, entre ellas, su misma sabiduría que parece no interesar a



Foto: Rafael Palacios

Proceso Formación a Formadores

Pasos en la Tierra. Puerto Tejada 2008.



nadie. El pueblo al sentirse solo, apela al recuerdo a través de una danza que retoma posiciones de la Esgrima, dando lugar a algunos combates que llevan al vencimiento de los participantes, quienes se rinden en el piso. Posteriormente, una oración colectiva y el canto del Alabao, hacen referencia a la soledad de las personas cuando pierden el vínculo con el conocimiento ancestral. El maestro regresa con una niña tomada de la mano, quien realiza una danza avanzando en medio de los demás intérpretes. El total de bailarines se divide en cuatro grupos que, en diagonales cruzadas en el espacio, realizan una coreografía ocupando alternativamente el centro y manejando diferentes frentes, hasta terminar en un juego de carreras y caídas con una nueva bulla, no de conflicto sino de diálogo y celebración. Esta bulla los conduce a una danza colectiva e intensa en el ritmo y la exigencia corporal, que concluye con un saludo ritual a los músicos y al público.



Foto: Rafael Palacios

Proceso Formación a Formadores

Pasos en la Tierra. Tumaco 2009.

Buenaventura

En Buenaventura, el fuerte ha sido la danza tradicional como lugar para emprender un camino de reconocimiento, de exploración y de creación. El ensamble final parte del canto del Alabao, como acto ritual que une al colectivo, para generar una gran red de cuerpos que combina diferentes maneras de anudarse, al compás de la marimba que interpreta un maestro mayor. Una primera coreografía de ondulaciones posibilita la evocación de aspectos rítmicos del Currulao, con alternancias entre un grupo, una pareja y una solista. Se produce luego, una diferenciación entre una coreografía de hombres con un carácter dinámico y fuerte, y

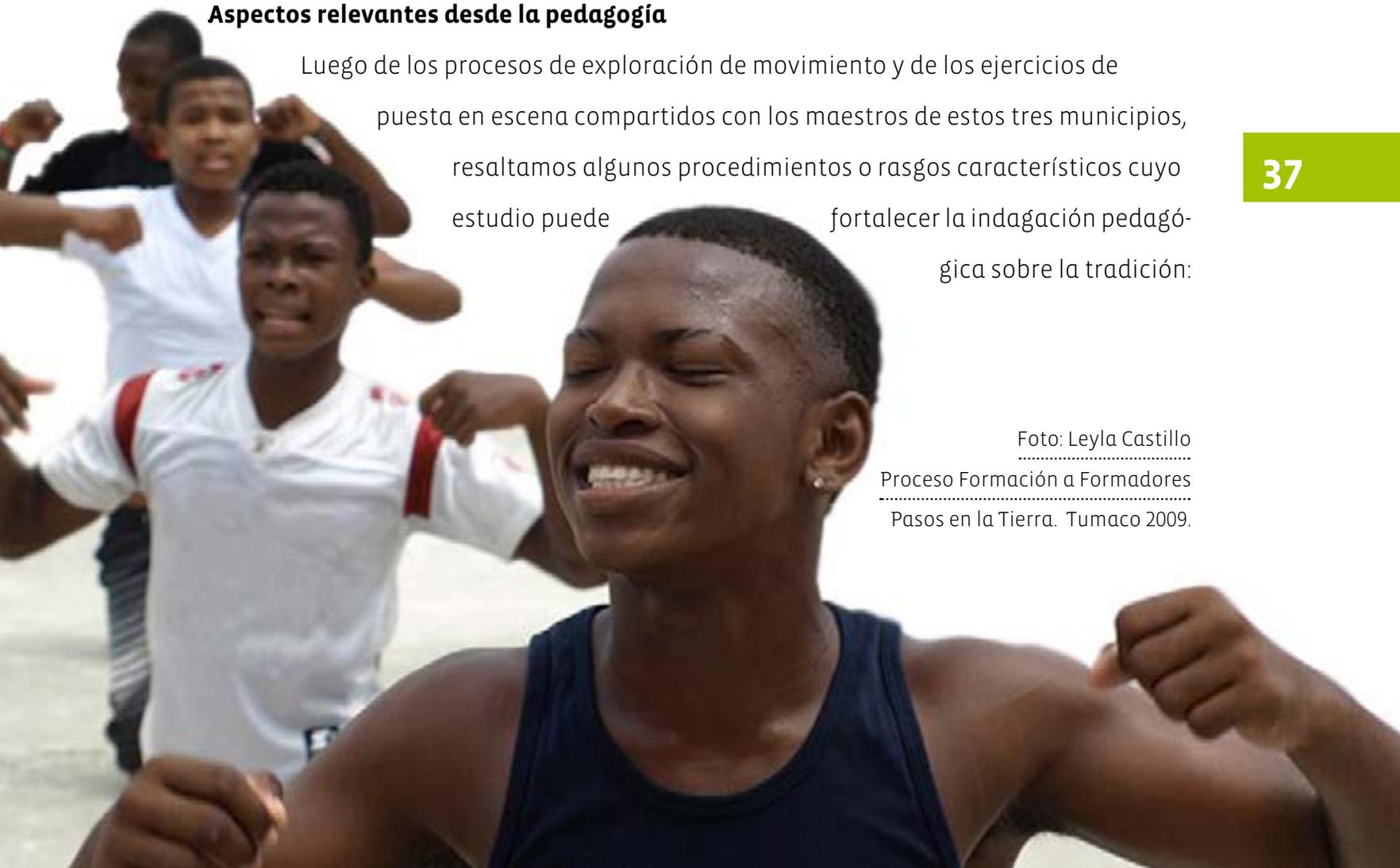
una coreografía de mujeres con matices suaves. Ambas danzas combinan pasos de la técnica afrocontemporánea y de danzas ancestrales. Deviene un juego coreográfico de contacto en parejas, que sirve de transición a una escena que alude al saber de las parteras alrededor de una mujer embarazada. Posteriormente y para finalizar, los hombres acuden al espacio para ejecutar una variación de pasos de las danzas tradicionales del Chunchu y el Currulao, estudiadas fuera de los esquemas planimétricos.

Aspectos relevantes desde la pedagogía

Luego de los procesos de exploración de movimiento y de los ejercicios de puesta en escena compartidos con los maestros de estos tres municipios, resaltamos algunos procedimientos o rasgos característicos cuyo estudio puede fortalecer la indagación pedagógica sobre la tradición:

37

Foto: Leyla Castillo
Proceso Formación a Formadores
Pasos en la Tierra. Tumaco 2009.



- Las resignificaciones dentro de una dramaturgia escénica de pasos u otros elementos tomados de manifestaciones como el Currulao o el Alabao.
- La decodificación de las danzas tradicionales, a partir de sus pasos y sus figuras, como elementos de exploración, libres de la configuración planimétrica y coreográfica usual.
- La presencia permanente de los músicos, tanto en las clases como en los diferentes montajes y muestras finales, lo cual hace evidente el vínculo estrecho entre los conocimientos de la música y la danza como característica de la cultura afrocolombiana.
- La voluntad y la entrega de la gente, a pesar de las vicisitudes de un proceso en el que se remueven prácticas y expresiones de ‘lo conocido’ para enfrentar, como buenos viajeros, ‘lo desconocido y lo novedoso’.
- El diálogo entre los tres ejes de trabajo propuestos y las realidades de cada contexto, para que cada persona encuentre ‘su lugar’ dentro del proceso, según su conocimiento, su experiencia, su condición y sus expectativas.

Proyección del proceso a la comunidad

El espectro de proyección sociocultural de Pasos en la Tierra, en su primera fase, se contempla desde los alcances individuales para los artistas y maestros participantes, hasta su repercusión en los sectores culturales, académicos y en la comunidad en general. Como se ha mencionado, la experiencia se ha desarrollado a través de encuentros con los cultores de la danza de las regiones Tumaco, Puerto Tejada y Buenaventura alrededor de tres ejes de formación con propósitos específicos. Eje1 *Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico*: Posibilitar un reconocimiento de ‘sí mismo’ a partir de la exploración corporal y del fortalecimiento técnico



Foto: Rafael Palacios

Proceso Formación a Formadores

Pasos en la Tierra. Puerto Tejada. 2009.

39



entre bailarines y maestros; Eje 2 *Cuerpo Comunidad Tradición*: Redimensionar la tradición desde la reflexión sobre su valor como expresión étnica y desde el estudio metodológico para su aprendizaje; y Eje 3 *Pedagogía para la creación*: Propiciar el desarrollo de procesos que contemplen la creación como opción de vincular el saber ancestral con perspectivas actuales de investigación de movimiento y de puesta en escena. Dado que en los diferentes encuentros se ha convocado a maestros, a directores de grupo y a bailarines representativos de sus regiones, cada participante se convierte en un agente que puede reelaborar y transmitir, en su contexto de influencia, la experiencia asimilada para llegar, tanto a las agrupaciones de danza, como a los semilleros de niños y de jóvenes. Así mismo, al presentar los ejercicios escénicos resultantes

del proceso en parques emblemáticos de cada municipio, las comunidades han podido apreciar historias o circunstancias cotidianas de sus contextos llevadas a escena y compartir opiniones acerca de los aspectos culturales, históricos, sociales y artísticos que ellas recogen; es decir, la experiencia de la danza surgida en el encuentro con los maestros, a través de las muestras es llevada al ámbito de lo público para ser vivida y reflexionada en comunidad. Los medios regionales de comunicación han colaborado con la difusión de la información sobre los encuentros de formación y las presentaciones finales en cada lugar.

Dentro de este mismo espectro, y vinculado a la recuperación de patrimonio cultural inmaterial, el encuentro con maestros mayores, quienes han sido cultores de la danza y el arte tradicional, ha resultado de especial significación en los desarrollos de Pasos en la Tierra. Estos maestros, además de brindarnos su testimonio de vida, se han sumado al grupo de intérpretes en los ejercicios escénicos, propiciando un diálogo generacional que viene a nutrir la comprensión y la valoración de los saberes ancestrales entre las nuevas castas de bailarines, de músicos y de coreógrafos; son ellos:



Francisco Tenorio, director de la Fundación Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac, la cual cuenta con una trayectoria de más de treinta años en la música y la danza en el Municipio de Tumaco.



Lailys Quiñones, maestra, codirectora y madre de la casa Tumac, quien con su sabiduría y su generosidad acoge a niños y jóvenes de sectores vulnerados para apoyar su formación desde el conocimiento de la tradición del Pacífico Sur.



Héctor Elías Sandoval, maestro de Esgrima y de danza tradicional, con una trayectoria de cuarenta años, en el municipio de Puerto Tejada.

Fotos: Leyla Castillo



A young girl with dark hair, wearing a bright green tank top, is captured in a moment of joy or celebration. Her arms are raised high, and she has a wide, toothy smile on her face. The background is a bright, sandy beach. A semi-transparent green banner is overlaid on the top right of the image, containing the title text.

Laboratorio
de intercambio pedagógico 2009.

Foto: Leyla Castillo
Proceso Formación a Formadores
Pasos en la Tierra. Tumaco 2010.

Luego del proceso pedagógico iniciado en los municipios de Tumaco, de Puerto Tejada y de Buenaventura en el año 2008, la Corporación Sankofa ha considerado pertinente llevar a cabo una segunda fase a manera de laboratorio de profundización e intercambio de saberes en danza. Es así como en junio de 2009, durante diez días se han dado cita en Tumaco cincuenta artistas provenientes de estas tres regiones, para enseñar a sus compañeros una danza propia de cada una de ellas. Este encuentro ha permitido reunir, fuera del ámbito usual de concursos y festivales, a maestros y bailarines para ahondar en la reflexión acerca de cómo se aprende la danza en las comunidades y cómo se quiere direccionar su desarrollo como manifestación étnica del pueblo afrocolombiano.

Harold Tenorio, antropólogo de la Universidad de los Andes, bailarín y percusionista, nacido en Tumaco.



Participó como maestro de Pasos en la Tierra en los años 2008 y 2009.

Desarrollo del laboratorio pedagógico

Ser Cuerpo Danza Comunidad

Con la intención de comprender y de fortalecer las dinámicas y las lógicas colectivas en que acontece la danza afro, Sankofa ha considerado pertinente tender puentes entre el conocimiento comunitario y el pensamiento académico, para abordar la problemática de

la organización de los contenidos y las prácticas, hacia el desarrollo de los procesos de transmisión del saber.

En esta segunda fase de Formación a Formadores, Pasos en la Tierra se ha concebido entonces como un laboratorio de construcción pedagógica en el que los participantes han podido



ser maestros y aprendices unos de otros, para reflexionar, revisar, reelaborar e implementar maneras de estudio de algunas danzas tradicionales. A través de sesiones diferenciadas se ha incluido la preparación corporal, el estudio de pasos, de figuras y su organización por fases para el aprendizaje. Se ha realizado también una presentación del contexto, para relacionar cada danza con otros campos de saber como la medicina tradicional, la mitología, la tradición oral y la gastronomía, entre otros.



Laboratorio pedagógico Formación a Formadores
Pasos en la Tierra. Tumaco. Foto: Rafael Palacios 2009.

El desarrollo del proceso según los ejes de formación ha sido el siguiente:

En el eje *Reconocimiento corporal y desarrollo dancístico* se ha hecho énfasis en la cualificación de los principios de movimiento, a través de la deconstrucción de pasos y de variaciones, para profundizar la comprensión y la diferenciación de los siguientes aspectos: núcleos de

movimiento, peso, postura, equilibrio, impulso, espacio y tiempo. Sobre un variación inicial de movimiento, en trabajo por grupos, los participantes han elegido uno de estos aspectos para estudiarlo y a partir de él, hacer una transformación del fraseo inicial. La presentación de los ejercicios resultantes ha posibilitado una reflexión en equipo y una mejor comprensión de la manera en que el peso, el impulso, la postura, etc. se integran en el movimiento y así mismo, la manera como su diferenciación y su transformación ofrece múltiples caminos para la indagación y la creación coreográfica.



Fachada de casa tradicional en madera. Foto: Leyla Castillo Tumaco 2009.

El eje *Cuerpo Comunidad Tradición* ha sido el protagonista de la profundización pedagógica que atraviesa este laboratorio, tanto en los aspectos prácticos como en los teóricos. La actividad central ha sido el estudio de una danza de cada región a través del diseño e implementación de sesiones de trabajo que han incluido la preparación corporal, la ubicación de contexto y la construcción de referentes metodológicos para su transmisión y su aprendizaje. Este proceso de intercambio pedagógico ha sido objeto de una amplia retroalimentación por parte de los diversos grupos de maestros, en relación con la coherencia y la claridad de las prácticas que han orientado. Las danzas estudiadas por región han sido las siguientes:

Laboratorio pedagógico Formación a Formadores Pasos en la Tierra. Tumaco. Foto: Leyla Castillo 2009.



Tumaco

El juego de don Llana

Una ronda de bailarines canta estribillos que, de vez en vez, dan paso a preguntas que los participantes dirigen a una pareja que se encuentra fuera de la ronda en otro lugar del espacio. Las preguntas aluden al estado de salud de “don



Llana”, quien es cuidado por su esposa, personaje que tiene vínculos con todos los que preguntan; es la tía, la comadre, la amiga, la prima, etc. Cada vez “don Llana” padece una enfermedad diferente que los bailarines representan en la ronda: “Chunche” (pica pica), “Mal aire”, “Mal de ojo”, etc. La salud del enfermo se deteriora en cada ronda hasta llevarlo a la muerte. La muerte es llorada en grupo. Posteriormente, el muerto resucita y se incorpora poco a poco, para salir en persecución de la gente con un látigo que blande amenazante en el aire.

Requintilla

Danza en parejas, muy exigente por la dinámica y la velocidad de sus figuras. Desplazándose por los corredores, las parejas realizan una variedad de pasos que dan lugar a una acción central en la que cada dúo tiene un momento para conjugar y mostrar su habilidad, su creatividad, su ritmo y su coordinación.

46

Proceso Formación a Formadores- Pasos en la Tierra. Tumaco.
Foto: Rafael Palacios 2009.



Puerto Tejada

El Trapiche

Una importante teatralidad atraviesa esta danza, que transcurre en el ámbito de los sembradíos de caña y tiene en el machete su principal utilería. Dos personajes campesinos hacen las veces de adversarios y, a través de varias

confrontaciones, permiten desarrollar cuadros de Esgrima. El corte, la molienda y la fiesta, son diferentes momentos del proceso de la caña (Zafra), que se representan a través de la danza y de la actuación de personajes campesinos, de sus mujeres y del capataz.

Proceso Formación a Formadores- Pasos en la Tierra. Tumaco.
Foto: Rafael Palacios 2008.



Buenaventura

El Bambazú

Danza que se baila en parejas y en estructura de ronda, con un personaje central que posee el mal del Bambazú, quien procede a contagiar primero a las mujeres y luego a los hombres, con esta mortal enfermedad. En dos círculos concéntricos caen uno a uno los personajes que se van

contagiano, no sin antes hacer resistencia y toda suerte de reacciones corporales y gestuales al contacto con el mal exterminador. Al final aparece “Ma’ Juana” quien trae un manojito de hierbas con las cuales va tocando a los agonizantes para curarlos. Al recuperarse, las parejas retoman el paso básico y salen bailando.

Apreciación sobre el Laboratorio de intercambio pedagógico. La experiencia ha constituido un viaje y encuentro de saberes. Cada grupo encargado de la enseñanza de una danza, ha podido ejercer su maestría en un contenido específico de la gran diversidad de danzas afro que han concurrido a este encuentro. En un trabajo de equipo, se han estructurado las sesiones de calentamiento y de exposición del contexto de las danzas; el estudio de los pasos y la coreografía, así como el ejercicio pedagógico de evaluación.



Las temáticas y los propósitos del eje *Pedagogía para la creación* han atravesado el desarrollo de todo el laboratorio en permanente integración con los ejes *preparación corporal y danza tradicional*. En una metodología de viaje de los saberes, de encuentro y de interacción pedagógica, ha sido posible hacer una revisión y una reelaboración de prácticas y de conceptos relacionados con el entrenamiento como preparación corporal orientada hacia un fin; con la estructura e imaginarios de algunas danzas tradicionales y la deconstrucción requerida para su transmisión; con las condiciones que enfrentan los artistas para la creación y la circulación de obra, así como con el funcionamiento, la sostenibilidad de los grupos y sus propuestas de desarrollo.

El proceso se ha visto permanentemente enriquecido con las intervenciones del maestro Francisco Tenorio, quien nos ha brindado referencias y conceptos para la mejor comprensión de aspectos específicos de la cultura afro, como por ejemplo, la medicina tradicional, las enfermedades que han abatido a la población negra, el origen de las dazas y la sutil diferencia entre tal o cual paso. El intercambio pedagógico que buscaba este laboratorio ha sido nutrido con la lección de vida comunitaria desde la danza y la música que nos ha dado la Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac. Con puertas abiertas nos ha acogido a los visitantes de otros lugares y a la comunidad local, para bailar, para jugar, para cantar y para conversar. El sentido del encuentro entre generaciones y de la relación maestro-aprendiz se ha hecho tangible en las palabras de don Francisco. Palabras dirigidas a sus discípulos de Tumaco y en general a todos los que estábamos presentes a propósito de la responsabilidad frente a la pervivencia de la tradición: “Yo siento que he cumplido mi responsabilidad y creo que ustedes ya la están asumiendo, por eso están reunidos aquí, hoy”. El maestro no solo transmite un saber a sus discípulos, sino también un sentido de responsabilidad para que ese saber llegue a la generación siguiente.

Segunda Ruta de viaje:



Foto: Cortesía Jardín Botánico de Medellín

.....
Visita de la Maestra Irene Tassambedo a Colombia
.....
2008.

Desde África

Visita a Colombia de la maestra Irene Tassambedo

Uno de los propósitos de Pasos en la Tierra, el de afianzar el vínculo entre las culturas afrocolombiana y africana a través de la danza, empieza a materializarse con la visita realizada a Colombia por la maestra Irene Tassambedo de Burkina Faso, para realizar un encuentro cultural con los artistas de los tres municipios participantes del proceso y los bailarines de Sankofa.

La Casa de la Música de Medellín y el Jardín Botánico han sido los escenarios del reencuentro, después de 18 años, entre el colombiano Rafael Palacios y su maestra africana. Para el director de Sankofa, esta visita tiene una significación especial; no se trata únicamente de reconocer una labor artística que nació al otro lado del océano hace 18 años y que continúa desarrollándose en nuestro país, sino también, se trata de fortalecer un trabajo que integre las enseñanzas y las experiencias que trae la maestra Irene desde África con la vivencia de la danza Afrocolombiana.

En medio de la expectativa de los participantes, el encuentro inicia con un Laboratorio de Movimiento. Una presentación de la danza tradicional afrocolombiana del Pacífico Sur, *Requintilla*, *Patacoré* y *Currulao*, es la encargada de abrir la sesión. En algún momento de su clase, la maestra invita a Serge, el bailarín que la acompaña, a presentar a los asistentes algo de la tradición de su pueblo en el continente africano. Para todos es evidente la similitud entre las dos culturas en la manera de asumir la interpretación de las danzas tradicionales. Así mismo, al trabajar con los músicos sobre los ritmos que acompañan las danzas, aparecen bases en común, que ya son conocidas entre nosotros como el Pitán Pitán de la Costa Caribe.

La constatación de estas afinidades posibilita un aire de confianza que contribuye a la fluidez del proceso. Las herramientas de comunicación que ofrece tanto el idioma francés como el español

no fueron suficientes para lo que realmente teníamos que comunicar. Ha surgido un nuevo lenguaje de gestos, de miradas, de complicidad y de risas, acompañado de palabras que se dicen, desde cualquier idioma, que hacen parte de la cotidianidad de cualquier pueblo negro en el mundo.

El trabajo técnico que nos ha ofrecido la maestra a partir de las bases del lenguaje afrocontemporáneo; el calentamiento, la profundización de movimientos en diagonales y la interpretación de coreografías, son insumos que nos sirven para fortalecer nuestro trabajo como docentes o como creadores en las regiones. Después de arduas y largas jornadas de trabajo, nadie ha querido parar de moverse.

El trabajo de creación se ha concebido como un ejercicio colectivo. A partir de los resultados de los procesos adelantados en Puerto Tejada, Buenaventura y Tumaco, junto con los artistas de Sankofa y el artista africano acompañante de Irene, se fue modelando una puesta en escena enriquecida con los elementos que todos tenían para aportar. ¿Qué implicaba lo contemporáneo?, ¿qué lo tradicional? y ¿qué la abstracción en el movimiento? Nadie lo sabía, sólo importaba que estábamos construyendo un lenguaje común en el que todos nos entendíamos. Cuán agradecidos estábamos de poder estar allí, hablando desde nuestros cuerpos, por encima de distancias y de fronteras geográficas o culturales. Como producto de esta actividad se ha desarrollado un ensamble coreográfico que se ha presentado en el Teatro Lido de Medellín.

La tradición oral ha tenido su espacio mediante la intervención de los maestros de Puerto Tejada, de Buenaventura, de Tumaco y de Burkina Faso. Historias de vida llenas de aventura y de pasión por el arte, fueron apareciendo una tras otra, de la mano de la magia, de la religiosidad y de la espiritualidad propias de la gente afro.



El maestro Baudilio Cuama, de Buenaventura, hijo de la unión entre una mujer negra y un hombre indígena, nos ha hablado de la convivencia entre estos dos mundos. Nos ha contado acerca del poblamiento del Pacífico y de cómo aprendió a sacar los secretos de la marimba bajo la tutela del Duende. La presentación del maestro de Puerto Tejada, Héctor Sandoval, nos ha enseñado que cuando uno busca el camino, este lo encuentra a uno; y así fue como le llegó el arte de la Esgrima con machete; haciéndole un quite a la muerte, se vio envuelto en un camino de investigación y de formación que le ha llevado a conservar este legado en el norte del Cauca. A Francisco Tenorio, el maestro de Tumaco, lo encantó el Riviel, el guardián de los ríos y las enseñadas del Pacífico, en una búsqueda por obtener los secretos del baile del Currulao.

¿Cómo conservar, recrear y dinamizar la cultura ante los retos de la modernidad? Esa ha sido la pregunta que nos inquietaba a todos, después de escuchar a los maestros de las regiones y a la maestra de Burkina Faso. No teníamos la fórmula en las manos, pero sí sabíamos dónde buscar: en la tradición. Y sabíamos también algo más, se nos iría la vida entera, como a todos estos Maestros colombianos y a la maestra Irene, a quien hoy la danza la ha traído hasta nuestro país, a recorrer la ruta que nosotros fuimos obligados a atravesar hace cinco siglos, tal vez con un solo objetivo, invitarnos a regresar para continuar el camino juntos...



De regreso a África

Foto: Javier García

Muestra Danza Pacífico en Bogotá

Pasos en la Tierra. Teatro Jorge Eliecer Gaitán 2010.

Sankofa en Burkina Faso. Pasantía de creación 2009.

Después de trabajar durante doce años por la búsqueda de un lenguaje propio en la danza dentro de la cultura afrocolombiana; luego de investigar y de compartir experiencias con diversos grupos, maestros y comunidades en encuentros donde se han vinculado niños, jóvenes y adultos en pueblos y ciudades; después de crear numerosas obras presentadas a públicos nacionales y extranjeros en continuo intercambio con distintos artistas, se ha cumplido para Sankofa el sueño de llevar los bailarines colombianos a África. Esta aventura, en búsqueda de fortalecer un conocimiento específico nutriéndose de una fuente primaria, ha consistido en el traslado de ocho artistas a Burkina Faso para realizar una pasantía, que se ha extendido por tres meses, en la capital Ouagadougou, de la mano de la maestra Irene Tassambedo en la Escuela Internacional de Danza de Burkina Faso.

54

Estar en África, para una compañía dedicada a investigar el sentido de la cultura afro en Colombia, ha constituido una experiencia de intenso aprendizaje, de intercambio y de inspiración. Lo vivido en una escuela de África, viene a complementar la vivencia de otras escuelas que han hecho parte de nuestra formación y de nuestra historia. Más allá de la danza, el proceso de aprendizaje con la maestra Irene, ha significado abrir los oídos para escuchar su corazón. La danza que ha compartido con el grupo, si bien ha sido un complemento vital de nuestros conocimientos artísticos, culturales y de identidad, por momentos ha pasado a un segundo plano, y así ha prevalecido la experiencia de vida de esta gran mujer, expresada en su cuerpo, en su modo de pensar y en su espiritualidad al momento de bailar.

La escuela, con sus paredes pintadas de color tierra, se levanta en una calle llena de polvo. El contraste de las rejas verdes, que hacen parte del logotipo que identifica al lugar, nos indica que no es una casa de personas pudientes del sector, sino un espacio digno para realizar una

actividad que atrae la mirada de los niños a través de las amplias ventanas. En el espacio, Serge, uno de los bailarines, ha tenido la capacidad de hacernos sentir amigos de siempre; es como el “pelao” del barrio que todos admiramos porque escogió hacer algo diferente y que esto lo llevó muy lejos. Su francés no es académico, no terminó la escuela, escogió bailar... ¡y cómo baila! Su cuerpo de hierro se mueve como fuego y rebota como un balón en el piso, sin problema; la fuerza de sus piernas deja ver la disciplina de las artes marciales; su danza tradicional nos ha llevado a soñar con conocer su pueblo, su lengua y su familia; lo hemos visto bailar, y con su rostro y su sudor, nos ha contado la historia de Burkina Faso. Con su gesto preciso, Serge nos ha mostrado que siempre es posible elegir entregarnos a nuestros sueños, porque el cuerpo es un intérprete capaz de decirle al mundo quiénes somos y de dónde venimos.

“La falta de formación es el gran problema en África [...] la gente aquí tiene todo este talento y todo el conocimiento de la danza tradicional, pero no hay escuelas que complementen su formación y amplíen su desempeño profesional,” ha dicho la maestra Irene. Sus palabras nos hacen pensar en lo similar que es el contexto africano al contexto y a las realidades de los bailarines en Colombia. Somos, en esencia, los mismos en todos lados; separados por el mar y el pasado. Si caminamos juntos, tal vez logremos avanzar más rápido. En nuestro país, es importante ampliar el conocimiento y la reflexión sobre el continente africano para romper los estereotipos en que se encasilla a nuestro pueblo y a nuestra danza. La creación que compartimos con el público en el Centro Cultural Francés en Ouagadougou se ha denominado *Landa Siko*, que significa “deseo de tradición”. Esta es una obra que nos ha permitido explorar nuestros más íntimos sentimientos y que ha de signar para siempre nuestras vidas como bailarines y como afrodescendientes.



En el marco del Programa de Conmemoración del Bicentenario de las Independencias, la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia y otras entidades como la Embajada de Francia y la Alcaldía de Medellín, se han vinculado al proyecto de Pasantía en África como apoyo a procesos de indagación sobre lo afrocolombiano, que hoy constituyen una base para consolidar la propuesta, que durante años, la Corporación Sankofa ha venido madurando hacia la creación de una escuela de Formación-Investigación-Creación de la danza afrocolombiana tradicional y contemporánea.



Tercera Ruta de viaje:

Foto: Leyla Castillo
Fiestas de San Pacho, Quibdó
2011.

Nuevos encuentros: Quibdó y Guapi 2010.



Foto: Leyla Castillo
Rio Atrato, Quibdó
2012.

En 2010 se han vinculado dos nuevos municipios a la ruta de viaje de Formación a Formadores - Pasos en la Tierra en la región del Pacífico: Quibdó y Guapi.

Quibdó

El proceso iniciado en Quibdó ha contado con la participación de un grupo de bailarines y de maestros del departamento del Chocó, destacados por su disciplina, su experiencia artística y su voluntad de participación. El tener como sede el espacio de la Licenciatura en Música y Danza de la Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luis Córdoba UTCH, ha sido un respaldo muy importante para emprender un nuevo encuentro alrededor de la danza afrocolombiana.

Los desarrollos alrededor de los ejes de formación pueden relacionarse de la siguiente manera:

En el eje *Preparación corporal y desarrollo dancístico*, se han estudiado de modo individual y grupal, pasos básicos de la técnica afrocontemporánea, así como principios de movimiento y apropiación del espacio-tiempo. Además de una estructura de clase como tal, se ha logrado desarrollar como integración de los contenidos, una propuesta coreográfica con una cierta complejidad en cuanto a disociación, encadenamiento y cambios de métrica y de frente que han promovido el interés y el esfuerzo de los participantes. En el eje *Cuerpo Comunidad Tradición*, se han desarrollado propuestas en grupo acerca de situaciones relacionadas con aspectos de la cultura local, como la práctica del “chiveo” o exorcismo con hierbas por parte de una matrona, los pleitos de celos y las procesiones de San Francisco. En el eje *Pedagogía para la creación*, se ha propiciado un reconocimiento de la movilidad de las articulaciones y de los centros corporales en los que se origina un movimiento dado; con esta exploración se ha elaborado un trabajo en dúos y una variación coreográfica que integra algunos aspectos de composición relacionados con la adición, la combinación de fraseos y el diseño postural. Han surgido así, diversos elementos corporales y dramáticos para el ejercicio de puesta en escena final.

Tanto el proceso como los resultados han sido propicios para la reflexión académica y política, en relación con los planteamientos de la técnica afrocontemporánea y con la metodología de viaje propuesta por Pasos en la Tierra. Estas reflexiones son necesarias para el posicionamiento del legado de la danza Afrocolombiana y de sus nuevas manifestaciones, en el concierto de la cultura nacional, como reconocimiento de la diversidad y como ejercicio de la pluralidad, de la inclusión y del diálogo intercultural.



En Quibdó los desarrollos se han ido integrando a las asignaturas electivas de la Licenciatura en Música y Danza de la Universidad Tecnológica del Chocó UTCH, lo cual ha servido para reconocer la propuesta curricular de la Licenciatura y hacer una interrelación con los ejes de trabajo de Formación a Formadores - Pasos en la Tierra.

Guapi

Como asentamiento de población negra al sur del Cauca, cerca de la desembocadura del río del cual toma su nombre, el municipio de Guapi ha sido, para los orientadores de este proceso, un doble encuentro: el de un territorio resguardado y el de una población que resguarda su tradición. Aislado por la geografía, al pueblo de Guapi se accede solo por las vías aérea, fluvial o



Foto: Leyla Castillo
.....
Proceso Formación a Formadores
.....
Pasos en la Tierra. Guapi 2010.



Muestra Danza Pacífico en Bogotá procesos Pasos en la Tierra, Teatro Jorge Eliecer Gaitán 2010. Foto: Javier García.

marítima; la gente es amable y reservada, con un alto porcentaje de población adolescente. Este primer encuentro ha sido una manera de introducir el Programa Formación a Formadores, así como también la metodología y los ejes de formación de Pasos en la Tierra.

Al contacto con la técnica afrocontemporánea, los participantes han logrado identificar aspectos afines a sus prácticas y entrar de una manera natural al seguimiento de los pasos y de las secuencias, generándose un ambiente de disfrute e de interés. Mediante una reflexión sobre la experiencia práctica se ha estudiado la estructura básica de una clase: calentamiento, piso, centro, diagonales, variación y combinaciones. A su vez, la experiencia del juego corporal ha convocado la participación en la resolución de tareas para la creación. En el eje *Cuerpo Comunidad Tradición* se ha trabajado a partir de la experiencia sensorial y de la formación de esculturas corporales simbólicas referidas a objetos propios del lugar: las carretas, el trapiche, el potrillo, el cununo y la marimba.

A través del eje *Pedagogía para la creación* se han reunido todos los temas estudiados, para llegar a un ejercicio coreográfico en el que se han desarrollado elementos de composición en grupo, a partir de un material coreográfico de base, probando desplazamientos y formas de alternancia en el espacio. Se ha logrado un diseño a modo de circuito con ciertas estaciones en las que se alternan pasos de danzas tradicionales para ir de una estación a otra, acompañados del canto de las matronas.



Ha sido relevante la manera como cada quien encontró su lugar en esta estructura y la forma como se han podido alternar e integrar los pasos de danzas tradicionales y los elementos de la exploración técnica. Así también, el trabajo en grupo sobre un mismo material, ha posibilitado la comprensión de aspectos básicos de composición por deconstrucción y reelaboración.

La experiencia ha sido enriquecida por la interacción con los intérpretes de la Compañía Sankofa, quienes bailaron para la gente del taller y para quienes los niños prepararon e interpretaron la danza de la “Juga”.

El desarrollo de la muestra, el compartir escenario entre el grupo de participantes y los bailarines de Sankofa, así como la realización del espectáculo en el parque central, rodeados por la iglesia, la alcaldía, la estación de policía, las terrazas, los locales comerciales y también por el curso del río Guapi en uno de los costados, ha hecho de este cierre un marco de encuentro de los diversos estamentos de la cultura, la sociedad y el contexto geográfico del

municipio. A pesar de la amenaza constante de la lluvia se ha logrado reunir a la comunidad de Guapi para dar a conocer el Programa Formación a Formadores y el Proyecto Pasos en la Tierra, para el disfrute colectivo del ímpetu y plasticidad de la danza afro.

Para Sankofa, llegar a estos dos nuevos municipios ha sido la opción de ampliar y dar continuidad a la labor de intercambio pedagógico y de encuentro para la reflexión y la construcción del saber de la danza con los maestros y los bailarines del Pacífico. Aún, cuando Formación a Formadores ha estado orientado a los cultores de trayectoria, en los municipios de Tumaco, de Guapi y de Puerto Tejada la presencia insistente de niñas, niños y adolescentes ha generado un proceso diferenciado, permitiendo la creación de un semillero en la jornada de la mañana y un laboratorio pedagógico con los maestros en la hora de la tarde. Es de destacar el interés de los participantes de los semilleros, muchos de ellos iniciados por maestros beneficiarios del programa; son una población que no solamente pide, sino que se ha ido ganando su lugar dentro de este proyecto: los niños y los jóvenes llegan a bailar, sin preguntar si están invitados o no.



Foto: Javier García
Proceso Formación a Formadores
Pasos en la Tierra. Apartadó 2013.

Cuarta Ruta de viaje:

Región Urabá Apartadó 2011 - 2013¹.

64

Llegar a este territorio ha sido el descubrimiento de una Antioquia negra que no figura en el común imaginario de quienes no vivimos allí. Lo más impactante, la presencia masiva de jóvenes maestros y de bailarines que tienen en el Bullerengue su arraigo tradicional más sentido y que poseen la vitalidad y la expectativa para hacer de la danza una opción de vida. Llegados de agrupaciones de Apartadó y de otros lugares como Turbo, Chigorodó, Necoclí, San Juan o Arboletes, con acentos que fluctúan entre lo chocoano, lo antioqueño y lo caribeño, el paisaje corporal es sobre todo fértil para el trabajo físico, dinámico y creador de la danza. Lo primero que hemos pensado es que este sería un ámbito propicio para realizar una residencia artística que contribuya a la cualificación de los bailarines en su desempeño como intérpretes y a fortalecer el trabajo de los jóvenes directores que están liderando procesos de grupo.

La realización de los módulos se ha caracterizado por la exigencia corporal, tanto en el fortalecimiento técnico como en el campo de exploración de movimiento y de creación. A la par de una clase afro de muy buen nivel, se han logrado desarrollar exploraciones en la danza Contacto y en la composición, que han permitido sintetizar material coreográfico en dúos y en grupos, integrando elementos como: alternancias, diálogo de acción y respuesta entre grupos y exploración del espacio en frentes y en niveles.

Así mismo, en el laboratorio pedagógico se han abordado prácticas culturales como el juego, el ritual y procesos de deconstrucción de las danzas para el estudio de pasos y de figuras.

¹Además de Urabá, entre 2011 y 2012 se ha dado continuidad a los procesos en Puerto Tejada y Quibdó, a manera de profundización en los ejes de formación de Pasos en la Tierra.





Proceso Formación a Formadores- Pasos en la Tierra. Apartadó
Fotó: Leyla Castillo 2013.

expresiones de la tradición y los ejercicios de composición desarrollados en los diversos módulos. La Cumbia, el Bullerengue, los fraseos coreográficos y las construcciones de fotografías corporales, han sido los vehículos para abordar temáticas como la masacre de las bananeras, que marcó casi todas las elaboraciones compositivas de los jóvenes.

En posteriores encuentros - y puesto que en la actualidad uno de los grandes retos que enfrenta la danza en Colombia es el de generar opciones para el diálogo entre la tradición, la creación, la formación, la interpretación y la investigación, desde la doble perspectiva de preservación de la diversidad del patrimonio étnico y de respaldo al surgimiento de poéticas corporales y modos de expresión de las nuevas generaciones- hemos considerado que un espacio concebido para pensar, crear, bailar y producir, es oportuno y necesario, especialmente en el contexto de la danza en Urabá, donde es urgente ampliar los referentes de creación y de tratamiento de la tradición.

Es así como el proceso 2013 se ha orientado a partir del interrogante ¿Cómo puede concebirse la creación y la puesta en escena, en el marco de formación en la danza tradicional afrocolombiana?



En esta región, luego de haber desarrollado procesos de fortalecimiento técnico-propioceptivo, de haber realizado e implementado una propuesta pedagógica para el trabajo de la danza desde elementos culturales, como el juego y el ritual, y de haber realizado una asesoría pedagógica para la elaboración de proyectos culturales, este proyecto se ha dedicado al estudio de la puesta en escena como lugar específico de la praxis del coreógrafo y del bailarín; todo esto con el objetivo de identificar los componentes y los procesos de la creación escénica: coreografía, dramaturgia, música y/o propuesta sonora, iluminación, escenografía, vestuario-parafernalia-utilería, difusión, producción general y logística.



Foto: Javier García
.....
Proceso Formación a Formadores
.....
Pasos en la Tierra. Apartadó 2013.

Como opción para el abordaje de la tradición en la creación escénica, como experiencia que propone rutas para la investigación corporal a partir de motivaciones en la cultura regional (literatura, música, sensibilidades, creencias o historias de vida) y también como opción para el fortalecimiento de la experiencia del intérprete, del coreógrafo y demás personas vinculadas, el proceso de Urabá se integra al interrogante mayor por descubrir formas de escuela en comunidad para vivir la danza.

En búsqueda de continuidad y de profundización, la formación se ha articulado alrededor de los tres ejes que se han manejado en los procesos anteriores, así:

Eje 1: Preparación corporal y desarrollo dancístico

68

El grupo de bailarines ha avanzado notoriamente en la comprensión de la técnica afrocontemporánea, posibilitándose ejercicios de deconstrucción de pasos y de secuencias para la reelaboración de contenidos. Se ha generado una disciplina de grupo gracias a la activa participación en las clases en las que cada movimiento se asume como un reto; así mismo, el trabajo de pares ha contribuido a una mejor comprensión de aspectos de movimiento a través del acompañamiento para revisar y corregir.

En cuanto a aspectos más generales del movimiento como postura, equilibrio, condiciones de elasticidad y de tono muscular, impulso, caídas, recuperación y apropiación del espacio, se hace necesario una mayor profundización para lograr desarrollos que apoyen la construcción de armonía y de autoconocimiento, para el mejor desempeño de los bailarines. Se trata fortalecer su interpretación con una mejor disposición del cuerpo y una mayor comprensión de los elementos del movimiento.

Para los participantes esta experiencia ha sido un espacio generador de otros referentes, reflexiones y prácticas, que invitan a pensar la danza desde la investigación para la creación y para el estudio de la Tradición.

Proceso Formación a Formadores- Pasos en la Tierra. Apartadó.
Foto: Leyla Castillo. 2013.



Eje 2: Cuerpo Comunidad Tradición

Con este grupo de bailarines también se ha generado la reflexión acerca de la tensión entre tradición y contemporaneidad.

Ha sido un debate llevado a la práctica, al revisar pasos de danza tradicional y observar la estilización que se hace de ellos en la “proyección folclórica”. Sin

pretender negar o aprobar una u otra manera de realizar el paso, por ejemplo de Puya, se ha buscado generar la conciencia acerca de qué es lo que se transforma y el porqué de esa transformación, a qué criterio obedece; como es usual, han surgido las justificaciones de elegancia y de virtuosismo que se relacionan con la danza occidental clásica. Es allí donde el debate es pertinente, pues se trata de generar discernimientos propios para lo que pueda ser un estilo afrocolombiano; no la imitación gratuita, sino la investigación y el trabajo dedicado sobre la tradición, son los que pueden permitir esa construcción de estilo hacia un saber genuino que no busca convalidaciones desde el estereotipo. El tema mismo del debate se ha tomado como pretexto para el proceso de creación.



Eje 3: Pedagogía para la creación

La tensión entre lo antiguo y lo actual ha sido un pretexto para abordar los diferentes momentos que constituyen un proceso de puesta en escena:

- **Exploraciones primarias:** Se ha pedido a los participantes que recuerden y escriban sobre alguna situación, lugar ó personaje que corresponda a un mundo antiguo para ellos. Así mismo, se ha pedido que imaginen un mundo en el futuro, lejos del presente y de los actuales modos de vida. Sobre estos escritos y posteriores narraciones, se han realizado dos tipos de improvisación: una improvisación interrelacionada donde alguien narra y otros bailan de acuerdo a las motivaciones que les da el texto; una improvisación aleatoria, donde alguien narra y otros bailan secuencias de movimiento preestablecidas que no tienen nada que ver con el texto.
- **Apreciación y selección de materiales primarios:** Sobre las primeras improvisaciones se ha hecho una observación colectiva para que todos pudieran analizar el tipo de relaciones y de materiales escénicos que fueron surgiendo. Así también, en trabajo de grupo, todos han podido intervenir estos materiales, agregando o transformado pautas para su reelaboración, según su gusto o su interés. Posteriormente, y también en grupos, se fueron seleccionando los materiales dramáticos: situaciones, personajes, relaciones, y movimientos que parecieron más interesantes y mejor logrados.
- **Composición de movimiento y estructura dramática:** Una vez elegidos los materiales escénicos, se ha procedido a hacer ejercicios de composición, reorganizando o transformando los movimientos o relaciones iniciales según cambios en el espacio, en el tiempo, en

los núcleos corporales o en los agrupamientos. Así mismo, en este trabajo de composición se fueron definiendo los personajes, las situaciones y la estructura dramática. Se han tomado tres historias: una narración de un mundo antiguo en el que las casas se hacían con bahareque; una leyenda de brujas que aparecían sobre los tejados, asustaban a los niños y eran espantadas con rezos y una tijera; un relato sobre una ciudad imaginada dentro de diez siglos. Alrededor de estas tres historias se han construido los personajes y las situaciones teniendo como personaje central a una niña que viaja por el tiempo y que al verse perdida entre el pasado y el futuro encuentra el Bullerengue como un lugar presente de sentido para ella.

- **Integración de todos los componentes escénicos:** a medida que se ha consolidado la historia, han aparecido la música, los objetos, el tipo de vestuario y todos los requerimientos necesarios para configurar el montaje. Ha sido necesario, por ejemplo, el uso de micrófonos para los narradores y el cantautor, así como un andamio para la coreografía de la construcción. Los cantos, los ritmos tradicionales y el acompañamiento de la percusión, han constituido la música en vivo para la obra. El vestuario ha sido diseñado por un grupo de bailarines y se ha contado con el respaldo de la casa de la cultura para su elaboración.
- **Ensayos generales y presentación:** Ensayar la estructura, afinar la interpretación, armonizar todos los componentes y transiciones de cada escena ha sido el trabajo del último módulo. Se han realizado tres muestras: en la Ciudadela para el público que asiste a este lugar; en un barrio de Apartadó que realizaba una celebración y en el coliseo del Retiro. Dado lo novedoso del montaje para los bailarines, por la manera de llegarse a él, por las temáticas tratadas y por la participación de los narradores, el interés de todos fue manifiesto, tanto





Proceso Formación a Formadores- Pasos en la Tierra.
Apartadó . Foto: Rafael Palacios 2013.

en la solución de todos los detalles como en la interpretación misma, donde lo tradicional ha sido abordado de manera novedosa y donde también ha habido lugar para la creación. El proceso y la puesta en escena quedan como referente y como producto para este grupo de talentosos bailarines que podrían consolidarse como una compañía de danza de Urabá.

72

Identificación de algunos rasgos característicos de Pasos en la Tierra entre 2008 y 2013

Aspectos relevantes

- Movilidad entre los participantes para facilitar el intercambio, la interacción y la autoafirmación desde el contacto con diversas manifestaciones en el campo mismo de la danza afro.
- Mayor autonomía y responsabilidad en la percepción, la reflexión y la acción. Arar en el terreno de una experiencia práctica en los niveles perceptual, conceptual y disciplinar, hacia la mejor disposición y conciencia del hacer, en una noción de contexto sociocultural histórico.
- Experiencia de presencia concentrada. Alude a un proceso intenso de trabajo a propósito

de la reunión de un grupo de expertos en un lapso de tiempo determinado. Trabajo por módulos periódicos, con agenda de contenidos y de actividades, cuyos alcances y resultados son la base para los siguientes encuentros. Es esta la manera en que se ha planteado el desarrollo de Formación a Formadores - Pasos en la Tierra, como metodología de apoyo a los procesos regionales de danza.

- Desarrollo de una praxis como integración de los ejes *Preparación corporal y desarrollo dancístico, Cuerpo Comunidad Tradición y Pedagogía para la creación*, desde una perspectiva intercultural de construcción pedagógica.
- Articulación del trabajo en grupo a manera de laboratorio corporal y cátedra abierta, con alternancia de los roles de maestro-discípulo y de coreógrafo-intérprete, en la búsqueda de compartir la experiencia y los saberes de todos los participantes, asumiendo que todos sabemos algo y que todos tenemos algo que aprender de los otros.
- Construcción de autoreferencia. Posibilidad de reflexionar sobre el propio saber, para cualificar la praxis del maestro, del coreógrafo y del bailarín, desde un posicionamiento cognitivo, ético, estético, personal y colectivo.
- Fomento al trabajo en comunidad para el fortalecimiento y la planeación de los desarrollos de la danza afrocolombiana como manifestación cultural étnica.
- Ampliación de los marcos de apreciación y de realización de la danza afro, como diálogo entre la memoria y la actualidad.
- Diálogo de saberes y acercamiento entre el conocimiento comunitario y el pensamiento académico.
- Reivindicación de la danza como opción de realización profesional.





Foto: Rafael Palacios

Proceso Formación a Formadores

Pasos en la Tierra. Apartadó 2013.

Dificultades identificadas

- Carencia de espacios físicos adecuados para la práctica de la danza en de las regiones.
- La brecha entre la educación formal y la práctica artística al interior de las comunidades.
- Pocas opciones de cobertura, de continuidad y de difusión del trabajo de los grupos para hacer de la danza un verdadero espacio de realización profesional y artística entre la gente afro.
- La poca información para acceder a convocatorias, a programas, a fondos de recursos, etc.

- La soledad de los cultores y los gestores en sus esfuerzos por preservar y difundir la danza.
- La escases o la poca cobertura de proyectos que piensen la danza más allá de los festivales o concursos, como una opción de desarrollo comunitario, enmarcada en el saber ancestral y de cara a las complejidades de la sociedad contemporánea.

Soluciones propuestas por los artistas regionales

- Apoyo a la organización local para el diseño y la construcción de espacios adecuados para el trabajo corporal.
- Mayor vinculación de las entidades públicas y privadas para la mejor utilización de los espacios existentes y /o construcción de los mismos.
- Ampliación de la cobertura de los programas de profesionalización de artistas para llegar a las zonas que no han sido cobijadas en el actual proceso.
- Diseño e implementación de programas específicos de formación superior que reconozcan la especificidad de la danza afro.
- Apoyo a investigaciones sobre la danza y la cultura afro, que vinculen a la comunidad en la ejecución de recursos, la preservación de saberes y la retroalimentación de los procesos.
- Construcción de redes de comunicación que puedan integrar a los gestores locales, las instituciones académicas, las entidades públicas y privadas, los grupos artísticos y los entes comunitarios, para el acceso a recursos y a la administración de los mismos, desde las perspectivas de equidad y de reconocimiento de la diversidad.



Reflexión final

La danza, la música y el canto van de la mano como vehículos posibles de una tradición que tiene aún el aire de la fuga, de algo que se resguarda en medio de la geografía y a través del tiempo, como la respuesta de un pueblo ante las complejas situaciones que históricamente ha debido enfrentar. Una danza intensa en el ritmo, en el impulso y en la forma del cuerpo; una vitalidad que, más allá de la alegría, es la constante afirmación de una corporeidad y una cultura diversa en su misma identidad afro.

El propósito que ha alentado y sigue nutriendo esta propuesta, es el de hacer de la danza afro un marco de desarrollo personal y profesional, así como una opción de fortalecimiento cultural y comunitario para los artistas, desde la perspectiva de una nación diversa e incluyente. Por esta razón, Pasos en la Tierra está inmerso en el problema específico de la

danza de las comunidades afrodescendientes como práctica social inherente a la cultura colombiana, que requiere de un posicionamiento nacional para convertirse en una opción de vida y de vinculación social, como modo de producción artística que integre la tradición y los nuevos lenguajes surgidos en la sociedad contemporánea.

A lo largo de todos estos encuentros y realizaciones conjuntas con los bailarines del Pacífico, del Chocó y del Urabá y de otras regiones como San Andrés, Providencia y contextos urbanos como Medellín y Bogotá, Sankofa ha ido afirmando su propuesta desde unas dimensiones de lo ético-político, lo artístico-cognitivo y lo histórico-sociocultural-territorial, que son la base para configurar marcos de reflexión para una política de formación en danza afrocolombiana.



Programa Danza Viva en el Departamento del Chocó 2013.



Foto: Leyla Castillo
Proceso Danza Viva
Pasos en la Tierra. Lloró 2013.

Dirección de Artes
Ministerio de Cultura
Corporación Sankofa
Quibdó, Tadó, Istmina y Lloró

Cuando bailan las niñas y los niños, cuando sus siluetas delicadas revelan sin embargo la decisión del impulso y la fuerza de la transformación; cuando en sus movimientos se forja el paso o el gesto de una danza más antigua que ellas y ellos, que sus padres y sus abuelos; cuando surge la danza en sus cuerpos como un llamado del tiempo que invita a mirar hacia atrás para dar el paso adelante, comprendemos que la danza es memoria viva de un pueblo y aliento que guía su camino.²

A partir de la realización de una fase de preproducción en los cuatro municipios seleccionados para adelantar el Programa Danza Viva para el fortalecimiento de las Escuelas Municipales de Danza en el departamento del Chocó, el equipo de maestros de Sankofa, en compañía de la coordinadora nacional de formación del Ministerio de Cultura- la maestra María Teresa Jaime - ha podido apreciar que cada uno de estos lugares - Tadó, Lloró, Istmina, Quibdó - presentan dinámicas particulares en los procesos de percepción y de práctica de la danza. Por tal razón, la propuesta pedagógica 2013 ha sido asumida como investigación y como experiencia piloto, con el ánimo de identificar las estrategias pertinentes en cada contexto para sacar adelante la iniciativa de instauración o fortalecimiento de una Escuela Municipal de Danza.

²2013, Corporación Sankofa, Programa Danza Viva, Chocó. Dirección de Artes Ministerio de Cultura.

Proceso Formación a Formadores- Pasos en la Tierra.
Lloró. Fotografía: Rafael Palacios. 2013.



Como propuesta de investigación, el programa se ha articulado alrededor del interrogante mayor:

¿Cómo acceder a un modelo de escuela municipal para el disfrute, la práctica, el conocimiento y la preservación del patrimonio de la danza entre niñas, niños, adolescentes y jóvenes de comunidades afrodescendientes, a partir de la interrelación entre los componentes: 1) Formación, 2) Integración comunidad- cultura-territorio, 3) Gestión para la apropiación y sostenibilidad?

Interrogante que a su vez determina los presupuestos epistemológicos y metodológicos de la experiencia piloto que comprende tanto los módulos de asesoría pedagógica para maestros y bailarines, como el proceso de semilleros para la formación de la infancia, la adolescencia y la juventud en los niveles iniciación y básico.

En coherencia con estos planteamientos, el presente informe se encuentra estructurado alrededor de los procesos desarrollados en los municipios de Tadó, Lloró, Istmina y Quibdó.

Desarrollo Primer Módulo

Proceso Danza Viva - Pasos en la Tierra. Tadó. Fotos: Leyla Castillo 2013



Tadó

En este municipio es notable la labor de formación desarrollada por la maestra Beatriz Garcés, quien lidera un grupo que reúne alrededor de ochenta niños y jóvenes, vinculado al colegio Nuestra Señora de la Pobreza, el cual ha ganado el reconocimiento de la administración local, de otros sectores de la comunidad y de instituciones como el hospital, la policía y la escuela de música. Como proceso representativo del municipio, esta iniciativa se ha articulado a las actividades del programa Danza Viva. En este primer módulo se ha trabajado directamente con el semillero de niños y de jóvenes en el eje formación técnica y lúdica propioceptiva.



Foto: Leyla Castillo

Proceso Danza Viva

Pasos en la Tierra. Tadó 2013



El grupo del semillero cuenta con el talento y la energía de la juventud, con un buen desempeño en danza tradicional y con abiertas posibilidades para la profundización técnica y la exploración corporal y lúdica. En actividades por grupos se desarrollaron ejercicios coreográficos y presentación de juegos, entre los que ha sobresalido una variación del juego de saltar lazo, llamado *Entro abro cierro*, el cual se juega en dos equipos y tiene un nivel de exigencia y complejidad progresiva en la tarea de saltar, acompañado de un estribillo permanente que hace el ejecutante de turno; también se ha destacado el juego del *Cacao*, que es la misma *Golosa* que se conoce en el interior; la habilidad para los juegos rítmicos de palmas y estribillos también dan cuenta de una ocupación cotidiana de los jóvenes y los niños en las actividades lúdicas en comunidad. En el trabajo con los docentes asistentes se ha abordado la identificación de aspectos metodológicos de lúdica propioceptiva y de preparación corporal de los bailarines.

Si bien no existe un programa formal de danza, existe un amplio repertorio de danzas choanas y se han desarrollado iniciativas como la *Jotatón*, evento que ha logrado reunir a sesenta niños y jóvenes bailando la *Danza de la Jota* en el parque central, como una forma de posicionamiento de la danza en el municipio.

Se parte aquí, de la experiencia de “grupo representativo del municipio”, para promover la consolidación de la “escuela municipal”. Se cuenta con la apropiación del proceso por parte de los jóvenes, dado su frecuente desempeño en presentaciones. Hay también, una dotación de vestuario, cuya elaboración y mantenimiento se da en el mismo grupo, constituyendo una relación de familiaridad que vincula a los integrantes. Todos estos son elementos que se configuran en referentes de organización para ser contemplados en un formato de escuela municipal.

El alcalde, señor Mancio Agualimpia, ha ofrecido en reunión con el equipo de Sankofa y algunos representantes del sector de la danza, la recuperación de la *Casa de la Juventud* para la sede de la Escuela Municipal y ha hecho un cubrimiento de medios para el inicio de los talleres y la difusión del programa. Si bien la profesora Garcés es quien lidera el proceso, en conversación con ella y con el alcalde, se ha acordado que el recurso de honorarios que aporta el ministerio sea para apoyar a los tres monitores que trabajan con los niños.

El grupo ensaya al menos cuatro días a la semana entre las tres y las seis de la tarde (algunas veces también el sábado en la mañana), y tiene dos niveles: el grupo de bailarines y el grupo de iniciados.

Es un buen proceso que amerita un fortalecimiento en la formación técnica y en la construcción de autoreferencia sobre el saber de la danza. También es pertinente una mayor vinculación de los maestros de las instituciones educativas para cualificar los procesos de sensibilización hacia la danza entre los docentes y estudiantes.



Quibdó



Proceso Danza Viva - Pasos en la Tierra. Quibdó. Fotos: Leyla Castillo y Rafael Palacios 2013.

Los participantes del programa 2013 provienen de los anteriores procesos de Formación a Formadores y de las cátedras de danza que los maestros de Sankofa que orientan en la Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luis Córdoba UTCH. Por tal razón, se ha partido de bases comunes, tanto en la práctica dancística como en las líneas de reflexión alrededor de la danza, del patrimonio y del papel de los maestros en las dinámicas culturales regionales de cara a la sociedad contemporánea. El propósito de construcción pedagógica relacionado con el estudio de las danzas tradicionales y la formación del bailarín, se apoya en experiencias previas en las que los participantes han elaborado ejercicios preparatorios a los requerimientos corporales de los pasos de varias de las danzas tradicionales chocoanas, los cuales han sido fuente de la investigación *Danza Pacífico. Una propuesta de preparación corporal para bailarines*³.

Es decir, aunque no existe en Quibdó ni una escuela municipal de danza ni el correspondiente programa de formación (caso aparte es de la Licenciatura en Música y Danza de la UTCH), si hay un terreno abonado en la formación de maestros de danza que ha permitido, en este primer módulo, emprender aspectos puntuales de los componentes de un programa tales como:

Lúdica sensorial y movimiento. Comprensión hermenéutica del juego como fuente de conocimiento corporal y cultural para diseñar pautas de exploración relacionadas con la

³Castillo, Leyla (2012). Beca de investigación cuerpo y memoria de la danza 2012. Programa Nacional de Estímulos Ministerio de Cultura.

afinación sensorial como: acciones corporales a partir de relaciones auditivas y rítmicas; acciones corporales a partir de relaciones táctiles; lúdica espacial a partir de relaciones visuales-proxémicas; elaboraciones gestuales y relaciones de la memoria a partir de sensaciones gustativas y olfativas.

Deconstrucción de las danzas regionales y cualificación de núcleos de movimiento. Trabajo en grupos para el estudio detallado de los aspectos de movimiento de: pies-piernas; brazos; torso-columna-pelvis; así como estudio del diseño postural y de las calidades de movimiento de las danzas Abozao, Jota, Moña y Tamborito.

Relación-tensión entre tradición y contemporaneidad. A partir del abordaje de las danzas mencionadas, se ha generado el debate entre maestros mayores y jóvenes intérpretes, alrededor de temas corporales como la inclinación del torso y la postura de los pies en plano en el Abozao (propio de las formas más tradicionales), el espigamiento del torso y los pies en media punta (propio de las actuales ejecuciones de la danza).

El tema del debate se ha centrado en si la tradición se conserva o se modifica en cada generación. Uno de los puntos de mediación ofrecidos por Sankofa, ha sido el de la conciencia y los parámetros de las modificaciones, como entendimiento de que la “elegancia” o la “actualización” de una danza no pueden estar condicionadas por estéticas del mercado y, que en cambio, la depuración del movimiento individual y grupal, así como la cualidad interpretativa, pueden ser parámetros de armonía y de riqueza patrimonial más favorables a la preservación del gesto afro en la danza, en su valor de autenticidad y de resistencia. El referente de elegancia no debería ser la estilización occidental de la danza afro, sino la depuración de sus cualidades, la calidad del movimiento y la fortaleza de sus intérpretes.



Como proceso de construcción, la reflexión ha quedado abierta, con la tarea para cada grupo de profundizar la presentación (histórica, de contexto, indumentaria-parafernalia, rítmica, interpretación etc.) de sus danzas y la preparación corporal que ellas requieren.

En términos del nivel de formación, el encuentro y el debate de generaciones en la danza en Quibdó, pone de manifiesto la necesidad de acordar parámetros sobre la formación en danza tradicional y sobre el concepto de técnica. Esto, por supuesto, es algo que se debe construir con el sector, para que la danza tradicional sea un permanente ejercicio de recreación de la memoria viva, capaz de dialogar con la época. Si bien un bailarín debería poder moverse en cualquier terreno, no tendría que homologar su gesto cultural; o si no, como lo hemos expresado en todos los lugares y encuentros, ¿quién, en dos o tres décadas, va a saber de la existencia de la danza chocoana?

En cuanto a los semilleros, en este primer módulo en Quibdó no hemos tenido la oportunidad de trabajar todavía con los niños y los jóvenes, pues al no existir una escuela municipal, es labor del docente encargado, consolidar el grupo de acuerdo a la convocatoria realizada y a las condiciones que se logren gestionar ante la municipalidad u otras instituciones, para espacio de trabajo y atención de la población beneficiaria.

En Quibdó, el proceso se ha integrado, desde 2011, a los desarrollos pedagógicos de la Licenciatura en música y danza UTCH, así como a los procesos de grupos artísticos y de semilleros de barrios vulnerados. Los desarrollos prácticos y conceptuales generados en laboratorio en los encuentros de Pasos en la Tierra - Formación a Formadores han nutrido la construcción de proyectos de investigación de los estudiantes de la licenciatura, comparsas para la Fiesta de San Pacho y actividades de formación-creación de grupos al interior de los barrios.

Como se ha mencionado, la convocatoria a los cultores de la danza para el lanzamiento del Programa Danza Viva 2013 fue realizada en un marco de reproducción de Sankofa, con el acompañamiento de la maestra María Teresa Jaime. Ha contado con la participación de personajes representativos de la danza chocoana como los maestros Ninoska Salamandra, Isaías Córdoba, Saúl Paz e Hipólito Aragón, también representantes de la nueva generación de maestros y bailarines activos que han hecho parte de los procesos de Formación a Formadores: Jhosimar Mena, Kathlyn Murillo, Magaly Córdoba, Carlos Mario Rentería, Yéssica Hinestroza, entre otros. Según el testimonio de la maestra Ninoska Salamandra, hubo un antecedente de escuela municipal con apoyo de una ONG internacional; el proceso se dio en la Casa de la Juventud y permitió la consolidación de un semillero, así como la dotación de vestuario e instrumentos musicales; al no cumplirse las metas de compromiso de la administración local y la apropiación de la comunidad, la institución retiró su respaldo y el proceso se cerró con la devolución de la dotación de vestuario e instrumentos al municipio.

De manera específica, en el diálogo que se ha podido establecer alrededor de la iniciativa de consolidación de la Escuela Municipal de Danza, ha sido notoria la distancia de la administración local y el cansancio de los cultores mayores que reclaman una política contundente, acorde a las necesidades de la danza regional: no una centralización de proceso, sino una “escuela en red” en la que puedan beneficiarse los diferentes grupos de los barrios que adelantan esfuerzos de formación sin ningún tipo de apoyo; un reconocimiento para los cultores que trabajen en la construcción del programa; y una responsabilidad real de la administración municipal frente al trabajo de preservación y de difusión del patrimonio de la danza que redunde en calidad de vida y oportunidades para sus cultores.



Ante el silencio institucional, se ha gestionado el espacio de la Diócesis en el sector “Las Américas”, para adelantar las clases con el grupo de asistentes que se han vinculado al proceso. Tres aspectos de la experiencia actual en Quibdó nos invitan a reflexionar sobre el perfil y los alcances de una propuesta de escuela municipal: a) La presencia activa de jóvenes maestros y bailarines que aspiran a cualificar su formación y desempeño como artistas y docentes, algunos de ellos lideran procesos en barrios que quisieran poder integrar dentro de una propuesta de escuela municipal. b) El distanciamiento de los maestros mayores que prefieren seguir con sus actividades de grupo independiente. c) La ausencia de la administración local para institucionalizar la escuela Municipal de danza.

Sin embargo, en el marco de gestión para la apropiación, Sankofa se ha reunido también con los gestores de la Escuela de Formación Artística (proyecto liderado por ASINCH), que busca generar un ámbito académico y artístico para la formación integral de niños y de jóvenes en las áreas: música, danza, tradición oral y plásticas. Se ha apoyado esta iniciativa con la propuesta de un programa para danza y se ha planeado, para el segundo módulo, el desarrollo de sesiones conjuntas de maestros y de beneficiarios para iniciar un encuentro de metodologías y núcleos temáticos.

El maestro designado para orientación del proceso de formación local ha sido Jhosimar Mena, acompañado por diferentes jóvenes maestros que lideran procesos de formación en barrios de Quibdó.



Proceso Danza Viva - Pasos en la Tierra. Lloró 2013. Fotos: Leyla Castillo.

Lloró

En este municipio ha sido muy grato encontrar un grupo de niños y de adolescentes iniciados en la danza tradicional, con disciplina y disposición notorias, con nociones de técnica afrocontemporánea, gracias a la labor de maestros que han asistido a los procesos de Pasos en la Tierra - Formación a Formadores y que han replicado en su municipio elementos metodológicos y de trabajo corporal; tal es el caso de Yeison Guerrero, bailarín de trayectoria y algunos de sus discípulos. El programa Danza Viva ha sido acogido con mucho entusiasmo, puesto que debido a la dificultad de transporte para llegar hasta allí, no es frecuente que se generen acompañamientos a las iniciativas que surgen en el pueblo. Es un municipio pequeño, una isla rodeada por los ríos Atrato y Andágueda, en cuyo parque central (cancha deportiva) se concentran permanentemente los jóvenes y la comunidad para jugar y ver jugar, para apreciar danza o la música. El único colegio que existe, es la sede del proceso de semillero en danza, pero hay la iniciativa por parte de la administración de recuperar una casa del municipio para concentrar allí las actividades de formación artística. Como proceso apto para



la institucionalización de la Escuela, Lloró es de todos los municipios el que mejor reúne los componentes de integración comunitaria e institucional; no solo porque está vinculado al centro educativo, pues ya hay un grupo consolidado y nutrido con los desarrollos de Pasos en la Tierra - Formación a Formadores, sino también porque hay un respaldo de la comunidad que legitima el proceso. Así mismo, la labor cultural de algunos maestros de danza ha merecido reconocimiento en la administración de cultura; es así como Fernando Valencia (bailarín y gestor cultural) ha sido nombrado, por el Ministerio de Cultura, Promotor Regional de Cultura, y Yeison Guerrero ha sido nombrado Coordinador Municipal de Cultura. De esta manera, están dadas las condiciones para sacar adelante el programa de formación y la consolidación de la escuela.

A pesar de la dificultad de condiciones de transporte y de comunicaciones ha sido muy relevante llevar Danza Viva a Lloró, donde se ha alcanzado a hacer un ejercicio de cierre en el parque central, a manera de integración de los desarrollos técnicos, de composición y de elaboración lúdica. El maestro designado por ellos mismos para monitorear el semillero, ha sido Luis Alberto Mena, con el acompañamiento permanente del maestro Yeison Guerrero.

90

Istmina



Proceso Formación a Formadores - Pasos en la Tierra. Istmina. Fotos: Rafael Palacios 2013.

Istmina ha sido, sobre todo, una plataforma regional para el programa Danza Viva. A este primer módulo han asistido no solo jóvenes bailarines, niñas, niños y adolescentes locales, sino maestros y gestores culturales del municipio y de otros municipios de la región del San Juan. Se ha manifestado la presencia activa de las alcaldías y las secretarías de cultura, cuyos delegados son también maestros y bailarines de trayectoria. Además del trabajo de técnica-sensibilización-propiocepción y de abordaje del juego para el estudio de la danza y la recuperación de prácticas culturales, el proceso ha tenido una fortaleza en el análisis colectivo de los procesos de danza-cultura en los diferentes municipios que han participado, así:

Andagoya, maestro Leider Mosquera. Habla de su responsabilidad solitaria al frente de los procesos de danza y de música; realiza taller de pasos y de coreografía de las danzas tradicionales, así como de los ritmos correspondientes. Para eventos o celebraciones la escuela se apoya en los maestros expertos, pero sin un contrato estable. Él ha sido bailarín toda su vida y está al frente de la iniciativa municipal de la escuela, por su conciencia de la necesidad de practicar y de difundir las danzas regionales.

Condoto, maestro Walter Valencia. Su testimonio es el de la persistencia a pesar de la dificultad. Habiendo sido bailarín, luego de su formación universitaria, emprende una labor desde el consejo local y crea la escuela de Danza y Música, así como el Festival Rogelio Domínguez -el Ñato-, para la difusión del patrimonio cultural de la región. Menciona la ausencia de maestros de danza en las instituciones educativas y la necesidad de su vinculación, así como de maestros de otras áreas artísticas para la fundación de una escuela de todas las artes que recoja las actuales labores de recuperación de las sensibilidades artísticas entre los jóvenes a través de eventos de danza y de poesía.



Istmina, maestro Javier Ramírez. Menciona la iniciativa municipal de la *Escuela de artes y talento*, que busca consolidar semilleros de danza y de música y, especialmente, el fortalecimiento de la presencia masculina en los grupos de danza, pues según él, “los hombres ya no quieren bailar”. La iniciativa proyecta la investigación de campo con adultos mayores para la recuperación de danzas y de juegos. Como sede del proceso de Danza Viva en la región del San Juan, tanto la iniciativa de escuela como la recuperación de patrimonio, se articulan con las proyecciones de los módulos.

Nóvita. El proceso inicia en la parroquia y con el proyecto Vigías del patrimonio cultural. Actualmente se gestiona la consolidación de la *Escuela municipal de artes* y el museo etnológico *Huellas del San Juan* para hacer memoria de los “canalones”, antiguas calles empedradas y otras manifestaciones de las actividades de producción y de la vida cotidiana a de los pobladores de la región.

Cantón de San Pablo, maestro Eulicer Córdoba. Hace 12 años se inició el proceso de grupos de danza juvenil e infantil, así como de práctica del canto de Alabaos. Pese a la dificultad y falta de apoyo para vestuario, instrumentos y sostenibilidad, actualmente se ha logrado vincular alrededor de 250 participantes.

Reflexiones sobre este primer módulo de Danza Viva

Se ha reiterado la necesidad de articular los procesos en red de los diferentes municipios, para buscar vías de apoyo y mutuo fortalecimiento, así como la urgencia de un mayor compromiso de la Secretaría Departamental de Cultural para la consolidación de los procesos artísticos en las nuevas generaciones.

Como espacio de encuentro de todas estas iniciativas para la consolidación de un programa de formación, que recoja la experiencia y los esfuerzos de los maestros de danza y de los gestores culturales, Danza Viva es un buen catalizador que puede afirmar la presencia de la danza ante la comunidad, las instituciones, los entes territoriales y nacionales, así como afianzar los vínculos entre los propios cultores de la región del San Juan. El maestro seleccionado para guiar el desarrollo del proceso de formación es Geneson Hurtado, bailarín y gestor que ha asistido también a algunos módulos de Pasos en la Tierra - Formación a Formadores en los años anteriores.

A manera de conclusión, a partir de este primer módulo, podría decirse que es más funcional la propuesta Danza Viva en los pueblos pequeños, porque el programa entra a fortalecer las



Foto: Leyla Castillo

Río Atrato

2013.



iniciativas existentes; no así en Quibdó, donde la cantidad de grupos no logra ser acogida y se genera un poco la sensación de que al institucionalizar la escuela, se excluye a la gente que ha venido trabajando por su cuenta; el reto aquí es diseñar un formato de escuela que corresponda a las realidades de la ciudad y generar un grupo de gestión que pueda garantizar, a la vez, la institucionalización y la apropiación comunitaria.

En cuanto a espacios, no existe ninguno dotado de manera adecuada para danza, aunque en todos los municipios hay lugares que por su amplitud, podrían ser adaptados a las condiciones propias del trabajo corporal.

Si bien, no existen programas de formación, si se cuenta con la experiencia de maestros de trayectoria y su vinculación a las secretarías de cultura. Esta es una coyuntura propicia para la elaboración en equipo del programa que de fundamento a los proyectos locales de escuela, no solo de danza, sino de artes, como lo han referido ellos mismos. Para el segundo módulo se proyecta la integración de los diversos avances en los cuatro municipios para la identificación de los componentes y los contenidos del programa. Así mismo, según las dinámicas de cada lugar, se espera consolidar la gestión que contribuya a la apropiación y la sostenibilidad de la iniciativa *Danza Escuela de Vida* en el marco del programa Danza Viva.

Desarrollo Segundo Módulo

En el proceso que se viene adelantando con los participantes del programa Danza Viva, se ha abordado la configuración de los componentes para un proyecto de Escuela comunitaria. Hemos propuesto un diálogo a partir de los tres componentes piloto: Formación, Integración-Comunidad-Territorio y Apropiación- Sostenibilidad. De igual manera, hemos trabajado apartes

del texto *La tierra que atardece* de Fernando Cruz Kronfly⁴, buscando establecer una relación con los imaginarios y las prácticas de la danza regional en cuanto a la tensión tradición-actualidad. Con esto, hemos planteado una reflexión que viene a complementar el debate iniciado en el primer módulo sobre el qué y el porqué de los cambios que se introducen en las danzas tradicionales. Es así como el concepto de contemporaneidad⁵ ha sido vinculado a la práctica de actualizar las danzas y los atuendos tradicionales según parámetros de lo que se vende, de lo que brilla o de lo que está a la moda, muchas veces, sin una investigación o una reflexión que sustente dichas transformaciones. Por ejemplo, se ha mencionado el hecho de que en las comparsas de San Pacho se ha empezado a preferir vestuarios vistosos tomados del carnaval de Río, o de Venecia, alejándose paulatinamente de los personajes característicos de la fiesta que aluden a las críticas sociopolíticas y a las prácticas culturales locales. Con la idea de ahondar en una comprensión acerca de lo que Kronfly ha llamado la “coexistencia de temporalidades en el sujeto latinoamericano”, se ha abordado la pregunta por la manera como en nuestros entornos sociales se pueden estilar prácticas y atuendos del mundo tecnológico y de la era mediática, aún en la pervivencia de una mentalidad pre-moderna con el arraigo en la creencia, antes que en la razón.

⁴Cruz Kronfly, Fernando (1998), *La Tierra que atardece. Ensayo sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Planeta Colombiana Editorial, Bogotá.

⁵Entendido como el afán de las personas por estar al día, sobre todo en el uso instrumental de la tecnología, los imaginarios y las formas de auto-representación que ello puede ocasionar y que no necesariamente corresponden al salto mental que implica el concepto de modernidad entendido como empoderamiento de la razón, el humanismo, la autodeterminación y la democracia.



Lo que se busca es poder encarar los temas de la tradición, de la creación y de la formación con un presupuesto reflexivo que genere una mayor responsabilidad frente a lo que implican cada uno de estos universos, con el propósito de que los componentes del programa en elaboración puedan nutrirse de propuestas surgidas del debate y de la autoreferencia cultural-histórica. A partir de estas discusiones colectivas ha surgido la idea de realizar un encuentro comunitario para el lanzamiento de la propuesta de una programa de escuela municipal alrededor de los tres componentes mencionados: Formación, Integración - Comunidad - Territorio y Apropiación - Sostenibilidad.

En este segundo módulo también se ha desarrollado una práctica pedagógica de los maestros con sus respectivos semilleros que nos ha dejado las siguientes impresiones:

Quibdó

Las danzas han sido estudiadas a partir de una deconstrucción del movimiento de núcleos corporales como piernas-pies; cadera; torso-columna- costillas; hombros, brazos-manos; cuello-cabeza. Los diferentes grupos de maestros expositores han hecho un esfuerzo por entender los caminos que emprenden las partes del cuerpo para llegar a tal postura o movimiento, lo cual es un valioso aporte metodológico para una mejor comprensión e interpretación de las danzas locales. Las danzas presentadas han sido: Abozao, Tamborito, Pasillo, Jota y Moña.

Tadó

La práctica ha sido desarrollada por los jóvenes monitores que asisten a la maestra Beatriz Garcés. La sesión ha incluido un calentamiento tomado de las clases de afrocontemporáneo, a partir de la

disociación y de la preparación de núcleos de movimiento, así como de las calidades ondulación, vibración y marcación rítmica. Posteriormente, se ha hecho una muestra de los juegos coreográficos y estructuras de danzas que se trabajan en el semillero tales como: Jota, Abozao, Mazurca y un ejercicio afrocontemporáneo. Los monitores han presentado, al grupo del semillero, su testimonio como bailarines, aludiendo a una forma de sentirse en otra familia. Para ellos, la danza es una inspiración o un sentimiento que se comparte con los compañeros y con la maestra que genera la gratitud de pensar la vida así y de sentirse orgullosos de poder compartir esto con los nuevos integrantes del grupo. Cabe recordar que en Tadó, el liderazgo de la danza está representado por la maestra Beatriz Garcés y su grupo “La Platina”, que ha logrado constituirse como agrupación representativa del municipio, y en cuya experiencia se forja el inicio de la escuela municipal a través de Danza Viva 2013.



Istmina

La práctica pedagógica en Istmina ha estado a cargo de maestros de diferentes municipios que han confluído en el proceso Danza Viva. Ha sido notorio que muchos son maestros con una trayectoria como bailarines, que en este momento están más dedicados a la gestión institucional. Consideramos pertinente apoyar la formación de un grupo de monitores, bailarines destacados de los diferentes grupos e instituciones educativas, para que trabajen con los niños, en correlación con los proyectos que adelantan los mayores.

Lloró

En Lloró, al igual que en Quibdó, los monitores proceden de Pasos en la Tierra - Formación a Formadores. Se evidencia en ellos una voluntad de llegar a los niños con la danza y la propia cultura, buscando afianzar el tema afro. Es notorio el desarrollo dancístico de cada uno de ellos y su labor con los pequeños. La práctica ha comprendido un calentamiento lúdico, un repaso de movimientos base de las danzas y sus planimetrías, la muestra coreográfica de: Abozao, Jota y esquema libre afro. Los niños se destacan por su histrionismo y su modo de disfrutar la danza.

Desarrollo Tercer Módulo

En búsqueda de identificar estrategias para aproximar la clase de danza a la comunidad, la actividad de cierre se ha propuesto como un encuentro comunitario para la interacción entre los componentes del programa, contando con la participación de: adultos mayores, padres de familia, jóvenes, niñas y niños de los semilleros de danza, así como docentes de instituciones educativas. En equipos de trabajo se han asignado tareas para organizar las diferentes

actividades, en las que ha sido relevante el entusiasmo y la seriedad con que se ha abordado la propuesta. Creemos que estas son modos legítimos de asumir la pedagogía en el contexto regional y contribuyen a complementar las actividades y las formas de trabajo del Programa de formación que ha de ser el resultado de este proceso piloto de semilleros.

El tipo de actividades surgidas en el encuentro en cada municipio y que quedan como referente para nuevas indagaciones pedagógicas son:

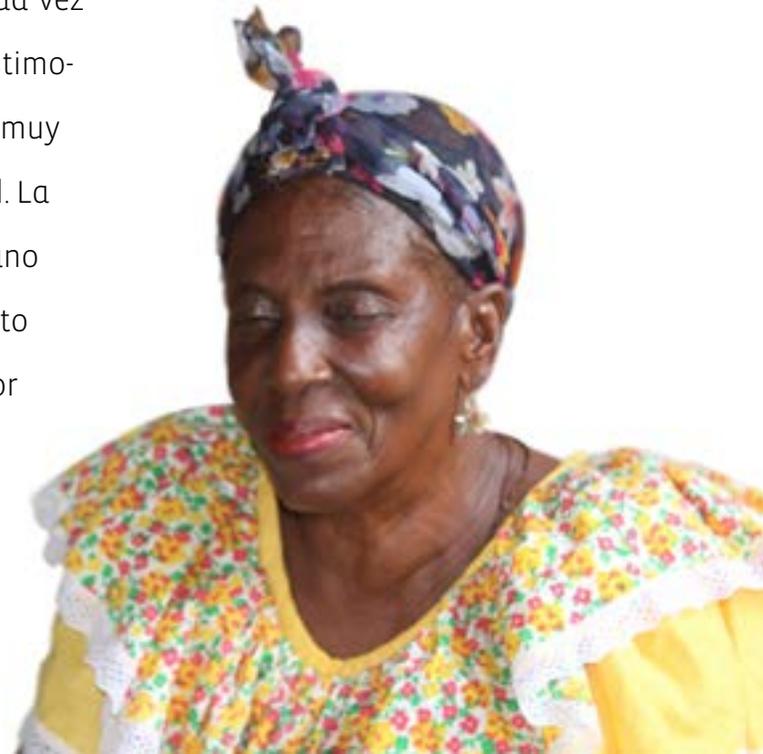
Quibdó

- Intervención de la maestra “Fabiola”, adulta mayor cantaora de Alabaos, oficiante de velorios que, en un performance dialogado con los niños y jóvenes asistentes, pone en contexto su quehacer de cantaora y los cantos mismos, que cada vez son más ajenos para las nuevas generaciones. Como testimonio patrimonial de una generación a otra, es una manera muy valiosa de interesar a los iniciados por el saber ancestral. La maestra improvisa de forma magistral un pasillo chocoano en compañía del maestro “Aníbal Moreno”. Este es un acto que podría hacer parte de un espectáculo profesional por

Foto: Leyla Castillo

 Maestra Fabiola

 Quibdó 2013.



su autenticidad, su limpieza y por el conocimiento profundo de la tradición que lo sustenta.

- Historia del Chocó, contada por un bailarín, que puede tomarse como tema para una sesión de historias del territorio con adultos mayores y con expertos de los procesos regionales.
- Exposición de trajes típicos: presentación - descripción de los trajes de la Jota y del Abozao. Más allá de una exposición formal, lo destacable es la puesta en contexto de un tema como el del atuendo y la parafernalia, su manejo y su significado como parte de los conocimientos de un bailarín.
- Muestra del Abozao y de la Jota por parte de un grupo de trayectoria en Quibdó: “Dios te dé”. Siempre se hace cátedra una danza bailada con experiencia individual, armonía de conjunto y comunión con el público.
- Muestra artístico- pedagógica con el semillero, como integración del elemento lúdico, de la expresión personal y de la danza regional. Niñas y niños que se toman en serio el jugar para bailar. Makerule, la historia del panadero con coplas y réplicas; el Abozao, un esquema afro y una improvisación en estilos urbanos, dan cuenta de los intereses y los logros de los niños.
- Exposición y degustación de platos, de dulces y de bebidas típicas. Con un generoso buffet, en el que los maestros participantes dejan ver sus conocimientos de la gastronomía local, todos los asistentes refrendan el gusto de sentirse parte de una comunidad: tapao, quícharo pisao, arroz con longaniza, sancocho de carnes ahumadas, patacón con queso, sopa de queso, hojaldres, árbol de pan, cocadas, jugo de guayaba agria, de borojó y de lulo chocoano.

Tadó

- Clase abierta en el parque central.
- Danzatón: danzas regionales de formato ampliado para 50 participantes: Abozao, Jota,

Pasillo, Makerule, Mazurca y esquema afro. Impresionante despliegue de danzantes, de trajes, y de parafernalia en un disfrute colectivo por bailar y ver bailar.

- Logística para la muestra: sonido amplificado, presencia de la administración e inclusión dentro de la programación de las fiestas patronales.
- Bazar de dulces típicos.

Istmina

- Atuendo y estéticas corporales afrodescendientes: exposición de expertas para hacer turbantes y pareos.
- Muestra de diseño de peluquería para hombre y de peinados para mujer.
- Muestra del semillero danzas tradicionales en marco de las Fiestas de la Virgen de la Merced.

Lloró

- Encuentro de generaciones alrededor del territorio. Relato de un maestro mayor sobre las transformaciones ambientales, socioculturales y arquitectónicas del territorio que se habita, sobre el Atrato y sus brazos, la rivera, las explotaciones mineras, las multinacionales y el olvido. Dialogar con los mayores sobre el pasado nos enuncia el futuro.
- Integración de la comunidad a través de la visita en grupo a casas donde se elaboran manjares típicos: pan de yuca, cucas, masato de pelao, chicha.
- Los niños y los jóvenes se toman las calles del pueblo para mostrar sus danzas e invitar a los habitantes a jugar-bailar, aún bajo la lluvia, que se vuelve un pretexto para compartir un dulce, un escampado y un momento para ver el pueblo en compañía.



Foto: Leyla Castillo
.....
Casa abandonada
.....
Lloró 2013 .



Conclusiones

Foto: Rafael Palacios
.....
Niña de Quibdó
.....
2013



Los pies en la tierra, la mirada presente, el pensamiento que proyecta futuros.

Sankofa.

Es importante fortalecer a estos jóvenes maestros desde de una doble perspectiva, la de preservar la tradición y la de preparar el cuerpo para bailar: fortalecer el tema propioceptivo, postural y rítmico; la nitidez en la forma y el gesto, para que la información que llegue a los niños no sea solo una repetición mecánica. Se requiere una mayor continuidad e intensidad para que se puedan ver los procesos a través de una proyección por etapas: iniciación, nivel básico, profundización, la experiencia del escenario, la creación, la consolidación del grupo municipal y del semillero; dotación e infraestructura.

En términos de integración con la comunidad y con el territorio, es necesario el diálogo y el encuentro con los mayores y con el entorno ambiental desde una perspectiva sensible y poética, donde todavía los ríos y las montañas traen una memoria de comunidad para la reconstrucción de sentido entre jóvenes que son vulnerados, no solo por la apabullante oferta mediática, sino por efectos de la macroproducción y del saqueo de recursos naturales, así como también por el conflicto armado y la marginación social.

Es pertinente una mayor articulación institucional de los diversos programas que se implementan en una región; pensar en una proyección menos masiva y de mayor de calidad, así como en procesos continuados, con mejores condiciones logísticas y de infraestructura. Se requiere fomentar el compromiso real de las administraciones locales.

Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una Política de Formación.



Foto: Javier García
Proceso Formación a Formadores
Pasos en la Tierra. Quibdó 2011.

Documento Orientaciones 2011.

En la elaboración de este documento hemos contado con la asesoría y la participación de la Doctora Sonia Castillo, a quien agradecemos la generosidad académica y la calidad humana con que ha acompañado nuestro proyecto ⁶.

Presentación

La presente propuesta de orientaciones para la formación en danza surge de la experiencia y de las reflexiones compartidas con los maestros y las comunidades de la danza afrocolombiana, en el

⁶ Sonia Castillo. Doctora en ciencias del Arte, ISA-Cuba; Especialista en Infancia, Cultura y Desarrollo; Maestra en Bellas Artes con especialización en pintura. Ha desarrollado procesos de investigación, de creación y de formación en el ámbito de la performatividad social desde una perspectiva crítica sobre derechos culturales, los cuales han arrojado como resultados: las tesis sobre “El cuerpo sintiente de las artes del cuerpo”, “Arte, cuerpo e infancia” y otros productos teóricos puestos en circulación a manera de ponencias y de publicaciones en encuentros académicos nacionales e internacionales. Ha sido par académico del Ministerio de Educación Nacional para la Evaluación de Condiciones de Calidad para Registros Calificados de programas de Artes plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima, la Universidad de Pamplona, la Corporación Artes y Letras, entre otros. Los procesos anteriores se han concretado en la co-creación y puesta en marcha de programas académicos de pregrado y posgrado para la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a partir de los cuales, desde distintas perspectivas, se han venido consolidando reflexiones acerca de los derechos culturales de los cuerpos. Dichos programas son: Licenciatura en Educación Artística, Especialización en Desarrollo Humano, Procesos Creativos y Afectividad y Maestría en Estudios Artísticos. Actualmente es Directora de la Línea de Investigación en Estudios Artísticos adscrita a la maestría en mención, desde donde se está consolidando una Línea de Investigación sobre Estudios Críticos de la Corporeidad para el Programa de Doctorado en Estudios Artísticos cuya formulación está cargo del Comité de Doctorado de la Facultad de Artes ASAB, del cual es coordinadora académica.

marco de realización del proyecto Pasos en la Tierra de la Corporación Sankofa y del Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura entre los años 2008 a 2011, en las regiones: Nariño (Tumaco), Cauca (Guapi y Puerto Tejada), Valle (Buenaventura), Chocó (Quibdó) y Urabá (Apartadó).

Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación se propone como un texto abierto para ser complementado y nutrido con los aportes de otros maestros e investigadores. El documento en mención aborda los siguientes componentes que fundamentan su propuesta:

- Necesidades de la formación en danza.
- Aspectos Constituyentes como: el Ser Cuerpo o la corporeidad danzante; la integración y simultaneidad de los ámbitos de lo disciplinar, de lo interdisciplinar y de lo transdisciplinar; el evento pedagógico; y algunas consideraciones acerca de la relación arte- educación, infancia y juventud.
- Marcos de realización del orden político, socio-cultural histórico, artístico-cognitivo y ético- educativo.
- Orientaciones o estrategias de formación.

Necesidades de la Formación en Danza Afrocolombiana

Formación en danza como ejercicio de los derechos humanos para el reconocimiento y la justicia social: Para que exista armonía entre los derechos individuales y los colectivos, es necesario replantear los modos de relación social y personal que, por siglos, han dejado secuelas fuertemente arraigadas en nuestra sociedad como producto de la discriminación de los grupos étnicos. La danza es concebida como un espacio posible de libertad desde el encuentro en la diversidad,



que promueve el desarrollo de expresiones e imaginarios a través de los cuales las comunidades y los artistas afianzan su cultura e identidad.

Necesidad de la formación en danza desde una perspectiva de pedagogía crítica y acción participativa: La formación en danza como proceso de acción participativa puede vincular a las comunidades, a las personas, sus saberes y sus prácticas, como agentes vivos en la transformación de las duras realidades que, históricamente, han vivido las comunidades afro en Colombia, a partir del reconocimiento de los valores sociales, culturales y humanos implícitos en la experiencia colectiva de la danza. La acción participativa afirma las dinámicas comunitarias en las que se construyen preguntas-problema, en cuya búsqueda de respuestas todos aportan desde su experiencia, posibilitando contrastar la diferencia de percepciones sobre los hechos y las circunstancias, en pro de la variedad ideológica y de la tolerancia frente a la diversidad en los distintos niveles formativos. Pensar la formación en danza requiere cuestionar y transformar creencias, descolonizar prácticas y valoraciones sociales sobre las comunidades afro, sobre la cultura, y sobre la danza en sí misma reconociendo, en esta última, su valor como práctica colectiva, social e histórica que ha sido fundacional de la configuración del sentido múltiple de las identidades y de las etnias en Colombia, declarado y reconocido por la Constitución de 1991.

Necesidad de la formación en danza como formación etnocultural: La necesidad de que se permita dimensionar la danza como práctica de vida cotidiana y de re-creación permanente de los componentes simbólicos, sociales, mitológicos, rituales, religiosos, espirituales y corporales de las culturas afro.

Necesidad de la Formación en danza para la construcción de una cultura de respeto por el cuerpo en Colombia: En relación con el maltrato que la violencia social, política y simbólica en el

país ha impuesto sobre la corporalidad de las personas y el cuerpo de animales, selvas, plantas, ríos, etc., siendo particularmente afectadas las poblaciones afro e indígenas.

Necesidad de salvaguardar el patrimonio de la danza: Como ejercicio del derecho a la memoria de los pueblos para la permanente afirmación y reelaboración de sus sensibilidades y de sus modos de ser y de comunicar.

Necesidad de la formación en danza como encuentro entre generaciones: Para que el saber de los maestros mayores alimente la construcción de sentido entre jóvenes y niños como parte de una comunidad y un entorno; como diálogo necesario entre el pasado y el presente para la construcción de futuro.

Elementos Constituyentes de la Formación en Danza Afrocolombiana

Como se desprende de las necesidades enunciadas, el reconocimiento y el fortalecimiento de las identidades culturales de los grupos étnicos requiere de alternativas de formación capaces de generar en las comunidades, y sobre todo en las nuevas generaciones, el sentido de pertenencia a un entorno cultural y a un ámbito de costumbres y de realidades, la auto valoración de las formas particulares de concebir el universo y el reconocimiento de la diversidad como elemento para la construcción y la reflexión del futuro. Los seres humanos, por ser seres corporales, al interactuar fundamos ámbitos de significado; no generamos solo hechos, sino acontecimientos vitales que le otorgan sentido a la vida⁷. Por lo tanto, la formación artística, en tanto pueda ser comprendida como formación para el encuentro con múltiples realidades del entorno, puede constituirse también como formación humana. Estas realidades, para el caso de la tradición afrocolombiana,



⁷ López, Quitas (1987), *Estética de la creatividad*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 2ª edición.

constituyen un acervo de conocimientos que no tienen su inicio en América sino que hacen parte de un largo camino de sensibilidades provenientes de África, desde donde nuestras manifestaciones se constituyen en estaciones de un mismo viaje, el de las culturas africanas hacia las culturas afrolatinoamericanas. En este sentido, según el documento de *Lineamientos curriculares* de la Cátedra de estudios afrocolombianos del Ministerio de Educación Nacional:

Nuestro país ha tenido avances significativos, especialmente a partir de la promulgación de la Constitución Política de 1991 donde el Estado reconoció el carácter pluriétnico y multicultural como constitutivo de la nacionalidad fundamentada en la protección a la diversidad y al respeto por la dignidad humana. Estos principios surgen no sólo como resultados de los justos reclamos de los pueblos y comunidades, denominados “minoritarios”, sino en concordancia con las tendencias cada vez más crecientes de la sociedad mundial de aceptar que la diversidad se constituye en verdadero pilar de la integración social y en el paso más firme hacia la convivencia pacífica. Construir así la democracia desde la perspectiva del conocimiento y de reconocimiento de las demás culturas, sin perder la conciencia de la singularidad de la cultura propia, compromete fundamentalmente a la educación. Es a ella a la que le corresponde formar ciudadanos y ciudadanas capaces de responder al tiempo, a la imperiosa necesidad de una conciencia nacional y mundial, y al afianzamiento de su propia identidad⁸.

De tal manera, la pregunta por una política de formación para la danza afrocolombiana parte del reconocimiento del cuerpo social, multicultural y pluriétnico colombiano en general, y de la cultura corporal de la etnia negra en particular, como ámbitos del saber que albergan conocimientos sobre

⁸Ministerio de Educación Nacional. Decreto 804,1995.

los cuerpos y sobre la danza, que están vinculados en forma vital con el entorno bio-cultural y con un sentido histórico de pertenencia a un todo dinámico e interrelacionado. La danza como las otras artes crea y pone en circulación diversas realidades y modos de interacción y de comprensión del mundo y de la vida que trascienden la versión racional hegemónica de la modernidad. A su vez, la danza tradicional afrocolombiana, comprendida como un ámbito de conocimientos, es una de las bases desde la cuales debemos partir para implementar modelos etnoeducativos pertinentes y eficaces que conduzcan, desde la investigación artística y social, a una concepción del conocimiento ancestral como un legado que se consolida en lo local para acceder, desde allí, al diálogo con su época.

Surgen entonces cuatro elementos principales de indagación que convergen e interactúan en el proceso de formación en danza y a los cuales hemos llamado constituyentes: el Ser Cuerpo como dimensión plena del individuo; la danza como dimensión poética y social del cuerpo que implica procesos disciplinares, interdisciplinares y transdisciplinares; el evento pedagógico como espacio compartido de construcción de conocimiento y la relación arte -educación- infancia-juventud.

El Ser Cuerpo. Ámbito de la Corporeidad Danzante⁹

El cuerpo, como entidad a través de la cual se materializa la vida misma, es el primer campo de conocimiento que se ofrece al Ser en su proceso de individuación y socialización.

⁹Bernard, Michel (1994), *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*, Ediciones PAIDOS, Barcelona. El término “corporeidad danzante” es referenciado por este autor, quien considera la ambivalencia del cuerpo que baila inscrito en múltiples temporalidades y significaciones: la temporalidad e idea del director y de la obra; la de su propio sentir y el de aquéllos con quienes baila y para quienes baila. Una dimensión amplia de corporeidad que relacionamos con la intercorporeidad.



Por tal razón, consideramos pertinente ampliar el concepto de cuerpo a la categoría plena del Ser -a través de él estamos en el mundo- para también pensar el cuerpo de la danza vinculado a la vida toda del ser, a sus sensibilidades, sus imaginarios, sus territorios sus y sus aconteceres. Desde una perspectiva crítica se reconoce la corporeidad como categoría de la vida, del arte, y de cada persona en tanto presencia¹⁰. Reconocer que Somos Cuerpo, construye una noción del Ser arraigada a su manifestación sintiente y simbólica a través de la cual éste se percibe, se concibe y se edifica, ligado a un entorno que es afectivo, cultural e histórico. El Ser cuerpo que cada uno somos, nos lo han enseñado las madres, los padres, los abuelos, los hermanos y los amigos; los juegos y la cotidianidad con sus dinámicas e imaginarios; pero también nos lo han enseñado nuestras necesidades y nuestros deseos, lo hemos aprendido de nosotros mismos. Es decir, pensar una corporeidad, deviene noción de intercorporeidad; una manera de Ser siempre referida a los otros, al territorio y a la época. En los contextos poblacionales afrocolombianos esa construcción compartida del cuerpo entraña prácticas ancestrales que a lo largo de las generaciones han posibilitado un marco de resistencia cultural y de pervivencia de cosmovisiones en las que el cuerpo está plenamente relacionado con el entorno, con la tierra y los elementos; con las plantas y los animales, con los ciclos climáticos, el curso de los ríos y con las dinámicas del mar; con las creencias, con una espiritualidad del Ser en el mundo que se materializa en prácticas y estéticas corporales como “sobar” y “endurecer” el cuerpo de los niños, la limpieza con plantas, la gastronomía, la afectividad y la espontaneidad, el peinado, el atuendo, el ritmo, el canto y el baile. Prácticas que tal vez sin nombrarlo, han sabido construir cuerpos para bailar; una “Pedagogía natural”, como

¹⁰ Bovio, R. (1990), *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*, Ed. Planeta, México.

la ha mencionado el Maestro Leonidas Valencia¹¹ de la UTCH. Esta es una pedagogía que pone en movimiento los saberes y los roles de maestro o de aprendiz hacia una reelaboración permanente en la que cada uno puede siempre aprender o enseñar algo desde su cuerpo. La formación en danza entonces debe contemplar sus dos manifestaciones: la danza como baile en la sensibilidad de la vida cotidiana o prosaica y la danza como lenguaje artístico o sensibilidad poética. Es decir, hablamos de un cuerpo maestro, un cuerpo creador que acompaña y comparte con otros cuerpos las prosaicas y las poéticas de su propia corporeidad¹². Para el bailarín, el coreógrafo o el maestro de danza, es de vital importancia no sólo reconocer su corporeidad y las relaciones que desde ella establece consigo mismo y con el entorno, sino estar en la capacidad de convocar a los otros a un espacio de reconocimiento y autoconstrucción a través de la exploración y de la comunicación corporal.

La integración y simultaneidad de los ámbitos de lo Disciplinar, lo Interdisciplinar y lo Transdisciplinar

La interdisciplina¹³ puede comprenderse como la aplicación de una disciplina para resolver problemas de otra, la interacción de transferencia de las lógicas de una disciplina

¹¹ Leonidas Valencia es un reconocido músico, maestro e investigador de la cultura chocona. Es director de la Licenciatura en Música y Danza de la Universidad Tecnológica del Chocó Diegón Luis Córdoba UTCH y ha sido un importante aliado de los procesos de Pasos en la Tierra y Formación a Formadores en esta región.

¹² Mandoky, Katia (1994), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, Editorial Grijalbo, México.

¹³ Nicolescu. La transdisciplina. La transdisciplinariedad. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/38437874/Basarab-Nicolescu-La-Transdisciplinariedad-Manifiesto1>. Consultado 3/VI/ 2010



a otra, la generación de nuevas disciplinas a partir del encuentro de otras. Sin embargo, lo transdisciplinar es transversal, va más allá de las disciplinas mismas; el fin de la transdisciplina es la comprensión del mundo. A partir de los procesos transdisciplinares se posibilita el intercambio entre los conocimientos producidos en la cultura académica, la cultura artística, las culturas ancestrales, las culturas afro, las culturas indígenas, etc. La necesidad de asumir la formación en la danza desde una comprensión transdisciplinar e intercultural se corresponde con las necesidades contemporáneas de visibilizar y de reconocer las otras formas en que los seres humanos producimos conocimiento para poder existir y relacionarnos con el mundo de la vida, formas básicamente corporales como el conocimiento sensible e imaginativo, el conocimiento cotidiano y el conocimiento ancestral-colectivo. En la base del olvido histórico del cuerpo y de sus conocimientos, se halla la ignominia cometida contra los pueblos negros, indígenas y en general, contra la condición corporal humana.

Lo disciplinar, la danza: “De tiempo en tiempo, de viaje en viaje, de palabra en palabra, de cuerpo a cuerpo, de maestro a discípulo, la danza es y ha sido entre la población afrocolombiana, una ruta comunitaria de conocimiento”¹⁴. Desde siempre, antes de grupos o escuelas, la danza ha sido de todos como manera de relacionarse con el mundo, como forma de construir sentido a través de instancias como: la fiesta, el ritual, el juego, el disfrute, el encuentro, la celebración y el duelo.

¹⁴ Sankofa 2011. Danza Afrocolombiana, elementos de aproximación a una política de formación. Proceso Pasos en la Tierra - Formación a Formadores. Ministerio de Cultura.

Apreciamos un sentido de comunidad que nutre la danza afrocolombiana, de modo que cada quien se reconoce a la vez idéntico y diverso, integrante dinámico y dinamizador de la cultura en general y del lenguaje de la danza en particular. Esta común unidad ha debido sortear las múltiples travesías que constituyen la historia de los pueblos afro. El viaje se torna una constante que ha generado múltiples dinámicas de intercambio de saberes, de reelaboración de sensibilidades y de resistencia cultural.

En la historia reciente de nuestro país, las comunidades afro se han visto afectadas también por los procesos de urbanización, de industrialización del campo y de desplazamiento, que provocan la disgregación de los entornos comunitarios regionales, a la vez que promueven el surgimiento de nuevos entornos afrocitadinos.

La formación en danza entre las comunidades afro, requiere reconocer este marco histórico y sociocultural, en procura de afianzar las especificidades del gesto afro y de ahondar en la comprensión de la riqueza y de la variedad de sus manifestaciones dancísticas. Pensar la danza afrocolombiana es pensar en un país de la diversidad, y como tal, pensar la danza como un lugar de encuentro para la convivencia, la fraternidad y la participación, como ejercicio sensible de ciudadanía.

La danza, como las demás artes del cuerpo, configura y delata modos de relación con el cuerpo según el tono de la época y los ámbitos socio-personales del sentir humano. Dichos modos de relación se hacen manifiestos en las realidades que las artes ponen en marcha durante los procesos de creación; mundos sensibles donde se da cuenta y nos damos cuenta de las *dinámicas de concepción, las dinámicas de valoración y las dinámicas de re-presentación*



que nos rigen, que hemos aprendido o que hemos asumido para ejercer y comprender la condición en tránsito de nuestra carnalidad¹⁵.

Lo interdisciplinar: El cuerpo, o mejor, el Ser cuerpo a través del cual se manifiesta la danza, es el ser cuerpo de la vida, la manera de ser y de estar en el mundo, en el cuerpo del mundo. Por esta razón, cualquier forma de conocimiento, de comunicación, de interacción atraviesa el cuerpo y es atravesada por él y en esta relación devienen los campos del hacer y del saber, las disciplinas. El constituyente interdisciplinar alude a las disciplinas relacionadas con el conocimiento y ámbitos de realización de la danza. En el caso de los procesos de formación en danza afrocolombiana es evidente el vínculo con otros campos de saber cómo la música (cantos, ritmos e instrumentos tradicionales; maneras colectivas de vivir la música), el diseño (vestuario, estética corporal afro, parafernalia), la tradición oral, la historia del pueblo afro en general y afro colombiano en particular, la historiografía de la danza y las tendencias contemporáneas del arte, la puesta en escena como integración de diversas disciplinas, la socio crítica y los estudios culturales y de género, la pedagogía, la comunicación en la era tecnológica, los estudios de la corporeidad y de la sensibilidad, entre otras.

Lo transdisciplinar: El arte como opción de actualización, de transformación y de construcción de imaginarios y de realidades en comunidad e individualmente. El saber y el hacer del bailarín, del maestro y del coreógrafo, requiere la capacidad de dimensionar los cambios y las expectativas de la actualidad, en un diálogo con su tradición y su entorno. El conocimiento de la danza interpreta las realidades y las transforma generando nuevas visiones del Ser en su contexto, haciendo de los ámbitos prosaicos una fuente permanente de creación

¹⁵Castillo, Sonia (2010), *El cuerpo sintiente de las artes del cuerpo*, Tesis doctoral. ISA-Cuba.

y de nuevo conocimiento. Esta perspectiva puede ampliar los procesos de formación más allá de las formas coreográficas de una danza dada y puede ampliar también la noción de aula cerrada, hacia una cátedra en comunidad. Una comprensión intercultural de la danza y de sus procesos de formación debe reconocer también, críticamente, la configuración corporal de sociedades occidentalizadas como la nuestra - la cual según Víctor Fuenmayor, tiene una base de las corpo-oralidades de las culturas ancestrales y la configuración mental y visual de cuerpo que ha predominado en occidente,¹⁶ - y con esto, revisar las hegemonías del conocimiento y de las estéticas corporales que han moldeado los procesos formativos en danza.

El Evento Pedagógico

Pensar la pedagogía en un contexto diverso deviene pensar en “las pedagogías”, en los procesos de construcción de conocimiento en danza en los ámbitos informales, no formales y formales, así como en la interrelación entre las prácticas culturales en que acontece la danza y los procesos de formalización de la educación en danza. Para ello, es necesario partir del carácter experiencial-vivencial de la danza, su modo de aprenderse mientras se hace y su manera de realizarse en la experiencia, lo cual supone una pedagogía inmersa en las dinámicas de la vida y de la cultura viva. En Colombia todos bailamos, la práctica prosaica de la danza a manera de baile en la cotidianidad colombiana, parece contraponerse como respuesta desde nuestra sensibilidad colectiva a las prácticas de agresión y de violencia que han atravesado las historias de vida de nuestras gentes por siglos. La formación artística y la educación a través de las artes en el país, conllevan urgencias



¹⁶Fuenmayor, Víctor (1997), Revista de Literatura Hispanoamericana No. 34, pp. 47-65

que superan las básicas enseñanzas de los lenguajes. Estos procesos implican una crítica de las inter-sensibilidades que, como colombianos, ejercemos en nuestros modos de relacionarnos con el cuerpo.

En ese sentido consideramos que el problema de la formación en el arte como proceso que si bien es cierto, requiere del planteamiento de conceptos y el desarrollo de prácticas que propicien desempeños consistentes en alguna de sus disciplinas, trasciende sin embargo el rango del conocimiento exacto, para abordar territorios subjetivos relacionados con los modos de percibir, de sentir, de pensar y de comunicar de las personas, lo cual exige la posibilidad permanente de confrontar y reenfocar los contenidos, los sistemas y las prácticas del ejercicio pedagógico, en diálogo con el contexto cultural y con los procesos intersubjetivos a través de los cuales las personas elaboran sensibilidades, haciendo énfasis, en el caso de la danza, en el carácter dinámico y la acción creativa en la construcción de un conocimiento cuyo protagonista es el individuo y su entorno, leídos desde su corporeidad. Desde ahí, la clase se concibe como un evento dinámico que propone un cuerpo de saber, genera opciones para su procesamiento y conlleva una experiencia de cuerpo transformado y transformador.

Bajo esta mirada, además de integrar las instancias de la preparación corporal, la expresión, la exploración, la creación e interpretación en sus diferentes géneros y modalidades, el evento pedagógico en danza es en sí la experiencia de “conocer e interactuar con el cuerpo”: el respirar y el moverse, la forma y la transformación, el gesto y el impulso, nos permiten reconocer el devenir del cuerpo de los otros, nos otorga la responsabilidad de reconocernos como corporeidad compartida en un espacio y en un tiempo que son simbólicos, terrenales, históricos y sensibles. Por estar explícitamente referida a la condición corporal, la formación en danza es una *pedagogía*

de lo humano, en la que los participantes se constituyen como agentes de las culturas del cuerpo que se ponen en juego en la experiencia de la creación: la cultura familiar y la personal; las culturas étnicas, sociales y de contexto; las culturas artísticas y académicas, etc. Así mismo, el hecho de compartir la aventura del conocimiento propicia la permanente interacción entre las prácticas prosaicas y las prácticas académicas en una perspectiva de cátedra en comunidad, en la que cada quien tiene algo para enseñar y mucho para aprender: cada quien puede ser el maestro de sí y su propio discípulo, ser el maestro del otro y su atento discípulo a la vez.

Arte Educación Infancia Juventud:

Sabemos que enfrentamos una selección natural sin precedentes: transformarnos o perecer... Los complejos interrogantes que debe plantearse nuestra época en relación con los modos de vida y de producción, así como con las relaciones con el medio ambiente, las especies animales y las mismas relaciones humanas en sí, ponen de relieve la educación artística como una opción cada vez más tangible para promover transformaciones sociales que tienen su arraigo en el cultivo de la sensibilidad y de las múltiples inteligencias humanas, para construir visiones de mundo más compenetradas, flexibles y equitativas, que puedan superar los hábitos del desperdicio, de la competencia insolidaria, de la exclusión, de la violencia y de la indiferencia.¹⁷



¹⁷ Baron Cohen, Dan. (2006), Presidente de la Alianza Mundial para la Educación Artística (WAAE). En Cumbre regional de América Latina y el Caribe sobre Educación Artística.

Desde la primera conferencia mundial de Educación Artística celebrada por la UNESCO en 2006,¹⁸ diversas entidades relacionadas con la práctica artística y la formación humana desde el arte, ponen de manifiesto la necesidad de definir una estrategia integral que responda a este momento crítico de la historia humana:

*Creemos que la civilización actual está basada en el conocimiento; las sociedades post-industriales requieren ciudadanos con confianza en el desarrollo plural de inteligencias flexibles, creativas, con habilidades comunicativas en lenguajes verbal y no verbal, con capacidad de pensar críticamente e imaginar soluciones a los conflictos que nos habitan, que puedan aportar desde la comprensión intercultural y la empatía hacia desarrollos sostenibles comprometidos con la diversidad cultural.*¹⁹

Se expresa así, la necesidad de abogar en conjunto por un... “Nuevo paradigma de la educación que propenda por transmitir y transformar la cultura a través de la humanización de los lenguajes artísticos basados en principios de cooperación.”²⁰

En este mismo rango de ideas, en el contexto Colombiano la significativa proporción de población infantil y juvenil ha sido el centro de nuevas miradas que desde la educación propenden por:

“Garantizar desde una perspectiva de derechos, la oferta de atención integral, y por ende, la educación inicial de los niños y de las niñas y donde también se reconoce la necesidad de

¹⁸IDEA: Asociación Internacional de Drama / Teatro en la educación

INSEA: Asociación Internacional para la educación a través de las artes

ISME: Asociación Mundial para la Educación Musical

¹⁹Conferencia Mundial sobre las Artes en la Educación. Lisboa, 2006.

²⁰Ibíd.

una Educación en y para la paz, la convivencia y la ciudadanía, mediante la implementación de políticas intra e intersectoriales para la atención educativa y la restitución del derecho a una educación con calidad de todos los grupos poblacionales vulnerables, mediante la adopción de programas flexibles con enfoques diferenciales de derechos”²¹.

nuestra propuesta toma como eje de formación una categoría del Ser que lo remite a su cuerpo, no sólo como el elemento central de la danza, sino también, y sobre todo, como la entidad plena de las dimensiones que configuran la existencia humana: las dimensiones de lo físico sensible, de lo cognitivo, de lo emocional, de lo simbólico social y de lo espiritual.

Educar desde la danza a las jóvenes y los jóvenes, a las niñas y los niños, ha de ser una ruta de afinación de lo sensible que construya opciones para el ejercicio de una ciudadanía responsable, participativa, solidaria y transformadora. En los contextos culturales afrocolombianos, como hemos mencionado, la danza es una opción de educación y de restitución de vínculo social y de posicionamiento cultural. La formación en danza contribuye a una mejor comprensión y desarrollo de la consciencia del cuerpo que somos como humanidad; consciencia que urge para que estemos en capacidad, como especie, de interrelacionarnos de maneras más justas y sabias con el cuerpo-madre de la vida en el planeta.

Foto: Rafael Palacios

 Proceso Formación a Formadores

 Pasos en la Tierra. Tumaco 2010.

²¹ Ministerio de Educación. Plan Decenal 2006-2016



Marcos de referencia para la realización de la propuesta de lineamientos para la formación en Danza Afrocolombiana

Marco Político

Esta propuesta se inscribe en el planteamiento de nación pluriétnica y multicultural, reconocido en la Constitución de Colombia de 1991. Se inscribe también en el marco de los Derechos Humanos en sus postulados de equidad, libertad, fraternidad y en las Políticas de Reparación e Integración Social Afro que reconocen y propenden por saldar la deuda social histórica hacia estos pueblos. Nuestra visión política obedece a la intención de pensar un país desde el cuerpo y se basa en el imperativo de hacer de la danza afro un lugar de encuentro entre pueblos y comunidades, para su fortalecimiento y su organización y para que, desde las múltiples manifestaciones dancísticas, se generen procesos que contribuyan a la integración ciudadana y al reconocimiento y respeto de la diversidad. Entre los marcos legales e institucionales de referencia se destacan: La Ley 70 de 1993 sobre política para las comunidades afrocolombianas y propiedad colectiva de la Cuenca del Pacífico; el Decreto 1122 de 1998, ley de exigencia de desarrollo de la Cátedra de estudios afrocolombianos en la educación formal, desde una perspectiva de innovación y transversalidad curricular.

De igual manera, forman parte del marco político de referencia, los documentos del Ministerio de Educación Nacional: *La etnoeducación: realidad y esperanza de los pueblos indígenas y afrocolombianos*, 1996; *Lineamientos generales para la educación en las Comunidades Afrocolombianas*, 1996 ; la Ley 115 de 1994 que consagra la educación como “un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral

de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y deberes”²²; así como el decreto 804 de 1995 el cual reglamenta la atención educativa para grupos étnicos y señala:

*La Educación para grupos étnicos hace parte del servicio público educativo y se sustenta en un compromiso de elaboración colectiva, donde los distintos miembros de la comunidad en general, intercambian saberes y vivencias con miras a mantener, recrear y desarrollar un proyecto global de vida de acuerdo con su cultura, su lengua, sus tradiciones y sus fueros propios y autóctonos.*²³

Referentes de articulación de la propuesta de lineamientos respecto a Políticas Institucionales

Articulación con políticas culturales del Ministerio de Cultura:

Reconocimiento de la diversidad: La propuesta se inscribe en el lenguaje específico de la danza afro, en sus temáticas y estéticas (danza afro tradicional y contemporánea). Se propende por el encuentro ciudadano desde la danza afro como vínculo fraternal y referente histórico de Nación pluriétnica y multicultural.

Reconocimiento de las prácticas artísticas como fuentes de Desarrollo Humano y de construcción de valores de tolerancia, de convivencia y de libre expresión: Opción de vínculo social y de desarrollo humano desde la danza para niñas, niños y jóvenes afro.

Recuperación de memoria y creación de patrimonio simbólico: Investigación para la creación que, a partir de la reelaboración de los saberes ancestrales y los elementos de la

²² Ibíd. 1994

²³ Ibíd. 1995



contemporaneidad y la vida urbana, contribuya a la preservación y difusión del patrimonio de la danza como factor trascendente de la cultura afrocolombiana.

En el marco del concepto de equidad y democratización: Es indispensable reconocer el problema de la discriminación étnica y cultural, como factor agravante que hace aún más vulnerables a las personas y grupos poblacionales de regiones apartadas, a las víctimas del conflicto o personas que por diversas razones se ven obligadas a radicarse en la ciudad, lejos de sus regiones de origen. Una política de la danza debe constituirse como una opción de inclusión cultural que contribuya al fortalecimiento de sus diversas manifestaciones, arraigadas en la vivencia del cuerpo y en la visión de mundo de los pueblos.

Articulación con los lineamientos Plan Nacional de Danza (PND): “El Plan Nacional de Danza busca Fortalecer el sector sobre la base de un proceso de participación, concertación e investigación que integra las propuestas de diferentes estamentos del Sistema Nacional de Cultura.” Esta visión política se afirma en tres fundamentos que son enunciados como base del fortalecimiento del sector: participación, concertación e investigación. En relación a la participación se pretende que discípulos y maestros afro se integren en los procesos de construcción de patrimonio inmaterial, mediante el fomento de espacios de creación, de puesta en escena, de circulación y de producción de la danza. La concertación, es asumida mediante la articulación con programas como Formación a Formadores, en la metodología de laboratorio abierto, para que se generen marcos de estudio, de acompañamiento y de mutuo aprendizaje que permitan el intercambio de conocimientos, de procedimientos y de investigaciones, que redunden en el fortalecimiento de los procesos de formación en los diferentes contextos. Concertación también de las diferentes instancias no formales y formales, comunitarias e institucionales, educativas y

culturales, públicas y privadas para que la práctica de la danza contribuya al desarrollo personal y al mejoramiento de la calidad de vida de sus cultores, así como al desarrollo comunitario y al posicionamiento de la cultura afrocolombiana. La investigación se entiende como fundamento de una praxis que apunta a relacionar en forma activa las arquitecturas académicas y el devenir cognitivo de la tradición para atreverse a pensar en un lenguaje de danza afrocolombiana actual que se afirma en el pasado y acontece en el presente, el cual está apoyado en el conocimiento y en la experiencia de los maestros de la tradición que sustentan una amplia trayectoria como profesores y coreógrafos y también en los imaginarios, los conocimientos, las expectativas y las elaboraciones de las nuevas generaciones. “Buscamos explicitar la visión y los fundamentos que comprometen significativamente a lo público con la expresión de la danza: la preservación de su memoria, la interrelación de sus lenguajes y la proyección de su generosa diversidad.”²⁴ Desde la perspectiva del Plan Nacional de Danza, esta mirada se inscribe en la Línea de Formación e Investigación para la Creación, en los propósitos de pervivencia de la tradición, de fortalecimiento del ejercicio profesional de la danza y de desarrollo de los marcos epistemológicos para su fundamentación académica y su visibilización.

Libertad como condición para la creación en igualdad de oportunidades: Para la gente negra, la danza ha sido un hilo conductor del conocimiento ancestral y un acto de resistencia. La creación es resistencia y autoafirmación que opera como ejercicio de la libre experiencia del cuerpo y su poder integrador. En ella se hace visible la riqueza y la especificidad de la danza afro y sus visiones de mundo, cuya comprensión contribuye a acortar la brecha entre

²⁴ Plan Nacional de Danza, 2010 - 2020



las prácticas culturales y académicas de la danza, en procura de mejores oportunidades de formación, de desempeño y de posicionamiento de los artistas en sus diferentes contextos.

Articulación con los principios y lineamientos de la etnoeducación señalada por el Ministerio de Educación Nacional (MEN).

En relación con el Decreto 804 de 1995, donde se señalan como principios de la etnoeducación, Artículo 2:

- **Integridad**, entendida como la concepción global que cada pueblo posee y que posibilita una relación armónica y recíproca entre la comunidad, su realidad social y la naturaleza.
- **Diversidad lingüística**, entendida como las formas de ver, de concebir y de construir el mundo que tienen los grupos étnicos, expresadas a través de las lenguas que hacen parte de la realidad nacional en igualdad de condiciones.
- **Autonomía**, entendida como el derecho de los grupos étnicos para desarrollar sus procesos educativos.
- **Participación comunitaria**, entendida como la capacidad de los grupos étnicos para orientar, desarrollar y evaluar sus procesos etnoeducativos, ejerciendo su autonomía.
- **Flexibilidad**, entendida como la construcción permanente de los procesos etnoeducativos.
- **Interculturalidad**, entendida como la capacidad de conocer la cultura propia y otras culturas que interactúan y se enriquecen de manera dinámica y recíproca, contribuyendo a plasmar en la realidad social una coexistencia en igualdad de condiciones y respeto mutuo, acordes con los valores culturales, las necesidades y las particularidades de los grupos étnicos.
- **Progresividad**, entendida como la dinámica de los procesos etnoeducativos generada por la

investigación, que articulados coherentemente se consolidan y contribuyen al desarrollo del conocimiento.

- **Solidaridad**, entendida como la cohesión del grupo alrededor de sus vivencias que le permite fortalecerse y mantener su existencia y su presencia frente a los demás grupos sociales. El mismo decreto señala en el Artículo 70: “La consideración de la cultura en sus distintas manifestaciones como fundamento de la nacionalidad y la necesidad de su investigación, desarrollo y divulgación.”

El Plan Nacional Decenal de Educación 2006-2016, desde una perspectiva sobre la etnoeducación y la educación artística se propone:

Reafirmar la identidad individual y colectiva de los grupos étnicos posibilitando el respeto y el reconocimiento de la interculturalidad colombiana. Para ello se plantean acciones para fortalecer los currículos de etnoeducación en todas las instituciones educativas mediante los aportes de los grupos étnicos.

Implementar políticas etnoeducativas y culturales que generen nuevos modelos pedagógicos provenientes de las respectivas comunidades, en torno al arte, uso de la tecnología, la investigación, la creación y la innovación para el desarrollo de las comunidades étnicas.

Abordar la formación artística de manera articulada a la ciencia, la tecnología y la etnocultura como elementos para el desarrollo científico y tecnológico.

Posicionar el arte, la cultura y la etnocultura como área del conocimiento y factor del desarrollo humano desde su posibilidad de creación, innovación e investigación.

Construir, implementar y articular en las instituciones educativas currículos que estimulen el desarrollo.

Dicho plan señala acerca del perfil del estudiante:



...un ciudadano en ejercicio del pleno desarrollo de la personalidad, respetuoso de los derechos, los deberes y la diversidad cultural, que viva en paz y armonía con sus semejantes y la naturaleza, con capacidad para acceder al conocimiento científico, técnico, cultural y artístico, y sea competente en su desempeño personal, social y laboral.

Respecto al perfil del docente propone:

Formación, actualización y capacitación docente para desarrollar las capacidades de aprender a aprender, aprender a ser y aprender a hacer, en las dimensiones científicas, técnicas, tecnológicas, humanísticas, artísticas y ambientales.

El Plan Nacional Decenal de Educación 2006 - 2016 también propende por:

Currículos pertinentes que buscan planificar y desarrollar una oferta amplia de alternativas educativas para la formación técnica, humanística, social, artística y científica, de acuerdo con las necesidades de los sujetos educativos y de sus contextos local, regional y nacional.

Enseñar y aprender de la diversidad y en la diversidad hacia el fortalecimiento de una política educativa en un país multicultural: Con la promulgación de la Constitución Política de 1991-(Art.67), la educación se reconoce como un derecho de las personas a formarse *“en el respeto a los derechos humanos, a la paz y a la democracia.”* En cuanto a los grupos étnicos, se dice que *“tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su identidad cultural.”* (Art. 68).

La etnoeducación como una política de Estado según la Ley 115 de 1994, Art. 55, afirma que:

La etnoeducación debe garantizar procesos de enseñanza- aprendizaje y construcción de conocimientos en los que, a través de pedagogías participativas desarrolladas en un marco intercultural, los grupos étnicos que poseen una cultura, una lengua, unas tradi-

ciones y unos fueros propios y autóctonos, logren desarrollar una formación que respete y desarrolle su identidad cultural.

La etnoeducación, además de estar orientada por el objeto, principios y fines generales de la educación colombiana, debe incluir las particularidades sociales que caracterizan a los grupos étnicos y define sus procedimientos como:

...compromiso de elaboración colectiva, en los cuales, los miembros de la comunidad en general, intercambian saberes y vivencias con miras a mantener, recrear y desarrollar un proyecto global de vida de acuerdo con su cultura, su lengua, sus tradiciones y sus fueros propios y autóctonos. Los programas y los servicios de educación destinados a los pueblos interesados deberán desarrollarse y aplicarse en cooperación con éstos a fin de responder a sus necesidades particulares y deberán abarcar su historia, sus conocimientos y técnicas, sus sistemas de valores y sus demás aspiraciones sociales, económicas y culturales.

Para las comunidades Negras en particular, la Ley 70 de 1993 establece:

El Estado colombiano reconoce y garantiza a las comunidades negras el derecho a un proceso educativo acorde con sus necesidades y sus aspiraciones etnoculturales. La autoridad competente adoptará las medidas necesarias para que en cada uno de los niveles educativos, los currículos se adapten a esta disposición.

Recientemente, la etnoeducación, como orientación para atender a los grupos étnicos, se ratifica y hace vigente en el Código de la Infancia y la Adolescencia, en los siguientes términos:

En cumplimiento de sus funciones en los niveles nacional, departamental, distrital y municipal deberá garantizar la etnoeducación para los niños, las niñas y los adolescentes indígenas y de otros grupos étnicos, de conformidad con la Constitución Política y la ley que regule la materia.



Revolución Educativa hacia una oferta diferencial: El avance normativo para la atención educativa dirigida a las etnias y las acciones que de allí se desprendieron, no siempre se han reflejado en un mejoramiento de las condiciones de vida de estas comunidades. Hoy se requiere un esfuerzo conjunto, por parte de la comunidad educativa y de la sociedad en general, para lograr un real reconocimiento, valoración y fortalecimiento de la diversidad cultural.

Las políticas sobre etnoeducación del MEN reconocen como características de los proyectos etnoeducativos, el hecho de ser:

Comunitarios, en la medida en que todos los miembros participan en el proceso educativo con sus saberes, conocimientos, habilidades, destrezas, percepciones, sentires y palabras que se intercambian en la vida del aula y la comunidad.

Integrales, puesto que en las formas pedagógicas propuestas por los grupos étnicos se presenta una constante interrelación de los campos del saber propios y de otras culturas.

Diversos, en términos de las distintas formas de acceso al conocimiento.

Procesuales, ya que identifican el desarrollo de la persona de acuerdo con sus ciclos de vida, lo que se debe aprender y practicar en un determinado momento de acuerdo con el rol social: ser mujer, ser hombre, ser mayor, ser niño, etc.

Marco Socio-Cultural Histórico

La danza, entre los pueblos afrocolombianos, ha estado ligada a procesos comunitarios que son fuente de identidades diversas. Por ello, una reflexión sobre la formación en danza en cualquier contexto, además de abrirse paso entre los ámbitos académicos e institucionales,

no puede estar separada de las realidades socioculturales que atraviesan los pueblos y las comunidades, ni apartarse de las prácticas e imaginarios locales y regionales que han sido su lugar de origen y de pervivencia.

Hoy por hoy, cuando los entornos regionales y las dinámicas comunitarias atraviesan complejos procesos de transformación ligados a los imaginarios, las prácticas y las tendencias de la globalización, surgen líneas de tensión relacionadas con: tradición-actualidad, aculturación-transculturación, diversidad-homogenización, informalidad-formalización, práctica cultural-política institucional, así como la tensión intergeneracional. Todas estas tensiones se inscriben en el cuerpo como formas de poder que generan, a su vez, actos de resistencia.

En ese sentido, el cuerpo de la danza como la corporeidad danzante, se concibe entonces no como un cuerpo instrumento u objeto pasivo que se pliega a las tendencias dominantes, sino como un Ser cuerpo creador capaz de hacer el diálogo con la época desde su especificidad y su contexto.

Es decir, en el entendimiento de la urgencia con que la época apremia el cuerpo, sobre todo el cuerpo de las nuevas generaciones, se hace también evidente la urgencia de poner los temas y los problemas de la danza en un lenguaje actual: reconocer la tradición, identificar y nombrar las actualizaciones que de ella hacemos, construir argumentos para su comprensión y abordaje como elementos surgidos de la investigación y del trabajo en contexto desde una crítica a las culturas hegemónicas del cuerpo en nuestra época, en procura de fortalecer los saberes colectivos y los procesos intersubjetivos en que surge la danza en las regiones.

Al respecto de la investigación sobre etnoeducación el MEN, señala que:



La etnoeducación debe explorar otras diferentes formas que tienen todos los grupos humanos de concebir el mundo, de interpretar la realidad y producir los conocimientos. Los diversos sistemas de conocimientos tienen a su vez sus propias maneras de transmisión, recreación y perfeccionamiento. Las Comunidades Afrocolombianas son depositarias de una sabiduría acumulada durante siglos que han transmitido fundamentalmente a través de la tradición oral, de abuelos a nietos sucesivamente, para garantizar la reproducción física y espiritual de las presentes y futuras generaciones, con sus propios sistemas de socialización y educación... estas formas milenarias propias de aprender y de enseñar fueron reivindicadas por los movimientos sociales indígenas y afrocolombianos de los años 70 y 80 como aspectos de las luchas contra el colonialismo cultural y el etnocentrismo educativo. En esta dirección se plantea un debate sobre los modelos de conocimiento y de educación occidental, y la existencia de otros modelos interpretativos de la realidad.²⁵

Marco Artístico-Cognitivo

En correspondencia con la necesidad de implementar perspectivas pedagógicas críticas, transdisciplinarias e interculturales, se hace necesaria la construcción de programas integrados y dinámicos que permitan el encuentro e interacción de las distintas dimensiones que comprenden los procesos de formación en danza.

Foto: Rafael Palacios
.....
Proceso Formación a Formadores
.....
Pasos en la Tierra. Tumaco 2010

²⁵ Ministerio de Educación Nacional. Decreto 804 de 1995.



Dimensiones para la formación en danza afrocolombiana

La comprensión de la danza como patrimonio de comunidad requiere también entender la formación como proceso que apunta a la construcción compartida de sensibilidades entre el oficiante y su entorno sociocultural. Dichas sensibilidades vinculan específicamente las siguientes dimensiones del Ser cuerpo y de los ámbitos de la corporeidad:

Dimensión ambiental: Atañe a la condición de ser seres corpóreos y sujetos complejos porque, de hecho, estamos sujetos a las determinaciones de la vida.²⁶ Por ser seres corpóreos configuramos y establecemos ámbitos de relación, conformamos cuerpos colectivos y sociedades. Al respecto el citado decreto 804 señala:

Los afrocolombianos y las afrocolombianas han conservado, desarrollado y recreado tradiciones ancestrales sobre la apropiación de los recursos del entorno guardando una relación armoniosa con la naturaleza, lo cual constituye un patrimonio cultural digno de ser considerado en el currículo, en la perspectiva de aunar aportes para la solución de los evidentes problemas ambientales del país. Estos saberes afrocolombianos sobre prácticas tradicionales de producción y formas de manejo medioambiental pueden ilustrar sobre posibles modelos de desarrollo compatibles con los procesos ecológicos y la biodiversidad.²⁷

De otra parte: La Ley 99 de 1993 por la cual se crea el Ministerio de Medio Ambiente, contempla: *El Fomento y Difusión de la Experiencia Ambiental de las Culturas Tradicionales. El Ministerio*

²⁶Morin, Edgar (2006), *El método*, Ed. Cátedra, Madrid. Morin considera que como especie somos sujetos auto-bio-psico-físico-socio-eco-organizados.

²⁷Ministerio de Educación Nacional. Decreto 804 de 1995.



*y los institutos de carácter científico fomentarán el desarrollo y difusión de los conocimientos, valores y tecnologías sobre el manejo ambiental y de recursos naturales de las culturas indígenas y demás grupos étnicos.*²⁸

Dimensión histórica: Somos el resultado de lo que hemos alcanzado a comprender sobre nuestra condición humana como especie. Toda disciplina, todo arte, toda cultura y toda producción humana delata los alcances de nuestro propio autoconocimiento como especie y como cuerpos. Tenemos una dimensión histórica como cuerpo en tanto especies, en tanto sociedades y en tanto personas. El cuerpo es el lugar de la historia humana y es cuerpo histórico porque es político. Sobre los cuerpos se han inscrito directamente todas las formas de usos y abusos de los desarrollos del poder humano. “El orden social se inscribe en la hexis corporal, verdadera mitología política realizada”.²⁹ Si la violencia física se dirige a la materia del cuerpo, la violencia simbólica actúa a través de las mentes y de los cuerpos. Una formación crítica de la danza requiere construir interrogantes sobre el tratamiento que se le ha impuesto al cuerpo afro, particularmente en Colombia. Esta dimensión histórica no atañe a la historia como disciplina, sino a la revisión y reparación de la historia como memoria y a la cultura como memoria colectiva que se ha quedado grabada en los cuerpos humanos. Una historia colectiva hecha y tejida de las historias personales y sociales de los pueblos afro.

Dimensión simbólica: En el estudio de los campos culturales, sociales y políticos del conocimiento, Bourdieu compara el poder simbólico cultural con el poder económico. Desde allí, señala la manera como, tanto un poder como el otro, juegan un papel estructural referido a procesos, pro-

²⁸ Ley 99 de 1993. Artículo 22

²⁹ Bourdieu, Pierre (1989). *Social Space and Symbolic Power*, Sociological Theory. Vol. 7, No. 1, Spring, pp. 14-25

ductos e instituciones culturales que producen y reproducen las desigualdades en las sociedades contemporáneas. Para el autor, el poder, básicamente, se manifiesta y se sustenta en los diferentes sistemas simbólicos tales como el arte, la religión, la ciencia y el lenguaje. A través de los procesos de conocimiento, de comunicación y de diferenciación social, cualquier tipo de capital puede convertirse en capital simbólico.³⁰ El rol del trabajo simbólico y de sus productores es tan importante en la configuración de la vida socio-política como el trabajo económico. Desde esta perspectiva, es pertinente para la formación en danza interrogarse sobre el valor y los significados simbólicos que acerca de las corporeidades afro colombianas, se reproducen, se interrogan y se transforman críticamente en los procesos de creación, puesta en escena y socialización de la danza. De igual manera, es importante profundizar sobre los cuestionamientos que proponen las danzas ancestrales afro a las comprensiones contemporáneas del cuerpo y de la danza.

Dimensión territorial: La condición corporal afro como territorio de la personalidad extendida a la noción de territorio geopolítico. Es conveniente recordar lo que señala el decreto 804 de 1995: *Otro aspecto relacionado estrechamente con la identidad cultural es el territorio, lo cual explica la especificidad de las luchas sociales por la tierra de los grupos étnicos. Para los Afrocolombianos los conceptos de etnia, cultura y territorio son interdependientes, y definen el territorio como el espacio biofísico donde establecen o desarrollan relaciones de pertenencia, parentesco y aprovechamiento de los recursos naturales. Estas relaciones en su conjunto dan razones de una lógica cultural del territorio. La ocupación de los espacios geográficos tiene una dimensión histórica, sociocultural y política.*

³⁰ Ibíd.



Dimensión espiritual: Esta dimensión ha sido reconocida también por el decreto 804 de 1995 y es descrita como los modos de ocuparse de cuestiones espirituales trascendentes como son los mitos, las leyendas, los ritos fúnebres, los códigos morales, la solidaridad comunal y familiar, las manifestaciones religiosas, las artes, la música, la danzas y los juegos. En las actividades cotidianas de las Comunidades Afrocolombianas se encuentran presentes los mitos con los que reafirman, con orgullo, su ascendencia africana y su cultura propia. Igualmente, un conjunto de lenguajes, símbolos, imaginarios del mundo, formas de parentesco y de relación social, valores, expresiones musicales y artísticas, cantos y prácticas medicinales y mágico-religiosas ancestrales, que permiten la cohesión de los distintos grupos étnicos, su auto reconocimiento y la diferenciación posibilitando el diálogo de diversas lógicas socioculturales. La religiosidad afrocolombiana es una realidad que se comprende mejor desde sus raíces ancestrales. En África existen alrededor de tres mil pueblos o etnias y cada uno tiene su propia religión. Estas religiones tradicionales no son universales, ni se fundamentan en textos escritos, pero sí se identifican y se relacionan por la creencia de un ser supremo al que le rinden culto, así como a la existencia de una vida después de la muerte.

Dimensión perceptual: En sus manifestaciones exteroceptiva, propioceptiva e interoceptiva, es decir, desde el cuerpo sintiente que, a través de los sentidos, da cuenta y se da cuenta de la existencia de los otros en el mundo; pero, básicamente, da cuenta y se da cuenta de su propia condición corporal hacia el conocimiento del propio cuerpo al sentir y al moverse.

Dimensión proxémica: Comprensión del espacio y de la relación con los otros, los objetos y el entorno; comprensión del valor simbólico y político del sistema de cercanías o lejanías establecidas en el orden social.

Dimensión sensorial: Integración de los sentidos en el acto simultáneo de sentir y de enunciar (la mente es sensible y el corazón piensa).

Dimensión cinética: Ámbito del movimiento y de la voluntad.

Dimensión pulsional: Afirmación del impulso vital en el cuerpo que baila.

Dimensión intuitiva: manera de presentir el movimiento y la comunicación con los otros; ejercicio corporal del conocimiento imaginativo³¹ y del pensamiento poético.

Dimensión emotivo-afectiva: Implicación de subjetividades al bailar; las subjetividades sostenidas por las afectividades; estas últimas, a la vez, como el resultado de las valoraciones que ejercemos como cuerpos en las interacciones con distintos sistemas simbólicos.

Dimensión expresiva: Manifestación del gesto particular que convoca a Otro en el juego dialéctico entre los procesos de impresión y de expresión, los cuales dan cuenta de la intimidad y de la proyección humana hacia el mundo.

Dimensión creativa: Permanente construcción y deconstrucción simbólica del cuerpo al bailar. En la práctica de la creación se pone en marcha nuestra necesidad de re-crearnos debido a la condición de ser seres carnales, seres de deseo, permanentemente inconclusos, perfectibles y errátiles.

Dimensión interpretativa: Asumir roles, personajes, situaciones, interacciones en individual y en colectivo.

Dimensión intelectual: Comprensión de lógicas secuenciales, procesos de deconstrucción, de disociación y de integración.

Dimensión cognitiva: Autoreferencia del saber, visión de mundo desde la danza. Saber



³¹ Castoriadis, Cornelius (2006), “Las significaciones imaginarias” en *Una Sociedad a la Deriva*, Ed. Katz, Buenos Aires.

y hacer como productos del ejercicio de las facultades humanas del pensar, del sentir y del interactuar, las cuales ocurren y son posibles solo en y a través del cuerpo.

Dimensión prosaica y dimensión poética: Quien baila lleva el gesto cotidiano a la categoría de lo poético, en un redescubrimiento de sí que es capaz de con-mover, convocar a otro; bailar es ‘bailar con’ y por ello, tanto los apremios del impulso como la exigencia de la forma, el reto del equilibrio y la apropiación del espacio, así como el fluido de sensación y de emoción que constituyen el gesto de quien baila, son percibidos desde el gesto mismo de quien lo observa o acompaña, en una interacción de sensibilidades que deviene símbolo: intercorporeidad.

Tanto los saberes y los sentidos que construye la danza, así como su valor patrimonial en la cultura nacional, y en la cultura afrocolombiana en particular, constituyen su práctica en un ejercicio de ciudadanía cultural para los artistas y las comunidades en la experiencia vívida de sus sensibilidades mediante elaboraciones corporales prosaicas y poéticas.

Marco Ético-Educativo

Pasos en la Tierra entiende la danza como una ruta de construcción del Ser y, como tal, una forma de posicionamiento frente al mundo, frente a la sociedad, frente al entorno cultural y el hábitat. Bailar es comprender la vida desde el cuerpo, desde ese Ser cuerpo que siente y piensa, que baila y expresa y en cuyo hacer se inscribe todo aquello que lo ha configurado, como son los contextos, las personas, las prácticas, los saberes, los imaginarios y los territorios. Esa forma de ser desde el cuerpo que entraña la danza, conlleva un reconocimiento de la responsabilidad de sus cultores, como transformadores de lo sensible, en la valoración social del cuerpo y de la naturaleza.

El papel ético y político del maestro de danza como etnoeducador, está señalado en general por el MEN en el decreto 804 de 1995, donde se argumentan entre otros objetivos como:

- *Generar y apropiar los diferentes elementos que les permitan fortalecer y dinamizar el proyecto global de vida a las comunidades de los grupos étnicos.*
- *Identificar, diseñar y llevar a cabo investigaciones y propiciar herramientas que contribuyan a respetar y desarrollar la identidad de los grupos étnicos en donde presten sus servicios, dentro del marco de la diversidad nacional.*
- *Profundizar en la identificación de formas pedagógicas propias y desarrollarlas a través de la práctica educativa cotidiana.*
- *Fundamentar el conocimiento y uso permanente de la lengua vernácula de las comunidades con tradiciones lingüísticas propias, en donde vayan a desempeñarse.*



La acción pedagógica en general, y en particular en las artes, requiere una conceptualización crítica, pues desde dicha acción se ejercen formas sutiles de violencia simbólica que favorecen la transmisión y la interiorización de *habitus* culturales (Bourdieu-Passeron, 2002) que perpetúan modos de discriminación y de intolerancia.

Orientaciones o estrategias generales para la formación en Danza Afrocolombiana

Contribuir a fortalecer la etnoeducación la cual tiene que cumplir una misión crucial en la lucha contra los obstáculos que, históricamente, han debido sortear las comunidades étnicas

en Colombia - con sus consecuentes secuelas políticas y psicológicas - en busca de que la interculturalidad sea una realidad.

Fortalecer los contextos locales y comunitarios en que surge la danza, mediante el apoyo y la generación de escuelas de puertas abiertas para niños y jóvenes, ligadas a procesos de interacción comunitaria para el reconocimiento de la cultura e historia de los pueblos afrocolombianos.

Acortar la brecha entre la práctica cultural y la práctica académica, a través de acciones como:

- Instaurar la cátedra del cuerpo en la educación básica primaria y bachillerato, en integración con la cátedra de estudios afrocolombianos para que, además de una ética del cuerpo que es necesaria para todos, los niños y los jóvenes afro puedan alimentar la experiencia de su cultura a través de la música, la gastronomía, la lúdica, la estética corporal y las dimensiones de lo sensorial, de lo afectivo y de lo expresivo.
- Fortalecer los programas de encuentro entre expertos y el acompañamiento para la investigación pedagógica y artística en las regiones mismas. (Como es el caso de proyectos como Formación a Formadores, Pasos en la Tierra con los Laboratorios de intercambio pedagógico).
- Fortalecer los intercambios entre los ámbitos comunitarios y los académicos a través de procesos interculturales de formación e investigación.
- Promover el conocimiento de los marcos legislativos y jurídicos para la reparación social afro en Colombia, en Latinoamérica y en el mundo.
- En la educación formal, convalidar y fortalecer los saberes previos fruto de una ‘pedagogía natural comunitaria’.

- En los programas de licenciatura, posicionar el trabajo disciplinar específico en el currículo frente a las otras áreas, en términos de intensidad y en términos de inter y transdisciplinariedad.
- Desinstrumentalizar la noción de cuerpo y de técnica mediante el fortalecimiento propioceptivo que posibilite al bailarín el conocimiento de sí a través de la danza y de la integración de diversas técnicas (tradicionales y contemporáneas) en la construcción de visiones de mundo y de poéticas corporales que amplíen su rango de desempeño.

Fortalecer tanto los contextos informales-culturales en que emerge la danza, como los contextos formales básicos y superior de pregrado y de postgrado, en constante diálogo e interacción mediante el trabajo de investigación, que nutra tanto las construcciones curriculares como la experiencia pedagógica en los ámbitos comunitarios.

Ampliar los procesos de profesionalización para artistas y maestros de trayectoria.

Promover el intercambio de conocimiento de géneros y de modalidades entre los maestros de diferentes regiones y ámbitos de la danza para apoyar los procesos educativos y fortalecer la práctica artística.

Fomentar los procesos de investigación-creación afirmados en lo tradicional, de cara al presente y a la construcción de futuro.

Diseño e implementación de programas de formación básica y superior que reconozcan la especificidad de la danza afro.

Promover el trabajo de circulación de grupos y la realización de creaciones que permitan fortalecer el ejercicio profesional de la danza.



Fortalecer los ámbitos de producción de la danza, mediante la concertación con entidades e instituciones que contribuyan a reconocer la danza como una fuente de ingresos y como empresa cultural (festivales, carnavales, fiestas patronales, temporadas dancísticas).

Apoyo a la organización local para el diseño y la construcción de espacios adecuados para el trabajo corporal. Mayor vinculación de las entidades públicas y privadas para una mejor utilización de los espacios existentes y/o construcción de los mismos.

Ampliar la difusión de convocatorias y plataformas de circulación, para que sean accesibles a los cultores de regionales apartados.

Desde los procesos de formación, investigación y creación, promover la difusión de la cultura afrocolombiana, el fortalecimiento sociocultural y el encuentro ciudadano en la diversidad.

Desde la perspectiva de la diáspora afro-urbana, el trabajo de la danza debe constituirse como una manera de fortalecimiento de la diversidad y como lugar de encuentro ciudadano, a través de acciones concertadas con la administración local y con las comunidades.

Construcción de redes de comunicación que puedan integrar a los gestores locales, las ins-

tituciones académicas, las entidades públicas y privadas con los grupos artísticos y los entes comunitarios.

Para los orientadores de este proceso, desde el proyecto Pasos en la Tierra, las expectativas se condensan en la posibilidad de hacer realidad un programa de formación en danza afrocolombiana tradicional y contemporánea, que sea un camino de reconocimiento y de visibilización del saber tradicional y que contribuya a generar las oportunidades de educación y de trabajo necesarias para hacer de la danza una profesión, así como una fuente de investigación y de creación, en la que nuestra sociedad pueda observarse y cuestionarse, desde el cuerpo que baila hasta el cuerpo de un país que necesita volver sobre sí y trasegar con equidad y respeto, por una tierra de todos y para todos.

Tal como se ha mencionado, estas reflexiones son el fruto del diálogo y del encuentro artístico con bailarines y maestros de la danza afrocolombiana, así como con estudiosos de la cultura, la pedagogía y el transcurso histórico de los pueblos afrodescendientes. El presente es un documento abierto que se propone como punto de partida para nuevos diálogos y perspectivas.



Foto: Leyla Castillo
Proceso Danza Viva
Pasos en la Tierra. Lloró 2013.

Danza Afrocolombiana, una Escuela de Vida

Programa de Formación
para niños y jóvenes en el departamento del Chocó



144

Sankofa 2012 -2014.
Dirección de Artes Ministerio de Cultura

El reto de pensar una escuela de danza para la iniciación y el cultivo de las nuevas generaciones, nos ubica en un presente con dos sentidos: la valoración del patrimonio espiritual que constituye la danza afro y la construcción de sensibilidades comunitarias que catapulten la danza como saber vigente y dinámico en el devenir actual y futuro de los pueblos afrocolombianos. Consciente de este desafío, Sankofa ha configurado algunos marcos de reflexión mediante lineamientos contruidos desde la pedagogía participativa, el enfoque diferencial de derechos y los estudios de los intercambios sociales de sensibilidad en la configuración de identidades y de patrimonio simbólico³². Estas reflexiones corresponden a

³²Desde la experiencia compartida con los maestros - bailarines de las regiones, así como en el encuentro con diversos autores, hemos ubicado las siguientes categorías para comprender las dinámicas de la danza en comunidad en el contexto afropacífico y del Urabá: el concepto Ser Cuerpo como manifestación del Ser en el mundo, en su constitución sensible – sintiente - pensante – comunicante- autoreferente; el concepto memoria viva que apela más a la re-elaboración de un acto de significado en un gesto o movimiento, que a su repetición institucionalizada; la consideración de la estética de lo prosaico, que, dentro o fuera de lo coreográfico, amplía el espectro de apreciación de la danza hasta el performance de lo cotidiano, en los múltiples intercambios de sensibilidad en los cuales las personas y comunidades establecen y reelaboran identidades; el reconocimiento de una pedagogía natural para nombrar los saberes que se construyen en el devenir cotidiano de una comunidad, cuyas creencias- memorias- costumbres-expresiones – imaginarios, se inscriben en el cuerpo de las personas desde su gestación y primeros años de vida hasta la muerte; el concepto de radicantes que posibilita acercamientos a lo tradicional para su comprensión y exploración creativa, haciendo autoreferencia sobre lo que se toma de la tradición, cómo se aborda y hacia dónde se lleva; los presupuestos de la pedagogía crítica que permiten revisar la noción de técnica y de producción de conocimiento en danza, desde la comprensión amplia de sus manifestaciones y sus diferentes ámbitos de realización – significación en las comunidades del contexto afro Pacífico. Castillo, Leyla (2012), *Investigación danza Pacífico. Una propuesta de preparación corporal*.



documentos que anteceden y coadyuvan en la organización de la propuesta pedagógica que aquí presentamos y que *denominamos Danza Afrocolombiana, una escuela de vida*, a saber:

- *Memoria Pasos en la Tierra- Formación a Formadores. 2008-2013.*
- *Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación.* Proyecto Pasos en la Tierra. 2011.
- *Investigación Danza pacífico.* Una propuesta de preparación corporal para bailarines. Programa nacional de estímulos. Ministerio de Cultura. 2012.
- *Memoria Danza Viva.* Experiencia Piloto para el fortalecimiento de las Escuelas municipales de danza en el departamento del Chocó, municipios de Quibdó, Tadó, Istmina y Lloró. 2013.

Propósitos

- Generar una praxis artística, comunitaria y académica que posibilite el desarrollo de procesos de formación en danza entre las niñas y los niños, los adolescentes y los jóvenes del departamento del Chocó, basados en el derecho a una educación plena que incluye lo sensible: el conocimiento del cuerpo y de sus dimensiones creadora, cultural e histórica.
- A partir de un programa modular, flexible y diverso, brindar múltiples opciones de formación en las modalidades “Continuada” (cinco semestres), de “Espacios puntuales” (cursos-módulos libres) y de “Iniciación infantil” (dos semestres), de acuerdo a los gustos, las necesidades y las condiciones de los participantes.
- Propiciar tres rutas de formación: 1) Ser cuerpo movimiento transformación, 2) Cuerpo-memoria-tradición, 3) Territorio- comunidad- otros lenguajes; a partir de la articulación de

los componentes disciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar, así como de las tipologías de encuentros formales y de cátedra abierta.

- Contribuir a la preservación y la difusión de la danza tradicional como patrimonio espiritual de las comunidades afrocolombianas y fuente de sensibilidades y de sentidos de Ser para las presentes y futuras generaciones.
- Posibilitar opciones de construcción de proyecto de vida entre las nuevas generaciones, a partir de la experiencia de la danza, desde una noción de ciudadanía participativa, sensible, creativa, respetuosa de la diversidad, consciente de su entorno y de su época.

Metodología

La danza se caracteriza por su manera de aprenderse mientras se hace, por esta razón el programa contempla un núcleo metodológico en el que confluyen los procesos del ver, del hacer y del integrar, con lo cual el encuentro pedagógico se construye como un evento dinámico que propone un núcleo de información (ver), genera opciones para su procesamiento por parte del estudiante (hacer) y demanda un producto como saber transformado y transformador (integrar).

Dos tipos de encuentros se plantean en el desarrollo del proceso: los encuentros formales y los encuentros de cátedra abierta.

Encuentros Formales

Se contemplan dos modos de construcción del conocimiento: la mimesis y la ruta de exploración.



La mimesis tiene que ver con una información inicial que se ofrece como vivencia corporal, para ser re-construida desde la experiencia de cada Ser Cuerpo bajo la premisa de que la técnica es la creación de una segunda naturaleza, que si bien requiere de una disciplina y una concreción, no implica unos métodos rígidos que anulen o fragmenten la unidad del individuo.

La ruta de exploración tiene que ver con una pauta de acción que propone una tarea corporal para ser desarrollada desde lo individual o lo colectivo. Al decir pauta, nos referimos al parámetro que define un juego y dentro del cual el participante tiene toda la libertad para proponer desde su cuerpo. Esta ruta de exploración se define por la apertura a una búsqueda creativa, pero exige la atención hacia un tema o una relación específica, que hace mucho más contundente el proceso y el resultado de la investigación con el cuerpo.

Encuentros de cátedra abierta

Además de los espacios de clase y desde los componentes inter y transdisciplinar, se proponen los encuentros de cátedra abierta en los que los estudiantes pueden participar libremente, y según sus afinidades, en actividades que se consideran “abiertas” porque retoman prácticas informales y maneras comunitarias de vivir la danza. Tal es el caso de los eventos como de los retos, las improvisaciones colectivas, los salones de baile, las verbenas, los desfiles y las fiestas. La idea es posibilitar maneras de integración en que niños, niñas, jóvenes, adultos y toda la comunidad puedan disfrutar de la danza; bien sea participando activamente o como observadores. Esta metodología abierta pretende nutrir los espacios cotidianos en que emergen espontáneamente las manifestaciones de la danza y que son el sustrato de la diversidad y de la riqueza de géneros y modalidades en nuestro país.

La lectura, el análisis de textos y la observación de videos o de espectáculos en vivo, han de acompañar el proceso práctico para tratar las diversas temáticas propuestas. Se espera generar una cultura de la danza que integre lo artístico, lo académico, lo comunitario, lo rural, lo urbano, lo colectivo y lo personal.

Los espacios de trabajo propuestos son: taller, clase magistral, laboratorio corporal, seminario-taller, conversatorio, cátedra abierta y puesta en escena.

Estructura Académica

Rutas de Formación

El currículo de la etnoeducación se fundamenta en la territorialidad, la autonomía, la lengua, la concepción de vida de cada pueblo, su historia e identidad según sus usos y costumbres. Su diseño o construcción será el producto de la investigación en donde participen la comunidad, en general, la comunidad educativa en particular, sus autoridades y organizaciones tradicionales.³³

El programa se haya estructurado a través de rutas de formación que corresponden a marcos cognitivos en danza, relacionados con la percepción corporal y el desarrollo técnico, así como también con el estudio de la danza tradicional chocoana y la interrelación cuerpo-cultura-comunidad-tradición-contemporaneidad.

Foto: Leyla Castillo
 Proceso Formación a Formadores
 Pasos en la Tierra. Tumaco 2010.

³³Ley 115 de 1994 y Decreto 1860



Ruta 1: Ser Cuerpo Movimiento Transformación

Alude al estudio de técnicas asumidas como “disciplinas”: principios y maneras de preparar el cuerpo para el movimiento, en una visión integrada del Ser y sus dimensiones.

Desde los conceptos establecidos del Ser Cuerpo como dimensión plena del individuo y de técnica como un camino de autoconocimiento y de autoconstrucción, esta ruta propone generar una praxis coherente y dinámica tanto en la metodología como en los contenidos, para la formación y la creación dancística entre niños, niñas y jóvenes a partir de la integración de las instancias de la técnica, la expresión, la experimentación y la creación. La ruta 1 ofrece tres opciones de formación técnico-propioceptiva:

- Lúdica propioceptiva y preparación corporal
- Técnica contemporánea (integra elementos de técnica de piso, contacto, relajación, construcción postural, principios y calidades de movimiento, impulso, manejo del espacio, rítmica).
- Técnica afrocontemporánea

Ruta 2: Cuerpo Memoria Tradición

Estudio de la danza tradicional. Comprende la variedad de danzas, de juegos y de expresiones que configuran el patrimonio de la danza chocoana (Pacífico Norte), con la opción de ampliar el estudio a otras manifestaciones de la danza nacional.

- Formación básica: Danzas y expresiones de la región del Pacífico Norte
- Formación complementaria electiva: Danzas y expresiones de las regiones Pacífico Sur, Cauca y Valle, Caribe, manifestaciones indígenas, región Andina y Llanos Orientales

Ruta 3: Comunidad Territorio Otros Lenguajes

En esta ruta de formación se abordan imaginarios rurales, urbanos, danzas populares y otras tendencias, que son el resultado del cruce de caminos y de culturas que definen la sociedad contemporánea como escenario de intercambio de costumbres y de conocimientos. Diferentes lenguajes surgidos de la mezcla de temporalidades y de los nuevos desplazamientos y asentamientos comunitarios.

Además de los lenguajes dancísticos, en esta ruta se retoman formas o espacios alternativos para la práctica de la danza tales como: las clases abiertas en espacio público, los retos, las improvisaciones, la intervención de espacios, el performance, la verbena, la comparsa y el carnaval. A sí mismo, se contempla un espacio de vivencia de estéticas y de usos que involucran aspectos como el peinado, los atuendos, la gastronomía y la oralidad, que son característicos de los pueblos afro.

Si bien, las tres rutas enunciadas permiten identificar y agrupar marcos dancísticos específicos, estas no están concebidas como espacios cerrados sino, por el contrario, están comunicadas entre sí a través de unos ejes relacionales fundados en la noción establecida de Corporeidad danzante que alude a un Ser que es a la vez corporal, social, simbólico; inscrito en temporalidades y territorios.



Diagrama de las Rutas de Formación y de los Componentes Disciplinar, Interdisciplinar y Transdisciplinar

Rutas de Formación		Componente	
	Disciplinar	Interdisciplinar	Transdisciplinar
Ruta 1 Ser Cuerpo- Movimiento -Transformación	Taller: Lúdica Propioceptiva Comprensión del Cuerpo para el Movimiento Contacto Clases Magistrales: Contemporáneo Afrocontemporáneo	Taller: Sensibilización Rítmica Seminario-Taller: Historias de la Danza Chocoana Contextos del Arte Contemporáneo Laboratorio: Composición Coreográfica	Talleres- Vivencial: Juego y Comunidad: "Así Jugamos Aquí". Poética de los Sentidos y la Cultura y el Territorio: "Mi Cuerpo Mi Mundo". Prácticas, Estéticas y Gustos: Peinado, Atuendo, Gastronomía y Oralidad.
Ruta 2 Cuerpo Memoria Tradición	Formación Básica Taller-Clase Magistral: Danzas y Expresiones de la Región Del Pacífico Norte: Abozao, Tamborito, Danza de la Batea, Bambazú, Jota, Contradanza, Pasillo, Mazurka, Makerule y Moña. Electiva Complementaria: Danzas y Expresiones de las Regiones: Cauca y Valle, Pacífico Sur, Andina y de los Llanos Orientales, Caribe, Manifestaciones Indígenas	Talleres: Estudio de los Ritmos e Identificación de los Instrumentos Tradicionales. Cantos, Estribillos. Juegos y Rondas. Mitos y Leyendas. Vestuario y Parafernalia Cátedra Ritual: Ombigada, Alabaos, Chigualos y Velorios.	Laboratorio: Puesta en Escena: "Bailando en el Entorno"
Ruta 3 Comunidad Territorio Otros Lenguajes	Taller: (Opciones En Rotación): Salsa, Hip- Hop, Choque, Corte, Pasa Pasa, Cramp. Encuentro con los Mayores: "Se Bailaba Así"	Taller: Reconocimiento de Ritmos y Géneros Musicales Afrocolombianos. Encuentro con los Mayores: "Historias del Territorio" "Personajes del Pueblo"	
Tipo de Encuentros	Encuentros Formales: Cátedra, Clase Magistral, Taller, Laboratorio, Seminario, Puesta en Escena y Vivencial.		
	Encuentros de Cátedra Abierta: Espacios de Programación Rotativa: Reto, Improvisación, Concurso, Verbena, Comparsa, Carnaval, Etc.		

Modalidades de formación, organización de contenidos e intensidad

El programa se caracteriza por una visión amplia de los espacios de formación que pretende, mediante una articulación por módulos, ser asequible para una amplia población infantil y juvenil, en tres opciones: modalidad continuada, modalidad de espacios puntuales y modalidad de iniciación infantil.

El proceso total de formación comprende 20 módulos, cada uno con una duración de 48 horas, de las cuales 36h están programadas en la metodología de clase formal y 12h en la de cátedra abierta.

Para el caso de convalidación de saberes, la duración de cada módulo equivaldría a 1 crédito académico.

153



Modalidad de formación continuada

Abarca los periodos de iniciación, de profundización y de interpretación-creación, en los que se estudian contenidos tanto de la ruta de formación técnica, como de las rutas de danza tradicional y de otras tendencias, cuyo propósito es el de permitir el desarrollo de un nivel técnico básico integral para los participantes.

Esta modalidad está proyectada en una duración de 5 semestres, con una intensidad de doce horas semanales. Total: 20 módulos.

Diagrama de la modalidad de Formación continuada

Ruta De Formación	Módulos Requeridos	
Ser Cuerpo Movimiento Transformación	6 Módulos básicos	Lúdica propioceptiva y Preparación corporal (1 módulo) Afrocontemporáneo (3 módulos) Contemporáneo (2 módulos)
Cuerpo Memoria Tradición	7 5 módulos básicos, 2 módulos electivos	Formación básica: (5 módulos) Danzas y expresiones de la región del Pacífico Norte-danza chochoana Formación electiva complementaria: (2 módulos) Danzas y expresiones de las regiones: Cauca y Valle, Pacífico Sur, Andina y de los Llanos Orientales, Caribe y manifestaciones Indígenas
	3 2 módulos básicos, 1 módulo electivo	Módulos básicos: Estudio de los ritmos tradicionales (1 módulo) Cantos, estribillos, juegos y rondas (1 módulo) Módulos electivos: (1 módulo) Leyendas y mitos Vestuario y parafernalia Poética de los sentidos y la cultura Prácticas, estéticas y gustos: peinado, atuendo y gastronomía
Comunidad Territorio Otros lenguajes	2 (El estudiante puede escoger los géneros o talleres de su interés)	Géneros urbanos y populares: Champeta. Choque, Corte, cultura del Hip-Hop, Contact, Salsa, etc. (Programación variable). Taller-Vivencial Cuerpo -territorio
Puesta en escena – Integración de contenidos: 2 módulos básicos		
Total Formación continuada: 20 módulos, 5 semestres		

Total módulos 20.

Total horas: 960 (12 horas semanales), 5 semestres

Número de Créditos: 20

Nivel de formación: técnico básico e interpretación.

Beneficiarios proyectados: adolescentes y jóvenes a partir de 11 años

Con esta modalidad se espera atender las expectativas de adolescentes y de jóvenes que ven la danza una opción relevante para su desarrollo personal y que están interesados en asumir el compromiso de continuidad.

Modalidad de Formación por espacios puntuales

Cada uno de los módulos se ofrece también como una opción abierta, que puede ser aprovechada de manera puntual o curso libre, y permite el desarrollo de conocimientos específicos en una técnica o género. En el caso de los módulos de puesta en escena que se contemplan como cierre del proceso, para poder aplicar a estos espacios de formación, es indispensable que el estudiante tenga ya las bases de iniciación, así no se hayan cursado en el programa.

Con esta modalidad de espacios puntuales se espera atender a una población fluctuante que no necesariamente ha de realizar todo el programa de formación, pero que tiene interés por acercarse o profundizar en una técnica o género en particular.

Modalidad de Iniciación infantil

Comprende seis módulos de formación de la siguiente manera:

- Lúdica, preparación corporal y movimiento: “Mi cuerpo mi mundo“, “Me muevo me transformo“. 2 módulos.
- Cantos, juegos y rondas: “Jugar a ser“. 1 módulo.
- Danza Chocoana: “Así bailamos aquí“. 2 módulos.
- Puesta en escena-creación: “Había una vez“. 1 módulo.
- Total módulos: 6 x 36 horas c/u, Total horas: 216 (6 horas semanales), 2 semestres.
- Nivel de formación: iniciación infantil.
- Beneficiarios proyectados: niñas y niños entre 5 y 10 años.



En el marco de Pasos en la Tierra, la propuesta de *Danza Afrocolombiana, una Escuela de Vida* se presenta como un programa en comunidad, cuyos espacios formativos específicos han de ser diseñados y orientados por maestros expertos de la danza tradicional chocoana, sabedores de la cultura ancestral y por maestros expertos de la pedagogía y de la investigación en danza. Desde una perspectiva más amplia se espera apoyar con este diseño, la construcción de referentes para los programas de formación en las escuelas de danza en las regiones de cultura afrocolombiana.



156

Danza afro, una idea de saber colectivo que necesita afianzarse como alternativa de vida de los artistas y de las comunidades. Bailar en medio de la incertidumbre diaria y de la marginación, bailar a contratiempo de la carrera hacia el vacío que promueve el paradigma del consumo, bailar para vivir, vivir para bailar, como respuesta, como propuesta, como punto de fuga y como enraizamiento, como puerto de llegada y de encuentro.
Sankofa, 2014.



Beca de Investigación
Cuerpo y memoria de la danza

Danza Pacífico. Una Propuesta de Preparación Corporal Para Bailarines

Una aplicación práctica

Foto: Carmen Gil

Beca de Investigación

Cuerpo y memoria de la danza. 2012.

El archivo de esta investigación comprende:

- Los Componentes
- El Dispositivo de Acción
- La Propuesta de Preparación Corporal
- La Presentación Audiovisual de la Investigación

Los Componentes

Esta propuesta se inscribe en el ámbito de la danza afrocolombiana, particularmente en la danza del Pacífico y del Urabá, y es presentada como forma de profundizar aspectos relacionados con la preparación corporal de los bailarines, especialmente en los procesos de grupo y de escuela, que asumen, explícitamente, una formación en danza. La focalización en este aspecto obedece a la comprensión de que la experiencia y el conocimiento mismo de la danza acontecen en diferentes ámbitos de la vida, arraigados en la interacción comunitaria (pedagogía natural), dentro de los cuales los procesos de grupo y de escuela son un modo específico de vivir la danza.

Surgida en el seno del programa Pasos en la Tierra- Formación a Formadores, uno de los propósitos que ha alentado el curso de esta investigación ha sido el de despejar caminos que puedan acortar la brecha entre el saber ancestral, que nutre las expresiones de la danza tradicional del Pacífico, y los ámbitos formales para el estudio de la danza, lo cual se justifica en la constatación de la ausencia de vínculos entre las pedagogías comunitarias naturales y procesos investigativos de la formación en danza que, desde ámbitos académicos, contribuyan a valorar y a fortalecer el conocimiento ancestral de las comunidades. En este sentido, los principios de la técnica afrocontemporánea, compartidos con los maestros de las diferentes regiones, se han tomado

como referentes de un sistema de movimiento para la formación corporal, basada en el estudio y la reelaboración de los movimientos de base de danzas ancestrales africanas.

¿Cómo elaborar una propuesta pedagógica para la formación de bailarines en el contexto afro del Pacífico, a partir de la comprensión de la danza tradicional como un bien comunitario, en el que el pasado se ha hecho cuerpo que vive en el presente y que, a través del gesto particular de cada joven, de cada niña o niño que baila, pregunta por futuros posibles a través de la danza?

Este interrogante alrededor de la formación de bailarines en el ámbito de la danza tradicional afro del Pacífico, conlleva a una interrelación con paradigmas del estudio contemporáneo de la estesis, el enfoque diferencial de derechos y la pedagogía participativa, los cuales han sido tratados en los laboratorios pedagógicos con los maestros y los bailarines de las regiones Cauca, Chocó, y Urabá en los desarrollos de Pasos en la Tierra - Formación a Formadores 2012; contando además con la participación de maestros expertos de la región del Pacífico Sur y maestros expertos de técnica afrocontemporánea de Sankofa. Por tal razón, el marco conceptual que se presenta a continuación, en el que se desarrollan las nociones de cuerpo, de Ser Cuerpo y de memoria, se complementa con la respectiva ampliación del concepto de ‘preparación corporal’, la presentación del dispositivo de acción que se constituye a partir del instrumento de recolección y registro de información, así como con la realización de un módulo adicional de profundización e integración final, para el cual se han reunido nueve intérpretes provenientes de las diferentes regiones.

La interrelación con los paradigmas mencionados se establece en dos momentos: reflexiones previas a la experiencia de este año, las cuales se han consignado en el documento realizado en el 2011, *Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación*, y reflexiones que han surgido en el curso mismo del proceso en el 2012, así como también en el contacto con



otros sectores de la danza en Colombia y con diversos autores, que han contribuido a nutrir los conceptos, al desarrollo de la práctica investigativa y su proyección, desde la perspectiva amplia de acceder a una propuesta pedagógica para el estudio de la danza tradicional y la preparación corporal de bailarines entre las comunidades afrocolombianas.

Componente 1: El cuerpo

Si bien, la condición del viajero está atravesada por la disposición al encuentro con lo desconocido, la certeza fundamental con la que puede contar está dada por la comprensión del punto de partida de su itinerario. Para iniciar la ruta que surge de la pregunta por la formación

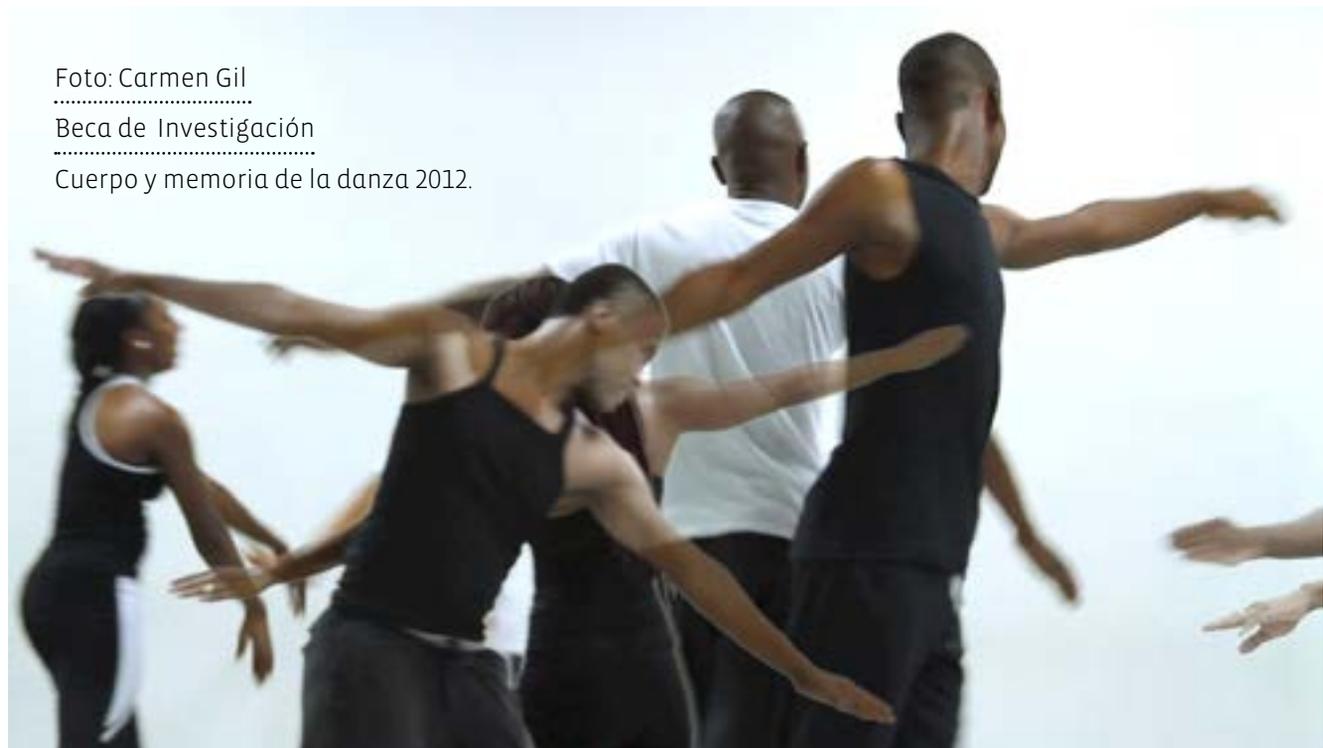


Foto: Carmen Gil
.....
Beca de Investigación
.....
Cuerpo y memoria de la danza 2012.

de bailarines en los territorios afro del Pacífico, es necesario zarpar desde el puerto de todo inicio de lo humano: el cuerpo.

En el momento previo de reflexiones que han guiado esta experiencia, se ha mencionado el documento *Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación*; allí se establece una noción de cuerpo que nos interesa retomar ahora, como el origen de una espiral de sentido alrededor del cual se interrelacionan la danza, las comunidades, el territorio, los danzantes y la época; esa noción es la de Ser Cuerpo, presencia del Ser en el mundo, parte del mundo sintiente y comunicante.

El cuerpo, como entidad a través de la cual se materializa la vida misma, es el primer campo de conocimiento que se ofrece al Ser en su proceso de individuación y socialización. El concepto de cuerpo abarca la plenitud del Ser, pues a través de él estamos en el mundo; la corporeidad es una categoría de la vida, de la experiencia y de cada persona en tanto presencia. Reconocer que Somos cuerpo, construye una noción del Ser arraigada a su manifestación sintiente y simbólica a través de la cual el ser se percibe, se concibe y se edifica, ligado a un entorno que es afectivo, contextual e histórico. El Ser cuerpo que cada uno somos, nos lo han enseñado las madres, los padres, los abuelos, los hermanos y amigos, los juegos, la cotidianidad con sus dinámicas e imaginarios; pero también nos lo han enseñado nuestras necesidades, deseos y proyecciones, lo hemos aprendido de nosotros mismos. Es decir, pensar una corporeidad, deviene inmediato noción de intercorporeidad; una manera de Ser siempre referida a los otros, al territorio, a la época. En los contextos poblacionales afrocolombianos esa construcción compartida del cuerpo entraña prácticas ancestrales que a lo largo de las generaciones han posibilitado un marco de resistencia cultural y de



pervivencia de cosmovisiones. Prácticas que tal vez sin nombrarlo, han sabido construir cuerpos para bailar; una pedagogía que pone en movimiento los saberes y los roles de maestro o aprendiz, en una reelaboración permanente en la que cada uno puede siempre aprender o enseñar algo desde su cuerpo; cuerpo que está relacionado con el entorno, con la tierra y los elementos, con las plantas y los animales, con los ciclos climáticos, el curso de los ríos y las dinámicas del mar, con las creencias, con una espiritualidad del Ser en el mundo. Es decir, hablamos de un Ser Cuerpo en el mundo que comparte con otros cuerpos las prosaicas y las poéticas de su propia corporeidad. Para el bailarín, el coreógrafo o el maestro de danza, es de vital importancia no sólo reconocer su corporeidad y las relaciones que desde ella establece con los mundos exterior e interior, sino estar en la capacidad de convocar a los otros a un espacio de reconocimiento y de autoconstrucción a través del movimiento y la comunicación corporal.³⁴

En un segundo momento de abordaje sobre el Ser Cuerpo de la danza, desde una perspectiva ontológica del Ser en el mundo en las diversas dimensiones de su manifestación, tomamos la idea del cuerpo como “lugar de memorias”, en la que Merleau Ponty alude a la configuración temporal de la corporalidad:

Mi cuerpo traba conjuntamente un pasado, un presente y un futuro, segrega tiempo, o mejor se convierte en este lugar en el que los acontecimientos proyectan alrededor del presente un doble horizonte de pasado y de futuro y reciben una orientación histórica. [...] Mi cuerpo toma posesión del tiempo, hace existir un pasado y un futuro para un presente; hace el tiempo en

³⁴Sankofa.(2011) *Danza Afrocolombiana, elementos de aproximación a una política de formación.*

*lugar de sufrirlo.... la memoria no es la mera conciencia del pasado, entraña un esfuerzo por abrir el tiempo desde el presente; ese tiempo, que nace de la relación con el mundo.*³⁵

Esta noción en la que se manifiesta un esfuerzo de la memoria por abrir el tiempo desde el presente, es sobre todo corporal, puesto que todos los actos, circunstancias, sensaciones y modos de comprensión del mundo, se inscriben en el cuerpo; se inscriben en ese Ser Cuerpo que somos: en él recordamos, en él vivimos y en él proyectamos futuros posibles. La memoria es corporal.

*Percibir el cuerpo propio supone revivir una significación dada, una memoria de un cuerpo habitual que sirve al presente, pero siempre lanzado hacia un horizonte futuro, hacia un proyecto corporal, por el que es posible el aprendizaje de nuevas habilidades. Percibir el cuerpo propio supone confundirnos en él, descubrir sus historias y vislumbrar sus futuros en un presente en el que no somos ni objeto ni pensante, sólo somos del mundo.*³⁶

La memoria es una facultad inherente a la experiencia de la danza, no solo desde su inmediatez en el acto de bailar, o sea la manera en que recordamos danzas, secuencias o roles, sino también desde la memoria cultural y temporal que se inscribe en el Ser Cuerpo. Al respecto la autora Alejandra Ferreiro Pérez, aborda la cuestión de la utilización de la memoria en el proceso de formación en danza. Alude a dos formas de tratamiento de la memoria, la memoria corporal institucionalizada y la memoria corporal viva:

El desdoblamiento de la memoria permite pensar, por un lado, en un cuerpo que se mueve significativamente a partir de construcciones disciplinarias, de hábitos engendrados en una



³⁵ Merleau-Ponty, Maurice (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, p.16

³⁶ *Ibíd.* p.237

trayectoria institucional que penetran incluso dimensiones de la vida cotidiana aparentemente involuntarias e indiscernibles, a partir de los cuales se instaura una memoria corporal institucionalizada. Y, por otro, un cuerpo que cobra plenitud, que se singulariza en la intensidad de la experiencia y cuya energía deviene en una memoria corporal viva en continua mutabilidad, vacilante, en la que se imprimen las diferencias radicales de la irrepetibilidad de la vida humana.³⁷

La autora considera que el aprendizaje de cualquier género dancístico rivaliza con la “memoria institucionalizada”, porque ésta envuelve algunos hábitos que deberán ser desmoronados para incorporar otros sobre los cuales el bailarín pueda construirse a sí mismo como un signo estético. Pero utiliza activamente la memoria viva, aquella que se nutre del intenso modo de sensibilización que el proceso educativo instaura (o debería instaurar) para desarrollar las habilidades sin las cuales la interpretación dancística no sería más que ejercitación física y nunca trabajo artístico.

Desde la perspectiva de los procesos con los maestros y los bailarines de las regiones, es pertinente tener en cuenta la mirada sobre estas dos formas de relación con la memoria que se establecen en la danza. El conocimiento de la danza tradicional se ha instaurado en el Ser Cuerpo a través de los intercambios sociales en los que las personas han crecido y configurando una memoria viva surgida de la práctica social cotidiana. Aún cuando podría hablarse de ciertos modos de memoria institucionalizada en la configuración coreográfica de repertorio de danzas tradicionales, o en la instauración de prácticas y de roles para las celebraciones colectivas, lo poderoso de estas manifestaciones es la contundencia que tiene para las comunidades el hecho

³⁷ Ferreiro Pérez, Alejandra (2008), *Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que baila*, en Seminario Epistemología de la creación coreográfica, México, p.13

de reunirse alrededor de sus expresiones; es como ellos mismos lo expresan, una espiritualidad de sentirse comunidad, un común espíritu del sentimiento de su gente.

Coincidimos con Ferreiro en que, apelar a la memoria viva transforma el proceso de formación dimensionando el valor de la experiencia del “aula” en su generosa posibilidad de construcción e intercambio de sensibilidades. La formación de los bailarines de la danza tradicional del Pacífico requiere de procesos que puedan abordar el conocimiento de la tradición como memoria viva, que va más allá de la repetición de formas coreográficas para llegar a la construcción profunda del sentido de comunidad y del sentido de Ser a través de la danza.

Desde el aporte de estas consideraciones, nos interesa re-establecer algunos principios para la formación en danza, desde el componente Ser Cuerpo así:

- El punto de partida de la formación en danza es la formación del Ser Cuerpo como presencia sensible, cambiante, pensante, histórica, creadora, dinámica, expresiva, afectiva e inscrita en una época, en un territorio y en un entorno humano.
- El conocimiento de la danza es conocimiento poético y poiético, porque la formación en danza propicia la permanente autoconstrucción del Ser Cuerpo mediante el cultivo de sus potencias para el movimiento, sus cualidades interpretativas, sus formas de expresar y de percibir, así como también el cultivo de la conciencia de sí y de su interacción con el mundo.
- La formación en danza es formación para la vida, porque el cuerpo es el Ser vivo en todas sus dimensiones. Los procesos de formación deben ser vehículo de construcción de sentido, restituyendo a la experiencia de la danza su relación con la naturaleza, con la memoria viva de la comunidad, con el propio Ser Cuerpo, con su conciencia de época y sus elaboraciones simbólicas, cognitivas, propioceptivas y afectivas.



Componente 2: La Danza Tradicional del Pacífico y el Urabá



Foto: Carmen Gil
.....
Beca de Investigación
.....
Cuerpo y memoria de la danza 2012.

La danza es de la gente, de las comunidades, de las veredas y de los barrios.

Francisco Tenorio

De tiempo en tiempo, de viaje en viaje, de palabra en palabra, de cuerpo a cuerpo, de maestro a aprendiz, la danza es y ha sido entre la población afrocolombiana, una ruta comunitaria de conocimiento; desde siempre, antes de grupos o escuelas, 'la danza ha sido de

*todos' como manera de relacionarse con el mundo, como forma de construir sentido en manifestaciones como la fiesta, el ritual, el juego, la cotidianidad, la celebración, el duelo, las creencias.*³⁸

Como se ha mencionado en los anteriores documentos, a partir de los procesos compartidos con las comunidades del Pacífico, del Occidente y del Urabá, a través de Pasos en la Tierra- Formación a Formadores, se ha realizado una identificación de las necesidades más sentidas de los sectores de la danza afrocolombiana y se han reconocido marcos legales y etnoeducativos, para abordar la danza como una manifestación colectiva vital y fundante de las identidades afro en Colombia, así como del aporte sociocultural de estas comunidades en la constitución de una nación diversa en sus etnias y culturas.

En procura de profundizar la comprensión sobre una noción de 'danza en comunidad', como podría caracterizarse a esta manifestación en las regiones de cultura afro del Pacífico, durante el desarrollo de los procesos 2012, se han estudiado también algunos autores que han sido claves para tratar el tema de la tradición –formación y aspectos como la técnica, la preparación corporal, la preservación y la creación.

En estos planteamientos se reconoce la importancia del saber acumulado a través de la tradición: una manera de hacer que se afina y se transmite de una generación a otra a través de la práctica colectiva y en la que se genera la técnica: un saber hacer que hace parte del individuo y vincula todas sus potencias, sus imaginarios y sus necesidades.

Desde estas perspectivas, puede decirse que el saber ancestral de la danza afro del Pacífico ha pervivido hasta ahora en la experiencia diaria de sus comunidades, en lo que la autora Katia



³⁸Sankofa.(2011) *Danza Afrocolombiana, elementos de aproximación a una política de formación.*

Mandoky³⁹ considera como el “ámbito de lo prosaico, o estética de lo cotidiano”. En efecto, la danza en estos contextos, vinculada de manera entrañable a la experiencia de la música y del canto, está presente en todos los momentos de la vida, atravesada por la vivencia de emociones y de sensaciones que son una mezcla de euforia y de melancolía. La volatilidad que se aprecia en el Currulao, el ímpetu de las danzas Requintilla y Abozao, el sereno lamento de los Alabaos (canto a los difuntos), la exaltación de interpretaciones como La Piangua y El Bambazú, y la mezcla de tristeza y de alegría en el ritual del Gualí (ceremonia en la muerte de un niño), nos permiten ver el rango de juego entre estas emociones y sensaciones. Así mismo, la construcción de pasos y de figuras, la organización de los agrupamientos y el diseño del espacio coreográfico en las danzas, las interpretaciones de roles según sus temáticas, la utilización de la parafernalia, el sentido de la musicalidad al bailar, la comunicación y la coordinación entre los intérpretes, nos dejan ver una fina construcción colectiva, una pedagogía de imaginarios y de prácticas que alientan los modos de ser y de sentir de la gente del Pacífico.

En este mismo sentido, desde los estudios contemporáneos de la estesis, se considera que el sujeto es estético por definición porque es la fuente de toda experiencia. Para Mandoky, la estética permea todos los ámbitos de la interacción humana, porque está basada en la capacidad perceptiva del ser, es decir, en su sensibilidad: “La estética es el estudio de la estesis, de la condición permeable del sujeto al entorno en que está inmerso.”⁴⁰

³⁹ Mandoky, Katia (1994), *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, Editorial Grijalbo, México. Esta autora da relevancia a los modos diarios de vivir y las sensibilidades y los conocimientos que estos modos de vivir implican, como aspectos de lo estético a través de los cuales los seres construyen sentido e interpretaciones del mundo.

⁴⁰ *Ibíd.* p.12

Esta condición sensible del Ser, genera en un proceso autopoiético a través del cual las personas perciben el mundo. Además, se perciben a sí mismas y se relacionan con los otros en ese terreno de “intercambios sociales” que implican modos de sustitución, de conversión, de equivalencia o de continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno, a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización. Dichos intercambios sociales atraviesan todas las circunstancias de la vida de los individuos y de las comunidades y, desde la perspectiva de la teoría estética, la autora ofrece una diferenciación que es de particular importancia para la comprensión de una ‘danza en comunidad’.

En efecto, Mandoky diferencia dos ámbitos de la estética:

Ámbitos de la Poética: Procesos de estesis en el arte cuyo estudio ha ocupado casi todo el terreno de la estética. Es visto y relacionado con la idea de la convalidación de “lo culto” en la burguesía, ó la noción de “obra” en el paradigma de las Bellas Artes.⁴¹

Ámbitos de la Prosaica: Procesos de estesis en la vida cotidiana en los que se incluye la prosaica del arte o análisis del arte como matriz social, y también la manera en que dichos procesos de estesis establecen interacciones y construyen identidades individuales y colectivas ⁴². En este concepto podríamos enmarcar las prácticas tradicionales de las comunidades afro del Pacífico. La autora considera relevante abordar la prosaica desde la cuestión de los intercambios (flujos, relaciones, dar, tomar, producir, reproducir) más que desde los objetos o producto estéticos como tal.

⁴¹ Ibíd. p.17

⁴² Ibíd. p.16



La sensibilidad es percibida como una capacidad de los individuos interrelacionados a través de actos concretos en el intercambio estético que poseen una actitud (talante) que la autora denomina “dramática” y modos de comunicarla denominados “retórica”. La dramática impulsa a la retórica y ésta configura a la dramática. Ejemplo: la lectura de una carta que, además de las palabras, implica el modo en que está escrita y su significado (la retórica que tiende a ejercer un efecto sobre el otro), nos deja pistas de lo que siente y quiere expresar ese otro, más allá de la carta en sí, es decir, la intención, el talante y la dramática.⁴³

Según los estratos propuestos para la estesis, la dramática articula la energía o sustancia, y la retórica articula la forma. El nivel energético al que se refiere la coordenada dramática corresponde al impulso (fuerza, peso, orientación, intensidad, dinamismo, gasto y consumo de energías) en un intercambio social. En el nivel de conformación-configuración, al que se refiere la retórica, es el acto - producto el que objetiva tales energías y a través del cual adquieren significación en el intercambio estético. En este intercambio tiene lugar la construcción de sistemas de valoración que fundan identidades personales y colectivas.⁴⁴

Pensar una forma objetual en la danza, alimentada por una energía o dramática en el contexto de la comunidad, nos permite ver más allá de lo coreográfico o del movimiento en sí, para indagar, desde una ‘memoria viva’, en el gesto particular que nutre la sustancia de lo afro y que ha pervivido como forma de resistencia sensible en una estética étnica, en las múltiples travesías de la historia de los pueblos afrocolombianos.

⁴³ Ibíd. p.20

⁴⁴ Ibíd. p.21

Aquí encontramos una clave muy importante para ampliar la ruta de aproximación al saber de la tradición, para profundizar en elementos característicos de la danza del Pacífico y para descubrir modos de relación que alimenten la poética y la prosaica del bailarín, no solo para la interpretación de las danzas del repertorio local, sino como opción de exploración de lenguajes actuales que tienen raíces en lo tradicional y pueden dialogar con el presente.

La estesis como condición autopoética del Ser, se pone en juego, se afirma y se actualiza a través de los intercambios sociales. Así mismo, se pone en juego y se actualiza la distinción entre la dramática y la retórica, entre la energía como sustancia y su articulación formal-objetual. Estas relaciones integrales son fundamentales para consolidar la idea de una preparación corporal que, a partir de elementos comunes de la danza afro tradicional y contemporánea, pueda generar formas de intercambio y de autoafirmación individual y colectiva de las identidades afro en nuestro país. Esto posibilita el diálogo de las nuevas generaciones con la tradición y también la elaboración de lenguajes de cara a las realidades y a las dinámicas actuales de las comunidades afro del Pacífico, en particular, y afrocolombianas, en general. Esta inquietud por un diseño de preparación corporal, desde los presupuestos de la danza tradicional en relación con manifestaciones contemporáneas de la cultura afro, ha abierto un espacio de profundización mediante el presente trabajo, correspondiente al estímulo Beca de Investigación cuerpo y memoria de la danza, que ha apuntado a consolidar un modelo específico de preparación corporal.

Desde estas consideraciones y en consonancia con el documento *Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación*, nos interesa re-establecer algunos principios desde el componente de la Danza:



- La danza ha sido para los pueblos afrocolombianos una práctica comunitaria anclada en las dinámicas prosaicas, en las creencias y en las maneras de asumir el cuerpo día a día, apegado al canto, a la música, al trabajo, a la fiesta, al juego, a la muerte y a los sentires de la gente.
- Para los contextos culturales afrocolombianos las políticas de formación y de fomento, no pueden apartarse de una comprensión del modo en que la danza acontece arraigada a la cultura viva. Consideramos que al fortalecer los contextos cotidianos en que emerge esta expresión, se apoya la construcción de subjetividades y de poéticas que se reconozcan vinculadas a un entorno comunitario e histórico que, desde allí, puedan hacer el diálogo con los apremios, las ofertas, las exigencias, los imaginarios y las elaboraciones de la sociedad contemporánea.
- La formación en danza en estos contextos, requiere apoyarse en los procesos de transmisión del saber ancestral para garantizar su pervivencia y para alimentar la construcción de formas actuales de comprender y de vivir la danza en distintos terrenos: la cotidianidad, el grupo, la región, la escuela, la academia, la escena y la ciudad.
- Para fortalecer los procesos de formación-creación en danza, es necesario un mejor y equilibrado acercamiento entre educación y cultura. La academia requiere impregnarse de la vida en que acontece la danza y estar abierta a la comprensión de los modos de transmisión del saber comunitario, para generar marcos de acción y de reflexión pertinentes a la valoración, la difusión y la actualización de las manifestaciones y las elaboraciones estéticas que configuran los sentidos de comunidad y de espiritualidad afro.

Componente 3

Pedagogía para la creación

Si bien hemos partido de reconocer que la danza está totalmente vinculada al devenir de las comunidades y ha sido un modo de pervivencia del sentido del Ser afro, es consecuente y es necesario reconocer que la danza y el saber ancestral comparten la progresiva amenaza de pérdida de cohesión de las comunidades del Pacífico, dadas las problemáticas socioculturales que vulneran su cultura y sus derechos. Desde este reconocimiento, se han orientado las construcciones pedagógicas de los procesos compartidos con las comunidades de la danza en el Pacífico y en el Urabá, a través de Pasos en la Tierra- Formación a Formadores, y se han consolidado lineamientos de formación enunciados en el documento que hemos referenciado: *Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una política de formación*. Estos planteamientos se han apoyado en los presupuestos de una pedagogía participativa como manera de problematizar, en comunidad, los temas y los desarrollos de la danza, así como también, como opción para deponer la hegemonía de dos categorías con las que usualmente se ha mirado la danza tradicional: por un lado, la hegemonía del arte culto sobre el arte popular, propia del paradigma de las bellas artes; y por otro lado, la hegemonía epistémica de las lógicas académicas sobre las lógicas cotidianas de las comunidades.

En este sentido, y con el propósito de consolidar una alternativa pedagógica para el estudio de la danza tradicional y la formación de bailarines en el contexto del Pacífico, ha sido relevante la participación de Sankofa en algunos de los encuentros recientes del sector de la danza en Colombia, en los que se ha procurado ampliar los referentes de un sentido crítico, sensible, poético y autoreferente de la formación en danza.



En primer lugar, nos referimos al Seminario “La reposición de piezas del pasado. La relación actual.” dirigido por la maestra mexicana Hilda Islas en el marco de actividades de investigación en danza organizadas por Idartes, Bogotá, en el 2012. A través de una dinámica práctico-reflexiva, el seminario apunta a posibilitar la cavilación frente al tratamiento del pasado, bien para la reposición de una forma determinada de danza o bien para la creación a partir de ella. Desde la perspectiva del tratamiento de un pasado vivo, como es la tradición de la danza afro del Pacífico, este seminario ha aportado dos conceptos importantes para la construcción de un instrumento para el registro y la sistematización de la información que surge en el proceso de investigación: *la reposición y el radicante*.

Como lo anuncia el propósito del seminario, al aproximarnos a una danza o expresión del pasado, existe una intención que puede ser la de reconocer y reconstruir de la manera más cercana y precisa una obra o forma de danza determinada. Esto se conoce como *reposición*. Puede haber también el interés de estudiar una obra con la intención de crear o explorar a partir de ella, lo cual, según la semejanza con el original, se entendería como una *reelaboración* o una nueva elaboración. La distinción entre reposición o reelaboración alimenta la pregunta por la manera en que abordamos la tradición, a quienes trabajamos en la formación de bailarines en este contexto. Puesto que las prácticas de la tradición han conformado coreografías que se transmiten en cada generación, pero que preservan su estructura por generaciones, y dado que muchas veces el marco de sentido de esa coreografía se ha ido haciendo difuso por las diversas dinámicas socioeconómicas actuales que transforman vertiginosamente los entornos comunitarios tradicionales, deviene una práctica cada vez más repetitiva, que apela a la memoria institucionalizada y no tanto a la memoria viva de un sentido de estar en el mundo a través de la

danza. Esta constatación nos apoya en el impulso de pensar la formación de bailarines a partir de profundizar el entendimiento de los modos tradicionales de transmisión y de práctica de la danza, es decir, a partir de la memoria viva, con la intención de generar modos de exploración corporal que hagan del saber ancestral una fuente de creación, para la pervivencia de la sustancia misma de lo afro, más allá de la forma.

Aquí entra en juego el otro concepto retomado del seminario de Islas: el *radicante*. El *radicante* es un tallo que, germinado en sus raíces, es trasplantado a otros territorios en los que este encuentra diferentes caminos para crecer y reverdecer a su manera, pero siempre vinculado a la raíz de la que ha surgido. Esta imagen del radicante podría ser alegórica de las múltiples formas de la diáspora de los pueblos afro en relación con la pervivencia de un sentido de Ser, aún en las condiciones de su negación, que deviene resistencia. La filosofía de Sankofa encuentra aquí un significado común, pues propone: una manera de mirar el pasado para comprender el presente y pensar un futuro de comunidad a través de la danza y de las manifestaciones ancestrales de las que ella hace parte.

Por otro lado, el Primer Congreso de Investigación en Danza, realizado en Bogotá en el 2012, nos ha permitido cotejar interrogantes y apreciar experiencias en danza a lo ancho de la diversa geografía cultural nacional. De la interacción con los maestros y con las múltiples perspectivas de la danza manifiestas en el congreso, otorgamos relevancia a los siguientes aspectos:

- El cuerpo es identificado como centro de la práctica dancística en diversas categorías que apuntan a una integridad: un Ser Cuerpo, un Cuerpo total, un Cuerpo en comunidad-contexto, un Cuerpo territorio, un Cuerpo centro de la vida. Estas concepciones coinciden en la



crítica de la noción utilitaria del cuerpo como repetidor de una técnica, y propenden por restituir a la danza un lugar fundamental en la construcción del Ser desde un marco de valores y un sentido de comunidad-humanidad.

- A través de las experiencias pedagógicas presentadas en el Congreso, se puede apreciar la valoración de la danza en diversos terrenos de construcción de sentido personal o colectivo, que tienen que ver, entre otros, con: lo disciplinar de la danza, del movimiento y su poética; la educación integral de la infancia y la juventud; la integración de quien es diferente; la experiencia de lo sensible en las interacciones sociales de una comunidad; la reconstrucción de memoria y vínculo social; y la atención afectiva y terapéutica de personas víctimas del conflicto. Sin embargo, estos lugares de sentido se dan desde la cualidad experiencial de la danza, desde el disfrute de su práctica y la transformación corporal- personal-colectiva que suscita y que, en vez de reducirla a justificaciones de ‘la danza para algo’, reiteran el poder de sus dimensiones en la construcción del ser humano, en donde la experiencia del escenario es una faceta. Faceta que, por lo demás, merece toda nuestra atención desde la perspectiva de la creación de lenguajes a partir del conocimiento de la tradición y de la profundización en la formación de bailarines.
- La pedagogía de la danza en Colombia acontece en diversos contextos regionales, cuya identificación y estudio es un reto investigativo para los maestros. En el caso de Pasos en la Tierra se parte de una propuesta inicial de encuentro, que luego se va transformando de acuerdo a los elementos metodológicos, epistemológicos, comunicativos y éticos que van surgiendo en los procesos. Por esta razón, la manera de registrar y de reflexionar sobre cada ruta compartida es vital para la planeación de la siguiente.

- Si bien en el Congreso ha sido notorio el debate sobre la tensión entre investigación-creación, pensaríamos que el evento pedagógico permite construir acercamientos donde ambos paradigmas se nutren el uno del otro. Si, el organizar previamente una propuesta pedagógica y el reflexionar sobre la experiencia que genera, contribuyen a dialogar con el contexto donde se realiza y a nutrir la propuesta en sí, también el aporte de lo inesperado y de la experiencia sensible artística ponen en juego la presencia viva de los participantes, sus maneras de expresar, de asumir y de compartir un determinado encuentro, lo cual enriquece las perspectivas pedagógicas.
- Desde la pregunta por la relación entre la pedagogía, la investigación y la creación en danza, es relevante el aporte de las maestras Kariamú Welsh y Helena Katz, quienes coinciden en la necesidad de des-hegemonizar las técnicas y los modos de pensar y de construir el conocimiento en danza. No se trata de apartar la creación del ámbito de lo racional, o de separar la formación en danza de la posibilidad creativa, sino de construir modos de relación en donde no se empodera la vía racional sobre los intercambios experienciales en los que la danza tiene su realización. Así, los presupuestos de una pedagogía participativa contribuyen a generar perspectivas de interacción que dan relevancia a la diversidad de horizontes que configuran la geografía de la danza en nuestro país y posibilitan la creación de instrumentos metodológicos y marcos de contenido, que se nutren de los diversos intercambios que surgen en el hecho de bailar. Pensamos que investigar, además de ser un camino de la razón, es también un ejercicio poético, un impulso hacia adelante que, a la manera de un espiral, vuelve siempre la mirada hacia el origen para rehacer el camino a seguir. En una última y más reciente instancia, la participación en el encuentro de sectores de la danza y de



la música del Pacífico Sur para la preservación de la tradición, ha puesto de relieve, desde el testimonio de las cantoras y los trabajadores de la cultura en esta región, tres aspectos que nos interesa retomar desde la perspectiva de ampliar la comprensión de las problemáticas y las condiciones en que se gestiona la defensa del patrimonio de la marimba y las manifestaciones que lo configuran: el canto, la música, la danza, el juego y el ritual.

Lo primero, es la crítica frente a la desarticulación institucional de los diversos programas que, desde el Estado, atienden esta región, lo cual genera dispersión y dificulta la construcción de perspectivas para abordar la cuestión del cuidado del patrimonio simbólico de la cultura de la marimba.

Lo segundo, es el reconocimiento de cómo los modos de producción y de circulación de los bienes culturales, que obedecen a las demandas del mercado, generan transformaciones profundas en los procesos comunitarios en los que surgen la música y la danza, imponiendo patrones de competencia y modificando prácticas primigenias para acomodarlas a la noción de espectáculo.

Lo tercero, es que, a pesar de las problemáticas de sostenibilidad y de pérdida de referencia del saber ancestral en las nuevas generaciones, escuchar el canto de una de las maestras de la red de cantoras - que nos propone un ritmo con las manos y un estribillo juguetón, y que en sus palabras menciona el espíritu que emerge cuando se reúne una comunidad alrededor de sus tradiciones - es escuchar una voz que alienta la idea de seguir profundizando en los sustratos culturales donde la danza hace parte de una espiritualidad y de un compendio vivo de sentido, para nutrir las perspectivas pedagógicas con dinámicas que eviten el anquilosamiento, la estereotipia y la desconfiguración de los valores y de las formas de la tradición, y así propendan por la reconstrucción de sentido y la generación de poéticas corporales, tanto dentro como fuera del escenario.

Ante las diversas problemáticas contempladas en la práctica dancística en nuestro país, las anteriores reflexiones pueden relacionarse con el marco de enfoques diferenciales etnoeducativos y de educación para el trabajo y el desarrollo humano, para pensar en la danza como una opción profesional que arraigada en la vivencia de la cultura, pueda garantizar la construcción de proyecto de vida para jóvenes bailarines y maestros en los prospectos de vida contemporáneos.

La noción de “Preparación corporal”

Una vez presentados los componentes que hacen parte de esta investigación, es pertinente ahora, poner en contexto la idea de “preparación corporal”, como noción fundamental para el acercamiento pedagógico a la danza afro del Pacífico.

El enunciado “preparación corporal” nos lleva al terreno de la organización del conocimiento dancístico y de su práctica regular, como apoyo a la disposición íntegra de los bailarines para la interpretación. Esta idea se inscribe de manera general en el terreno que algunos autores reconocen como “técnicas corporales”, y de manera particular, en el terreno de las “técnicas corporales especializadas”.

Uno de los primeros autores en considerar la cuestión de “técnicas corporales” ha sido Marcel Mauss, quien las define como “las formas en que las personas, en las distintas sociedades, utilizan de acuerdo con la tradición, su propio cuerpo.”⁴⁵ En este sentido, también puede hacerse referencia al autor Hugó Volli, quien aborda la idea de “técnicas del cuerpo como técnicas



⁴⁵ Mauss, Marcel (2001) citado por Ugo Volli en *Técnicas del Cuerpo. De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Hilda Islas (Comp.), CONACULTA, México p. 95.

del alma”, aludiendo con ello a una idea de “cuerpo” como la totalidad de la persona incluida su conciencia, así como también a una idea de la “técnica” como una forma de “incorporación de saberes que solamente pueden considerarse adquiridos cuando ya no hay que pensar en ellos”⁴⁶; es lo que en las artes marciales se denomina la construcción de una segunda naturaleza.

Por otra parte, el concepto de técnicas especializadas del cuerpo, reconoce la existencia de tensiones entre el estilo general de movimiento de una cultura y los rasgos diferenciales del movimiento en sus manifestaciones dancísticas que requieren de un entrenamiento o práctica organizada hacia una finalidad. Esta práctica organizada ha sido problematizada por la investigadora Hilda Islas en su concepto de “*tecnologías corporales*”,⁴⁷ a partir del estudio del tejido social que moviliza el entrenamiento, el tipo de actividad y el producto que surge del entrenamiento, así como el punto de aplicación social de ese resultado y sus mecanismos de distribución. Es decir, en términos de las preguntas: ¿En qué contexto surge el entrenamiento, si como práctica cotidiana (el baile común de la gente) o como práctica especializada (la danza como espectáculo)?, ¿A través de qué actividad se realiza el entrenamiento y qué se espera de esa actividad? (el baile común se realiza en la vida comunitaria y se espera que la persona aprenda a bailar como todos en su ámbito; la danza como espectáculo requiere de una disciplina regular y se espera que la persona desarrolle potencialidades que le sirvan para interpretar obras). En esta segunda manera, la danza como espectáculo, Islas cuestiona el entrenamiento como uso instrumental de la técnica para lograr un tipo de rendimiento que

⁴⁶ Vollt, Ugo (2001), *Técnicas del Cuerpo*. En *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Islas Hilda (compiladora), CONACULTA, México 2001. p. 92.

⁴⁷ ISLAS, Hilda. *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. CONACULTA, México 2001. Págs. 532-572.

conlleva a una marcada estereotipia en el desempeño del intérprete (homologación de las formas de moverse desde la visión hegemónica de un modelo de cuerpo dado). Por el contrario, la autora pondera el entrenamiento como una práctica en la que se pone en permanente interacción la organización social en la que emerge un conocimiento dado y la conciencia individual que lo actualiza.

Desde este punto de vista, la acción de entrenarse es una forma de prepararse para llegar a un propósito, que implica una conciencia de la organización del saber y de la experiencia, en la que la persona se percibe a sí misma en relación con su entorno y con su época. Si bien, en el marco de la pedagogía natural de las comunidades del Pacífico, esa organización del saber está implícita en la interacción de las personas a través de la vivencia diaria, desde la perspectiva pedagógica de la presente investigación -como interrelación entre los procesos comunitarios tradicionales de la danza y el proceso formal de la técnica afrocontemporánea- se requiere de una voluntad explícita de organización del saber del cuerpo hacia la finalidad de bailar. Al comprender la danza en estos espacios como una “manifestación corporal del ser afro”, concebimos esta organización del saber no como un entrenamiento hacia un rendimiento dado, sino como una “preparación corporal” orientada a la construcción del bailarín intérprete en la conciencia de sí mismo y del gesto étnico que lo habita al bailar. Es decir, si bien nos interesa abogar por una forma de preparación corporal voluntaria, esta atañe no sólo a la dimensión técnica del bailarín, sino también a su dimensión ontológica, como sentido de Ser a través de la danza en estas comunidades.



Dispositivo de Acción

Caminos de encuentro

Busquedas corporales hacia una preparación del bailarín a partir del lenguaje de la danza afro de las regiones Pacífico y Urabá

Objetivo: identificar posibles rutas de preparación corporal a partir de la interrelación entre elementos de movimiento característicos de algunas danzas tradicionales del Pacífico y del Urabá, tomando el referente la técnica afro contemporánea como sistema de formación basado en una reelaboración de movimientos base de las danzas ancestrales africanas.

Instrumento de exploración de movimiento

Para acceder a estas posibles rutas de preparación corporal es necesario realizar un proceso práctico de exploración, aislando elementos específicos de movimiento de algunas danzas características de las regiones mencionadas. Por ejemplo: partiendo del movimiento de las costillas, propio del paso del Abozao,⁴⁸ se propone a los bailarines la pauta de sentarse en el piso y realizar este movimiento dejando implicar progresivamente el resto del torso, los brazos, la pelvis y las piernas. Al entrar en la pauta, los intérpretes encuentran múltiples modos de mover el cuerpo en el piso que no son muy comunes en su práctica cotidiana, pero que están emparentados con una forma habitual de movimiento circular de estos núcleos corporales. Para diseñar esta pauta de exploración se ha tomado como referente el trabajo de piso de la técnica afrocontemporánea, que integra movimien-

⁴⁸ PASO: En la danza tradicional, se entiende por Paso, el movimiento corporal que sirve de base para bailar una danza determinada, y que es emblemático de esta.

tos circulares y ondulatorios del torso en diferentes posiciones de piernas. Con esta exploración se consigue afinar la calidad de la acción circular de las costillas al hacerla consciente por fuera del uso cotidiano y a la vez, se propicia el hallazgo de movimientos en el piso que amplían rango de desempeño de los participantes. El poder afinar una acción o encontrar acciones nuevas, son resultados de la exploración, que consideramos como indicios de posibles rutas para llegar a un paso, o para moverse a partir de él, mediante la interrelación de aspectos específicos de un tipo de movimiento.

El registro y el seguimiento del proceso de exploración corporal se hace a través de un diagrama en el que se relacionan cada uno de los aspectos que intervienen en la experiencia: el elemento específico de movimiento que se toma de la danza tradicional, la pauta de exploración propuesta, el ejemplo que se toma como referente de la técnica afrocontemporánea y el indicio que resulta de la exploración, el cual se registra también en forma audiovisual.

Este instrumento de exploración y de registro ha sido implementado en los diversos contextos en los que se desarrolla Pasos en la Tierra-Formación a Formadores, como opción de trabajo directo con los bailarines expertos de las regiones del Norte del Cauca, del Chocó y del Urabá. Así mismo, a modo de profundización, se han hecho exploraciones adicionales con un grupo seleccionado de expertos de estas regiones y con bailarines de Sankofa; con ellos, y con un experto en Currulao proveniente de Tumaco – Nariño (de la cultura del Pacífico Sur), se han elaborado pautas más complejas en la deconstrucción de los elementos de partida y en el desarrollo de movimiento. A continuación presentamos el diagrama que relaciona los momentos más relevantes del proceso de exploración corporal.



Instrumento de registro de la exploración corporal

Elemento danza tradicional específico de partida	Pauta de exploración corporal	Referente afro contemporáneo	Indicio de interrelación Registro escrito. Registro audiovisual.
Pasos de las danzas Abozao, Danza de la Batea, Jota, Patacoré, Currualo, Tamborito	Se pide a los bailarines, organizados en grupos, que identifiquen los movimientos de los diferentes núcleos corporales que intervienen en un paso determinado, para proponer un modo progresivo de incorporación de dicho paso, según los elementos corporales que lo configuran.	Para su estudio, el proceso metodológico de esta técnica desarrolla modos de proceder con el cuerpo para ir reconociendo cada elemento que configura un paso: los núcleos de movimiento y el diseño del cuerpo, la calidad cinética, la forma rítmica, el uso del espacio.	Surgieron secuencias de ejercicios que implican sistemáticamente los movimientos de cuello, hombros, brazos, cadera, piernas, pies y otros aspectos que constituyen el paso elegido por el grupo. Como un acercamiento a la manera en que los bailarines reconstruyen el camino para llegar a un paso, ese ejercicio es un primer indicio metodológico, para orientar la estructura de lo que puede ser el modelo de preparación corporal que esta investigación se propone.
Movimientos característicos de algunos núcleos corporales: Costillas: movimiento circular horizontal Cadera: movimiento circular horizontal	Se pide a los bailarines hacer una exploración en el nivel piso, partiendo del movimiento circular repetitivo de las costillas, dejando implicar progresivamente el resto del torso, los brazos, la pelvis, las piernas. Se pide a los bailarines explorar maneras de llevar el cuerpo hacia abajo y recuperar, entrar en el piso, rodar y subir, a partir del movimiento circular de la cadera alternado hacia la derecha e izquierda repetitivamente.	Una forma de trabajo en el piso que integra los movimientos circulares y vibratorios de hombros, costillas ó cadera con diversas posturas de piernas: primera, segunda, cuarta, paralela.	Surgen maneras de abordar el nivel piso horizontal, con movimientos como rodar y diseño de posturas en apoyos diversos del cuerpo, como hombros, manos, codos, rodillas, pies, cadera. Así mismo el contacto con el piso permite la relajación de amplias zonas del cuerpo como la espalada, las piernas, la pelvis y centro del cuerpo, los brazos, el cuello, la cabeza. Si bien el nivel piso horizontal no es muy utilizado como tal, en las danzas, surgen indicios del movimiento de Culebrilla y del paso del piso y de rodillas que hacen los hombres en la Jota, lo cual es como una invitación a seguir explorando este nivel para aprovechar las opciones que brinda desde la perspectiva de relajación, extensión y agrupamiento del cuerpo para el movimiento.
Torso: Ondulación	Se pide a los bailarines trabajar a partir de la postura de rodilla propia de la Jota, para desarrollar movimientos en nivel medio y bajo, desde la ondulación.	La ondulación es un elemento característico de los movimientos base que constituyen la estructura fundamental de la danza afrocontemporánea. Como opción de construcción de una calidad de movimiento, la ondulación es un aspecto muy desarrollado en esta técnica.	Surgen movimientos que proponen la traslación del peso, el diseño y amplitud del movimiento de piernas, los cambios de eje de torso, el desarrollo de cadencias. La ondulación en uno de los elementos comunes a la danza africana y afrocolombiana, cuyo estudio cualifica el rango de desempeño del bailarín en las danzas y en la exploración de lenguajes afro.

Elemento danza tradicional específico de partida	Pauta de exploración corporal	Referente afro contemporáneo	Indicio de interrelación Registro escrito. Registro audiovisual.
Movimientos de brazo-hombros propios de Currulao, Patacoré, Esgrima, Bunde, Torbellino Caucano, Abozao, Jota.	Se pide a los bailarines integrar, en una secuencia de movimiento, los movimientos de los brazos –hombros, característicos de estas danzas, de manera disociada de los pies correspondientes, manteniendo un paso de base a dos cuartos.	Esta técnica ha tomado los pasos de danzas ancestrales, separándolos del universo simbólico de las danzas en sí, y los aborda haciendo deconstrucciones y reelaboraciones, hacia la construcción de movimientos base, que son unidades de coreográficas que integran el legado ancestral del cuerpo en un sistema actual de permanente re-creación.	Al deconstruir el trabajo de brazos, se identifican posturas y movimientos particulares de hombros, muñecas, codos y brazos comunes en las danzas afrocolombiana y africana. Este trabajo abre muchas posibilidades de desempeño para el núcleo corporal superior y las implicaciones en el movimiento del torso. Se genera una sensación de aire y fluidez en la calidad del movimiento.
Movimientos de piernas hombros propios de Currulao, Patacoré, Esgrima, Bunde, Torbellino Caucano, Abozao, Jota.	Se pide a los bailarines integrar en una secuencia de movimiento, los movimientos de los pies –piernas, característicos de estas danzas, de manera disociada de los brazos –hombros correspondientes. Se pide que los brazos estén relajados y centrarse en los pies y piernas.		Al deconstruir el trabajo de pies y piernas, se identifican especificidades del movimiento y postura de tobillos, pies, rodillas, pelvis, así como su implicación en el torso. Se hacen evidentes las marcaciones rítmicas y el manejo del espacio. La sensación es tierra y pulsación rítmica. Ambos trabajos, el de brazos y piernas, permiten vislumbrar el paso del cuerpo, ciertas posturas en las que se puede detener el movimiento para ubicar los ejes de relación corporal, desarrollar extensión y tono muscular.



La implementación de los módulos sobre el juego, el ritual y lo coreográfico en el proceso Pasos en la Tierra – Formación a Formadores 2012

Parte de esta investigación se ha dado en el seno mismo del trabajo con los maestros y los bailarines de las regiones, a través de los desarrollos del eje Danza Cultura Comunidad. Se han dedicado módulos específicos para el estudio de prácticas culturales como el juego y el ritual, buscando establecer su relación con la danza. Por esta razón, presentamos a continuación la reseña de estos procesos en las diversas regiones:

El estudio del juego y su relación con la danza

Desde una apelación a la memoria y al diálogo, se ha pedido a los participantes que se dividieran en grupos y conversaran al rededor de juegos que recordaran. Posteriormente se ha solicitado a cada uno de los grupos elegir uno de los juegos que se recordaron para proponerlo a los demás participantes y jugarlo todos. De esta manera se ha posibilitado la apreciación de formas de juego en las que el cuerpo es protagonista y que aluden a interpretaciones comunitarias al rededor de aspectos como el entorno natural, el trabajo, el mundo mítico y otras formas de representación que hacen parte de la realización de las danzas tradicionales. Estas expresiones están generalmente acompañadas del canto y de diversidad de acciones rítmicas con los pies y las manos y diálogo improvisado.

Con un estudio de autores como George Gadamer, Johan Huizinga,⁴⁹ se han identificado aspectos constitutivos del juego relacionados con la autonomía y la responsabilidad de jugar,

⁴⁹ Gadamer, Hans (1993), *La actualidad de lo bello*, Editorial PAIDOS, Barcelona.

Huizinga, Johan (1972), *Homo Ludens*, Editorial Alianza, Madrid. Estos autores estudian el juego desde una perspectiva hermenéutica y reconocen en él poderosas fuentes del conocimiento y de la sensibilidad humana.

con el acuerdo sobre una pauta en común, con la construcción de imaginarios compartidos, con el reto personal que propone el juego y con la expectativa que genera la interacción de los jugadores. Todos estos aspectos hacen del juego una práctica que convoca la participación e integración de las personas y que por su manera de implicar el Ser Cuerpo, las habilidades, las expresiones y las formas de relacionarse de cada quien, se constituye en un valioso elemento para la construcción de conocimiento en danza.

Luego de jugar en grupo se ha pedido a cada participante que escribiera su juego, relacionando los aspectos básicos que lo conforman: la pauta que define la acción, el reto o habilidad que propone y la interrelación que instaura entre los participantes. Con este ejercicio escritural se ha generado un espacio de riqueza cultural que pasa por la manera en que cada persona cuenta un juego y el juego en sí, los imaginarios e interacciones que suscita. Han aparecido juegos muy diversos que podríamos presentar en una breve tipología así:

- **Según el planteamiento:**

Juegos de mimesis gestual: Ejemplo: Pechi.

Juegos de correlación y de memoria: Ejemplo: Alí Babá y los cuarenta ladrones y La ruleta China.

Juegos rítmicos con la voz, las manos y los pies: Ejemplo: Seco maleco seco.

Juegos de agilidad física: Ejemplo: Tierra- mar-cielo, La chancleta, Entro abro cierro (Lazo).

- **Según el contexto espacio- temporal:**

Juegos rurales: Ejemplo: Ronda del cañizal, Rejo quemao, entre otros.

Juegos míticos: Ejemplo: El Carpintero.

Juegos fabulescos: Ejemplo: Manteca'e Higuana.



Juegos urbanos: Ejemplo: Zapatos de colores, Ponchados.

Juegos paródicos: Ejemplo: La Cucarachita Mandinga.

El acopio de estos juegos llega hasta el momento a la cifra de setenta, la mayoría escritos a puño y letra y algunos en forma digital. Su estudio y su clasificación hacen parte de las nuevas tareas del componente investigativo y, como hemos mencionado, el juego es una fuente vital de acercamiento cultural y de construcción pedagógica.

Se ha accedido a la recopilación de diferentes juegos y rituales relacionados con la tradición, con creencias e imaginarios, con el territorio, con la memoria colectiva, con la oralidad y con las prácticas corporales que son habituales en un entorno dado. Estos aspectos han sido relacionados con el trabajo de la danza como formas de entender y de asumir el cuerpo en medio de las costumbres y de las elaboraciones simbólicas de las culturas del Norte del Cauca, del Chocó y del Urabá.

El estudio de lo ritual

El sincretismo religioso entre la cosmovisión heredada de los pueblos africanos y la fe cristiana, ha conformado una tradición de prácticas que atraviesan diferentes momentos y acontecimientos de la vida de las comunidades, mediante las cuales, las personas renuevan sus vínculos como parte de un todo correlacionado para buscar protección y bienestar propio y comunitario. Existen rituales de nacimiento (la ombligada, las acciones de sobar, de endurecer y de bailar al niño), rituales fúnebres (Chigualo, Alabaos), rituales de sanación, de la suerte, de la fertilidad y de la abundancia. Por la implicación corporal que tiene el ritual y por la manera de conectar al participante con el imaginario colectivo, su estudio es vital en la intención que anima este proyecto de ampliar la com-

prensión y la valoración del patrimonio simbólico de la cultura afropacífica. Nos ha interesado, especialmente, profundizar en los estudios respecto del ritual, como experiencia corporal, que han hecho autores como Rafael Argullol alrededor del concepto de “Catábasis”⁵⁰ y Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba hacia el análisis del elemento ritual en el arte.⁵¹

De forma parecida al procedimiento para abordar el juego, se ha pedido a las personas que recordaran un ritual conocido y lo comentaran en grupos de trabajo a sus compañeros. Luego se pidió a los grupos que eligieran un ritual para presentarlo ante todos. En los rituales seleccionados se puede ver la conjunción de elementos que configuran la cosmovisión sincrética de las comunidades. Los *rituales fúnebres* son un ejemplo de ello, pues han sido recurrentes en las muestras que se hicieron en las tres regiones, lo cual nos deja ver el fuerte lazo que hay entre la vida y la muerte en las creencias y las prácticas de las comunidades. En Urabá ha aparecido el Lumbalú, como ceremonia que despide al difunto y lo prepara para su viaje al más allá, acompañado de cantos y de oraciones. En Chocó y Urabá ha aparecido el Gualí, como ceremonia que despide a un niño menor de siete años que ha muerto. En la representación previa que los participantes elaboraron para poner en contexto el nacimiento del niño, fue sorpresiva la fiesta surgida en el momento en que se sabe que el niño recién nacido ha muerto; es como si, de alguna manera, el pueblo se alegrase



⁵⁰Argullol, Rafael (1997), *Aventura, una filosofía nómada*, Plaza y Janés, Barcelona. Estudia la experiencia corporal del rito en la forma de arriesgar al límite la identidad del ser, para alcanzar luego una renovación de sí mismo.

⁵¹Antej, Giorgio (Comp.) (1989), *Las rutas del Teatro*, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Compilación de autores que abordan la cuestión de la presencia del intérprete en la escena desde una perspectiva ritual trascendente.

de que esa criatura no conociera el dolor y las penurias de la vida, lo cual nos remite a la dura historia que han recorrido los pueblos afro, así como a las historias de mujeres en los barcos de trata esclavista, de los cuales se arrojaban al mar con sus hijos para huir de la condición del sometimiento. Luego, una ronda alegre nos hablaba del niño como si estuviera vivo:

Pongan un reloj para ver la hora

Para ver la hora en que el niño nació

El niño quiere jugar y no lo dejan jugar,

El niño quiere cantar y no lo dejan cantar,

Juga que juga, juga, juga. Juga que juga, juga, juga....

En Chocó, se abordaron los novenarios para difuntos, en los que toda la comunidad se integra para acompañar al muerto en su desprendimiento de este mundo y para orar por su descanso. Cada quien cumple un rol en los actos que son importantes para alcanzar los propósitos del novenario; están los que oran, quienes son las personas que piden Licencia a través del canto: *Licencia vengo pidiendo...* y el coro que responde: *La licencia usted la tiene...*; están los que juegan o bailan haciendo rondas: *Si no fueras mi hermanita, te llevaba al cañizal, te levantaba la falda y te miraba ese animal...*; así mismo, están quienes preparan y levantan el altar, quienes juegan cartas, quienes cocinan y ofrecen bebidas y están quienes lloran.

En el Cauca también aparece la muerte del niño en el Bunde Jacinta, representación en la que, mientras la comunidad trabaja y la madre está atareada con sus quehaceres, la criatura muere. Deviene el dolor de los padres y padrinos (un sentido fuerte de familia extendida) y lue-

go la preparación y la realización de la ceremonia, que se hace con un desfile que comanda el pequeño féretro, llevado por la madre y seguido de la estructura de cintas surgidas de un eje central y sostenidas en cada punta por una persona; cintas que tejen y destejen, como en el camino de la vida.

Surge también, el Bunde San Antonio: *Velo que bonito lo vienen bajando, con ramos de flores lo van adornando, oihii, o ahaa, san Antonio ya se va*. Comparsa y baile en honor de este santo patrono del amor y de la fertilidad.

Más allá de la creencia en una u otra divinidad, lo que es recurrente es el respeto por la muerte, lo que nos demuestra la existencia de una espiritualidad que respeta la vida porque entraña un sentido profundo de comprensión de la condición del Ser Cuerpo, su condición sintiente, percedera y por tanto afectiva y vital.

En la retroalimentación sobre los distintos rituales, nos ha interesado reflexionar sobre el hecho de que el ritual, cuando se lleva al escenario, pierde el sentido del tiempo y del espacio que garantiza llegar a los estados de éxtasis y de reintegración que le son propios (esto nos lo han confirmado las cantaoras del Pacífico Sur). Por tanto, más que representar los rituales en escena, la práctica de la danza necesita recuperar espacios de encuentro comunitario, de comunión con el territorio y con el ser mismo, que posibiliten recuperar el sentido de lo ritual y construir nuevos sentidos que nutran a la danza con aquello que la era se empeña negar: el vínculo trascendente del Ser Cuerpo con el movimiento del mundo.

La figura del círculo ha sido recurrente en todas las propuestas de juego y de ritual que desarrollaron los participantes, por eso se constituye en un elemento simbólico para la comprensión de estos ámbitos de la corporeidad.



El Círculo: danza y encuentro

*Estar así mirándonos de manera concéntrica, es una forma de empezar juntos a respirar y movernos en mutua conexión. El círculo nos revela no solo ese espacio común a un centro, sino el movimiento sobre el propio eje, el cual abre nuestro espectro alrededor. Así mismo, podemos avanzar hacia los lados de frente o de espaldas al centro; podemos trazar radios desde nuestro lugar de ubicación hacia el centro y viceversa; también es posible que avancemos una persona detrás de otra en fila circular, hacia un sentido u otro de las manecillas del reloj. El círculo como opción de interrelacionarnos nos descubre el espacio común y el personal, nos conecta como grupo; es un elemento que puede ser ritual en tanto opción de vínculo y forma de autoafirmación, es un diseño espacial común a todas las formas de la danza, la ceremonia y el juego humanos. A partir del círculo se pueden hacer trazos múltiples en el espacio relacionados con planimetrías y geometrías de las danzas tradicionales. Entrar en un espacio concéntrico en grupo significa inmediata interacción con los otros.*⁵²

El estudio de lo coreográfico

Existe aquí una amplia riqueza de formas dancísticas organizadas en estructuras coreográficas específicas que recogen pasos, figuras, ritmos musicales, planimetrías, personajes, situaciones, atuendos y parafernalia, que se transmiten de época en época y que aluden a temas propios de cada región, convirtiéndose en patrimonio y fuente de identidad comunitaria. Las danzas tradicionales se refieren a las ocupaciones, las creencias y las maneras de sentir y de

⁵² (Registro diario de campo de la investigación).

relacionarse, así como a modos de interacción con el entorno, como son las danzas de laboreo, de seducción, de adoración y de celebración.

Después de haber reconocido aspectos del juego y del ritual en la cultura, en el módulo de lo coreográfico, hemos querido indagar sobre algunas de las danzas que los participantes reconocen como propias de su región. Mediante la vinculación de expertos regionales, se han desarrollado espacios de profundización en estas danzas reconocidas como propias, con el propósito de apreciar las maneras de abordar su aprendizaje y de identificar aspectos constitutivos de las danzas en sí: el universo de sentido, su estructura formal, el movimiento, el ritmo y la ascendencia afro que las alimenta.

En la práctica desarrollada por los expertos, luego de una reseña de la danza, ha sido común la metodología de estudiar primero elementos corporales del paso base: las acciones de pies, torso, brazos, cuello y marcación rítmica; también el trabajo con vestuario y parafernalia (manejo de falda, sombrero, pañuelo, etc.). Luego se ha abordado el diseño del espacio: desplazamientos, figuras y planimetría. Posteriormente, se han integrado todos los aspectos para afianzar la coreografía mediante la repetición-corrección. Ha sido común la guía de un líder que anuncia, con una interjección, los cambios de planimetría o de figuras en el momento de ejecutar una danza.

A continuación presentamos la reseña de las prácticas desarrolladas por los diferentes maestros en las tres regiones:

Región Chocó

En Chocó las danzas estudiadas han sido el Tamborito y el Abozao, danzas de laboreo que tienen una raíz rítmica común. Las sesiones han sido orientadas por **Jhosimar Mena y Yeison**



Guerrero, jóvenes maestros, bailarines activos, discípulos de la maestra Ninoska Salamandra, destacada coreógrafa y directora de grupo, cuya labor por la difusión y por el reconocimiento de la tradición es protagónica en la danza chocoana actual.

La experiencia con los dos maestros y los demás participantes del diplomado Danza-Comunidad-Pedagogía-Patrimonio, nos ha remitido a la dinámica de grupo, cuando se monta o se ensaya una coreografía. Se trabaja en un terreno en el que todos tienen ya un conocimiento previo, así que se entra en un ámbito común, cotidiano; no se pretende un estado interior o una concentración especial. En el estudio de los pasos, aunque se llega a un patrón corporal y rítmico establecido, hay un espectro relativamente amplio para la particular ejecución de detalles en el diseño del cuerpo, la amplitud de las acciones y el trabajo de manos, torso, cuello, el gesto y la interpretación. Las dos danzas son muy sencillas en su estructura espacial; tanto el Tamborito como el Abozao se bailan en pareja, los pies muy cerca al piso y comparten el diseño de un corredor central, cruces de parejas y divisón en dos círculos. Se diferencian en el ritmo y la intensidad del movimiento. El Tamborito es suave en el manejo del torso y brazos, los cuales están abiertos hacia los lados en una figura aérea y amplia, las plantas de los pies se alternan paralelamente en un apisonado que establece una especie de círculo rítmico; el Abozao es más fuerte y lleva el movimiento circular de torso y de caderas, el pie derecho marca un acento cruzado adelante, acompañado de movimientos alternados de cuello y de brazos a los lados y; es menos amplio en el diseño del cuerpo y más terrenal que el Tamborito.

Región Urabá

Maestro Marino Sánchez

La danza escogida en Urabá ha sido el Bullerengue, expresión representativa de la danza en esta zona. A diferencia de las danzas estudiadas en el Chocó, el Bullerengue, como se vive en el Urabá, tiene un carácter más ritual que coreográfico. De la manera como se ha trabajado en las sesiones con Marino Sánchez, destacado investigador de la cultura ancestral, maestro de las nuevas generaciones de bailarines en el Urabá, se ha abordado la modalidad mixta en la que las parejas se van relevando progresivamente para bailar ante los músicos y los cantaores, que integran en su interpretación el palmoteo permanente. La constante es el círculo de bailarinas y de bailarines que acompañan el canto y las palmas; en un punto de la circunferencia de manera frontal, está el conjunto musical, ante el cual los bailarines se relevan unos a otros en una alternancia de parejas que puede durar horas. No hay como tal, una coreografía establecida, sino la presencia e interpretación viva de cada uno de los participantes, su particular manera de entrar al círculo, de relacionarse con la pareja y con el conjunto de músicos. Es una danza de encuentro comunitario, de libre expresión y de gracia individual, basada en la experiencia, en el aquí y el ahora.

El encuentro con esta manifestación tan vital nos lleva a ampliar el interrogante acerca de las maneras de recuperar-generar, en los procesos formativos, las dinámicas de lo vivencial, de lo que acontece sin estar totalmente establecido, y que, por lo mismo, suscita otro tipo de vínculos y de actitudes entre los participantes.



Región Cauca

La Esgrima. Maestro Héctor Elías Sandoval.

El encuentro con el maestro Sandoval ha sido doblemente sorprendente. De un lado, llama la atención ver a un señor mayor con una vitalidad espiritual y física que confronta a los jóvenes; de otro lado, ver, a través del maestro y de otros expertos, como el juego de la Esgrima es sorprendente por la destreza que demanda, por la codificación rigurosa de acciones y de posturas en relación con el oponente, por la dinámica de combate y por la geometría rectangular que dibujan sus desplazamientos. Claramente, es otro tipo de elaboración corporal diferente a la de las danzas estudiadas en las otras regiones, cuya simplicidad en la estructura formal, se complementa con un alto porcentaje de índole energética (sustancia) dado por la interpretación y el performance de los bailarines.

En la Esgrima se trabaja desde figuras y desplazamientos en pareja, denominados ‘falsos’ y pueden ser: frontal, lateral, avance-retroceso, cruces y ataque frontal. Se trabaja en postura de piernas, una flexionada a noventa grados y la otra estirada en línea con el pie haciendo una forma de ele con el pie de la pierna flexionada, es lo que se conoce como una “cuarta”, con el peso adelante o atrás. Mediante esta postura, se realizan los desplazamientos que, como hemos mencionado, se corresponden totalmente con los desplazamientos del oponente: “si yo

avanzo él retrocede, si lo ataco él se defiende y viceversa”. Los brazos deben manejar el machete y la guardia defensiva permanente en movimientos ágiles, amplios y definidos. Aunque, en su mayoría se juega entre hombres, esta es una práctica mixta.

Módulo de profundización y de registro

Luego de la exploración compartida con los participantes de Pasos en la Tierra 2012, en las regiones Chocó, Cauca y Urabá, se ha realizado un último módulo de profundización, de organización y de registro de la experiencia, para acceder a una propuesta de preparación corporal. Para este módulo, se han seleccionado nueve intérpretes representativos de las diversas regiones así:

Región Pacífico Sur: William Camilo Perlaza. Danzas: Currulao, Patacoré, Caderona y Requinilla. Región Pacífico Norte: Jhosimar Mena, Katlin Murillo, Yésica Hinestroza y Carlos Mario Rentería. Danzas: Abozao, Tamborito, Danza de la batea, Jota, Mazurka y Makerule. Región Urabá: Jonny Rentería y Carlos Londoño. Danzas: Mapalé y Bullerengue. Danza afrocontemporánea: Yndira Perea y Feliciano Blandón. Asesoría artística: maestro Rafael Palacios.

El resultado final de la investigación es una ruta de trabajo práctico que hemos denominado *Oración corporal*, la cual se ha registrado en formato audiovisual y se describe a continuación.

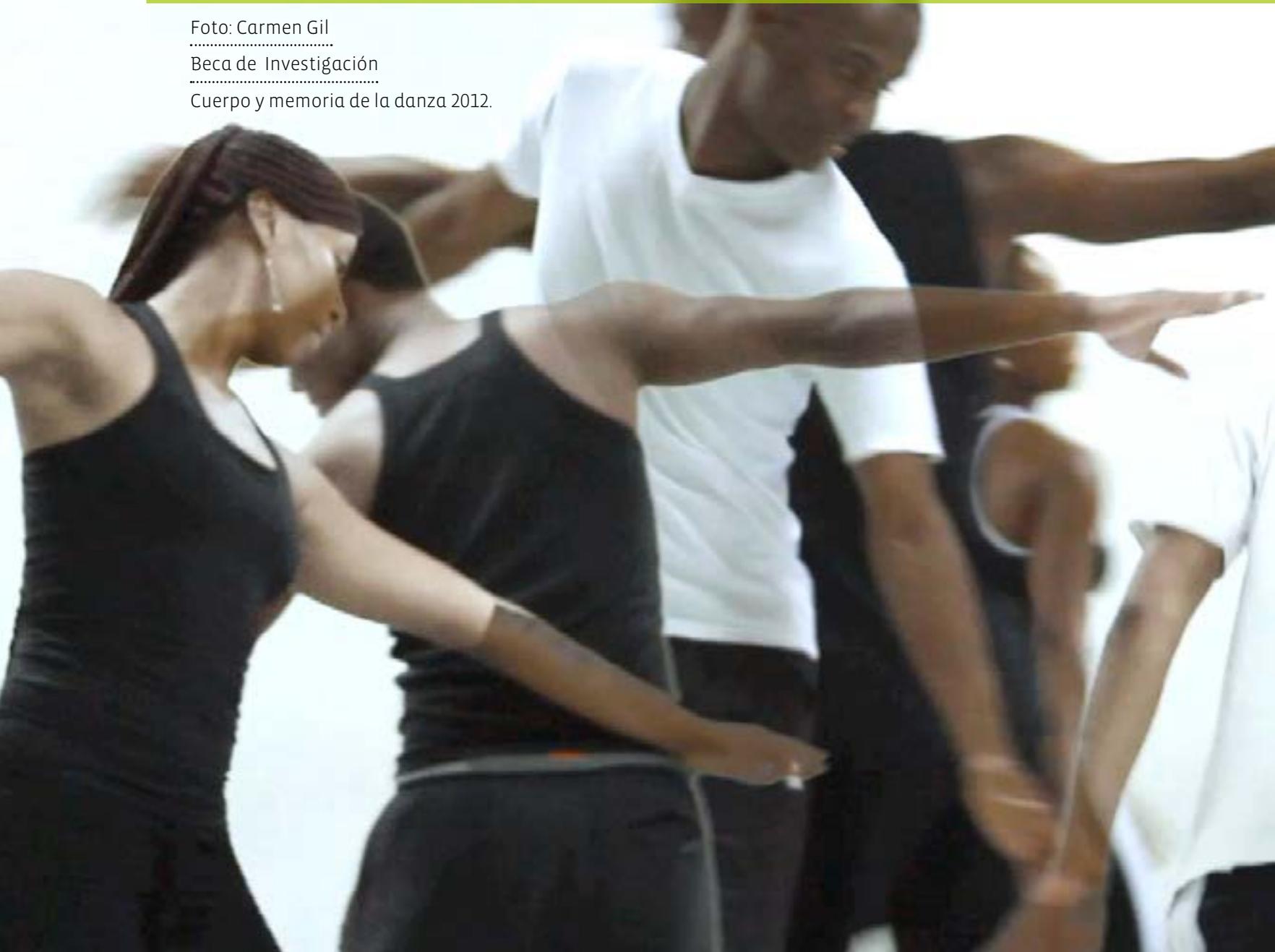


La propuesta pedagógica: Danza Pacífico. Preparación corporal para bailarines

Foto: Carmen Gil

Beca de Investigación

Cuerpo y memoria de la danza 2012.



La aproximación a las manifestaciones de la danza entre las comunidades afro del Pacífico y del Urabá y el encuentro con los diversos autores, han guiado las consideraciones y los conceptos que sustentan este documento. A continuación presentamos una síntesis de los mismos:

El concepto Ser Cuerpo entendido como manifestación plena del Ser en el mundo, en su constitución sensible – sintiente - pensante – comunicante. Esta idea conlleva a pensar el bailarín como una corporeidad danzante que es “todo su ser en sí”.

El concepto de memoria viva en la práctica de la danza, que entraña más la re-elaboración de un acto de significado en el gesto o movimiento del intérprete, que la repetición institucionizada, mecanizada de una acción.

La consideración de lo prosaico como un ámbito de acontecer de la danza, que, dentro o fuera de lo coreográfico, permite apreciar los intercambios cotidianos de sensibilidad en los cuales las personas y las comunidades establecen modos de ser y de expresar.

La consideración de que muchos de los aprendizajes de la danza ocurren en medio de una pedagogía natural, en los saberes que se construyen en el devenir cotidiano de una comunidad, cuyas creencias- memorias- costumbres- expresiones – imaginarios, se inscriben en el cuerpo de las personas desde su gestación y primeros años de vida hasta la muerte.

El concepto de radicante como la imagen de un tallo que se trasplanta a otra tierra en la cual debe encontrar su modo de hacer raíz y de crecer siendo el árbol que es. Esta imagen invita a pensar en acercamientos a lo tradicional para su comprensión y exploración creativa, de una manera crítica que permita referenciar el tratamiento que se hace a la tradición, los elementos que se toman de ella, cómo se abordan y hacia dónde se llevan.



La consideración de una pedagogía participativa como opción para cuestionar, afirmar, o transformar las valoraciones sobre la danza, sobre el cuerpo, sobre la tradición, sobre lo que se espera de un bailarín y sobre los procesos de construcción de conocimiento en danza. Estos cuestionamientos son la base de una revisión a la noción instrumental de la técnica como incorporación de sistemas de movimiento, para dimensionar la preparación del bailarín en el rango de saberes, de aptitudes y de significaciones que atraviesan su ser creador y su devenir histórico y cultural.

Desde este marco de ideas retomamos ahora la pregunta que ha dado origen a la presente investigación:

¿Cómo acceder a una propuesta de preparación corporal para bailarines en el contexto cultural afro del Pacífico en Colombia, a partir del estudio aislado de formas de movimiento provenientes de la danza tradicional de este sector y su posterior interrelación en rutas de exploración que profundizan las acciones y las cualidades de los diferentes núcleos corporales, tomando como referente la manera en que la técnica afrocontemporánea reelabora los movimientos de las danzas ancestrales?

Respuesta posible:

Hemos accedido a una propuesta de preparación corporal mediante la interrelación de cuatro elementos: 1) el concepto Ser Cuerpo, 2) los pasos de base de algunas danzas tradicionales del Pa-



cífico y del Urabá, 3) el referente de la técnica afrocontemporánea como sistema de organización del movimiento y 4) el concepto de juego como pauta de exploración corporal, para acceder a la siguiente elaboración:

Una *Oración corporal*, que asume la preparación diaria del bailarín como un espacio para la edificación de su Ser a través de la danza, y propone una elaboración del movimiento, que pretende vivificar el gesto ancestral del modo de ser afro al bailar, profundizando en la sustancia (dramática) de sus aspectos formales y en las significaciones que pueden afirmar el vínculo entre el Ser Cuerpo que baila y el Ser Cuerpo del mundo y de sus elementos:

Los pasos en la tierra

Los brazos en el aire

El torso en el agua

El cuerpo en la luz

El impulso en el fuego

A continuación, describimos los principios o elementos de movimiento que comprenden estos cinco enunciados de cuerpo y sus modos de relación:



Diagrama de la Oración corporal resultado de la investigación

Enunciado (Cada enunciado corresponde a una frase de movimiento registrada en video)	Parte del cuerpo	Paso de danza tradicional	Cualidades del movimiento que se exploran
Los pasos en la Tierra	Pies, piernas	Currulao, Caderona, Abozao, Patacoré, Bullerengue y Mazurca.	Cambios de peso, acentos rítmicos. Cambio de apoyos y posiciones de pies- rodillas Zapateados- apisonados.
Los brazos en el aire	Manos, codos, brazos, hombros y escápula	Currualo, Bunde, Abozao, Tamborito, Jota, Mazurca, Danza de la Batea, Makerule y Bullerengue.	Respiración Desarticulación y disociación de hombros, codos, muñecas. Fluidez y dibujo, desplazamientos en el espacio; detalles manos, codos, hombros.
El torso en el agua	Columna, pelvis, cadera, costillas, pecho y cuello	Currulao, Patacoré, Caderona, Abozao, Bullerengue y Mapalé	Ondulación- vibración-desarticulación-disociación. Movimiento circular. Eje de la postura en general. Inclinación de espalda hacia adelante o hacia atrás en plano medio.
El cuerpo en la luz	Escultura corporal plena	Posturas detenidas de Currulao, Patacoré, Caderona, Abozao, Tamborito, Jota, Mazurca, Danza de la Batea, Makerule, Mapalé y Bullerengue.	Diseño postural detenido en pasos de danzas tradicionales.
El impulso en el fuego	Ser Cuerpo Movimiento Aliento	Currulao, Patacoré, Caderona, Abozao y Mapalé.	Vibración-desarticulación-marcación rítmica-repetición.

Organizaciones de movimiento resultantes:

En la propuesta audiovisual que recoge esta investigación, cada uno de los enunciados corporales se han registrado en secuencias de movimiento que, más que estructuras fijas, se presentan como modelos de relación de aspectos de la danza tradicional para configurar rutas de exploración que nutran y amplíen el rango de desempeño del bailarín mediante a profundización y la reelaboración de sus propios conocimientos de la tradición.

Así mismo, además de los elementos de movimiento referenciados, es pertinente mencionar que los aspectos lúdico y ritual se integran en el concepto mismo de preparación corporal, como lugar donde no todo está marcado o estipulado formalmente, sino donde hay también un espacio para la exploración de pautas corporales dentro de las cuales el intérprete descubre un universo de libertad y de construcción de movimiento; y también como lugar donde, a través de la experiencia colectiva y personal, se otorga a la danza su valor como forma de autoconstrucción y de reintegración de un sentido de comunidad étnica.

De manera práctica, esta *Oración corporal* toma los pasos de base de algunas de las danzas más representativas de las regiones Pacífico Sur, Pacífico Norte y Urabá, y hace una diferenciación y agrupamiento de las partes del cuerpo según se implican en el movimiento de los pasos de estas danzas, para comprender y cualificar su desempeño. De manera simbólica, lo que acontece es una resignificación espiritual del hecho de preparar el cuerpo para bailar.





Conclusiones

Foto: Carmen Gil

Beca de Investigación

Cuerpo y memoria de la danza 2012.

- El espacio de preparación corporal diaria del bailarín no debe reducirse a una práctica instrumental que confine al intérprete en la memoria institucional de formas vacías de contenido; sino que puede ser visto como una permanente oportunidad de construcción plena del Ser Cuerpo y del sentido de participación de una estética étnica afro al bailar.
- Mediante la identificación e interrelación de elementos y de cualidades de la danza tradicional, además de las formas coreográficas, es posible alimentar el hilo de la memoria viva que configura los sentidos y las expresiones del Ser afrodescendiente, y como tal, restituir a la danza su papel de resistencia cultural y de patrimonio ancestral de las comunidades.
- Para ampliar la comprensión de la danza en el contexto de las comunidades negras del Pacífico y del Urabá, es pertinente la ruptura de dos miradas hegemónicas: la mirada reduccionista de los festivales y los concursos que consideran la danza tradicional sólo como un repertorio de coreografías y la mirada académica positivista que da muy poca valoración a las pedagogías naturales que han hecho posible la pervivencia de la danza, de la música y del canto, como elementos de un entorno étnico que es estético y espiritual.
- Este trabajo ha buscado construir modos de relación que permitan abordar el saber de la danza tradicional desde la perspectiva de los intercambios sociales de sensibilidades, para generar maneras prácticas de profundizar en los sustratos vitales de movimiento que configuran el gesto particular de la danza afro. De esta manera, la Oración corporal resultante recoge diversos elementos de los pasos básicos de danzas representativas de estas regiones y se ofrece a los intérpretes y a los maestros del Pacífico, del Urabá y de otros contextos de la danza afrocolombiana, a modo de referente y de invitación a la construcción de rutas de indagación y de valoración de los propios saberes.



Los autores

Rafael Palacios Callejas

Director Corporación Sankofa

Coreógrafo, maestro y bailarín colombiano, investigador de la danza afro tradicional, contemporánea y urbana. Su experiencia como bailarín en África y Europa ha sido la base para la fundación de la Compañía Sankofa, con la

cual ha creado un amplio repertorio de obras que se han presentado en Colombia y otros países como Jamaica, Francia, España, Canadá, Brasil, Burkina Faso y China. Ha desarrollado procesos formativos orientados a maestros, a bailarines y a semilleros de iniciados. Consejero Nacional de Danza (2014) y Consejero de Comunidades Negras (2009 - 2011). Maestro del Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura en la región del Pacífico (2007 - 2014). En 2008 recibe el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura con la obra *San Pacho... Bendito!*; en 2009 realiza con la Compañía una pasantía de creación en Burkina Faso, África. En 2010 su proyecto Pasos en la Tierra recibe el reconocimiento de la ONU como Buena Práctica de Inclusión Social Afrodescendiente en Latinoamérica. En 2012 recibe invitación para realizar una creación para la Primera Bienal Internacional de Danza de Cali con la propuesta *Los Otros Cien Años*. Es invitado como director artístico para la muestra de danza colombiana realizada en el marco de la Cumbre de las Américas Cartagena 2012. Coreógrafo para la producción de los Juegos Mundiales Cali (2013). Director artístico del Desfile de silleteros y del Carnaval de luces, mitos y leyendas de la Alcaldía de Medellín (2014).

Leyla Castillo Ballén

Directora académica de Pasos en la Tierra

*Mi cuerpo quiere cada vez más, ser cuerpo
en el mundo, breve materia, veloz silencio,
calmado dolor, impulso animal.*

L.C.



Intérprete de danza, profesora e investigadora.

Maestría en literatura. Pontificia Universidad Javeriana

Licenciatura en Educación Artística. Corporación de Educación Superior CENDA

Como intérprete profesional, ha integrado las compañías *Gaudere Danza*, *Filamento Caudal*, *Adra Danza*, *Cuerpo en Escena* y *L'Explose*, con participación en eventos y festivales nacionales e internacionales.

Como maestra se ha desempeñado en ámbitos académicos como: Universidad Nacional de Colombia (1994-1999); Corporación de Educación Superior CENDA, donde también participó como coautora del programa Técnico Profesional en Danza Contemporánea *Cuerpo Creador* (1999-2005); Universidad Distrital de Bogotá Francisco José de Caldas en el programa Licenciatura en Educación Artística (2002-2007) y en la Especialización en Desarrollo Humano (2009-2010); Universidad Tecnológica de Chocó Diego Luis Córdoba UTCH, en la Licenciatura en Música y Danza (2011-2014).



Ha obtenido premios y reconocimientos como: *Beca de formación en danza “Quinto centenario”* del Instituto Colombiano de Cultura, *Colcultura* (1992); Becas de creación: *Festival Insólito* (1999) y *Pasos* (2000) del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá; Residencia artística Colombia- México para la creación *Verdugo Con Red* (2007 - 2008); Beca de Creación Interdisciplinar Cuerpo y Otros Medios OFB (2009), para el montaje *Pasos de animal grande*.

Investigaciones en danza: *Insólito, danza contemporánea en espacio público y Fragmentos Danza Contemporánea*, memorias realizadas para el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá (2003); *Danza Afrocolombiana. Elementos de aproximación a una Política de Formación*, Programa Formación a Formadores Ministerio de Cultura (2011). Ha sido jurado de las convocatorias: Cultura en Común Área de Danza- Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2004), Premio Nacional de Investigación en Danza- Ministerio de Cultura (2006) y (2012), Concurso para nombramiento docente en el área de Danza- Facultad de Artes (ASAB) Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2006).

Desde 2008 se desempeña como directora académica del *Proyecto Pasos en la Tierra* de la Corporación Sankofa, que realiza procesos de formación dancística en el Pacífico Colombiano y el Urabá en convenio con el Programa Formación a Formadores del Ministerio de Cultura. En 2010 participa como coordinadora académica del Laboratorio Nacional de Danza y Pedagogía del Ministerio de Cultura y del Diplomado en Derechos Humanos para Poblaciones Afrodescendientes en Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ganadora de la Beca nacional de Investigación Cuerpo y memoria de la danza. Ministerio de Cultura (2012) con el proyecto *Danza Pacífico. Una propuesta de preparación corporal para bailarines*.

Es directora de Artífice Danza, espacio dedicado a la experimentación coreográfica a través de su interacción con otras disciplinas como la instalación, el performance, el arte urbano, la literatura. Obras: *Dulce antropofagia* (performance, 2007), *Pasos de animal grande* (bestiario, 2009) y *La perrera* (instalación coreográfica 2010). Participa como subdirectora artística del Desfile de silleteros y del Carnaval de luces, mitos y leyendas de la Alcaldía de Medellín (2014).



Bibliografía

ANTEI, Giorgio. *Las rutas del teatro.* Centro editorial Universidad nacional de Colombia. Bogotá, 1989.

ARGULLOL, Rafael. *Aventura, una filosofía nómada,* Plaza y Janés, Barcelona, 1997.

BERNARD, Michel. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente.* Barcelona. Ediciones PAIDOS, 1994.

BARON COHEN, Dan. Presidente de la Alianza Mundial para la Educación Artística (WAAE). En Cumbre regional de América Latina y el Caribe sobre Educación Artística, 2006.

BOURDIEU, Pierre, *Social Space and Symbolic Power.* Sociological Theory. Vol. 7, No. 1, Spring 1989

CASTORIADIS, Cornelius. “Las significaciones imaginarias”. En Una Sociedad a la Deriva. Buenos Aires, 2006.

FERREIRO PEREZ, Alejandra. *Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que baila,* en Seminario Epistemología de la creación coreográfica, México, 2008

GADAMER, Hans. *La actualidad de lo bello.* Editorial PAIDOS. Barcelona, 1993.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens,* Editorial Alianza. Madrid, 1972.

ISLAS, Hilda. *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza.* CONACULTA, México 2001.

IDEA: Asociación Internacional de Drama / Teatro en la educación

INSEA: Asociación Internacional para la educación a través de las artes

ISME: Asociación Mundial para la Educación Musical

LABAN, Rudolf. “Introducción al análisis de movimiento” en ISLAS, Hilda. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza.* Instituto Nacional de Bellas artes, México, 2001.

MANDOKY, Katia. *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, Editorial Grijalbo, México, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, cuarta edición, Barcelona, Península, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970

MORIN, Edgar. *El método*. Ed. Cátedra, Madrid, 2006.

SCHECHNER, Ricchard. “Restauración de la Conducta”, En “Performance Teoría y Prácticas Interculturales” <http://www.crim.unam.mx/cultura/2003/modulo%202/Lectura1b.html>LA.

VALENCIA VALENCIA, Leonidas. *La Socialidad funcional de las Músicas y los Bailes de los Afrodescendientes del Pacífico Colombiano*, ASINCH, Quibdó, 2004.

República de Colombia Constitución Política 1991:

Ley 70 de 1993 sobre Comunidades negras 1993.

Ley 99 de 1993. Art, 22.

1994. Ley General de Educación Artículo 55. Definición de etnoeducación.

1995. Artículos 55 a 63, y Decreto 804. Reglamentación etnoeducación

2006. Ley 1098. Artículo 32

Ministerio de Educación Nacional:

Cátedra de Estudios Afrocolombianos Serie Lineamientos Curriculares para la Etnoeducación. 1995
DECRETEO 1222, 1988.

Serie Lineamientos Curriculares para la Educación Artística. 1997

Plan Decenal 2006-2016

Ministerio de Cultura:

Lineamientos del Plan Nacional de Danza para Un país que baila. 2010-2020



Pasos en la Tierra es:

Rafael Palacios - Leyla Castillo

Artistas y comunidades de la danza de las regiones:
Tumaco, Guapi, Puerto Tejada, Buenaventura,
Quibdó, Lloró, Tadó, Istmina y Urabá,
y procesos iniciales en San Andrés y Providencia

Bailarines Corporación Sankofa:
Yndira Perea, Feliciano Blandón y Camilo Perlaza

Agradecimientos:

Fundación Escuela Folclórica del Pacífico Sur Tumac
Agrupación Manglaría
Wilson Angulo
“Nani”

Gloria Lerma, Cilena Asprilla, Marta Riascos, Alexander Balanta, Walter Cuesta, Carlos Montes, Jhosimar Mena, Yeison Guerrero, Smith Palacios, Fernando Valencia, Ninoska Salamandra, Leonidas Valencia, Ana María Arango, Raúl Parra, Natalia Orozco, Sonia Castillo, Clarisa Ruíz, Lina Gaviria

La Pulpa TV: Javier García
Corporación Atabaques

Retrovisor: Carmen Gil y Camilo Giraldo
Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia
Fundación Universitaria Claretiana sede Quibdó
Factoría L´Explose

Corrección de estilo:

Juliana Atuesta

Con el apoyo de:

Licenciatura en Música y Danza Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luis Córdoba UTCH, Corporaloteca
Diócesis de Quibdó

Universidad del Pacífico, sedes Tumaco y Buenaventura
Universidad del Valle

Casa de la Cultura de Apartadó
Alcaldías de: Gaupi, Istmina, Tadó y Lloró

Corporación Sankofa





Foto: Carmen Gil
Beca de Investigación
Cuerpo y memoria de la danza 2012.



Foto: Carmen Gil

Obra: Los Otros Cien Años

Sankofa 2013.







Foto: Sergio González Álvarez

Obra: La Ciudad de los Otros

Sankofa 2012.



Foto: Sergio González Álvarez

Obra: La Ciudad de los Otros

Sankofa 2012.



Pasos en la Tierra

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de la Imprenta Nacional de Colombia
en febrero de 2015 y está compuesto con el tipo VistaSans





Pasos en la
Tierra
FORMACIÓN CREACIÓN
DANZA COMUNIDAD

