

tras **PASOS**

danza_territorio_memoria







tras
PASOS
danza_territorio_memoria

trasPASOS

Número 1

Revista de danza, cuerpo y movimiento

Abril 2025

Calle 9 # 8-31, Bogotá

grupodanza@mincultura.gov.co



**MINISTERIO DE LAS CULTURAS,
LAS ARTES Y LOS SABERES**

Yannai Kadamani Fonrodona
Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes

Saia María Vergara Jaime
*Viceministra de los Patrimonios,
las Memorias y Gobernanza Cultural*

William Fabián Sánchez Molina
*Viceministro de las Artes
y la Economía Cultural y Creativa*

Luisa Fernanda Trujillo Bernal
Secretaria General

Maira Ximena Salamanca Rocha
Directora de Artes

Diana Carolina Palacio Vásquez
Coordinadora Grupo Danza

COMITÉ EDITORIAL

Yannai Kadamani Fonrodona
William Fabián Sánchez Molina
Manuel Fernando García García – Conno Tisoy

Editor
Enrique Pulecio Mariño

Coordinación editorial
Hernando Parra Rojas

Revisión y preparación editorial
Martha Yaneth Sáenz Aguirre

Corrección y revisión de textos
Gabriela Arenas Agudelo

Diseño gráfico
Jessica Acosta Molina
jemaestudio.org

Diagramación
Jessica Acosta Molina
Federico Gómez De los Ríos
jemaestudio.org

Colaboradores
Sandra Paola Aguilar Gómez
Raúl Parra Gaitán
Tamia Guayasamin Granda
Anamaría Tamayo - Duque
Hilda Islas
Manuel Fernando García García – Conno Tisoy

Portada
La otredad / Pacific Dance / Dirección: Diana Cortés
/ Fotografía: Edward Lora

Contraportada
La mirada del avestruz / L' Explose Danza / Dirección:
Tino Fernández / Fotografía: Carlos Mario Lema

Impresión y acabados
Buenos y Creativos SAS
www.buenosycreativos.com.co
ISSN 3073-0856

trasPASOS es una publicación sobre la danza, el cuerpo y el movimiento realizada por el Grupo de Danza del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. El contenido de esta publicación es responsabilidad exclusiva de sus autores.

EL BESO COLIBRÍ QUINDE DE LOS ANDES / COMPAÑÍA TEATRO DANZA PIES DEL SOL /
DIRECCIÓN: GERARDO ROSERO/ FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA





CONTENIDO

10
EDITORIAL

12
PANORAMA

El exótico, análisis de un estilo de danza urbana y de la obra “*Revolución Paz-cífica, bailes de resistencia*”.

Sandra Paola Aguilar Gómez

52

Teófilo Potes y la cultura afropacífica

Raúl Parra Gaitán

78
PASAJES

Ser-montaña

Tamia Guayasamin Granda

90
ESTUDIO

Mitos identitarios en la cumbia colombiana

Anamaria Tamayo - Duque

122
ENSAYO

Investigación-creación en la danza.
Laboratorios, ficciones teóricas y cuerpos

Hilda Islas

134
HOMENAJE

Se rompió el Palenque de Delia

Manuel Fernando García García - Conno Tisoy



EDITORIAL

Todo traspaso nos habla de un cruce de fronteras. Es atravesar un límite, es dar y recibir, es intercambiar. En este mismo acto de traspasar, encontramos una necesidad profunda de diálogo, un cruce entre lo aparentemente distinto, entre lo académico y lo popular, entre la tradición y la modernidad. Así nace **traspasos**, una publicación que coloca al cuerpo en el centro de la discusión, entendiendo la danza no solo como una forma de expresión, sino como un legado compartido, como la memoria viva de un país que se reconstruye constantemente.

La danza, en su esencia, es ese crisol donde confluyen las artes, donde el movimiento se convierte en una forma de narrar historias y de reconfigurar nuestro pasado. Es un espacio donde lo social, lo cultural y lo político se entrelazan, donde los cuerpos se convierten en vehículos de memoria y de resistencia. Y es que, como toda forma de arte, la danza trasciende los estrechos límites del tiempo y del espacio, conectando al individuo con su historia, con su gente y con su nación.

El propósito de **traspasos** es claro: crear un puente entre las distintas fronteras de la danza. Buscamos visibilizar las diversas narrativas de su poética, llevando la danza a un diálogo interdisciplinario, que contemple tanto lo académico como lo popular. Creemos firmemente que el cuerpo es un lugar de expresión fundamental en la construcción de un nuevo relato de país. Un país donde el cuerpo ha sido testigo de violencias, pero también de amor, de encuentro, de fiesta y de resistencia. Este cuerpo, cargado de historia y de esperanza, es el que resurge para la creación de un nuevo mañana.

En **traspasos**, reivindicamos el lugar del cuerpo como memoria viviente. Nuestra publicación busca documentar y reflexionar sobre la danza en sus múltiples manifestaciones, desde la formación y la creación hasta la investigación. Aquí, las palabras escritas en el cuerpo del bailarín, creador o intérprete, se convierten en una forma de narrar la historia de la danza y del país. La danza, después de todo, no es solo una forma de tiempo; es la creación de un espacio-tiempo donde lo imposible se hace posible.

Hagamos que el cuerpo sea ese espacio de encuentro de lo posible.



LA NOCHE DE LAS HORMIGAS / COMPAÑÍA EL COLEGIO DEL CUERPO / DIRECCIÓN: ÁLVARO RESTREPO / FOTOGRAFÍA: CARLOS MARIO LEMA

EL EXÓ TICO

SANDRA PAOLA AGUILAR GÓMEZ

Análisis de un estilo de
danza urbana y de la obra
*Revolución paz-cífica,
bailes de resistencia*





Buena parte de las reflexiones que figuran en este texto provienen de la investigación elaborada por la autora entre 2017 y 2020 para su tesis de maestría realizada en la Universidad de Paris 8 (Francia). Hoy esta revista recupera partes de esa investigación sometidas a un proceso de análisis y expansión que implicó una revisión crítica y un enriquecimiento conceptual del original, cuyo manuscrito no ha sido publicado antes en ningún medio. Aquí se estudia el estilo de danza urbana autodenominado exótico utilizado por esta agrupación y que a su vez sirve como base para la pieza coreográfica *Revolución paz-cífica, bailes de resistencia*.



LA CORPORACIÓN

Jóvenes Creadores del Chocó (JCH /jota che/) trabaja desde 2008 en Quibdó, capital del Chocó, con niños, niñas, adolescentes y jóvenes en situación de vulnerabilidad o delincuencia. A través de su escuela CreArte, les ofrece talleres de danza tradicional, danza urbana y teatro. Además, brinda apoyo en tareas escolares, becas de transporte y un programa de patrocinio denominado AMAPADRINA, para garantizar la educación formal de los jóvenes.

JCH también ofrece formaciones adicionales en temas como: Proyecto de Vida, Liderazgo, Derechos Sexuales y Reproductivos, y Estudios de Género, con el propósito de fomentar el pensamiento crítico y el empoderamiento. De este modo, se convierte en un espacio integral que combina arte y educación para la formación de jóvenes más conscientes y comprometidos con su entorno. El grupo de danza urbana de Jóvenes Creadores del Chocó se identifica con un estilo denominado *exótico*, que, a pesar de su corta existencia, es ampliamente popular en las calles de Quibdó. En la charla *Las músicas afrocolombianas como espacio de resistencia*¹, en julio de 2020, la cantora de música tradicional del Pacífico, Nidia Góngora, quien ha logrado un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional, expresó ciertas reservas sobre el nombre de este nuevo ritmo musical al final de la transmisión. Ella denuncia que históricamente ha habido una tendencia a exotizar toda creación que se hace desde el Pacífico y nos invita a ver que hay expresiones ancladas en la cultura que se salen del

1 Ver aprox. desde el minuto 1:48:12 de la charla; fue llevada a cabo por el Instituto Caro y Cuervo y Fundalectura el jueves 9 de julio de 2020 de manera virtual. Fue una conversación entre Nidia Góngora, Ángel Perea y Carolina Ethel Martínez y está disponible en el canal de YouTube del Caro y Cuervo TV, en el link: <https://youtu.be/WzS7NnB8ayU?si=q2B9kLGSWeN--p0G>.

“morbo” con el que se las ha mirado desde afuera. Esto nos lleva a reflexionar sobre el significado que los representantes de este estilo de danza le atribuyen a la noción con la cual se refieren a su arte.

¿POR QUÉ “EL EXÓTICO” Y NO “LO EXÓTICO”?

El *estilo exótico* no tiene nada que ver con el concepto de “lo exótico”. Este término tiene toda una historia y connotación, por ejemplo, en francés. En efecto, se utilizaba para llamar a las producciones artísticas no europeas desde el siglo XVIII y XIX. Hace referencia a representaciones de la alteridad desde el punto de vista europeo.

Según Decoret-Ahiha (2006), el término comenzó a aparecer en los relatos de viajeros, en las descripciones de los exploradores que exponían en sus escritos la existencia de prácticas de danza, pero, sobre todo, mostraban una extrañeza a causa del encuentro con las nuevas culturas de las colonias (p. 149-166). Luego, es en las ciudades, en suelo francés, que un gran número de espectadores irán a descubrir las formas inhabituales de danza. Este descubrimiento se realizará, “primero en las exhibiciones zoológicas, especies de ‘zoológicos humanos’ después en las exposiciones universales y coloniales”.(Bancel, Blanchard et al.,2002, p. 152). Recordemos que este tipo de exposiciones, además de mostrar avances tecnológicos y científicos, eran un escaparate para la promoción de los países participantes, pero también un reflejo de sus “sistemas de valores y planteamientos sociopolíticos y económicos” (Otero, 2007, p.175), que finalmente sirvieron para justificar el proyecto colonial de Europa.



Hasta los años 1950, las danzas venidas de tierras lejanas, así como sus intérpretes, fueron designados de manera genérica por el término ‘exótico’. Formado de la raíz griega ‘exô’, que significa ‘fuera de’, el adjetivo ‘exotique’ califica un objeto por la distancia considerada, por el locutor, entre este objeto y él. Informa entonces sobre la relación de distancia entre el enunciador y su objeto. La noción de exotismo que refleja una extrañeza con respecto a un punto de referencia es trabajada por la cuestión de la frontera, que puede ser de varias naturalezas y variar según las apreciaciones. Los contornos geográficos que rodean la categoría de danzas exóticas eran así más o menos delimitados. (Decoret-Ahiha, 2006, p. 149-166)

Pero la extrañeza no era producida solo por el origen extranjero de estas expresiones artísticas; el exotismo de la danza se mostraba también sobre los cuerpos. Eran danzas que mostraban cuerpos voluminosos, con movimientos de caderas inexploradas por los europeos de la época, quienes contaban con prejuicios morales de la proximidad, la rapidez y la utilización de diferentes partes del cuerpo en el dominio público.

“
El estilo exótico no
tiene nada que ver con el
concepto de “lo exótico”.
”

Si se refería a una proveniencia territorial lejana, así como a usos corporales diferentes, él suponía igualmente otra fisonomía. Porque, interpretadas por negros, las danzas jazz figuraban así como exóticas. Al fin de cuentas, las danzas exóticas eran aquellas que manifestaban una alteridad radical tanto en su gestualidad como en las corporalidades que las producían. (Decoret-Ahiha, 2006, p. 149-166)

Entonces, este término era utilizado según la percepción del mundo: organizado desde la colonización según una repartición nacional, donde la localización a-nacional era dada a las danzas exóticas, porque en realidad su país de origen o su autenticidad no eran tan interesantes como la extrañeza de lo que se veía:

El contexto histórico y político en el cual el sintagma danzas exóticas fue empleado lo cargaba de significaciones implícitas: era afectado entonces por la situación colonial y, por ello, no estaba desprovisto de consideraciones imperialistas y evolucionistas. En la época de entreguerras, un exótico era un extranjero nacido en las colonias, un indígena, término cuyo sentido original se transformó progresivamente, ya que en origen era el antónimo de exótico. Las danzas exóticas eran, en consecuencia, aquellas de los pueblos colonizados, considerados como primitivos, salvajes o bárbaros. La expresión describía así las relaciones de dominación engendradas por la colonización e inducía una noción de inferioridad. (Decoret-Ahiha, 2006, p. 149-166)

Entonces, según Decoret-Ahiha, el recurso al modo comparativo entre estas danzas y aquellas del continente europeo tomaba igualmente un giro peyorativo cuando servía para “poner en evidencia” la superioridad de la civilización europea. Sin embargo, la alteridad suponía un interés espectacular:

A falta de percibir las significaciones en juego y de participar en el proceso de comunicación puesto en marcha en la representación, el espectador se contentaba con la sensación exótica prodigada por los movimientos y vestuarios insólitos y la corporalidad extranjera de los bailarines. (Decoret-Ahiha, 2006, p. 149-166)

Gracias a los esfuerzos para introducir estas danzas al público y al refuerzo de la etnología, la denominación de danza exótica cambiará por la de “danza étnica” o, más tarde aún, por la de “danzas del mundo”, para un contexto turístico, que consiste en dispositivos creados para viajeros que quisieran ver representaciones culturales “auténticas” de los locales². Estos términos se siguen utilizando para designar la alteridad no europea, no occidental, caso contrario a lo que designan las categorías de “moderno” y “contemporáneo”.(Bernard, 2004, p. 21-29)

Después de este contexto de la expresión “exótico”, donde vemos que hace referencia, sobre todo, a una manera de construir la alteridad, veremos que “el término *exótico* habla de un posicionamiento y de una reapropiación con respecto a esta alteridad antes creada” (Aguilar Gómez, 2020, p. 64). Esto significa, entonces, que la utilización, consciente o inconsciente, de esta palabra para designar su propia danza y música le da una nueva aproximación al vocablo en el territorio colombiano.

La transformación del término que se podría estar dando en los practicantes del *exótico* nos recuerda al *Manifiesto antropofágico*, escrito en 1928 por Oswald de Andrade, uno de los fundadores del Movimiento Modernista brasileño y del Movimiento Antropofágico. Este movimiento asumió el pasado colonial de Brasil y su posición periférica en el mundo. Él proponía la traducción o imitación de

•
2 Según Decoret-Ahiha, esto ocurre seguido en el África con la nación Dogon en Mali, en algunos países asiáticos. Podemos tomar como ejemplo los Emiratos Árabes, más precisamente en Dubái, donde podríamos encontrar a bailarinas argentinas ejecutando “danzas orientales” para los turistas, pero he sabido que estas prácticas también se dan en el Amazonas, aunque sean presentadas en los circuitos como “visita a la comunidad”. (Decoret-Ahiha, 2006, p. 149-166)



los títulos europeos para la construcción de una literatura nacional. La devoración descrita por los relatos de viaje que hablaban de canibalismo en el Nuevo Mundo es, entonces, reapropiada. La antropofagia,³ en términos de Andrade, no es más un signo negativo de estigma del salvaje para los locales, sino la *absorción del enemigo sagrado* que los revaloriza:

Solo comemos al otro, más de lo que lo devoramos, con la condición de que sea valorado socialmente y, por lo tanto, socialmente valorizado. Uno no consume solamente su carne, su cuerpo, su corazón. Uno consume sus valores morales, su coraje, su vigor, su fecundidad, su astucia; esto de lo que uno es privado o de lo que tiene miedo de que le hace falta.
(Tellier, 2008, p.41)

Pero entonces, ¿podemos afirmar que los artistas de JCH y aquellos que reivindican el género pueden apelar al exotismo de los cuerpos negros de la región pacífica colombiana para asumir el pasado colonialista y tomar posición como lo hacía el movimiento antropofágico? Nos preguntamos en qué medida no se reproduce el discurso colonialista que exotiza la imagen de los pueblos afrodescendientes, como lo expresaba Góngora. ¿Dónde está el punto que hace desplazar nuestra mirada? “Es en la reapropiación de saberes locales y la mezcla con otros estilos más ‘occidentales’” (Aguilar, 2020, p. 65); veremos más adelante que en la génesis de este estilo de danza se encuentra ese punto de inflexión. De hecho, es posible que, inconscientemente, el recurso al concepto sea una disonancia producida por la

●
3 El consumo de manifestaciones culturales sirve como inspiración para crear obras propias; es la reinterpretación de estéticas externas para que las expresiones locales puedan trascenderlas, como lo diría David Jaramillo López (2016, p.14). Es la resignificación y reapropiación de lo que en algún momento se utilizó para denigrar.

hibridación propia de las culturas latinoamericanas. Stuart Hall habla a propósito de esta hibridación de las lógicas culturales después de la colonización:

(...) Nuestras sociedades no están compuestas de uno solo, sino, al contrario, de numerosos pueblos. Sus orígenes no son uno, son diversos. En nuestra patria del Atlántico negro⁴, en cien años de colonización, los pueblos indígenas fueron diezmados por la enfermedad y la labor. Esta tierra no puede ser sagrada, porque fue violada: ella no está vacía, la vaciaron. Cada uno de sus habitantes perteneció en otro tiempo a otro lugar. Lejos de inscribirse en una continuidad con respecto a nuestro pasado, nuestras historias están ante todo marcadas por las rupturas violentas y abruptas. Nosotros estamos lejos de este pacto de asociación civil progresivo que está en el centro del discurso liberal de la modernidad occidental y de los Estados-nación; nuestra «asociación civil» fue inaugurada por un acto brutal de voluntad imperial.
(Hall, 2013, p.81)

Más adelante, Hall cita a Homi Bhabha para mostrar cómo estos procesos de hibridación no están ausentes de conflictos internos:

No se trata de una simple apropiación o adaptación. Se trata de un proceso por el cual las culturas están obligadas a revisar sus propios sistemas de referencia, de normas, de valores, apar-

●
4 El autor habla aquí de Jamaica, pero su discurso nos parece adaptarse al proceso de colonización vivido por todas partes en América.

tándose de sus reglas innatas o habituales de transformación (...) [la hibridación] pone en escena ante todo (...) las disonancias de poderes o de posiciones que nos toca afrontar, al igual que los valores éticos o estéticos que, si ellos deben ser traducidos, trascenderán siempre el proceso mismo de su traducción. (Bhabha, 2013, 14-15)

“ En el caso del exótico, la creación del estilo nace de la yuxtaposición de otros estilos que han sido adaptados. ”

Vemos entonces cómo estos procesos de absorción del otro, de entrecruzamiento cultural, no están ausentes de conflictos internos, de contradicciones. Federica Fratagnoli, quien estudia la noción de la *hibridación* en danza, dice que el reencuentro con el otro demanda una desposesión de lo que uno es, que la puesta en tensión del *ir hacia* “fragilizará y volverá inestable el sujeto de partida, pero que, a partir de reajustes, este sujeto podrá llegar a la reconquista de sí” (Fratagnoli, 2014, p. 486-508). Con respecto a la danza, ella dice que el *otro* se manifiesta por la corrosión de hábitos gestuales que crea “interferencias y lugares de síncopa” en la corporalidad del sujeto de partida, para evitar la repetición del mismo, creando un todo nuevo. Un proceso por el cual habrían podido atravesar los bailarines de este *estilo exótico* que retoma danzas tradicionales del Pacífico colombiano, pero que sigue estando en un dispositivo espectacular de la calle, adaptándose a danzas urbanas venidas tanto de la escena norteamericana como de la escena africana, con la facilidad que las redes sociales lo permiten ahora.

Cássia Navas nos cuenta cómo en Brasil se consideraba que la danza del Ballet Stagium era una danza “brasileña”, ya que esta compañía “ponía en escena las ‘cosas del Brasil’”(Navas, 1996, *Revue Noire* 22). La misma compañía se describe en su página de internet como creadora de un estilo innovador: “A través de sus

creaciones, utilizando diferentes corrientes universales de la danza con los aspectos típicamente brasileños, Stagium ha conquistado un gran público en todo el país”⁵.

Ellos habrían creado un nuevo estilo que reúne la cultura de los pueblos ancestrales con otros estilos más “universales”, los estilos occidentales de la danza, tales como los sistemas de composición coreográfica de la danza clásica, moderna o contemporánea. La música europea que aparece casi al final de la obra *Kuarup - A Questão do Índio* de Décio Otero es utilizada en un momento crucial de la obra y no por ello es más importante que los cantos y músicas autóctonas que acompañan toda la pieza. La planimetría y los pasos que uno podría reconocer como pertenecientes a danzas indígenas son tan recurrentes como las disposiciones espaciales: el entrecruzamiento de grupos o el reagrupamiento por solos, duetos o tríos de las danzas más “modernas”. La composición dramática en dos actos, donde el segundo tiene entradas “fantasmagóricas”, nos hace recordar a los ballets románticos. Caminatas por el escenario que podrían hablar del aspecto nómada de los pueblos indígenas pueden superponerse también al concepto de Navas, que habla de la “identidad cultural nómada” de las danzas brasileñas en la medida en que la hibridación de la cultura brasileña debe ser considerada en movimiento constante, ya que los estilos que se desarrollan en ese país, tales como el estilo de Stagium, están cambiando los puntos de referencia de la sociedad en la cual ellos trabajan.

De la misma manera, creemos que los representantes del *exótico* han hecho la “absorción del enemigo sagrado que los revaloriza”. Habrían tomado el término *exótico* para describirse a ellos mismos, revalorizándose como únicos en medio de los *otros*. “Ellos habrían creado un nuevo estilo que reúne la cultura de los pueblos negros

ancestrales con estilos más ‘universales’, estilos occidentales de la danza urbana o sistemas de composición coreográfica afrocontemporánea, como con la obra *Revolución Paz-cífica* de Rafael Palacios”. (Aguilar, 2020, p. 66)

En el caso del *exótico*, la creación del estilo nace de la yuxtaposición de otros estilos que han sido adaptados. Como lo decían en las respuestas de una encuesta realizada a dos profesores de CreArte:

“el aprendizaje del exótico es difícil para los otros”, “difícil para el que viene de afuera, fácil para nosotros”. Así como el Ballet Stagium ponía en escena “las cosas del Brasil”, *Revolución Paz-cífica*, desde su lenguaje: el *exótico*, lleva a la escena “las cosas del Chocó”.

En una entrevista hecha a Rafael Palacios, el coreógrafo de *Revolución paz-cífica*, *bailes de resistencia* para la compañía de danza urbana de Jóvenes Creadores del Chocó, nos dio su punto de vista con respecto al tema de lo exótico vs. el *exótico*:

Cuando yo hablo de que Occidente ha denominado unas danzas eróticas, exóticas, me refiero precisamente a eso, a esa mirada eurocéntrica que todo lo que no es blanco lo exotiza y lo convierte en salvaje, en brujería, en no desarrollado, en atrasado, en fin, y con los cuerpos negros, pues sabemos que pasa eso. Hay una mirada muy maliciosa sobre una sexualidad, una hipersexualidad que se nos atribuye, que es muy dañina y que, en el escenario, por ejemplo, es lo que le critico a los ballets folklóricos. Es eso, hace parte de un mapalé en donde los hombres y las mujeres salen en fique, en taparrabos con aceite en la piel. En el Ballet Nacional de Colombia, en los tiempos en los que yo estuve, antes de la danza una voz en off decía: “Con ustedes la orgía de los cuerpos”. Hay todo

●
5 Sitio oficial, Ballet Stagium, pestaña historia: http://www.stagium.com.br/?page_id=11

un señalamiento que acorta una visión y que caricaturiza el cuerpo del hombre y la mujer afrodescendiente de una manera muy terrible. Hace parte de todas estas estructuras racistas en las que estamos todos cubiertos. Pero cuando los Jóvenes Creadores del Chocó llaman a su técnica de danza Exótico, no se refieren a esa exotividad. Ellos llaman Exótico a esta forma de bailar porque hace muchos años un grupo de Quibdó sacó un disco con ese nombre, Exótico, y eso mismo que ellos construyeron, los jóvenes empezaron a bailar de una manera diferente y empezaron cada vez a agregar y a enriquecer esa manera de bailar, pero bailada en conexión, en diálogo con ese disco, con esa canción en especial. Entonces la canción, al llamarse Exótico y ellos al bailar para esa canción, [llamaron] a su danza exótico; lo dejaron de esa manera. Entonces no estamos hablando de lo mismo. Claro que sí puede crear confusión y más con el discurso que yo tengo, pero no, ellos no están hablando de un pueblo Exótico, ellos [JCH] están hablando de un ritmo que se llama exótico.

(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020).

Luego de estos nuevos indicios, el caso está cerrado: se trata de la transposición del nombre que les dieron a unas mezclas que produjeron un ritmo, una primera canción y después, un estilo nuevo de danza que se propone bajo ese nuevo ritmo de los DJs.

¿PERO PODRÍA TRATARSE DE UN NUEVO SIGNIFICADO DE LA NOCIÓN OCCIDENTAL DE LO “EXÓTICO”?

RAFAEL PALACIOS NOS RESPONDIÓ:

Sí, bueno, también podría ser. Yo creo que lo importante es que cada vez que nosotros re-significamos algo, alguna palabra que alguna vez se ha convertido en peyorativa para nosotros, como vos lo decís, demostrar qué significa o qué significado le podemos dar a esa palabra, cómo lo revertimos. En este caso, cuando nosotros hicimos *Revolución Paz-cífica*, *bailes de resistencia*, y nos respaldamos en la técnica del exótico que es la técnica que ellos bailan y que era lo más



consecuente. Si la gente llega al teatro o al lugar donde ellos se presentan, y tienen en mente que lo que ellos bailan es **exótico**, pues claro, se van a encontrar con que -ah, este es **el exótico** para ustedes, no es lo que nosotros tenemos en mente- **el exótico** para ellos [los espectadores] puede ser más bien un bikini o una prenda de vestir muy ajustada al cuerpo, unas relaciones corporales que no corresponden porque estos jóvenes tienen un tema muy político en su mente, en su cuerpo y en su danza, que es lo que *Revolución Paz-cífica* lleva al escenario. Entonces sí, yo creo que hay un doble juego muy interesante como para que también toda la sociedad en general siempre nos estemos cuestionando sobre los sentidos ocultos o no ocultos que tienen las cosas. *(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)*

Podríamos decir que la inversión de la noción de “lo exótico” tal cual es vista en Occidente se hará, sobre todo, “en la mirada del espectador” (Aguilar, 2020, p. 68), pues es él quien podría poner el término en tela de juicio para reconocer el nuevo significado dado por los Jóvenes Creadores del Chocó y sus representantes en Quibdó.

EL EXÓTICO

Quisiera retomar las palabras de Katherine García Gil, directora de JCH, y dos formadores de la escuela CreArte: Miguel Torres y Jhonnyer Mosquera (Lion) sobre el *exótico* para poder analizarlo:

Se llama **exótico** porque es un baile que **implica movimientos de cadera muy sensuales**, pero que también se cruza con el Hip Hop y **los hombres emulan casi todo el tiempo los movimientos de las mujeres**. (...) es como una mezcla; **el exótico tiene Hip Hop, tiene Afro-beat; eso es una mezcla de un poco de cosas**, pero lo que lo hace más fuerte es la feminidad que maneja el hombre para danzarlo y el tipo de música. A la música le dicen música exótica y son músicas que componen muchachos de acá y no tienen voces, simplemente son mezclas. Bueno, a veces sí les ponen voces que tienen como todo el relajo callejero, o sea, es como el relajo de la calle que se combina con los movimientos del cuerpo y es por eso que hoy no se ve el baile **exótico** sin la pista **exótico**, como que eso se complementa, es una sola cosa. *(Entrevista a Katherin García, marzo de 2020)*

En la encuesta hecha a estos dos profesores de danza urbana de CreArte, respondieron a estas cuatro preguntas, entre otras, sobre el *exótico*:

¿PARA TI QUÉ SIGNIFICA LA PALABRA EXÓTICO?

Combinación de varios ritmos. Distinto. Diferente. Difícil para los de afuera y fácil para nosotros. Extraño. Único. Arrecho.

DESCRIBE EL ESTILO EXÓTICO EN TUS PROPIAS PALABRAS:

Un baile que tiene su fuerza por todo lo que viene de la calle, del barrio, de la comunidad. Se colocan en juego los gestos, el caminado, el cabello. Es un baile libre de estereotipos. Es un baile callejero sin reglas. Los hombres pueden hacer pases de mujeres y las mujeres de hombres.

¿QUÉ SIENTES CUANDO BAILAS EL EXÓTICO?

Calentura, sale la feminidad. Da mucha alegría.

¿QUÉ PARTICULARIDADES TIENE EL EXÓTICO QUE NO TIENEN LAS OTRAS DANZAS?

El aprendizaje del **exótico** es difícil para otros. Tiene una mezcla de muchas danzas. Los bailarines de **exótico** están preparados para bailar otros ritmos. Es expresivo desde el principio hasta el final. El estilo lo coloca la calle, no la academia. La personalidad del artista siempre debe estar presente en cada movimiento.

En seguida me centraré en tres características que se repiten en las respuestas de estos formadores con respecto al *estilo* y que, a mi modo de ver, serían elementos clave para la caracterización del trabajo de JCH y del mismo *exótico*:

“su naturaleza de mezcla, su relación a la calle y a la feminidad”.
(Aguilar, 2020, p. 60)

LA MEZCLA

En efecto, en los videos que he podido observar, se ve un estilo que se compone de diferentes estilos de danza urbana: del *hip hop* vemos el *popping*, el *break dance* y un estilo como el de Michael Jackson, el *voguing*, el *coupé décalé*, el *dancehall*, el *afrobeat* y la *champeta*, pero también vemos algunos gestos que podrían tener sus orígenes en las danzas tradicionales del Pacífico afrocolombiano como el abozao o el bunde. A propósito de esto, Katherine García nos cuenta que una parte de su metodología consiste en comenzar la formación desde los primeros niveles con juegos tradicionales del pacífico y luego con danzas tradicionales:

Una de las cosas que tenemos claras hoy es que nosotros partimos de la base de la danza tradicional del Chocó para poder iniciar nuestro proceso formativo. Para nosotros eso es súper clave. Y la base tradicional está representada con juegos tradicionales, juegos y rondas tradicionales. Usted no se alcanza a imaginar cómo nosotros logramos hacer despegar un grupo, en una categorización, dígame las Junior: La B con rondas y juegos tradicionales y con danza tradicional, bases de danza tradicional. Eso acelera rapidísimo el grupo y nosotros ya sabemos que eso hace parte de la metodología de trabajo y, de igual forma, partimos de cómo la creación y experiencia en el sitio, poder ir a sitios particulares y ahí poder inspirar la creatividad. *(Entrevista a Katherine García, marzo de 2020)*

Esta amalgama de estilos contribuye a la riqueza y la singularidad del estilo exótico como forma de expresión artística. Pero estas combinaciones no se dan sólo en el estilo dancístico; en el ritmo

exótico, estas mezclas estuvieron presentes desde el inicio. Existen diferentes entrevistas realizadas a sus pioneros que así lo confirman⁶.

LA CALLE

El *exótico* tiene un escenario de origen: la calle. Un lugar público, de encuentro entre múltiples identidades, espacio en donde convergen las resistencias, es allí donde los Jóvenes Creadores del Chocó han encontrado un espacio en el cual se identifican al menos tres factores clave en su proceso de consolidación en su proceso creativo artístico: El primer factor es el de la *calle como espacio de interacción social*. Al tratarse de un estilo urbano, es allí donde germina y posibilita la visibilización de su arte. Pero también brinda la posibilidad de dar continuidad a este proceso creativo a partir de la interacción con la comunidad y de la llegada de nuevos integrantes. Se convierte así en un lugar de acogida y potenciación física y emocional para niños, niñas, adolescentes y jóvenes.

Un segundo factor es el de la *calle como lugar de aprendizaje*, una *calle-escenario*, donde la creatividad y el empoderamiento son desarrollados, porque es ahí que los bailarines se forman como artistas y se enfrentan al público. No podemos desconocer que la participación de las culturas urbanas en la Academia ha sido reducida o casi nula históricamente en nuestro país y que sólo en las últimas décadas se les han abierto las puertas en los escenarios culturales. Tal vez es la calle en donde crecen estas expresiones como respuesta a la falta de acogida en espacios más convencionales o hegemónicos, pero también como crítica y denuncia del olvido estatal.

El tercer factor es el de la *calle como resistencia*, como reapropiación del espacio público que ha sido privatizado para actividades ilícitas. Esto resulta crucial para reclamar espacios que han sido utilizados por diferentes actores violentos: la delincuencia común o el microtráfico, ya que genera encuentros en la comunidad, sin que estén mediados por la capacidad adquisitiva, género o etnia. Bajo este punto, la acción de JCH cumpliría también un *rol de prevención*⁷ en su quehacer, al buscar una mejor inversión del tiempo libre de sus estudiantes. Así lo relata Katherine García:

Para nosotros es súper importante el contacto con la calle. Insistimos en que el escenario por excelencia de Jóvenes Creadores del Chocó es la calle, porque es allí donde se configuran todos los tejidos sociales. En la calle es donde nosotros también podemos hacer conscientes a los artistas de la realidad del contexto, pero también de su realidad como persona. Qué tienen para ofrecer y cómo pueden desarrollar al máximo nivel su habilidad. Entonces, por eso va a conseguir un grupo que sale a una primera intervención barrial con muchas ganas: ‘esta es mi primera presentación’, están motivados, luego llegan, se dan cuenta de que: ‘en ese momento estaba perdida’, que: ‘los movimientos estaban descoordinados’, mejor dicho, ellos dicen: ‘eso fue un fracaso’, y luego esa sola experiencia es como el detonador para decir: ‘¡Esto nunca más me vuelve a pasar! La próxima vez que vuelva a salir a la calle, vuelvo y hago tanto.’ O sea, la calle es para fortalecer tanto las habilidades individuales, para ser más consciente, pero la calle también es para hacer resistencia para nosotros. Para decir: aquí estamos desde el

●
7 Para saber más sobre los roles que cumplió la danza durante el conflicto armado en nuestro país, ver el capítulo de mi autoría: *Memoria de las resistencias desde la danza en Colombia* en el libro: *Memorable II: Enfoques novedosos sobre desafíos para la construcción de memoria en Colombia*. (Espinosa, F. et al. 1013, p.229)

●
6 Para ver un ejemplo, recomiendo leer la entrevista completa que hizo Yaneth Terán a Yeison Moreno y Luis Alfredo Martínez para El Espectador. (Terán, 2022, abril 29)



arte, con este barrio que tiene una frontera invisible y haciéndolo juntos, no solo JCH llegando a intervenir un barrio, no, es todo un barrio conectándose a la dinámica que trae Jóvenes Creadores del Chocó. Es todo un barrio que se articula”. (Entrevista a Katherine García, marzo de 2020)

De manera consciente lo decidimos, no nos interesa solamente una escuela física, como muchas de las que hay, es respetable. Hay escuelas que se concentran en trabajar en los espacios físicos, entendemos y respetamos eso. Cada quien tiene su metodología. Nosotros entendemos que el espacio físico es importante para consolidar, para darse a conocer, pero la calle nos necesita, porque la mayoría de los problemas que se están presentando hoy están en las calles de Quibdó y ¿quiénes están ahí? Pues los adolescentes y los jóvenes, entonces nosotros vamos allá. Porque nosotros necesitamos flexibilizar el arte y lo más importante es encontrar el arte con la gente y transformar desde adentro. (Entrevista a Katherine García, marzo de 2020)

El enfoque en la calle como escenario y lugar de aprendizaje es fundamental. La calle no solo sirve como espacio para que los artistas se formen y se desarrollen, sino que también conecta a los artistas con la comunidad y le da al arte una dimensión de resistencia. La calle se convierte entonces en un medio para abordar temas sociales y culturales, y un punto de encuentro entre artistas y la sociedad en general, pero también en un espacio de rupturas, en donde se replantean constructos sociales estructurales como el género, como veremos enseguida.

LA FEMINIDAD

En lo que a nosotros respecta, las frases mencionadas en las encuestas a los docentes de CreArte: “Es un baile libre de estereotipos”, “Es un baile callejero sin reglas”, “Los hombres pueden hacer pases

de mujeres y las mujeres de los hombres”, “Calentura, sale la feminidad”, “Da mucha alegría”, “Un baile que tiene su fuerza por todo lo que viene de la calle, del barrio, de la comunidad”, “Se colocan en juego los gestos, el caminado, el cabello”, “Arrecho”, son un reflejo de una facilidad que da la calle para hacer un intercambio y ruptura de roles de género.

En efecto, en la aparición de nuevos tipos de danza, en particular con el estilo *Choque* en el sur de la costa pacífica colombiana, el baile apareció para ser bailado entre hombres, como es el caso de los comienzos del tango argentino. Esta transgresión, la feminidad de los cuerpos masculinos, estaba permitida como broma cuando dos hombres bailaban juntos en la calle.

En el caso del *Choque*⁸, podemos ver el uso de las caderas para chocar diferentes partes del cuerpo de la pareja; el juego de manos como forma de saludar, como niñas en un patio de recreo; o un hombre que sube su camiseta a modo de ombliguera. El movimiento de la cadera será visto también como la feminización del gesto del hombre en el exótico.

Alternar estos estereotipos de género podría, a nuestro modo de ver, ayudar a reducir las violencias sexistas, ya que al reproducirlos en sus bailes pueden ser nombrados y discutidos; si no fueran visibles, podrían perpetuar desigualdades. Se podría entonces realizar un estudio al respecto, investigando qué tanto se han movilizado esos estereotipos a partir de su paso por la gestualidad de los bailarines o para ver en qué medida se han sensibilizado respecto a ellos tanto practicantes del estilo como sus espectadores.

• 8 Baile Choque (Perreo Con Toque - La Combinación) subido al internet el 8 de mayo de 2010, disponible en el enlace: <https://youtu.be/dc0zzTDvDWM>.



ANÁLISIS DE MOVIMIENTO

Pero, ¿cómo describir el *estilo exótico*? Durante la pandemia, Jóvenes Creadores del Chocó subió a su página de YouTube una serie de cinco videos llamados: *Tutorial Danza Urbana - Baile Exótico de la Escuela de Formación Artística CreArte*, de los que podría intentar esbozar el *estilo*, haciendo un breve análisis del movimiento. Lo primero que hay que decir es que es un estilo muy exigente, dinámico y alegre, construido a partir de movimientos muy rápidos, donde piernas, rodillas y pies parecen ser el motor de la gestualidad. Muchas veces las rodillas están semiflexionadas, logrando un *bounce* como en el *hip-hop*, pero más rápido, con rebotes, vibraciones y movimientos sacudidos. También es recurrente la disociación entre la cintura escapular y la cintura pélvica, que siguen direcciones o ritmos diferentes, también disociados de las extremidades. Estos movimientos suelen verse también en danzas tradicionales del Pacífico colombiano. La columna se observa flexible, haciendo movimientos ondulatorios o circulares, acompañada de gestos amplios en brazos, que a veces terminan en staccatos, movimientos fuertes y secos que recuerdan la gestualidad del *krump*, otro género urbano.

Dentro de estos videos, vemos la mención a diferentes pasos o “pases”, como los llaman ellos: “el núcleo”, que consiste en mover un pie al costado, seguido por el otro pie, haciendo un rebote con las rodillas y llevando las caderas hacia los lados, marcando un acento en doble tiempo; el “*you wanna*”: un brazo alzado hacia la diagonal o al costado, mientras la rodilla contraria sale un poco o se levanta y entra doblada al centro del cuerpo, al mismo tiempo que el puño de la mano, dejando el codo hacia afuera, alejado del cuerpo. También vemos inspiración en los juegos tradicionales, como el “juego del cacao”, que corresponde al juego que en el interior conocemos como el avioncito, la golosa o la rayuela en otros países de habla hispana; o el “juego del lazo”, una evocación de la acción de saltar la cuerda.

REVOLUCIÓN PAZ-CÍFICA, BAILES DE RESISTENCIA: EL ANÁLISIS DE LA OBRA

Revolución Paz-cífica, bailes de resistencia es una obra que estuvo bajo la dirección y coreografía de Rafael Palacios, creada en 2018 con los bailarines de la compañía de danza urbana de la Corporación Jóvenes Creadores del Chocó. Una creación para 15 bailarines entre los 14 y los 21 años. Diseño de vestuario: Diana

Echandia, Diseño de luces: Álvaro Tobón, composición musical: Cristian Montoya “Rat Race”. Bailarines: Alesson Torres Mena, Keyner Stiwar Castillo Roa, Cleider Zamir Rodríguez Cuesta, Jhonnyer Andrés Mosquera Valencia, Harold Dawien Murillo Palacios, Miguel Alonso Palacios Torres, Lesli Yulieth Borja Becerra, Erick David Asprilla Palacios, Katia Yirlenis Córdoba Chaverra, Jaymar Yesid Lagarejo Palacios, Kevin Andrés Agualimpia Blandón, Mariline Michelle Olaya Parra, Fabiana García Parra, Daicy Jhojana Córdoba Mena, Astrid Mariela Moreno Leudo. Directora de JCH: Katherin Jiseth García Gil, representante legal: Jurany Assly Angel Díaz. *Revolución paz-cífica, bailes de resistencia* es una iniciativa del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia en alianza con la Corporación Manos Visibles y la Corporación Elementos, para el refuerzo del colectivo Jóvenes Creadores del Chocó.

El análisis aquí propuesto será hecho a partir de diferentes observaciones de la pieza. La primera vez que la vi fue el 10 de marzo de 2019 en el Teatro Colón de Bogotá y las otras varias entre el 22 y el 23 de julio de 2020, en una presentación en línea de la obra que se hizo en el Ciclo Negr@ Soy, de la compañía L'Explose. El registro audiovisual que se difundió durante este festival fue tomado en la temporada que realizó la agrupación en el mismo teatro donde vi la obra un año antes. Este análisis se complementa con diferentes conversaciones que tuve en la época con tres miembros de JCH, además de una entrevista realizada a Rafael Palacios el 22 de septiembre de 2020; todas ellas mencionadas con anterioridad durante este escrito.

En mi opinión, *Revolución Paz-cífica, bailes de resistencia* es una obra de danza exótico-contemporánea que se compone de diferentes cuadros que hacen alusión a problemas a los que los bailarines se podrían ver confrontados y cómo ellos se resisten.

“ **Revolución Paz-cífica, bailes de resistencia es una obra de danza exótico-contemporánea que se compone de diferentes cuadros.** ”

“A estos problemas y violencias se oponen desde sus cuerpos en movimiento, hacen resistencia desde manifestaciones políticas a partir del arte”.
(Aguilar, 2020, p. 70)

Estudiaremos aquí los diferentes cuadros que, a mi parecer, componen la creación escénica.

Según Palacios, el proceso de creación de la obra comenzó con un intercambio de técnicas corporales; él aportaba ejercicios de danza afro-contemporánea que maneja con su compañía Sankofa, mientras que los Jóvenes Creadores del Chocó aportaron su lenguaje técnico: el *exótico*. Después, él comenzó a preguntarles sobre aquello que les inquietaba más en su entorno próximo o en el país y fueron ellos mismos quienes propusieron los temas que aparecen en la pieza.

LA DISCRIMINACIÓN RACIAL

Y entonces nos fue dado el afrontar la mirada blanca. Una pesadez desacomodada nos oprime. El verdadero mundo nos disputaba nuestra parte. En el mundo blanco, el hombre de

color se topa con dificultades en la elaboración de su esquema corporal. El conocimiento del cuerpo es una actividad únicamente negadora. Es un conocimiento en tercera persona. Alrededor de todo el cuerpo reina una atmósfera de incertidumbre cierta. (Fanon, 1952, p.112)

La pieza comienza con un monólogo. Un personaje habla al lado de su interlocutor un poco indiferente que reacciona sólo cuando se tiene una interacción directa con él. Se trata de la adaptación del poema *El gran insulto* del poeta costumbrista colombiano Manuel Ángel Caicedo Mena. Este poema recoge el vocabulario coloquial del Pacífico y habla del reporte de un incidente hecho a un inspector de policía. Se trata de una discriminación sufrida por una persona que tiene que soportar los malos tratos hechos hacia él por otra persona. Es un relato triste, pero sobre todo irritante y, a la vez, cómico, ya que el personaje se resiste cada vez a soltar una grosería con un gesto seguido de la frase: “*Saqué mi tabaco de la boca y escupí*”, una respuesta bastante calmada, estable y sólida a cambio de todas las discriminaciones descritas. Pero lo más curioso es que el insulto más grande recibido por el personaje es el de “individuo”, al que el personaje no puede aguantar más y responde a puños, como si esa palabra lo despojara de su humanidad, agravio al que él debe responder.

Así inicia la obra. Después del relato, comienza una música tradicional del Pacífico Norte, una orquesta de chirimía. El ritmo es un pasillo chocoano, tradicional de la región. El bailarín retoma gestos hechos durante su relato y hace un solo con movimientos que recuerdan las danzas tradicionales, como el bamboleo del abozao (la disociación del movimiento entre las caderas y los hombros en gestos circulares), en combinación con movimientos más urbanos, como una inversión del cuerpo del *break dance*, en un dispositivo de la danza contemporánea como la repetición de los gestos. El trayecto más bien circular del intérprete sugiere una pareja ausente, como en el caso del interlocutor indiferente del principio de la obra. Esta ausencia hace un llamado al público, a mi parecer, para que no sea más indiferente ante las discriminaciones que viven día a día nuestros compatriotas, para bailar con él. Una luz blanca cenital baña al bailarín vestido de blanco. El movimiento de las caderas, del torso, de los hombros cambia entre movimientos entrecortados, como en el popping, o gestos ondulatorios, que, como en la danza tradicional de las costas colombianas, hacen la evocación de las olas del mar.



REVOLUCIÓN PAZ-CÍFICA: BAILES DE RESISTENCIA / JÓVENES CREADORES DEL CHOCÓ / DIRECCIÓN: RAFAEL PALACIOS / FOTOGRAFÍA: PAULA ANDREA OROZCO

EL ABUSO DE LA AUTORIDAD

Al fondo de la escena, de espaldas al público, todos los bailarines se forman en línea, con las manos en la cabeza. Es como si se tratara de una requisa. Si renas suenan; dos personajes avanzan al frente de la escena. En el proscenio, uno de ellos es retenido por un tercer personaje; sus movimientos se ven incómodos y recogidos con respecto al otro bailarín a causa del tercer personaje, quien al tratar de atajarlo “da la impresión de ver acciones policiales, el abuso de la autoridad que suele hostigar más a los cuerpos racializados” (Aguilar, 2020, p. 73). Pero puede hacer alusión también al servicio militar obligatorio que lleva a la guerra a los hombres jóvenes.

EL CONFLICTO ARMADO, EL RECLUTAMIENTO FORZADO DE MENORES Y LA PÉRDIDA DE FAMILIARES

Sonidos espectrales ambientan la escena. Los hombres toman con sus brazos una forma de fusiles del lado del proscenio derecho. Las mujeres van del lado izquierdo del escenario; una de ellas toma al bailarín más joven en sus brazos y lo posa en sus rodillas. El *Alabao Salve* suena de fondo. Al sonido de las cadenas baila el pequeño. Los hombres marchan como si se tratara de actores armados que caminan en la selva húmeda. Una granada invisible se percibe en las manos de uno de los personajes, quien la deja caer sobre los demás hombres, pero luego de una breve pausa que desdibuja los gestos de los bailarines, ellos continúan su marcha fantasmagórica en su puesto. Las mujeres levantan al niño sobre sus hombros y todos caminan juntos hacia la derecha del escenario. Hasta aquí, todos van vestidos de blanco, con una luz violeta; el ambiente es taciturno en lo que parece un cortejo fúnebre.

Una de las mujeres se queda en el escenario y se dirige al centro con el niño. Los hombres, todavía con fusil en mano, rodean la escena. El niño se levanta y juega a la golosa llevando su propio fusil. Esta imagen denuncia, a mi parecer, el reclutamiento forzado de menores, práctica común durante el conflicto armado interno de nuestro país durante décadas. Las infancias robadas, los sueños de una vida propia rotos.

Los hombres se vuelven cuerpos irreconocibles, van al suelo y se reúnen con la mujer sentada en el centro de la escena. Ella empieza a buscar entre ellos. Busca una cara conocida, su muerto, su familiar desaparecido. Como Martha Dueñas lo demostraba en su libro *Cuando el cuerpo desaparece* (Dueñas, 2012), los *cuerpos amontonados* son aquí un recurso escénico para hablar de las fosas comunes, la desaparición forzada, del dolor de las familias que buscan aún a sus familiares. Apilar cuerpos en los que no se puede definir claramente dónde comienzan o terminan, ni qué parte pertenece a quién, es la imagen de estos cuerpos divididos y acumulados.

EL EMPODERAMIENTO DE LAS MADRES VÍCTIMAS

Como las madres de Soacha después de la pérdida de sus hijos, esta mujer se levanta empoderada, con fuerza para continuar su vida buscando la verdad y la justicia. Buscando el cuerpo de su hijo, esta mujer baila con una fuerza juvenil y otras mujeres se unen a ella con una danza energética.

Las Madres de Soacha no solamente se formaron para exigir sus derechos, sino que también son parte activa en el proceso de construcción de la paz y utilizan el arte para compartir sus vivencias con otras víctimas, con excombatientes y la comunidad en general. Así mismo, las bailarinas de *Revolución paz-cífica*, *bailes de resistencia* utilizan el arte para denunciar el sufrimiento de todas las madres que han perdido a sus hijos durante el conflicto, pero también como un homenaje a su valor y determinación. Rafael Palacios dice al respecto, así como en relación al abuso de poder:

Es una realidad que atraviesa esta juventud en Chocó y sus adultos, pero que se relaciona (...) con las madres de Soacha o cualquier otra población colombiana que está oprimida por un sistema estatal, un sistema colonial, patriarcal, racista que nos

asfixia a todos. Unas fuerzas armadas legales o ilegales que todo el tiempo están diciendo que van a proteger, y que al contrario lo que vemos es que nos protegen menos y abusan más. Son temas que uno podría pensar que en Sankofa, que todos estamos un poco más adultos, es normal tocarlos, pero cuando uno habla con los jóvenes, [ellos] también están conscientes de la realidad que nos rodea. Los jóvenes hablan de eso, lo hablan tal vez de unas maneras diferentes a nosotros, pero el dolor persiste igual. (...) Por eso yo creo que se puede encontrar esa cercanía y esa conexión de unos chicos en Quibdó que bailan *exótico*, con unas madres en Soacha que están reclamando el derecho a una justicia y a una verdad por sus hijos muertos. Y por supuesto, la mujer en esta sociedad tiene una carga tan pesada que es imposible no develar esa carga en el escenario, no ponerla en valor y en exposición frente a los demás. Fabiana, la chica que se ve, a la que le llegan todos sus cuerpos, y es esta misma chica fuerte, robusta, con una mirada dura que dice: ‘De todas formas hay que intentar sanar el pueblo y seguir construyendo’. Después de esta escena se pone a bailar de una manera muy vital, muy fuerte y juvenil, pero es esa misma fuerza vital que tienen las mujeres, pues que nos salvan a nosotros, pues es eso como lo que intenta el cuadro decirle al público. (Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

Se trata aquí de la evocación de situaciones que ocurrieron a lo largo del territorio colombiano. Los temas de los que trata la obra, tales como el aumento del abuso de las fuerzas armadas legales o ilegales, la pérdida de familiares próximos, la búsqueda de sus restos, pero también la fuerza de las mujeres y sobrevivientes para continuar con sus vidas y continuar la búsqueda de sus familiares, son temas que preocupan a los jóvenes del Chocó, pero que pueden ser transportados a otros lugares del territorio colombiano, o allá donde un conflicto pudiese reproducir una situación parecida.

LA SEGURIDAD ALIMENTARIA Y LA BATEA

En silencio, entran a escena bailarines con platos en la mano, se abanicán con ellos y eso nos trae el calor del Pacífico colombiano al teatro o donde veamos la obra. Fabiana, una de las bailarinas, comienza a hablar rápidamente, como se acostumbra en esta región del país, pero sus palabras se vuelven a propósito incomprensibles. Por la entonación se diría que se trata de un regaño, de una queja. Los platos hacen un ritmo sobre el cual ella empieza a bailar. Después, un sonido de lluvia llega con la percusión sobre los platos; dan la impresión de estar en un ambiente húmedo, nos transportan al Chocó, una de las zonas de mayor pluviosidad en el mundo. Los platos ahora también son utilizados como sombrillas. La grabación de un discurso político empieza a escucharse y el más joven de los bailarines hace poses encima de otro bailarín. El ritmo *exótico* suena y comienzan diferentes juegos coreográficos con los platos. Muestran sus platos al público, aquí, según las entrevistas hechas, como símbolo de denuncia, ya que la cantidad de peces, fuente principal de alimentación de la región, se ha visto diezmada por el envenenamiento, causado a su vez por la utilización de los metales pesados en la extracción del oro de las minas.

Sonidos de animales aparecen y nos recuerdan la gran biodiversidad de la región. Oslender, geógrafo político y cultural, nos recuerda que para comprender los movimientos sociales, hace falta comprender también las dinámicas del espacio que habitan las comunidades⁹. En el caso de los Jóvenes Creadores del Chocó, ellos nos llevan a su territorio y a los hábitos más cotidianos; nos acercan a su vida de todos los días.

● 9 “La ubicación del Pacífico colombiano refiere a la zona geográfica y las múltiples formas en que los factores económicos, políticos y sociales están inscritos en el paisaje”. (Oslender 2002)



**“
Sonidos de animales
aparecen y nos recuerdan
la gran biodiversidad
de la región.**

”

La biodiversidad, la pluviosidad, las fuentes de alimentación y de actividades económicas son claves para entender el ambiente que se genera durante la obra. Son estos elementos que buscan aproximar al espectador al territorio, para contextualizar y así éste último pueda comprender las denuncias que hace la agrupación a partir de la danza.

Por otra parte, la extracción minera artesanal de oro se hace a partir de bateas. Esta puede ser una bandeja de madera, metal o incluso de plástico. Esta herramienta ha sido utilizada por los pueblos del Pacífico colombiano con diferentes finalidades: como forma de transportar alimentos para las palenqueras (los palenques fueron los primeros pueblos libres, luego comerciantes), para lavar la ropa en los ríos. El movimiento circular que hace el bailarín en su solo, evoca la técnica del *bateo*, esta acción de lavar las piedras en el río para retirar la arena y encontrar materiales más pesados como el oro. Ésta es una técnica ancestral que todavía se utiliza y que ha sido representada en diferentes danzas de laboreo (aquellas danzas tradicionales que retoman diferentes actividades y trabajos campesinos a lo largo del país, según la región). Esta práctica nos recuerda, por contraste, a la extracción ilegal que envenena los cuerpos de agua con mercurio.

Este tema fue abordado durante mi conversación con Rafael Palacios, cuando hablábamos del proceso de creación de la obra:

Ya con un poco más de confianza y con un trabajo más profundo, empezaron a salir esas reflexiones con tranquilidad. Ellos empezaron a contarme qué les preocupaba en la vida en general, qué les preocupaba en su entorno inmediato, más cercano, qué les preocupaba a ellos del país y salían temas que a mí también me preocupan, como por ejemplo: ellos me hablaban de que les preocupaba no poder comer pescado todos los días, de la manera tranquila como se comía antes. Sus padres les contaban que todos los días ellos comían pescado y ahora no se puede por el envenenamiento con el mercurio, por todos los problemas que trae la minería. Ahí ya había un tema en común para poner en el escenario, claro, y es todo el problema de la seguridad alimentaria, pero también de los problemas de seguridad que ellos tienen, pues estar al borde de perder la vida en todo momento, por los barrios en los que viven o por los conflictos en general en todo Quibdó o en el departamento. Estos temas se empezaron a construir, lo que yo diría un guión que nos permitía ir navegando por esas realidades para luego llevarla de una manera subjetiva al escenario, cómo entre lo nuevo y lo antiguo [se puede] elaborar un discurso.

(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

LA MASACRE DE BOJAYÁ

Campanas resuenan y cuatro luces atraviesan tenuemente la escena. Los jóvenes bailarines comienzan a ocupar el escenario lentamente; algunos se arrodillan. Del lado derecho, dos intérpretes llevan sobre sus hombros a un tercero. Es como si se tratara de una procesión, como cuando se sacan las imágenes religiosas para darle la vuelta al pueblo durante las fiestas patronales, como en las fiestas de San Pacho, fiestas religiosas franciscanas realizadas cada año entre septiembre y octubre, en Quibdó. Pero el ambiente de la escena es lúgubre, solemne, con el sonido de lluvia de fondo, acompañado del sonido de las campanas; nos hace recordar la masacre de Bojayá, donde lo que más se mostraba en los periódicos era la cruz del altar o lo que quedaba de ella tras el ataque a la población civil. Este cuadro nos parece ser un homenaje a las víctimas de ese hecho violento.

Después, el abozao aparece en escena. Una joven lo baila, mientras que otro toca unos platillos. Los bailarines se tapan los ojos con las manos y bailan lentamente al ritmo de la música intermitente.

EL DESPLAZAMIENTO FORZADO

El ritmo *exótico* vuelve a escucharse y de fondo suenan algunos gritos que auguran la liberación. A mi modo de ver, esto demuestra un desligamiento del pueblo hacia los actores armados y las penas que estos le han causado. Los bailarines comienzan a caminar por el escenario. En algún momento vemos sus manos en los hombros, como si llevaran maletas, nos da un aire alegórico al desplazamiento forzado, fuerte y crudo, pero también como el comienzo de una vida más empoderada. Los bailarines se apropian de sus cuerpos, de su baile. Ellos transforman sus historias a través de su danza entre grito y grito, en medio de los problemas que puedan enfrentar.

LA FIESTA

Una “batalla” en semicírculo comienza. Un dispositivo común en la danza urbana es un círculo que se da espontáneamente sin necesidad de una competencia: el *cypher*, pero es puesto en escena abriendo la cuarta pared para que el espectador sea parte de él. Los y las bailarinas, uno después del otro, comienzan a hacer sus solos, sus demostraciones personales, retando a los otros. Algunos pasos son incorporados y repetidos por otros, como en los *cyphers*. Sentimientos de alegría y de complicidad invaden la escena. Palacios nos cuenta el nacimiento de este cuadro:

Cuando nosotros terminamos los ensayos, muchas veces muy cansados, ellos seguían bailando y seguían lo que ellos dirían, molestando.

Pero en ese **molestar**, en ese estar ahí felices bailando, salían unas planimetrías, unas improvisaciones, unas composiciones, unas puestas en escena íntimas, que yo decía: ‘Esto sería muy valioso ponerlo y exponerlo al público en general’, porque habla de unos momentos muy honestos, muy sinceros, muy fraternos entre ellos y son los retos y esos retos se hacen mucho en todos los estilos de danza urbana.

(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

Estas improvisaciones reflejan la cotidianidad, los desafíos que se hacen entre ellos en las calles de Quibdó. Estos encuentros se dan en momentos de descanso, encuentros, alegría y fiesta. Es en ese relajo que se crean nuevos pases, es a través de la recocha que el estilo va creciendo y es eso mismo que atrae tanto a la juventud.

Ellos me decían que uno para bailar **exótico** tiene que ser “recochudo”, tiene que ser “pajuo”; “Profe, a uno no le debe dar pena nada, uno tiene que estar extrovertido y así”. Yo creo que es una definición muy bonita porque es una técnica muy alegre. Es como si ellos le dijeran al resto del mundo: “Yo no tengo pena de quien soy; al contrario, yo estoy muy orgulloso de quien soy y vengo aquí y le tomo el pelo y molesto cuando estoy bailando porque no le tengo miedo a nada”. Esos son los discursos de resistencia que se crean a través de un cuerpo que baila y es que, a pesar de ser un departamento y un pueblo tan atropellado y tan olvidado por el Estado, en donde se quitan los mínimos derechos humanos, los jóvenes están bailando, diciendo: “Yo estoy orgulloso de ser quien soy, así usted trate de quitarme todo lo que tengo”. Entonces, para mí, el **exótico** es una técnica de resistencia, es una técnica de emancipación, es una técnica de autorreconocimiento y de autoidentificación (...) es un baile urbano y los bailes urbanos tienen esa gran cualidad y es que rompen barreras y se vuelven unos

códigos universales también contrahegemónicos y eso es muy bonito y muy importante e interesante. Pero si tú me preguntas desde lo gestual cómo lo definiría yo con una palabra, yo diría: irreverente. Es una danza muy irreverente, es una danza que no respeta reglas, o que más bien respeta sus propias reglas, que es capaz de decir: “No, esto aquí no va porque ya no parece exótico”, pero lo dicen ellos. Lo están concluyendo ellos mismos, no una mirada exterior.
(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

LA MANIFESTACIÓN SOCIAL

Después de varios juegos coreográficos, sonidos de manifestaciones sociales llegan a la escena. Se escucha: *“El pueblo no se rinde, ¡carajo!”* Se trata de una arenga dicha durante manifestaciones sociopolíticas, pero esta vez es acompañada de un grupo de chirimía. Dice Palacios:

Como ese cuerpo es supuestamente dominado, lo que hace todo el tiempo es resistir y resistir para mejorar sus condiciones de vida, para exigir un lugar en la sociedad. A mí me interesa muchísimo poder hablar y poder mostrar en el escenario las injusticias, pero no desde la queja o desde la autocompasión o desde la victimización de sí mismo o del pueblo al que pertenecemos, sino cómo denunciamos, porque es importante que la sociedad entera siga escuchando todos los días lo mal que el Estado y que la sociedad se comportan con nosotros, cómo desconocen nuestros conocimientos, cómo desconocen nuestros aportes que todos los días hacemos a la sociedad.
Lo que yo creo es que la resistencia y el derecho a ejercer una voz política, nosotros los afrodescendientes la ligamos con la alegría, con la danza, con la música, con nuestras manifestaciones artísticas y espirituales. Entonces, recordar que hace unos años una de las revoluciones más potentes que ha tenido Colombia ha sido la de Buenaventura y Chocó, cuando salieron a la calle los pueblos del Pacífico a exigir lo que tenían que exigir y lo exigieron con bombos, con marimbas, con cantos con la arenga de - ¡El pueblo no se rinde, carajo! - (...)
Se trata de poner en contexto y poder acercar esas revoluciones reales que nosotros hacemos a través del arte, a la revolución real de cuando ellos crean Jóvenes Creadores del Chocó, que es un movimiento social que se hace a través del cuerpo que baila y que

logra un entorno protector, que logra un lugar, yo diría, muy político en esta sociedad, entendido desde otras maneras de ver el mundo y para mí era el final que podía poner el sello de un pueblo que es fuerte, que es resiliente, que es capaz de, en medio de la desgracia, seguir bailando, no para pasarla rico, sino para demostrar la humanidad a través del baile, para demostrar un discurso que pasa por la voz, pero que también pasa por el cuerpo.
(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

Esta resistencia de la que habla Palacios hace referencia a un movimiento social que sucedió en 2017 en el Pacífico que paralizó la ciudad de Buenaventura durante 23 días. El paro cívico se llevó a cabo a través de la música y el arte, y como lo vimos, Palacios quería hacer un paralelo con esta revolución social llena de arte que se realizó en las calles del Pacífico, con la manifestación artística y política que se hace en JCH y que es puesta en escena en esta ocasión en el Teatro Colón de Bogotá, pero que muestra una realidad del Chocó y de muchos territorios colombianos que resisten todavía a los hechos violentos.

Vimos a lo largo de este artículo cómo, a partir de la autoidentificación, los bailarines del *exótico*, se reinventan. Algunos de ellos ya no se identifican como jóvenes en situación de vulnerabilidad, todos se identifican como bailarines de *exótico*, pertenecientes al Chocó, ya que esta técnica es difícil para aquellos que vienen del exterior de la región. Su reexistencia¹⁰ se desarrolla a través de este baile, su resistencia se hace a través de sus cuerpos.

●
10 La reexistencia, término acotado por Adolfo Albán Achinte, se refiere a “los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes”. (Albán, 2009, Capítulo 13)

La fuerza de esta pieza de danza es que ella fue concebida por personas vulneradas, pertenecientes a un territorio históricamente afectado por diferentes violencias y son ellas mismas quienes ponen en escena cuadros que denuncian lo que han tenido que vivir, pero también su fuerza y la transformación que quieren aportar en la sociedad.
(Aguilar, 2020, pp. 87)

Podríamos decir que es desde su propia técnica, con su propio lenguaje corporal, que estos bailarines hablan de sus propias experiencias y éstas pueden resonar con otros territorios del país. A nuestro parecer, la obra termina con la alegría y la fuerza de una manifestación cívica diciendo:

“estoy aquí, esto que me ha ocurrido no me define y, además, tengo la fuerza para exigir por lo que necesito”.

Rafael Palacios quiso remarcar la tradición de la región incluyendo la poesía de Manuel Caicedo, el pasillo chocoano y el abozao en el primer y en el séptimo cuadro, los dos relatados aquí. Aunque esta tradición ya está incluida en las bases del *exótico*, ya que está en la memoria kinestésica de los bailarines y están formados en ella desde pequeños. Lo que llamábamos un dispositivo contemporáneo es la puesta en escena de una danza urbana, ya que para Palacios el *exótico* es en sí mismo una técnica contemporánea:

Lo que tienen estos grupos que trabajan desde el territorio y que también se conciben desde unas miradas contemporáneas, porque no se trata de solo pensar que lo contemporáneo viene solo desde las grandes ciudades, vienen del centro del país, es como nosotros vivimos este mundo contemporáneo y cómo podemos enunciar al público desde nuestras propias estéticas, nuestras propias palabras, nuestras propias

maneras de enfrentar el escenario porque incluso sabemos que ya hay unas reglas muy preestablecidas sobre cómo debería ser una puesta en escena que pueda girar alrededor del mundo y romper con eso y hacer un diálogo, pero sobre todo poderlo llevar hacia uno, o sea, desde la propia mirada es lo que es interesante. (...)

La técnica danzaria que ellos trabajan, para mí es muy valiosa. Yo no le veo nada de debilidad, no la veo como una técnica menor, sino que, al contrario, lo veo como un trabajo muy disciplinado, una técnica muy difícil; no todo el mundo puede bailar exótico, una técnica muy juvenil también, es decir, también hace parte tener un cuerpo juvenil, una energía, unos deseos de enfrentar el mundo, ese ímpetu que tienen los jóvenes. Pienso que la técnica exótica ya es una técnica contemporánea como tal, o sea, no es un diálogo extraño que va a llegar, es poner en el escenario esta técnica de danza respaldando una historia que queríamos contar; respalda una narración que, finalmente, creo yo, eso es lo que hacen las técnicas de danza: respaldan un discurso y apoyan lo que uno le quiere contar a los demás a través de la danza, a través del cuerpo que es capaz de moverse para narrar su propia historia. Así que no fue difícil; al contrario, fue bellísimo y muy enriquecedor poder ver a todos estos niños, niñas, adolescentes y jóvenes bailando de esa manera.

(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

A modo de conclusión, podríamos retomar que vimos el cambio profundo entre el término de “exótico” entendido en Occidente y aquel dado por los bailarines de la danza urbana chocoana. De la misma forma en la que los representantes del *exótico* han hecho la “absorción del enemigo sagrado”, tomaron el concepto “exótico” para nombrar su práctica danzaria, revalorándose como únicos entre los otros, gracias a la dificultad de la técnica. Es en la reapropiación de los saberes locales y su mezcla con estilos más “occidentales” que también son incorporados, es en esa yuxtaposición que nace el *estilo*. La palabra *exótico* que denomina esta danza viene de la transposición del nombre de una canción, de un disco, de un ritmo



musical a una técnica nueva de danza. Pero, ¿podría ser la resignificación de la noción occidental de exótico? Este cambio podrá hacerse desde la mirada de cada espectador que podrá preguntarse por su concepción del vocablo y el nuevo significado dado por los Jóvenes Creadores del Chocó.

Vimos también que el estilo tiene algunos elementos que lo representan, como su tendencia a la mezcla, donde tradición y nuevas tendencias han estado presentes desde la aparición del *ritmo* y el *estilo* de baile; su afinidad por la calle, al ser un estilo de danza urbana y su búsqueda de reapropiación de esos espacios, reclamándolos de ciertos actores violentos y siendo un lugar de aprendizaje; su feminidad, que guarda relación con el surgimiento de diferentes danzas que transgreden los roles de género desde la risa y el disfrute. Es importante destacar el análisis de movimiento hecho aquí: ya que es un *estilo* muy exigente, dinámico y alegre, construido a partir de movimientos muy veloces, donde en su mayoría, piernas, rodillas y pies parecen ser el motor de la gestualidad. Se retoman movimientos de diversas danzas tanto tradicionales como urbanas, con la característica de ser más rápidos, con disociaciones pronunciadas entre la cintura escapular, pélvica, la columna y las extremidades.

Por otro lado, el estilo tiene algunos elementos que lo representan, como su tendencia a la mezcla, donde tradición y nuevas tendencias han estado presentes desde la aparición del *ritmo* y el *estilo* de baile; su afinidad por la calle, al ser un estilo de danza urbana y su búsqueda de reapropiación de esos espacios, reclamándolos de ciertos actores violentos y siendo un lugar de aprendizaje; su feminidad, que guarda relación con el surgimiento de diferentes danzas que transgreden los roles de género desde la risa y el disfrute. Es importante destacar el análisis de movimiento hecho aquí, ya que es un *estilo* muy exigente, dinámico y alegre, construido a partir de movimientos muy veloces, donde en su mayoría piernas, rodillas y pies parecen ser el motor de la gestualidad. Se retoman movimientos de diversas danzas, tanto tradicionales como urbanas, con la característica de ser más rápidos, con disociaciones pronunciadas entre la cintura escapular, pélvica, la columna y las extremidades.

Es por esto que podríamos afirmar que “este estilo se vuelve una herramienta de re-existencia, una técnica contrahegemónica, de desobediencia y así mismo de resistencia contemporánea, actual” (Aguilar, 2020, p. 88). Una obra que narra las vivencias y denuncias que se hacen hoy en día desde el territorio. Hablar de

él, aprender de él, puede ayudarnos a entender los fenómenos que se han dado en las periferias del país; es una deuda histórica que tenemos con nuestros territorios, para que al fin podamos hablar de una paz duradera. Al respecto, dice Palacios:

Tenemos que aprender a escuchar los territorios, aprender a respetar los conocimientos de los territorios y, sobre todo, aprender a apreciar las estéticas que nos vienen desde los territorios, porque cuentan la historia de Colombia, y cuentan la historia de Colombia desde lo local hasta lo general, hasta lo universal. Por eso es que Jóvenes Creadores tienen ese poder en el escenario, por eso es que yo estoy tan feliz de haberlos conocido, de haber trabajado con ellos que me enseñaron tanto.
(Entrevista a Rafael Palacios, septiembre de 2020)

Hablando de resistencias, Michel Foucault resume a qué se hace referencia cuando hablamos de contextos de paz:

[Las resistencias] son luchas que cuestionan el estatus del individuo: por una parte, sostienen el derecho a ser diferentes y subrayan todo lo que hace a los individuos verdaderamente individuales. Por otra parte, atacan todo lo que puede aislar al individuo, hacerlo romper sus lazos con los otros, dividir la vida comunitaria, obligar al individuo a recogerse en sí mismo y atarlo a su propia identidad de un modo constrictivo (...) todas estas luchas actuales se mueven en torno a la cuestión: ¿quiénes somos? Son un rechazo de estas abstracciones, de la violencia estatal, económica e ideológica que ignora quiénes somos individualmente, y también un rechazo de una institución científica o administrativa que

determina quién es uno. (Foucault, 1982, p.3-20)

Esta resistencia que hacen los bailarines del *exótico* es también una lucha, como lo diría Foucault: contra lo que separa a los individuos. La categoría de pertenencia al grupo de *bailarines de exótico, del Chocó*, podría hacer resistencia a la categorización que homogeneiza a los jóvenes, los jóvenes afrocolombianos, jóvenes olvidados por el Estado. Esta técnica de danza permite “dignificar la vida y reinventarse para seguir en transformación”, como lo diría Albán Achinte. Sería su reexistencia puesta en marcha a través de la danza.

Quisiera finalmente citar a Antonio Negri, quien habla a propósito de los movimientos de resistencia, donde su composición social es la multitud, y una de sus características es la producción inmaterial, la producción de subjetividad:

Su capacidad para captar y transformar todos los aspectos de la sociedad y su forma de red de colaboración son dos características enormemente poderosas que el trabajo inmaterial está extendiendo a otras formas de trabajo. Dichas características pueden servir como esbozo preliminar de la composición social de la multitud que hoy anima los movimientos de resistencia frente al estado de guerra permanente y global. (...) El impulso motor [de la resistencia] es una lucha contra la miseria y la pobreza y un profundo deseo de democracia (...) basada en relaciones de igualdad y de libertad (...) La necesidad de democracia coincide, en las actuales circunstancias, con la necesidad de paz. Cuando la guerra se ha convertido en un elemento fundamental de la política, y cuando el



estado de excepción se ha convertido en permanente, la paz adquiere para la multitud un valor superior, la condición necesaria para cualquier liberación. (Negri, 2004, p. 94-95)

Los Jóvenes Creadores del Chocó, al igual que cada una de las personas involucradas en la creación de *Revolución paz-cífica*, *bailes de resistencia* y cada bailarín de *exótico* están, a mí parecer, en una *guerra de liberación*, con palabras de Negri “en guerra contra la guerra”. Son fuer-

zas reales y creativas que buscan una nueva Colombia a partir de actos de paz y resistencia. El trabajo del maestro Palacios con JCH da un ejemplo de cómo las organizaciones artísticas deberíamos trabajar más en una *lucha en redes de multitudes*. Para crear una red de experiencias artísticas contra el conflicto interno, contra las desigualdades y diferentes opresiones que se efectúan sobre los individuos, para que de una manera más organizada, seamos más efectivos y lleguemos a cambiar la subjetividad de más y más personas.★

Referencias bibliográficas

Aguilar Gómez, Sandra, (2020) *Résistances à partir de la danse en Colombie* [Tesis de maestría no publicada]. Université Paris 8

Aguilar Gómez, Sandra (2020) *Entrevista a Katherine García Gil*, marzo de 2020 [No publicada]

Aguilar Gómez, Sandra (2020) *Entrevista a Rafael Palacios*, septiembre de 2020 [No publicada]

Aguilar Gómez, Sandra, (2023) *Memoria de las resistencias desde la danza en Colombia* en Espinosa Moreno, Fernanda, coord. acad. et all. (2023) *Memorable II: enfoques novedosos sobre desafíos para la construcción de memoria en Colombia*, Bogotá: Ed. Centro de Memoria Paz y Reconciliación, ISBN: 978-958-717-275-1

Albán Achinte, Adolfo, (2009). *Pedagogías de la Re-Existencia, Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia*. En Z. Palermo. (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo

Bernard, Michel, (2004). *Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain à propos de la danse*. En *Revista Descartes*, 44. p. 21-29

Bhabha, Homi, (2013) *The Voice of de Dom*, En *Times Literary Supplement*, n° 4953, 1997, p.14-15, Citado por HALL Stuart, *Diasporas, ou les logiques de la traduction culturelle*, En *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, Ed. Amsterdam, p.82.

Bancel, Nicolas, Blanchard Pascal and al., (2002). *Zoos humains : de la vènus hottentote aux reality-shows*. Paris : Ed. La Découverte

Caro y Cuervo Tv, *Las músicas afrocolombianas como espacio de resistencia*. Conversación entre Nidia Góngora, Ángel Perea y Carolina Ethel Martínez, jueves 9 de julio de 2020 de manera virtual, disponible

en el link: <https://youtu.be/WzS7Nn-B8ayU?si=q2B9kLGSWeN--p0G>

Decoret-Ahiha, Anne, (2006) *L'exotique, l'ethnique et l'authentique*, in *Civilisations* [En línea], 53, subido el 24 de enero de 2009, consultado el 1 de mayo de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/civilisations/600>; DOI: 10.4000/civilisations.600

De L'estoile, Benoît, (2017) *De la Exposición Colonial al Museo del Hombre. Una genealogía alternativa de la antropología francesa*. En HAL Open Science, Submitted on 12 Sep 2023, disponible en el enlace: <https://shs.hal.science/halshs-04205470>

Dueñas, Martha, (2012). *Cuando el cuerpo desaparece: Análisis de tres piezas de danza y performance en Bogotá*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Asociación Alambique Ontología Cultural, Instituto Distrital de las Artes IDARTES Publicaciones.

Fanon, Frantz. (1952) *Piel Negra. Máscaras Blancas*. Original Ed. Seuil, París. Consulta edición en español: Ed. Abraxas. Buenos Aires, Argentina, 2009. Consultado en el enlace: <http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/bibliografia/fanon-piel-negra-mascaras-blancas.pdf>

Foucault, Michel, (1982) *El sujeto y el poder*, in *Revista Mexicana de Sociología*. 50 (3), p. 3-20

Fratagnoli Federica, (2014) L'Hybride à l'Épreuve du Corps Dansant: étude de créations de la scène contemporaine anglo-saxonne. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [En línea], vol. 4, n.3, septiembre-diciembre 2014, p. 486- 508. Saisi du lien : <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/artiole/view/41501>

Hall Stuart, (2013) *Diasporas, ou les logiques de la traduction culturelle*. En *Identités et cultures 2, Politiques des différences*, Ed. Amsterdam, p.80 et 81

Jaramillo López, David (2016) *Estrategia ARTNIVORA Estéticas decoloniales, antropofagia y la construcción de una mirada crítica para las artes visuales en América Latina*, Tesis presentada para la obtención

de la Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, disponible en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5324/1/T2067-MEC-Jaramillo-Esteticas.pdf>

Navas Cássia, (1996) Brésil, bresilidade. En *Revista Noire: Brésil, Brazil, Afro-Brasileiro, Art contemporain Africain*, 22

Negri Antonio et Hardt, Michael, (2004) *Multitud, Guerra y democracia en la era del Imperio*, ed. Cultura Libre, España, p. 94-95

Oslender, Ulrich. (2002) *Espacio, lugar, y movimientos sociales: hacia una «espacialidad de resistencia*. En Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales 6 (115). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-115.htm>

Otero, María Teresa (2007) *Los grandes eventos como acciones de Relaciones Públicas del Estado: Las Exposiciones Universales*. En SPHERA PUBLICA Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación Número 7, Murcia, España

Sitio Oficial, Ballet Stagium, pestaña historia : http://www.stagium.com.br/?page_id=11

Tellier Arnaud, (2008) *Posture anthropophage et fusion identitaire*. En *Le Coq-héron*, n° 192, 2008/1, p. 41

Terán Rodríguez, Janeth, (2021) *Ritmo exótico; la música que jóvenes del Chocó usan para evadir la violencia*. En el periódico *El Espectador*. *Artículo publicado el 29 de abril de 2022 - 03:53 p. m., disponible en el enlace: <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/ritmo-exotico-la-musica-que-jovenes-del-choco-usan-pa-ra-evadir-la-violencia/>*

Video Baile Choque (Perreo Con Toque - La Combinación) subido al internet el 8 de mayo de 2010 disponible en el enlace: <https://youtu.be/dc0zzT-DvDWM>

Video Tutorial Danza Urbana - Baile Exótico de la Escuela de Formación Artística CreArte <https://youtu.be/XdRDAqoznVI?si=XLGs2ss8hav6Wkrc>



TEÓFILO

y la cultura

POTES

afropacífica

RAÚL PARRA GAITÁN



Basado en su investigación acerca de la canción La Mina o rebelión de esclavos, creada por Teófilo Roberto Potes, el autor traza una completa semblanza de este pionero y defensor de la cultura negra en Colombia. Potes es considerado como el filósofo de la memoria de la Costa Pacífica colombiana y quien ha sido el promotor de la investigación sobre las danzas y músicas del Litoral Pacífico. Semblanza donde se profundiza la historia y la filosofía de los rituales y las costumbres cotidianas de la vida social de la cultura tradicional afropacífica con todas sus referencias.

TEÓFILO ROBERTO POTES (1917-1975)¹ es considerado el filósofo de la memoria de la Costa Pacífica. Explorador empírico de la sabiduría afrocolombiana de los pueblos del Litoral, promovió las danzas, cantos y grupos musicales de su región (Zapata Pérez, s.f.). Interesado en varias de las expresiones y tradiciones culturales afropacíficas del occidente colombiano, Teófilo Potes construía y ejecutaba marimbas, cununos, tambores y guasás. Cantaba arrullos, currulaos, gualíes, alabaos y romances. Ambas cosas en el contexto de las ceremonias propias de su comunidad. Al profundizar en la historia y la filosofía de los rituales y las costumbres coti-

• 1 La primera publicación sobre Potes fue escrita por el etnomusicólogo Michel Birenbaum Quintero; La audaz intelectualidad afro de Teófilo Potes (Birenbaum, 2020, p.97-122). En general, el presente texto ha partido de este valioso documento, completándolo con otros hallazgos documentales.

dianas de la vida social de su cultura tradicional afropacífica, se convirtió en intérprete y creador coreográfico.

Según Potes (1974), la gente del Pacífico ha hecho, entre otros, importantes aportes a la música, a la danza y al folclor social y ecológico que no habían sido reconocidos en “los grandes centros”. Reconoce la transculturación, ocurrida durante la colonia, como un lavado de cerebro y afirma que ella fue la causa de que los afrodescendientes no solo hayan olvidado los números, sino que, como un “líquido corrosivo”, los deshumanizó, dejándolos sin personalidad y sin inteligencia, haciéndoles olvidar hasta “el idioma madre”. Hecho que ha impedido que la literatura afro en América sea “de primera magnitud” (Potes, 1974). Sin embargo, el aporte literario del afropacífico se puede comprobar, continúa

Potes, al encontrar improvisadores espontáneos como Margarita Hurtado en Buenaventura y Santos Garcés en Guapi que, casi sin saber leer ni escribir, han compuesto décimas a lo Lope de Vega o Calderón de la Barca.

Desafortunadamente, mucho del material folclórico se ha perdido porque no se ha escrito, porque no se ha llevado al papel, tal como lo manifiesta Potes (1974) cuando afirma que “como tiende a perderse la música si no se pauta, si no buscamos ya el pentagrama y empezamos a estudiar esta música del Pacífico”. Contra la política de negación del folclore afropacífico, Teófilo Potes “llenó la sociedad colombiana de música y danza negra” (Valderrama, 2015, p.86), creando coreografías como la del currulao y *La Mina o rebelión de esclavos* como aporte a la construcción del folclor dancístico nacional desde finales de la década de 1940.

Luego de terminar su bachillerato en el Colegio Santa Librada de Cali (1933), Potes regresó un tiempo a Buenaventura, para estudiar durante dos años en el preparatorio de medicina de la Universidad Nacional. Obligado a abandonar sus estudios universitarios debido a la muerte de su benefactor, el médico Jorge Vásquez Valencia, Teófilo regresó a Buenaventura en 1938 (Potes, 1970). Tiempo después, trabajó como inspector de policía, viajando “de vereda en vereda, resolviendo problemas, investigando y castigando crímenes, y probablemente utilizando su entrenamiento médico” (Birenbaum 2020, p.105). Consideraba que la medicina, como todas las ciencias, tiene mucho que ver con el folclor, porque hace parte del pueblo, y, como consecuencia, todas las ciencias desembocan en él (Potes, 1975, p. 2).

El primer acercamiento a la cultura dancística y a la música afropacífica, del que se tiene noticia y en el que participó Teófilo Potes, fue con el *Conjunto Rosa Negra* que se presentó en el *Programa de Murgas*, durante la celebración del IV Centenario de la Fundación de Bogotá en 1938.² La agrupación, dirigida por Tobías Otero, estaba compuesta por 11 hombres y 8 mujeres.

Según el artículo *El Currulao* de El Tiempo (1938):

No vienen los músicos de Buenaventura con “instrumentos de buena familia”. Estos negros simpáticos tuvieron la feliz ocurrencia de subir a la Sabana, desde su valle ardiente, una música bárbara para reventar marimbas, bombos, guasas [sic]

• 2 En el artículo del periódico El Tiempo (1938.3), *Un éxito constituyó el Festival de arte en el Circo de San Diego*, se presenta el programa del evento: El Ballet Vienés, Los Meloparodistas, Las Murgas de Cartagena y Buenaventura, La Chirimía de Tierradentro, así como El Conjunto típico Bogotá del “maestro de danzas colombianas” Jacinto Jaramillo.

y cununos a los oídos de una ciudad de refinada cultura, que no puede ir a los puertos. [...] La música de los negros de Buena-ventura es de “puertas abiertas”. No hay sugerencias ni grandes silencios para la interpretación. Todo es el estruendo, la algarabía, el escándalo de los instrumentos que se desgañitan para dar el más alto sonido. (p.1)³

A principios de la década de 1940, Potes se instaló por tres años en Nueva York y, al parecer, trabajó en la Biblioteca Pública de esta ciudad. Según el columnista Ovidio Figueroa (1975), en esta ciudad tuvo la oportunidad de conocer a Katherine Dunham, “cuando apenas cumplía 26 años” (p.2), coincidiendo con la temporada (1943) de *Tropical Revue*, que durante tres meses presentó la agrupación de Dunham en Broadway. Para Birenbaum (2020), este encuentro marcaría su vida (p.97-122) y, según Alicia Camacho (2013), la propuesta investigativa y artística de la antropóloga y creadora persuadió a Teófilo Potes a profundizar en el estudio, la recuperación y la escenificación del extenso folclor del Pacífico Sur. Aunque la vocación por el folclor había hecho parte de una “tradición ancestral” que siempre había estado en la familia y que, como autodidacta, dice Potes (1970), a pesar de haber “estudiado mucho sobre cuestiones folclóricas”, cuando se presentó la oportunidad de estar con Katherine Dunham, pudo aprender la letra menuda.

Es probable que Teófilo hubiese acompañado a la compañía de Dunham durante la gira suramericana de 1950-1951 (Birenbaum, 2020, p.97-122), aunque en los programas de mano del Teatro Colón el nombre de Potes no aparece en la lista de músicos ni de bailarines. Sin embargo, se cree que Potes pudo asistir a los ensayos como observador durante la gira suramericana, que permaneció durante los últimos meses de 1950 en Buenos Aires, donde *Southland*⁴ fue investigada,

●
3 Apreciaciones como las referenciadas sobre la música del Litoral Pacífico son corrientes dentro de los músicos y folclorólogos del altiplano. En uno de sus primeros artículos publicados sobre el currulao, Guillermo Abadía (1944) recuerda que los bailes que celebraban una o dos veces al mes en Buenaventura tenían un “carácter orgiástico, sin distinción de sexos” y que la música era interpretada por niños, debido a que los instrumentos eran de una simplicidad elemental y su manejo no requería de una meticulosa técnica (p.9)
4 Según Dunham (2005), *Southland* es la historia de ningún linchamiento real en los estados sureños de América, y sin embargo es la historia de cada uno de ellos, porque detrás de cada uno se esconde la violencia de la turba contra los indefensos, y detrás de la mayoría de ellos se esconde la violencia de la ira, el miedo y la lujuria, que genera una enfermedad de profunda culpabilidad. (p. 342)

“
Teófilo Potes fundó
la agrupación que
tomó el nombre
de Acuarelas del
Pacífico.
”

compuesta, diseñada y ensayada (Dunham, 2005, p.341-344), e incluso estar en el estreno de Santiago de Chile en enero de 1951. Teófilo, al parecer, permaneció saliendo constantemente del país y en 1953, según Alicia Camacho (2013), se radicó definitivamente en Buenaventura.

Teófilo Potes se encuentra con Mercedes Montaña en un programa que se transmitía los sábados en Radio Buenaventura, en 1948⁵. Según Mercedes (Montaña, 1974), existía una agrupación que interpretaba currulaos. Inicialmente estaba dirigida por Romelio Rodríguez y luego por Teófilo. Bailaban el bunde, la juga, el currulao y la jota; danzas que Mercedes junto a su prima Marcelina enseñaron a los integrantes de la agrupación. Luego de seis meses, dice Mercedes, el grupo lo integraban Joselín Ríos, Concepción Perlaza, Teófilo Potes y Mercedes Montaña. Juntos realizaron una primera gira por Cali, Palmira, Buga y Tuluá (Montaña, 1974)

Teófilo fundó la primera agrupación que tomó el nombre de *Acuarelas del Pacífico*⁶y, según otra de las bailarinas, Maritza Prieto Villa (1999), es donde ella, a la edad de seis años, se inició en el estudio de “las culturas afroamericanas” (p.125) del Pacífico colombiano. Margarita Hurtado y María Cruz Campás hicieron parte de la agrupación luego de la explosión de Cali (7 de agosto de 1956), con la que se presentaron en Cali, Tuluá y Manizales. Con *Acuarelas del Pacífico*, según Margarita Hurtado (Aleph, 1976), salían “a *demostrar* el folclor del Pacífico” (p.14), a pesar de que en Buenaventura por la época sólo había bailaderos de currulao y no se hablaba de folclor. Frente a lo anterior, Teófilo construyó, en el parque Bolívar, unos ranchos

●
5 Existen referencias de que, al menos desde 1936, había programas radiales sobre el Currulao, entre los que se encontraban los transmitidos para todo el país por La voz del Pacífico. Ver periódico Alma Portaña (26 de marzo de 1936, p. 1)
6 Se encontraron otras evidencias de que la agrupación se llamaba *Acuarelas Folclóricas del Pacífico*. Sin embargo, en los periódicos fechados en 1962, la agrupación es publicitada como *Acuarelas del Pacífico*.

para “enseñar música y negritud a su pueblo” (Marulanda 1979, p. 5), sin embargo, fueron quemados por los alcaldes y policías, quienes veían las construcciones contrarias a las normas urbanas. Con *Acuarelas del Pacífico* se presentó constantemente en diferentes eventos, entre los que se encuentran: la Feria de Manizales (El Tiempo 1957 y 1959, La Patria 1956, 1958, 1959); y en la Feria de Cali (El Tiempo 1960).

Durante la Feria de Manizales de 1957 y 1958, *Acuarelas del Pacífico* se presentó en el coliseo cubierto y en el conservatorio de la ciudad; allí tenían amistad con el músico Ramón Cardona García y la mezzosoprano Livia González de Ruiz (Rendón García 2005 p.131). Para enero de 1959, *Acuarelas del Pacífico*, junto a las agrupaciones de Delia Zapata, *Tejicondor*, dirigida por Jacinto Jaramillo, y varias delegaciones departamentales e internacionales de música y danza, hacen parte del Primer Festival Folclórico Interamericano de Manizales. Según Rendón García (2005), “el conjunto era formidable” y el ritmo y el color de la danza y la música conmocionaron la sensibilidad de la audiencia (p.131). Para la gira nacional de 1962, *Acuarelas del Pacífico* ofreció diferentes funciones en la Semana de la Cultura en Bogotá.

“Verdaderas estampas arrancadas de la tradición” que representaban las palpitantes costumbres de la gente del Litoral, escribía el crítico de cine de El Espectador, Mariano San Ildefonso , y luego de la actuación de la agrupación observaba en el periódico:

Se siente cómo lo tradicional se muestra al natural, sin fantasías teatrales adaptadas para buscar efectos previstos: Sus componentes, al ritmo suave o violento de su baile, dejan exteriorizar sus sentimientos y dan rienda suelta a su fantasía y hasta a sus creencias, bien sean religiosas o profanas.



BUENAVENTURA EN TECNICOLOR / LA PATRIA, ENERO 17 DE 1970, P.9.1



ACUARELAS DEL PACIFICO. — Bogotá — Gran acogida ha brindado el público bogotano al conjunto “Acuarelas del Pacífico”, con sus bailes folclóricos de la Costa del Pacífico en Colombia. Este conjunto, que visitó anoche nuestras oficinas y realizó varias presentaciones que merecieron los mayores aplausos, se presentará nuevamente ante el público bogotano en exhibiciones especiales en el Coliseo de Exposiciones, donde, esperamos, tengan toda la acogida que se merecen. En las gráficas, aparece a la izquierda el grupo del bunde, y a la derecha, el grupo de los “joteros”. (SIGLO-foto-Flórez).

ACUARELAS DEL PACÍFICO / EL SIGLO, JULIO 13 DE 1962, P.15.2

Los instrumentos que usan son rústicos, de manufactura típica; y los cantos son monótonos y simplistas, expresando creencias, sentimientos y sensaciones, en hermosos tonos de conjunto vocal e instrumental, en los que tiránicamente se domina un implacable sello ancestral de extraordinaria pureza. (Ildefonso, 1962, p.5B)

A pesar de que era invitada a Manizales constantemente para participar en diferentes certámenes de la ciudad y la Universidad de Caldas, la agrupación se quedó esperando el transporte en Buenaventura para participar en el Primer Concurso Folclórico Nacional de 1958. Como Potes había llegado con anterioridad al concurso, se quedó resolviendo lo del transporte, aunque sin encontrar ninguna solución. Entre tanto, “sentado sobre un rústico taburete, al lado de la marimba”, continuó con la escritura de un texto sobre los aportes del folclor del Pacífico, que debía dejar en el Centro de Investigaciones Folclóricas, tal como se mencionó en el periódico La Patria (1958, febrero 09):

[...] ¿Qué le pasa al investigador folclórico Teófilo R. Potes? Está convaleciente [sic] de una pulmonía. No puede reponerse, porque en el hotel no le fían más comida. Debe seiscientos pesos. A lo anterior se suma su depresión moral; la Oficina de Fomento y Turismo le hizo una mala jugada. Cuando llegó a Manizales, el 12 de enero, se presentó ante el director don José Arango para darle “parte” de una misión que le habían encomendado: organizar un conjunto folclórico con gentes del Pacífico. El negro, luego de recorrer de un lugar a otro, logró reunir en Buenaventura a verdaderos intérpretes del

folclor de Tumaco, Saiga, Timbiquí y Río San Juan”. (p. 6)

Potes, al recorrer selvas y manglares, recogió las manifestaciones culturales para demostrar que la gente del Pacífico tenía su propia cultura y “no era tan pobre como se pregonaba” (Marulanda, 1979). Por esto, todo lo relacionado con las investigaciones sobre el folclor del Litoral Pacífico se le debe a Teófilo Roberto Potes, afirma Marulanda, al demostrar que las raíces de estas expresiones estaban en el ancestro africano. Sin embargo, él siguió adelante, escribiendo sobre folclor y formando grupos, demostrando todo el conocimiento adquirido durante su recorrido investigativo sobre el folclor del Pacífico. Entrevistado por el periódico La Patria (1957, noviembre 6) sobre el repertorio de la agrupación, Teófilo dice que el repertorio consta de “cuadros costumbristas” como el *Chigualo*, los velorios y el matrimonio campesino. También presenta danzas y cantos, dice Potes, con el folclor que se aleja de los trajes de colores y de la fórmula “convencional en el teatro”, acercándose a “la realidad” (p.3)

Una segunda agrupación conocida como, *Los de Bahía de la Cruz*, se creó con el patrocinio y con los empleados de Puertos de Colombia en 1969. Allí se encontraban los mejores bailarines que Teófilo haya tenido (Camacho, 2013). La agrupación ensayó en el salón de los bomberos del terminal marítimo hasta 1972, cuando, por problemas con el manejo de la agrupación y del dinero por parte del sindicato, Teófilo se retiró. Inició entonces, un proceso con la última de sus agrupaciones, *Canchimalos*⁷ para adultos y *Canchimalitos* para niños,

•
7 Según Alicia Camacho, en entrevista con Santiago Arboleda (15 y 16 de noviembre de 2009), acerca del nombre del grupo, Teófilo decía que “el canchimalo es un animal muy inteligente, el pescado que se lo come... se muere porque cuando él entra al buche el canchimalo abre sus aletas y la red que lo coge la daña. Así que nosotros vamos a hacer que donde lleguemos abrimos las aletas y acabamos hasta...”. (Arboleda Quiñónez, 2011, p.347)

participando con esta última en el 1^{er} Foro Nacional de Folcloristas de Manizales en enero de 1975. A pesar de haber ganado el primer puesto del Concurso Interamericano del Folclor de Manizales y en la Feria de las Flores de Medellín, los problemas económicos de la agrupación luego de cada gira, según Potes (1970), la sometían a la constante deserción de sus integrantes y a buscar nuevos y sin experiencia. La ausencia de una institución que apoyara el folclor y las refundaciones constantes de la agrupación condujeron a Potes, al final de su vida, a trabajar solo con los niños del barrio. (Birenbaum, 2019)

Las agrupaciones de Potes fueron “ante todo una rica imbricación de recursos propios y foráneos”, de un lado, por la forma cómo enfrentan la realidad los bailarines y los músicos, haciendo que la interpretación de la danza y la música se impregnara de “sentidos y significaciones” y, del otro, por “el ensamblaje de elementos técnicos, estéticos y teóricos” (Arboleda 2011, p. 343). Además de las agrupaciones folclóricas, Teófilo Potes dirigió agrupaciones de estudiantes en los colegios Pascual de Andagoya y el Liceo Femenino,

entre otros. Allí trabajó como docente. Este ejercicio con jóvenes e infantes, junto a la presencia constante de los hijos de sus bailarinas y bailarines durante los ensayos de las diferentes agrupaciones, fueron los fundamentos para la creación del semillero *Canchimalitos*.

A pesar de la pobreza, la indiferencia y la hostilidad de sus congéneres, fundó en los suburbios de Buenaventura, en su propia casa, la más bella de las escuelas de las que se tenga noticia, donde transmitía a los niños la africanía y les enseñaba a danzar “con el ritmo purificado de la tradición; les imprimió en el alma la fórmula para fabricar y hacer hablar a los cununos, las marimbas y los guasás”. (Marulanda, 1979)

“
Al recorrer selvas y manglares, Potes recogió las manifestaciones culturales para demostrar que la gente del Pacífico tenía su propia cultura.
”

Igualmente, hay que considerar el trabajo de Potes en colaboración con las coreógrafas y folcloristas Mercedes Montaña y Maritza Prieto, la decimera Margarita Hurtado y la cantante y compositora Alicia Camacho. Todas ellas se iniciaron o profundizaron en sus búsquedas sobre las manifestaciones folclóricas del Pacífico en las agrupaciones de Teófilo Potes. Aunque el importante trabajo etnográfico realizado por los hermanos Zapata Olivella en el Pacífico ha sido extensamente divulgado, no ha pasado lo mismo con el trabajo de estas cultoras nativas de la región, constituidas como las pioneras de la proyección de las manifestaciones culturales afropacíficas que, hasta hace poco, empezaron a ser objeto de investigación.



ACUARELAS DEL PACÍFICO / LA PATRIA, NOVIEMBRE 12 DE 1957, P. 11.0

Mercedes Montaña (1912-1999), luego de la separación de *Acuarelas del Pacífico*, funda la agrupación *Danzas Folclóricas del Pacífico*. Apadrinada por el director del Teatro Experimental de Cali (TEC), Enrique Buenaventura, y la Miss Universo Luz Marina Zuluaga, Mercedes divulgó su trabajo en el interior del país desde finales de los años 1970, participando en encuentros nacionales de folclor y en varios programas de la televisión, entre los que se encuentra *Noches de Colombia* (1981). La agrupación fue ganadora de varios encuentros nacionales de folclor y, según el periódico *El Tiempo* (1977, junio 10), la diversidad de ritmos y voces, así como la interpretación de las danzas, imprimían al espectáculo “la fuerza y el vigor de un pueblo que forja su música al compás de la dureza de su propia vida” (p.5C). Para Marulanda (1979), la agrupación, además de ganar concursos nacionales y regionales, se convirtió en “una de las mejores del país por la pureza y respeto a la tradición” y considera que Mercedes se había convertido en “el capítulo necesario para el estudio del Litoral Pacífico” (p.5). Creadora del currulao pango, del currulao *Los Giraviones* (hidroaviones) y del juego coreográfico *El juego del rey*, así como de una gran cantidad de danzas poco difundidas por las agrupaciones folclóricas, como: *El florón*, *La bambara negra* y *Saporronδό*.

Maritza Prieto Villa (1942-1999) ingresó desde muy pequeña a *Acuarelas del Pacífico* e integró otras agrupaciones de danza, como *Arte y Cultura Guadaya*, que dirigía Antonio Ahumada Bado. Fundó en 1980 la Asociación Folclórica San Buenaventura (ASFOBA) y fue organizadora de las efemérides de la ciudad entre 1980 y 1990. Coordinó la primera feria Expo Pacífico 92 y, desde 1993 hasta 1999, organizó el Carnavalito de Buenaventura (Prieto, 1999, p.9). Junto a Marcos Candelo, investigaron sobre la cultura afropacífica y los afrodescendientes para la creación de *El Cristo negro* (1993), que en la primera parte trata sobre José Domingo, el esclavizado que se

rebela en *La Mina o rebelión de esclavos* de Teófilo Potes. Estudio que antecedió a la publicación de *La Mina*, y que, según Maritza (1999), el libro fue fruto de diez años de trabajo, presentado como “reconstrucción documental de un episodio histórico”, que pertenece al periodo de esclavizaje en el Chocó (p. 7). Este estudio siempre estuvo apoyado por “la mano fuerte y negra, la mano experta” de Teófilo Roberto Potes, el “hombre que conoció a fondo las costumbres traídas a estas tierras por los esclavos africanos bajo el látigo rubio de los españoles” (Prieto, 1999, p.9).

Margarita Hurtado (1917-1992), conocida como La Negra Margarita, La Mamá Grande o La Trovadora del Pacífico, la decimera guapireña, llegó a Buenaventura en 1941. Siempre fue muy hábil para los versos, dice Margarita (Aleph, 1976), y cada vez que oía uno “se lo aprendía; después competía, cantaba, reía, bogaba, de noche, de día” (p. 13). Como cantaora de arrullos, de jugas y de cantos de boga, llegó a encontrarse con Teófilo Potes en 1957. Él estaba buscando alguien que supiera de arrullos. Desde entonces y durante varios años, fue integrante de *Acuarelas del Pacífico*, participando en las diferentes giras nacionales. Con sus poemas participó en el Primer Encuentro Internacional de Cuentos de Bogotá, en el Encuentro Latinoamericano de Mujeres por el Arte de Cali (1990) y en el Encuentro de Mujeres Poetas del Museo Rayo de Roldanillo (1991). Parte de su obra está recogida en el libro *Los versos de Margarita* (Becerra, 1992), editado por la Alcaldía de Buenaventura.

Alicia Camacho Garcés (1941-2017), narradora, cantaora, compositora, bailarina, intelectual y activista afrodescendiente, se inició en el folclor de la mano de Teófilo Potes, al punto de ser considerada su brazo derecho en los grupos culturales por muchos años (Birenbaum, 2020, p.97-122). Alicia descubre en la música, la danza y en la cultura afropacífica su potencial de cantautora al

comprender la profundidad y complejidad del saber popular que se encuentra en el folclor (Ardito 2019, p.354). Luego de la muerte de Potes, Alicia crea en 1983 la agrupación *Los Caracoles Cantores*, con la que rescata el pasado histórico afro y la conservación de las manifestaciones folclóricas. Muchas de sus canciones reflejan la dimensión histórica que la liga con su pasado africano, dando a conocer, según Arboleda (2011), la exclusión y la subordinación “que caracteriza a las poblaciones afros, tanto en Colombia y América como en el continente africano” (p. 349). Con los *Caracoles Cantadores*, Alicia buscaba hacer énfasis en la memoria social y en las problemáticas más candentes y urgentes de Buenaventura y el Pacífico (Arboleda, 2011)

Teófilo Roberto Potes se enfermó gravemente durante el Encuentro Folclórico Nacional de Manizales de 1975 y fue internado en el Hospital Universitario de Caldas. El periodista de La Patria, Mario Escobar Ortiz, al considerar el “inmenso valor que tiene Teófilo Potes en el ámbito nacional” (1975, enero 6, p.2), inició una colecta⁸ para ayudar a Potes y a su familia. Posteriormente, fue llevado a Buenaventura, donde falleció el 17 de abril del mismo año.

Recordado como el “hombre que se entregó totalmente a la cultura de las gentes del Litoral Pacífico”, a pesar de su apariencia de hombre sencillo, vestido de blanco y sin zapatos, “tenía plena conciencia, en su fuero interno, de su inmenso valor como hombre y como intelectual” (Madrid, 1975; p. 10). Para Marcos Candelo, Teófilo Potes siempre vestía de blanco para rendirle homenaje a José Domingo, el mejor de los esclavizados, se-

●
8 La colecta realizada por el columnista y el periódico fue respondida positivamente por la ciudadanía manizalita. Entidades como la Industria Licorera de Caldas, la Corporación Financiera de Caldas, la oficina de Fomento y Turismo, Tejidos Única, Extensión Cultural, la emisora Radio Reloj, entre otras, se encuentran entre los donantes.

“
Todo lo relacionado
con las investigaciones
sobre el folclor del Litoral
Pacífico se le debe a
Teófilo Roberto Potes.
”

gún Potes (1970). A pesar de que les hacía caso a los amos, a escondidas de ellos ayudaba a sus compañeros. Potes era un negro alto, igual a la descripción que él hacía sobre José Domingo: “espigado, dientes largos y sanos, todo piloso, narizón y sin zapatos”. Sin embargo, cuando la gente lo escuchaba hablar, siempre se sorprendía que un hombre negro, sin zapatos y vestido como pescador se expresara con un discurso tan profundo sobre la cultura afropacífica. (Candelo, 2023, febrero 20)

Guillermo Abadía (1975) lamenta la desaparición de un obrero de la cultura patria, de un fiel representante del Pacífico en los diferentes congresos nacionales de folclor. En relación a los documentos de Teófilo, señala que “como parte del inventario del patrimonio folclórico nacional”, espera que los archivos estén en buenas manos y que algún día sean publicados sus escritos sobre folclor (en línea) que, “aunque no fueren muy tildados como documento literario, sí lo valdrán ampliamente como protocolo de su experiencia folclórica”.

El periódico La Patria (1975, enero 6) publicó apartes de una charla sobre folclor que Potes hizo en Manizales, donde es enfático al considerar el peligro de confundir el folclor con el tipismo, así como el “folclore amañado” que se pliega solamente al imperativo de lo espectacular.

Contra lo que dicen muchos entendidos, especialmente los eruditos de cabecera, en Colombia no se ha intentado, siquiera, el estudio del folclore. Porque este no solo es la música y la danza, sino los amplios conocimientos y las generosas manifestaciones de un pueblo. En donde están las canciones de los negros, sus conceptos míticos, sus leyendas, sus conocimientos botánicos, su curandería, su magia, su herpetología, su visión metafísica: Nadie, que yo sepa, ha intentado reunir, paciente y científicamente, ese acervo que es, realmente, el folclor. Simplemente nos hemos quedado con lo fácil, que puede convertirse en dinero, como la música y la danza. (p. 2)

Al parecer, entre Teófilo Potes y Guillermo Abadía existía una confrontación constante. El columnista Mario Escobar en el periódico La Patria (1975, enero 6) refiere que, para el último Encuentro Folclórico Nacional de Manizales, Guillermo Abadía “se excusó de asistir” porque Teófilo Potes estaba presente. Algunas declaraciones de Potes, como la de que el folclore se lleva en la

sangre y no es un producto de biblioteca o que las canciones rescatadas en el Litoral correspondían a los hombres y mujeres de su raza, “quienes las han creado y las han ido transmitiendo de generación en generación” (p.3), parece que no fueron bien recibidas por el folclorólogo andino. En uno de los textos de Teófilo en la revista Aleph, *Intervenciones del maestro Teófilo Potes en el 1^{er} Foro Nacional de Folcloristas*, presenta algunas de sus tesis, que viéndolas de cerca pueden haber disgustado a Abadía y a las élites del folclor nacional. Potes (1975) consideraba que en el país se había presentado como folclor lo que se sabía del pueblo y no lo que el pueblo sabía. Además, se había presentado con personas que no pertenecían al contexto cultural de la manifestación (p.1). Para Potes, lo anterior respondía más al *Volskunde*, porque el folclor era algo que se calcaba y se imitaba, pero que no se enseñaba. En los grupos infantiles que había dirigido, decía Teófilo (1970), por lo general se había hecho una “transposición folclórica” en la que el niño, luego de ver a “un grupo de viejos bailando” (*mileux de mémoire*) durante una o dos horas, hacía lo que había visto. No era necesario decirles cómo se hacían los pasos, sino que el muchacho, al ver a los mayores y lo que había percibido, realizaba su propio trabajo.

La adquisición de este conocimiento es definida por Marcel Mauss (2002) como una técnica corporal tradicional muy eficaz, donde el movimiento es aprendido desde el nacimiento, como un proceso cotidiano de socialización no reflexivo. Técnica que solo es posible transmitirla en un contexto tradicional como el de Guapi o Tumaco, donde Mercedes Montaña aprendió desde los siete años al ver a su abuela y su bisabuela durante los bailes, fiestas y celebraciones. Danzas y juegos como *el currulao*, *la mazurca*, *la juga de arrullo*, *el bunde*, *la bambara negra*, *el bolero viejo*, *el chigualo* y *el florón*, las cuales, de acuerdo con Montaña (1974, agosto 3), les enseñó a los otros integrantes de *Acuarelas del Pacífico*, y luego se convirtieron en el repertorio de su agrupación *Danzas Folclóricas del Pacífico*. Sin embargo, a pesar de que ella siempre las había bailado como una costumbre de su tierra, Mercedes manifiesta que hasta cuando salió de gira con Teófilo Potes aprendió a reconocer la importancia que éstas tenían. Para Marcos Candelo, estudiante de música de Potes, así como bailarín y asistente de Montaña, ella consideraba a Teófilo su maestro, quien le enseñó a llevar una coreografía al escenario (Candelo, 2023, febrero 20). Igualmente, en la entrevista con Manuel Zapata Olivella (Montaña, 1974, agosto 3), Mercedes recapacita que, si hubiera sabido antes la importancia de las manifestaciones afropacíficas, habría aprendido además cantos y décimas que muchos de sus familiares practicaban frecuentemente.

“
Se conoce como
currulao a la estructura
coreográfica y sus
variaciones, que fueron
creadas por Teófilo Potes
en Buenaventura.
”

Las danzas aportadas por Mercedes a *Acuarelas del Pacífico* y escenificadas por Teófilo Potes seguían “el molde de las costumbres regionales” (Birenbaum, 2019, p.187), como una recontextualización de la danza, la música y la cultura que se alejaba de las concepciones que siempre se habían tenido sobre las expresiones del Pacífico, calificadas como ruidosas, llenas de contorsiones sexualizadas y, según Abadía (1994, mayo 20), de danzas y músicas amorfas, arcaicas y primarias.

Las danzas que eran bailadas por la gente de la región, bajo la dirección de Teófilo, son cercanas a la creación realizada para las dos primeras agrupaciones de Delia Zapata Olivella, dado que eran bailadas por nativos de la región con el material de movimiento aportado por ellos, pero con una puesta en escena a la occidental. Paradójicamente, la escenificación de las danzas creadas por Potes ha sido escasamente referenciada por casi la totalidad de las élites del folclor nacional, a pesar de la constante participación en los más importantes festivales y reuniones folclóricas de su época: Ibagué, Manizales, Cali, Buenaventura, Bogotá y Medellín.

Para Marulanda (1979), las investigaciones del folclor del Pacífico tienen en Teófilo Potes al pionero y al defensor de la cultura negra en Colombia:

Teófilo Potes actuaba solo, acompañado únicamente por el alma de su pueblo, por los tambores, por las marimbas que fabricaba en su rincón de “Viento Libre”, en Buenaventura. Cuando fundó el grupo “*Acuarelas del Pacífico*”, quiso dar el grito de su raza, pero sólo fue escuchado por quienes lo entendían. Recogió por días y noches, entre selvas y manglares, todo cuanto pudo, para mostrar que los negros del Litoral Pacífico tenían una cultura

propia, que no era tan pobre como se pregonaba, y cuyas raíces se hundían en el ancestro africano. Explicó qué era el currulao, y por qué tantas variantes de él se encontraban de un lugar a otro. (p. 5)

Para Abadía (1983), se conoce como currulao a la estructura coreográfica y sus variaciones, que fueron creadas por Teófilo Potes en Buenaventura, las cuales se extendieron por todo el Pacífico, convirtiéndose en la danza representativa de la región. Paradójicamente, en los manuales y textos sobre las danzas folclóricas colombianas, el currulao no se atribuye a Potes, tampoco su puesta en escena, ni el haber creado una “estructura más racional” con “una descripción inteligente” que informara y resumiera la danza (p.297). Se considera a los hermanos Zapata Olivella y a Enrique Buenaventura los “abanderados de la recolección folclórica” de los Litorales y los responsables de guardar la “autenticidad” de esas manifestaciones (Abadía, 1962, p. 6), sin considerar lo realizado por Teófilo Roberto Potes y Mercedes Montaña. Aunque, años más tarde, considerara que las presentaciones del “admirable conjunto coreográfico de Mercedes Montaña” confirmaban que entre “todas las danzas negras que han sobrevivido en su pureza original, el currulao es la más perfecta y dinámica” (Abadía, 1983, p.310).

El encuentro de Teófilo Potes con Mercedes Montaña en Radio Buenaventura en 1948, así como el encuentro con Katherine Dunham, fueron las bases para la codificación y la escenificación o puesta en tarima del currulao, que se conocía en Buenaventura como danza y música desde 1930. Por otra parte, con la agrupación de dos parejas que se conformó seis meses después de conocerse Potes y Montaña, ¿el currulao para cuatro parejas, que se conoce actualmente, fue creado inicialmente para una o dos parejas? Ahora bien, la estructura-

ción coreográfica del currulao para cuatro parejas fue realizada en la década de 1950, luego de conocer a Dunham.

Para Candelo (2023), Teófilo Potes, antes de hablar del currulao, hablaba del andarele que en Buenaventura nadie conocía. Luego de haber visto bailar el bambuco viejo, según este, Potes creó una coreografía para grupo, a partir del baile en pareja como se hacía popularmente. Además, los bailes de pareja como la juga, la juga de arrullo y los bundes de adoración le proporcionaron a Potes el material para la creación de la historia y la coreografía, con la que “nos dio la identidad a los negros del Pacífico” e inmortalizó a Teófilo, por su belleza y su majestuosidad. (Candelo, 2023, febrero 20)

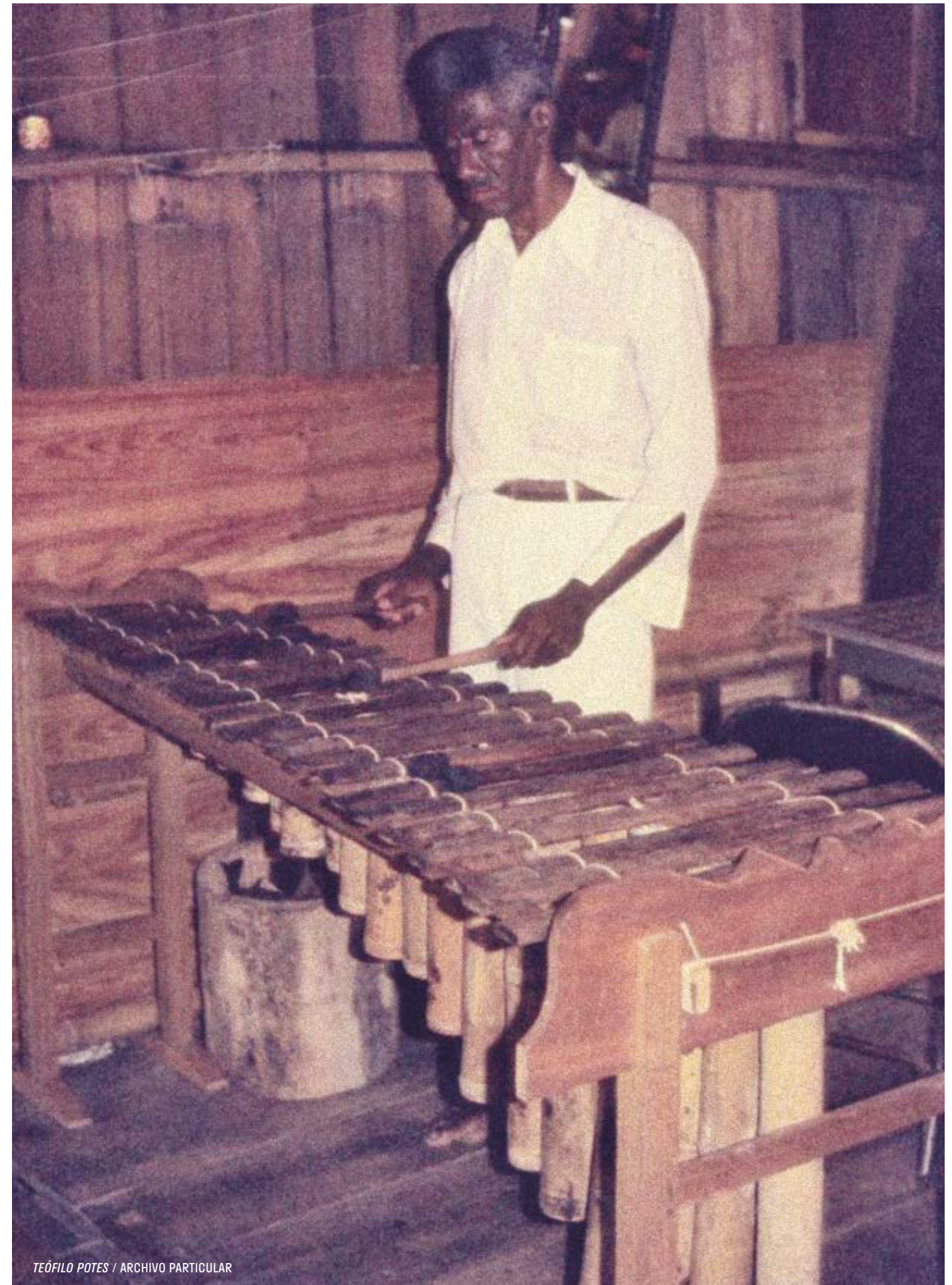
Sin embargo, Alicia Camacho (2013) es enfática al afirmar que en Buenaventura, luego de bailar el bambuco viejo, se empezó a bailar el pango, que era una danza más rápida y contenía pasos más largos que obligaban al pie a subirse al metatarso. El término de danza de currulao, según Alicia Camacho, no es de Teófilo Potes, él lo que hizo fue encontrar “lo que significaba la danza y por qué el africano la había hecho” codificándola para la tarima. Aprender a bailar bien el currulao era aprender a bailar cualquier otra danza, decía Potes (1970), por eso lo primero que se aprendía con él era esta danza, porque daba la agilidad requerida para bailar cualquier otra del Pacífico.

Para Vahos (1997), el currulao es una danza baja en donde los pies escasamente se levantan del piso. Solo lo hacen en los zapateos o, llamados por él, pateos, al usar el pie sin calzado. Reitera, al igual que Potes, que los pateos son “una especie de fingida representación de la mutua conquista pre-co-pular”, que tiene doble significación: primero es una “protesta por el rechazo que la mujer le hace al iniciar el baile”, y luego de alegría, cuando la mujer acepta al hombre (p.195). Destaca, además,

que tanto los rechazos como las aceptaciones están cargados de símbolos eróticos, entre los que se destacan: “los asedios del hombre a la mujer, los roces corporales “accidentales” entre la pareja y los comportamientos dancísticos de la mujer en la insinuación, provocación y propiciación” (Vahos, 1997).

Potes diseña también las faldas, dice Romero Rentería (Fecode, 2020), haciéndolas más amplias que las del bambuco viejo para mostrar de forma metafórica las olas del mar. Potes (1970) describe el currulao como una danza ritual en la que, durante la danza y con el manejo del pañuelo, el hombre le hace una propuesta a la mujer. El pañuelo es el que habla, dice Potes: “El hombre toma el extremo del pañuelo con una mano y el otro extremo con la otra [...] una vez el brazo derecho arriba y el izquierdo abajo y viceversa”. Los círculos son la base coreográfica del currulao, pues significan maternidad, mientras los ochos son las posesiones del hombre y de la mujer, por lo tanto:

El currulao es una danza más que todo ritual. El hombre le hace una propuesta a la mujer; ella en un principio oye y ve lo que el hombre propone. Claro que él propone con el baile y el pañuelo es el que habla, porque es una danza de galanteo. La mujer al fin acepta y dice “Sí... cómo no, pero me caso o contigo”. Eso significa el primer círculo, el pequeño cuadro. Luego sube mostrando lo que es su casa. Llega hasta la mitad y allí se detiene un momentico. En el momento en que se detiene, empieza a hacer otro círculo mostrándole al hombre lo que son sus pertenencias; luego pasa hacia la casa del hombre y, en un contragiro, visita lo del hombre y vuelve a su puesto y baja hasta su



TEÓFILO POTES / ARCHIVO PARTICULAR

casa. El hombre, en ese mismo momento, empieza a zapatear en protesta, porque el hombre creía que ella le iba a aceptar de una vez la propuesta que él le hacía. Luego siguen haciendo círculos y círculos, siguen arreglando allá su negocio. Hay un momento en el que la mujer acepta; entonces hace un solo giro y pasa al lado del hombre. El hombre viene al lado de la mujer, porque ella ya ha aceptado la propuesta. Entonces, como toda danza tradicional, las parejas empiezan en un punto y terminan en el mismo. Es decir, si las mujeres están al lado derecho, no obstante las promesas, las propuestas y las aceptaciones, ellas vuelven otra vez a su puesto, al puesto de origen. (Potes, 1970)

Posteriormente, aunque omite reconocer a Teófilo Potes como el coreógrafo que estructuró el currulao, Abadía (1983) encuentra que su construcción espacial o planimetría supera a todas las danzas colombianas conocidas, ya que el espectador está sometido a dejarse “arrastrar por ese frenético impulso de los danzarines, arrebatados a un nivel emocional en que lo fisiológico adquiere perfiles heroicos” (p.311). El desprecio por la cultura popular de los “mediadores y gestores” de las instituciones privadas y oficiales, anota Londoño (1998), precipitó la decadencia física de Teófilo Potes y la pérdida de la mayoría de “la documentación oral y escrita acumulada por el primer africanista colombiano” (p.337). El desconocimiento de su investigación sobre la cultura afropacífica, que sucedió en vida a nivel nacional, también ocurría a nivel local, como sucedió con la destrucción del kiosco que había hecho en el parque Bolívar de Buenaventura. De forma similar sucedió con el proyecto para la realización del primer festival en Buenaventura que, según Potes (1970), él concibió, realizó y se lo entregó al alcalde, quien se encargó de nombrar una junta organizadora. (Centinela, 1962, p.2)

La Primera Fiesta del Litoral, como se conoció, se realizó del 19 al 22 de julio de 1962 en Buenaventura (Centinela, 1962, p.2), organizada en la alcaldía de Helcías Martán Góngora. El festival se convirtió tanto en un incentivo para el turismo como en la posibilidad de consolidar un sentido de identidad y orgullo regional; también un escaparate de la gente del Pacífico y la cultura popular (Birenbaum, 2019, p.187). La creación de este festival era para Potes y Buenaventura una necesidad; recuerda que, inicialmente, se había proyectado para hacerlo entre el 14 y el 20 de julio, “el 14 por ser fecha de la fundación de Buenaventura, luego a los dos días hay otra fiesta que es la de la Virgen del Carmen, después el 20 de julio es la fiesta de la independencia”. A pesar de haberlo proyectado, afirmó:

Me han marginado toda la vida del festival. He participado en el festival a la brava. Yo todo lo que he hecho aquí, en Buenaventura, en cuestión de cultura ha sido a la brava. A mí me han dejado con cincuenta personas en Medellín sentado, sin un solo centavo. Les he puesto una radio diciéndoles, por favor, aunque sea el pasaje. O me pongo a pedir limosna en Medellín para llevar a esta gente de Buenaventura. He tenido que ir hasta Bogotá y decirle a un ministro de guerra, hágame el favor, necesito que me preste un avión para sacar esta gente, siquiera hasta Cali, porque nos estamos muriendo de hambre. En Manizales, tres meses aguantando hambre en las calles, frío, de todo. Y nunca nadie por el folclor aquí ha visto esas cosas. (Potes, 1970)

A propósito, una de sus estudiantes y bailarinas, Maritza Prieto (1999), afirma que, a pesar de que Teófilo amaba a todo el mundo como si “fueran hermanos de sangre o raza”, fue señalado y humillado. Sin embargo, luchó y batalló hasta el final, dejando “una estela de sabiduría que traspasó las fronteras de su terruño, como la voz de Minerva, hasta el último confín de América” (p. 9). Las enseñanzas dejadas por su maestro despertaron del letargo la historia patria del siglo XVIII, al exaltar “con grandeza aquellas costumbres de la negritud, que hoy, después de tantos años, alegran el corazón en una fiesta o lo oprimen en el momento nefasto” (Prieto, 1999). En este sentido, expresa Teófilo que en Colombia y en el Pacífico especialmente, no se había tenido la suficiente sabiduría para apreciar las manifestaciones existentes en la región, prefiriendo las culturas ajenas a la propia. Lo nuestro no nos ha interesado “porque nos ha

parecido indecoroso mostrarnos tal y cual somos; hemos vivido en una fantasmagoría, como si nos hubiésemos salido de sí mismos y no nos encontráramos”. Sin embargo, concluye, uno se puede volver a encontrar si se adentra en las “cuestiones folclóricas” porque en el estudio de estas manifestaciones se encuentra al humano en su pureza (Potes, 1970). Para Potes, la gente afropacífica “había aprendido a odiar lo propio” (Birenbaum, 2017, p.112), por eso se encontraba mentalmente encadenado, con cadenas más fuertes que las de la esclavitud.

De otro lado, a pesar de aparecer como informante en varias entrevistas que sirvieron como fuente para diferentes investigaciones o la publicación de artículos o libros sobre la danza del Litoral Pacífico (Abadía 1962, 1970, 1972, Delia Zapata Olivella 1998), sobre Teófilo Potes se ha tejido un manto de invisibilidad⁹. Estrategia “que ignora la actualidad, la historia y los derechos de minorías étnicas” (Friedemann 1992, p. 5) que, en el caso de Potes, a pesar de dar a conocer estos logros a las entidades culturales y gubernamentales, siempre fueron despreciados. Cabe resaltar que también fue informante de investigadores internacionales como Joaquín Piñeros Corpas (1915-1982), George List (1911-2008), Max Brandt e Isabel Aretz (1913-2005), siendo considerado una autoridad internacional en el folclor negro. De hecho, su casa, en el barrio Muro Yusti, se convirtió en una “universidad de espíritu y reciedumbre donde propios y extraños” iban a aprender sobre la “defensa, protección y divulgación de las manifestaciones” afropacíficas (Emberá, 1981, p.4).

Potes (1970) recuerda que, estando en Buenaventura, se encontró con Helcías y Edgar Martán Góngora, Esteban Cabezas Rher, Jacinto Jarami-

● 9 Guillermo Abadía reconoce que lo conoce desde 1942, durante la transmisión del programa Divulgaciones Culturales Colombianas de abril de 1975, de la emisora HJCK.



FESTIVAL FOLKLORICO DEL LITORAL PACIFICO.

El auténtico folklor del Pacífico, Nariño, Cauca, Valle y Chocó, difundido a través de presentaciones populares, para que el mayor número de Colombianos conozca y defienda sus verdaderos valores.

CALI JUNIO 15-16-17 Y 18

INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA

Tenemos mucho por hacer... y lo estamos haciendo

llo, entre otros, a quienes les compartió la documentación escrita y musical completa que había encontrado sobre *La Mina*. Esteban Cabezas le propuso hacerle la musicalización, ya que podía ser un éxito, pero Teófilo Potes estuvo poco interesado. Sin embargo, poco después grabaron la canción con Esteban Cabezas en Buenaventura y posteriormente “Cabezas la arregló a su manera”. Entrevistado por Carlos Alberto Velasco Díaz, Esteban Cabezas Rher (2014) considera la canción como propia y como la primera canción colombiana de protesta. Puntualiza que el estribillo lo aprendió con su abuela en Guapi y fue compuesta a partir de una exploración por el Río Iscuandé, donde escuchó a unas bogas cantando algunas estrofas de la canción. Al corroborar que esta canción de esclavos estaba “diseminada en la memoria de los viejos decimeros, depositarios de la poesía oral de los pueblos del Litoral” (Velasco 2013 p.10), y con base en las dos estrofas encontradas, Cabezas completó los versos faltantes y reconstruyó otros. De acuerdo con Velasco (2013), como resultado, la canción se convirtió en “la bandera musical de la rebelión de los esclavizados mineros de Sanabria que en 1777 bajaron con machetes y azadones hacia Iscuandé” (p.11), que, ante la derrota, los comandantes rebeldes prefirieron encerrarse en una mina abandonada, antes que entregarse a los españoles, y según Velasco, parece que son los restos encontrados en los años 1940, en una mina de la región:

Esta canción, rescatada en toda su esencia por Teófilo Potes, fue apropiada o robada por Esteban Cabezas, quien tuvo el descaro de “cambiar” su esencia para que la cantara su esposa Leonor Gonzales Mina, y tuviera una vida cómoda, mientras Teófilo seguía arrastrando su pobreza por las calles de Buenaventura. (Escobar, 1975, enero 6, p.2)

Cabezas Rher estrenó, con la voz de Leonor González Mina, dentro del álbum *Cantos de mi tierra y de mi raza*, su versión de *La Mina* en 1964. Dentro de las fuentes investigadas, se encuentra una primera interpretación de esta versión musical, recolectada en Buenaventura por el dramaturgo Enrique Buenaventura, en diciembre de 1961. La versión se encuentra en el Centro de Documentación del IPC y, extraordinariamente, está reseñada como perteneciente a *Acuarelas del Pacífico*, dirigida por Mercedes Montaña. Otra versión de Cabezas Rher es la interpretada por Betty Álvarez para la película *Tierra amarga* (1963), dirigida por el cubano Roberto Ochoa, basada en el guion de Manuel Zapata Olivella (Díaz, 2013) y con el acompañamiento musical de Alberto Ávila Leal “Tito Ávila” (Cujar, 2017).

La música y las canciones de *La Mina* fueron grabadas en Radio Nacional (Potes, 1970), algunas de ellas fueron producidas y editadas por N. Whitten en 1967, *Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador*, para Folkways Records, y en 1962 para el Ministerio de Educación. También, Teófilo grabó una canción en: La introducción al cancionero noble de Colombia, coordinada por Joaquín Piñeros Corpas. Según Alicia Camacho (2013), son cinco las canciones que componen *La Mina o rebelión de esclavos: Esclavo soy y a La Mina voy, A La Mina no voy, Cuando un pecador se muere, Adiós primo hermano y Pájaro de venta quién comprará*.

Para la creación de *La Mina o rebelión de esclavos* (1962), según Birenbaum (2020), Potes retoma “la forma de danza-teatro y el contenido político”, al dramatizar el velorio, el entierro, la muerte de los esclavistas y la huida de los rebeldes (p.117), presentes en *Southland* de Katherine Dunham. Al contar la historia de la rebelión, Potes muestra en *La Mina* “el duelo colectivo de la comunidad del afrodescendiente linchado, repleto de elementos culturales” (Birenbaum, 2020, p.97-122). La pre-

sentación en las calles bogotanas a principios de los años sesenta creó mucha controversia, no solo en el público, sino entre los folcloristas, así como en Buenaventura. Al parecer, se debía a su contenido explícito (Londoño, 1984, p.41-48), al punto que, luego de una presentación en las calles bogotanas, Teófilo fue arrestado por la policía bajo el cargo de hacer propaganda comunista, según manifestó Potes (1970):

A mí me llevaron una vez a la cárcel por la presentación de *La Mina*. ¡Esto es comunista! Me dijeron. No, es una cuestión de protestas, no es comunista, hay un tipo que está con las manos atadas y hay otro que le está dando látigo. Uno es el pueblo y el otro es el que le cobra los impuestos. El teniente me dijo que había que buscar otras maneras de darle y que esto era comunista y me llevaron a la cárcel. Varias veces han buscado suspenderme el espectáculo. (p. 1)

Como resultado de encuentros, exploraciones o hallazgos realizados por instituciones culturales y folcloristas, no sólo la música, sino la leyenda, la dramaturgia y lo coreográfico de esta manifestación han sido reinterpretados a nivel personal desde finales de los años 1950. Dentro de las versiones que han sido documentadas se encuentran: la de Jacinto Jaramillo llevada a la escena en 1957; la encontrada en Guapi por Octavio Marulanda y la comisión del Instituto Popular de Cultura de Cali (1963-1964); la publicada en 1983 por Guillermo Abadía Morales que, según él, fue encontrada en el Instituto Pedagógico Femenino del Chocó; las versiones hechas por el folclorista y coreógrafo Alberto Londoño en Medellín, y la investigada y publicada en 1999 por Maritza Prieto en Buenaventura.

Una de las características de la investigación dancística realizada por Potes es que estaba inmersa en las costumbres del Pacífico. Su casa-laboratorio se encontraba ubicada en un espacio “ideal para las expresiones folclóricas” porque, decía Teófilo, era una zona donde se encontraban las gentes de los ríos, del Chocó, del Valle, del Cauca y de Nariño, que habían migrado a Buenaventura. Era un espacio en donde se confundían un medio de memoria (*milieux de mémoire*) con un lugar de memoria (*lieux de mémoire*). Es decir, un espacio en el que se podía sumergir en un contexto como observador activo, que requería de la experimentación corporal y vivencial de las manifestaciones culturales para luego llevarlas al lenguaje escénico. Las agrupaciones y la casa funcionaban, igualmente, como el espacio donde las manifestaciones se guardaban escénica y documentalmente para su transmisión. Era un sitio para guardar la memoria. Estando cerca de “la negrada”, señalaba Potes, en Muro Yusti le era más fácil hacer sus investigaciones y estar más cerca al “extracto de las cosas” (Potes, 1970). De acuerdo con Birenbaum (2019), la fol-

clorización que hizo Teófilo Potes de la danza, la música y las costumbres del Pacífico Sur fue una recontextualización de todo aquello que era considerado ruido, contorsiones sexualizadas o falta de cultura. Coreografiar las manifestaciones del Pacífico y presentarlas como un objeto cultural “fue una declaración implícita de igualdad racial, cultural y regional” (p.186).

El desafío a “la distribución del saber” hecho por Teófilo Roberto Potes es denominado por Birenbaum un “mamagallismo epistemológico” (2020, p.112). Potes, sin ser político, ni poeta o novelista y sin estudios en antropología, puede considerarse como un caso aparte. Aunque no publicó ningún escrito, aparte de dos artículos póstumos de su autoría, se sabe que en su casa del barrio Muro Yusti tenía una biblioteca especializada en asuntos afro (Universidad del Pacífico, 2007) y escribía constantemente. Si bien toda la documentación se encuentra refundida, Potes aportó al hombre negro de la Costa Pacífica una identidad por medio del folclore, que la conecta con el continente africano como conocimiento y pensamiento propio, así como una respuesta política al ostracismo en el que son sometidas las tierras bajas del Pacífico por parte de la nación mestiza.

Entre los aportes más importantes se encuentra el haber hecho conocer el currulao a nivel nacional, danza que retomó de los conocidos como bailes de marimba o cununos, que estructuró y llevó a las tarimas colombianas. A pesar de que Potes era un hombre sencillo, desde su casa de palafitos:

[...] La forma de intelectualidad de Potes podría ser la más audaz, la más radical, la más relevante para el presente momento, entre todos sus contemporáneos. Primero, porque Potes entendió que ser intelectual en Colombia es algo así como una

***performance*, un *habitus*. Consciente de que esa *performance* giraba en torno no tanto al conocimiento ni a las palabras, sino al blanqueamiento y al porte burgués, Potes gozaba de interpretar el papel del letrado catedrático a la vez que se burlaba de él. Segundo, para Potes, no valía saber de la gente, o encuadrarla en un esquema epistemológico; lo que valía era el mismo saber popular. De hecho, puso el saber popular como base de las ciencias, dando un giro completo a las jerarquías epistemológicas que conformaban la intelectualidad en el país. (Birenbaum, 2020, p. 104)**

La visión sobre el folclor afropacífico, sostenida por Teófilo Roberto Potes, hace evidente el conocimiento y el pensamiento de las gentes del Pacífico, que se contrapone al concepto que homogeniza la cultura a nivel nacional, propio de las élites andino-centristas. La transmisión de los legados, conocida como transposición folclórica, como medio para la inmersión en la memoria, que mantiene el molde de las costumbres regionales; la investigación para la escena o tarima hecha por Potes buscaba que la misma gente del lugar presentara sus propias manifestaciones folclóricas. La inmersión en la cultura desde la infancia, y no desde la enseñanza instrumental, implicaba la vivencia cotidiana durante la presentación escénica, más no la repetición de secuencias de movimiento. El aporte a la identidad cultural de los y las afropacíficas como declaración de igualdad racial, cultural y regional, hecho por Teófilo Potes, está conectado con el mundo africano, que, como el currulao, se convirtió en orgullo regional y un símbolo afropacífico de reconocimiento nacional. Todo el trabajo es el resultado de la colaboración con algunas de las más importantes recolectoras y difusoras de las manifestaciones del Pacífico Sur. ★

Referencias
bibliográficas

Abadía Morales, G. (1944). *El Currulao: baile típico del Litoral colombiano*. [artículo revista]: *Cromos*, 20 de mayo, 8, 9 y 55.

Abadía Morales, G. (1962). *El Currulao*. [artículo revista]: *Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional*, 221 (210), 1-6.

Abadía Morales, G. (1975). *Divulgaciones culturales colombianas*. [registro sonoro]: HJCK, Señal Memoria, Colección Cultura y Sociedad, https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=26863&query_desc=-su%3A%22Folklore%22

Abadía Morales, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Colombia: Banco Popular.

Aleph (1976). *La Negra Margarita, un personaje del folclor nacional*. [artículo de revista]: Reportajes de Aleph (16), 12-16.

Arboleda Quiñónez, S. (2011). *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. [Doctorado Estudios Culturales Latinoamericanos]. Universidad Andina Simón Bolívar.

Ardito Aldana, L. (2019). *Incómoda cimarrona. Alicia Camacho resonando entre la memoria, la palabra y la resistencia*. En Díaz Mattei A. (edición). *La negritud y su poética. Prácticas artísticas y miradas críticas contemporáneas en Latinoamérica y España*. Montevideo, BMR Cultural – Sevilla, Publicaciones Enredars.

Beocerra, O. (coordinación) (1992). *Los versos de la Margarita*. Buenaventura: Alcaldía Municipal de Buenaventura.

Birenbaum-Quintero, M. (traducción) (s.f.). *Notas de campo de Max Brandt. Colombia: noviembre 1973*. Biblioteca Luis Ángel Arango y Biblioteca del Banco de la República, sede Buenaventura.

Birenbaum-Quintero, M. (2017). *Teófilo Roberto Potes, intelectual afropacífico*. [artículo revista]: *Páginas de Cultura*, 10 (12), 106-113.

Birenbaum-Quintero, M. (2019). *Rites, Rights and Rhythms. A genealogy of musical meaning in Colombian's black Pacific*. Nueva York: Oxford University Press.

Birenbaum-Quintero, M. (2020). *La Audaz Intelectualidad Afro De Teófilo Potes*. [artículo revista]: *Revista CS* 30, 97-122. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3514>

Camacho Garcés, A. (2013). *The Alicia Camacho Garcés Project*. [entrevista]: Camacho, M., Birenbaum Quintero, M. y Hurtado, H., Buenaventura 24, 28 y 29 de diciembre, 4 y 5 de enero y 17 al 20 de mayo. Boston University Libraries. <https://open.bu.edu/handle/2144/26385>

Candelo, M. (2023). *Encuentros Beca de Residencias Nacionales de Min-Culturas*. [entrevista]: Raúl Parra Gaitán, Buenaventura, 20 de febrero, 28 y 29 de agosto.

Centinela (1962.1). *Festival del Litoral Pacífico se organiza sobre bases firmes*. [artículo de periódico]: 6 de junio, 1-2.

Centinela (1962.2). *1ª Fiesta del Litoral*. [anuncio publicitario]: 8 de junio, 1.

Cujar Cañadas, D.M. (2017). *Tierra Amarga, la música como protagonista*. [en línea]: <https://memoriavisualdelchoco.blogspot.com/?view=sidebar>

Díaz Cañada, G. (2013). *Tierra Amarga Icono del patrimonio cinematográfico del Chocó*. [en línea]: Patrimonio Filmico, <https://memoriavisualdelchoco.blogspot.com/2013/06/tierra-amarga-icono-del-patrimonio.html>

Dunham, K. (2005). *Southland Program. A Dramatic Ballet in two Scenes*. En Clark, V.A. y Johnson, S.E. (edición). *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*. (341-344). Estados Unidos: The University of Wisconsin Press.

El Tiempo (1938). *El currulao* en El Tiempo. [artículo de prensa]: 20 de agosto, 18.

El Tiempo (1957). *Crisis en Radio Manizales*. [artículo de prensa]: 17 de noviembre, 5.

El Tiempo (1959). *Programa para hoy en la Feria de Manizales*. [artículo de prensa]: 27 de enero, 10.

El Tiempo (1960). *Imponente desfile de carrozas en Cali*. [artículo de prensa]: 27 de diciembre, 6.

El Tiempo (1977). *Mundo del Espectáculo. Folclor en La Mama*. [artículo de prensa]: 10 de junio, 5C.

Emberá (1981). *Teófilo Roberto Potes (1905-1975)*. [artículo de revista]: *Revista de Folclor* (1), 4.

Escobar Ortiz, M. (1975). *Colecta de La Patria para el folclorista Teófilo Potes*. [artículo de prensa]: *La Patria*, enero 26, 3.

Fecode (2020). *Tertulia: orígenes y características del folclor del Pacífico colombiano. Juan Pablo Romero Rentería*, [video-conferencia]: Facebook, https://www.facebook.com/fecode/videos/tertulia-or%C3%ADgenes-y-caracter%C3%ADsticas-del-folclor-del-pac%C3%ADfico-colombiano/657129425004778/?locale=es_LA

Figueroa, O. (1975). *Pobre, solo y olvidado murió famoso folclorista*. [artículo de prensa]: *El Pueblo*, 19 de abril, 1-2.

Friedemann, N. S. de (1992). *Negros en Colombia: identidad e invisibilidad*. [artículo revista]: *Wiñay Marka. Revista de reflexión, información y debate* (17), 4-9.

La Patria (1956). *Grupo folclórico del Pacífico se presentará en esta ciudad*. [artículo de prensa]: noviembre 6, 3.

La Patria (1957). *Grupo folclórico del Pacífico se presentará en esta ciudad*. [artículo de prensa]: noviembre 6, 3.

La Patria (1958). *El “Negro” Teófilo R. Potes no tiene con qué irse de Mzales., ni con qué quedarse. En un hotelucho se está muriendo de físico hambre*. [artículo de prensa]: febrero 9, 6.

La Patria (1975). *No se ha escrito aún en la historia de los negros*. [artículo de prensa]: enero 6, 2.

Londoño, A. (1984). *La Mina Coreografía*. [en línea]: Educación Física y Deporte, 6 (2-3), 41–48. <https://doi.org/10.17533/udea.efyd.4717>

Londoño, A. (1998). *Danzas colombianas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Madrid B., R. (1975). *Teófilo Potes... El negro que iba con los zapatos al cuello*. [artículo de prensa]: *El País*, 25 de abril, 10.

Marulanda, O. (dirección) (1979). *Folklore del Litoral Pacífico de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura, Colección Música Folclórica Vol. 1.

Mauss, M. (2002) [1936]. *Techniques du corps*. [edición electrónica]: realización Jean-Marie Tremblay, <http://pages.infinit.net/sociojmt>

Montaño, M. (1974). *Encuentro de informantes empíricos del Valle y del Cauca. La voz de los abuelos*. [Entrevista]: Manuel Zapata Olivella, Puerto Tejada, 3 de agosto. Vanderbilt University, Jean and Alexander Heard Libraries, https://www.library.vanderbilt.edu/pubmedia/mzo.php?file=74-50-C-1_01.mp3 y https://www.library.vanderbilt.edu/pubmedia/mzo.php?file=74-50-C-2_01.mp3

Potes, T.R. (1970). *Charla con Teófilo Potes, durante el Festival Folclórico del Pacífico*, [entrevista]: Alberto Londoño & Fernando Restrepo, Buenaventura, julio, EPA, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Potes, T.R. (1974). *Encuentro de informantes empíricos del Valle y del Cauca. La voz de los abuelos*. [Entrevista]: Manuel Zapata Olivella, Puerto Tejada, 4 de agosto. Vanderbilt University, Jean and Alexander Heard Libraries, https://www.library.vanderbilt.edu/pubmedia/mzo.php?file=74-352-C-1_01.mp3 y https://www.library.vanderbilt.edu/pubmedia/mzo.php?file=74-352-C-2_01.mp3

Potes, T. (1975.1). *Intervenciones del maestro Teófilo Potes en el 1er Foro Nacional de Folcloristas*. [artículo revista]: *Aleph* (10), 13-18.

Potes, T. (1975.2). *Tres trabajos inéditos del maestro Teófilo Potes*. [artículo revista]: *Aleph* (13), 18-23.

Prieto Villa, M. (1999). *La Mina*. Buenaventura: Litográficas Hespo.

San Ildefonso, M. (1962). *Las “Acuarelas del Pacífico” un brillante grupo autóctono*. [artículo de prensa]: *El Espectador*, 17 de julio, 5B.

Teatro Colón, (1951.1). *Katherine Dunham*. [Programa de mano]: Pro Arte, Lida (Sociedad Liga de Arte), 5, 6, y 6 de febrero.

Teatro Colón, (1951.2). *Katherine Dunham*. [Programa de mano]: Pro Arte, Lida (Sociedad Liga de Arte), 9, 10 y 11 de febrero.

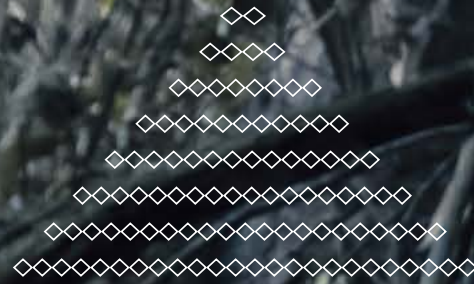
Universidad del Pacífico (2007). *Tendencias Musicales: El más grande de todos los grandes*. [video documental]: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=cidR-tl0gd44>

Valderrama, C.A. (2015). *Black Politics of folklore: Expanding the sites and form of politics in Colombia*. [Tesis maestría] University of Massachusetts Amherst, 256. <https://doi.org/10.7275/5246752>

Vahos Jimenez, O. (1997) *Danza: ensayos. Medellín: Producciones infinito*. 266.

Zapata Pérez, E. (directora) (s.f.). *Teófilo Potes, Filósofo de la memoria de la Costa Pacífica*. [grabación sonora]: Radio Difusora Nacional de Colombia y el Centro de Estudios Afrocolombianos. Programa: Afro-Colombia, idiosincrasia e identidad. La africanidad en la identidad nacional. <http://mzo.library.vanderbilt.edu/search/content/Te%C3%B3filo%20Potes.%20Filosof%C3%ADa>

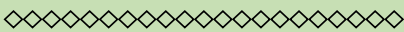
TRASPASO



Ser—MONTAÑA

TAMIA GUAYASAMIN GRANDA

**A PARTIR DE LA CERTEZA DE QUE TODOS
SOMOS HIJOS DE LA TIERRA, PARA LA AUTORA
HABLAR DE DANZA SIGNIFICA EXALTAR LA
EXPERIENCIA DE UNA VIDA EN MOVIMIENTO.
LA SUYA EN SU MAYOR PARTE HA
TRASCURRIDO EN LOS ANDES AMERICANOS
Y, COMO SU DEVENIR SE FUE CONVIRTIENDO
EN UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS MOVIMIENTOS
SINGULARES QUE BROTARON DE SU CUERPO,
ASÍ CONFIGURÓ UNA DANZA QUE MUCHO LE
DEBE A SUS ORÍGENES.**



Más allá de donde cada uno de nosotros nace – un sitio, una aldea, una comunidad, una ciudad –, estamos todos instalados en un organismo mayor que es la Tierra. Por eso decimos que somos hijos de la tierra. Esta Madre constituye la primera capa, el útero de la experiencia de la consciencia, que no es aplicable ni utilitaria. No se trata de un manual de vida, sino de una relación indisociable con el origen, con la memoria de la creación del mundo y con las historias más reconfortantes que cada cultura es capaz de producir – que son llamadas, en cierta literatura, de mitos. Las mitologías están vivas. Siguen existiendo siempre que una comunidad insiste en habitar ese lugar poético de vivir una experiencia de afectación de la vida, a pesar de otras narrativas duras del mundo. Eso puede no tener un significado muy práctico para competir con los otros en un mundo en disputa, pero tiene todo el sentido en la valorización de la vida como un don.

(Ailton Krenak, 2022, p.52-53)

LA DANZA, EL CUERPO Y LOS TERRITORIOS DEL SUR son nociones que en mi imaginario se fusionan, materializando y moldeando un cuerpo de barro, dúctil, resistente, permeable. Cuerpo en movimiento que se desarrolla a través de pasos; pasos de un caminar o de un trayecto de vida. Pasos que también son pasos de danza, giros, saltos y, por qué no, largas quietudes, también tropiezos y arrastradas. Todos estos movimientos dejan una huella en el suelo que lo sostiene.

Ese cuerpo en movimiento que se despliega por un territorio, responde a él, vive de él. El aire que respira viene de la conjunción de elementos naturales de la geografía que le rodea; el agua que compone un gran porcentaje de su cuerpo dialoga con las humedades del entorno natural que lo abraza.

Es así que para mí, abordar hoy una reflexión sobre la danza, el cuerpo y los territorios del sur, de este sur, *Abya Yala*, como lo nombra la comunidad *Guna* o *Kuna* de Panamá y Colombia, es hablar de mi experiencia de vida en movimiento en este pedacito de tierra, los Andes ecuatorianos... Y, ¿de qué otra cosa se puede hablar con plena sensatez más que de la propia experiencia?

Partiendo de la belleza y suavidad con la que Krenak nos hace ver que todos somos hijas, hijos, hijes de la Tierra; percibo que cada una de nosotras tiene una historia para indagar y contar acerca de cuáles son nuestros orígenes. ¿Cuáles son esos territorios que nos contienen y en los cuales discurre nuestra existencia? Y, desde allí, nuestras danzas–pensamientos, nuestras propuestas de mundo.

Cito una práctica que la artista Aida Colmenero Díaz propuso en el taller de danza ofrecido en Esmeraldas, Ecuador, en 2017. La práctica consiste en que cada participante se coloque en el centro del círculo dibujado por las participantes y, a viva voz, se presente con su nombre y que además diga hija, hijo, hije y nieta, nieto, niete de quién es.

Me pregunto si al evocar a nuestras ancestras no estamos nombrando más que sus existencias, sino también a los territorios que las cobijaron, que las vieron nacer y que recibieron el despliegue de lo que sus vidas fueron. En ese sentido, ese territorio está presente en nuestros cuerpos y movimientos, desde lo más profundo de nuestro ser, y se materializa en nuestras prácticas culturales, alimentarias, de ocio, y en nuestras prácticas artísticas también.

Si este es un encuentro entre tú, lectora, lector, lectore, y las reflexiones que aquí te ofrezco, te extiendo la invitación a realizar esta práctica. Cada uno elegirá si desea evocar a sus ancestras o, si eso implica contactar con dolores para los cuales no estamos dispuestos ahora, te invito a evocar los territorios y paisajes únicamente, o tal vez a no hacer nada.

Yo soy Tamia, hija de Lilián y de Igor, nieta de Gustavo y Guillermina, de Washington y María. Bisnieta de Miguel y Dolores, de Luz y Rómulo, de Segundo y Bárbara, y de Abigail y Julio.

Al evocar a mis ancestras más cercanas, estoy invocando también a sus territorios: al volcán Chimborazo y los cerros de Yaruquíes, lugar de



origen del pueblo Puruhá; al verdor del manglar, las curvas del Río Balao, la dulzura del cacao y el amargo del café cultivado por el pueblo afrodescendiente; a las quebradas que se derraman a los pies del volcán Pichincha y los caminos angostos que recorrieron los Kitu Kara y que ahora dibujan la geografía de Quito.

Yo soy Tamia, en mi cuerpo traigo el bagaje de los territorios por los que me he desplazado y también de los territorios que han sido el hogar de mis ancestras y de mis progenitoras.

Mi recorrido en el campo de creación en la danza está atravesado por las vivencias y también por los paisajes que se impregnaron en mis retinas, en mi cuerpo, no solo durante las largas estancias en casa de mis abuelos en el valle de Riobamba, provincia del Chimborazo, sino también por las imágenes de los documentales que realizaron mis papás cuando yo era muy niña.

Ahora puedo identificar que no solo fueron esas imágenes que se convirtieron en un referente de creación, de belleza, de lucha y de calma, sino también la visión del mundo y el pensamiento que las sostiene, que operó como guía e inspiración para mi trabajo como creadora.

Algo de esta visión y pensamiento está plasmado en el discurso que compone el final del documental *Tiag, lo que aún existe y es inagotable*¹ (1987), el cual aborda la vida y lucha de las comunidades andinas del centro del país, que dice:

“Nosotros no somos dueños de la tierra.
La tierra es dueña de nosotros”.

Esta frase evoca la sabiduría desde la cual las comunidades Kichwas andinas se vinculan con su territorio, que se asienta en la conmovedora humildad de saberse hijas, hijos, hijes de la Tierra.

Además, me invita a pensar en el giro del enfoque de la pertenencia, así como en la responsabilidad que tenemos como personas al nacer en un territorio, de volvernos guardianes de ese territorio, de la vida que allí brota y que nos sostiene a través

●
1 Película documental del grupo realizador Gustavo Guayasamin, Igor Guayasamin y Lilián Granda, en 1987.

del agua y del alimento, sustento básico para poder desplegar nuestras existencias.

La sinergia que existe entre la responsabilidad y la pertenencia, la podemos vislumbrar a partir de lo que Elvira Espejo, artista, museógrafa y gran referente boliviana, nos dice en *Yanak Uywana. La crianza mutua de las artes*:

En aymara se dice: *Uraqin uywatatwa*, “yo he sido criado por la tierra”. Es como decir: “Yo no soy el que crío todo, a mí también me crían”. Cuando tú piensas que la tierra te cría, que el agua te cría, que el viento te cría, que el fuego te cría, tienes que tener mucha afectividad y cuidado para integrarlas de la mejor manera, porque nos necesitamos. Es un equilibrio que viene de entender el universo. (Espejo, 2022, p.20)

Yo nací en Riobamba, ciudad emplazada a los pies del volcán Chimborazo, y he vivido en la ciudad de Quito, que está en las faldas del volcán Pichincha. Me han marcado las alturas de los Andes, sus valles, sus lagunas con aguas transparentes y heladas, el viento que muerde las mejillas y estremece el cuerpo, sus temblores que desestabilizan toda la realidad por segundos eternos.

Cuando me vi lejos de mi territorio de origen, habiendo temporalmente en un lugar donde las extensiones planas de tierra llegaban hasta el infinito de la mirada, me sentí totalmente desprotegida, perdida, sin encontrar esa fuente de fuerza y seguridad que, sin saberlo, el Chimborazo representaba –y representa– para mí. Por algo lo llamamos *Tayta Chimborazo*, padre en kichwa.

Después de varios años de vivir en Buenos Aires, Argentina, cursando de forma intensiva mi formación académica en danza, etapa en la que recibí pasos determinados, formas fijas y caminos preestablecidos de lo que se considera “La Danza”, terminé debilitada.

Me sentía totalmente desconectada de la fuente o motor que me había llevado a elegir la danza como camino de vida. Mi cuerpo estaba lastimado y yo necesitaba expresarme sin restricciones.

“
Ese cuerpo en
movimiento que se
despliega por un
territorio, responde a él,
vive de él.
”

Ante la primera oportunidad de dedicarme a trabajar en una creación propia, decidí dejar de entrenarme con las técnicas de danza validadas en ese entonces y darme el espacio/tiempo, *Pacha* en kichwa, para que brotasen de mi propio cuerpo aquellos movimientos que eran singulares. Es así como inicié el proceso de creación que devino en la obra *En el principio*² (2009).

Con la perspectiva que regala el paso del tiempo, ahora puedo decir que esa creación es un primer abordaje reflexivo poético sobre mi identidad, y, a la vez, constituye una *práctica artística* para *ser-montaña*. Sobre la noción de *práctica artística*, Silvio Lang (2021) nos dice:

“Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción”. (p.113)

Quise honrar aquello de lo que más sentí falta durante los años de migración a Buenos Aires, que fue la presencia de los *Apus*, así es como se les nombra en Kichwa a las montañas. Durante las horas en la sala de ensayo, permanecía haciendo curva con mi espalda y moviendo milimétricamente las vértebras, dejando pasar el tiempo, el viento, las vibraciones y las emociones.

Anotaba en mi cuaderno las impresiones que me dejaban las improvisaciones y así fui tejiendo los materiales de movimiento, al inicio muy abstractos, como se puede ver en el siguiente fragmento del registro del proceso:

“debajo del lago hay un volcán. el agua late
debajo del volcán hay un lago
tierra, pliegues, texturas
marrón, rojizo, blanco
seco
residuos de nieve
tierra – agua, vegetación?”.
(Apuntes del proceso: cuaderno #3, 2008)

●
2 Obra ganadora del Premio 2009 a la producción coreográfica en danza del Ministerio de Cultura del Ecuador.

“
Mi recorrido en el
campo de creación
en la danza está
atravesado por las
vivencias y también
por los paisajes que se
impregnaron en mis
retinas, en mi cuerpo.
”



TRASPASOS

“
Quise honrar aquello
de lo que más sentí
falta durante los
años de migración a
Buenos Aires, que fue
la presencia de los
Apus, así es como se
les nombra en Kichwa
a las montañas.
”

Me tomó algunos meses descubrir cuál era la esencia de aquellos *estados*³ *corporales* que quería lograr, y cuando se dio la oportunidad de trabajar con otras artistas en el rol de intérpretes-creadoras. Primero en Buenos Aires con Morena Pozo, Ana González Seligra y Melina Boyadjian, después para el proceso de montaje definitivo en Quito con Gabriela Paredes Pazmiño, Verónica Castillo, Ana Lucía Moreno, y después Iván Castañeda y Sofía Barriga. Tuve que traducirlo a palabras, lo cual fue un gran desafío.

Mi pregunta en esa instancia era: ¿cómo lograr que los intérpretes generen el cuerpo y movilidad particular que demanda la obra, sin que yo como directora les ‘marque’ la forma o les muestre el material en mi cuerpo?

Si bien había una forma y postura física definida que la obra requería, mi búsqueda pasaba por lograr que fuese auténtica en cada intérprete, concebida a partir de un estado particular. No pretendía reproducir la imposición de formas en otros cuerpos; por el contrario, buscaba propiciar un tiempo/espacio de exploración genuina, diálogo y escucha constante. Aposté a crear consignas o disparadores diversos para ver cuál de ellos generaba en las intérpretes el cuerpo y la movilidad deseada.

“Este ser/piedra/estructura/sistema/esencia (¿cuál es el nombre apropiado para designarlo?) se atraviesa a sí mismo en un proceso de transformación...”.
(Apuntes del proceso: cuaderno #2, 2008)

Durante el proceso de creación, pude descifrar como una de las principales consignas de movimiento el corporizar la movilidad y el ser/estar de los elementos minerales, vegetales y animales que conforman el paisaje de montaña. Con toda la limitación, incomodidad y paciencia que eso implicaba, desarrollé, junto a las bailarinas, un repertorio de movimiento que sucedía lentamente, generando una sutil transformación en la forma del cuerpo, que, gracias a un juego de luces, permitía desprenderse de la noción humana-anatómica del cuerpo, y habilitaba la aparición de *seres-piedras*, *seres-montañas*, *seres-pajonales*; conformando así el anhelado paisaje andino.

●
3 Con estado me refiero al estado segundo o estado poético que propone Edgar Morin (1998).

Años después del estreno y presentación de la obra por distintas ciudades del Ecuador y en Salvador de Bahía, tuve la oportunidad de re-visitarla a partir de la invitación a trabajar con el artista Manuel Vason, en el marco del proyecto de alcance latinoamericano titulado STILL_MOVIL, en el que creamos colaborativamente el foto-performance *Animal que muta* (2011). En esta pieza trabajamos a partir de la misma estética desarrollada en la obra *En El Principio*, creando una contraposición de perspectivas. Los cuerpos se mantienen en su apariencia no frontal, con las espaldas como protagonistas, permeables a las capas de tierra que las rodean.

El proceso de creación descrito hasta aquí, además de haber generado obras puntuales, devino en un camino para asumir mi identidad mestiza andina, reconocer cuánto el territorio atraviesa mi cuerpo-danza y en qué medida puedo *ser-montaña*.

Este camino implicó adentrarme en la escucha, para crear movimientos a partir de las imágenes que pulsaban en mi interior, como un volcán a punto de erupcionar. Tal vez, en ese momento, esa era la vía necesaria para concientizar cuán potente es la raíz andina que me sostiene. Y entender así que la danza puede ser mucho más de lo que el discurso difundido por la academia reafirma, excluyendo a todas quienes no calzamos en sus limitados cánones.

La experiencia de crear diciéndole *sí* a mi cuerpo-danza, en diálogo con mi territorio y mi recorrido, apostando por la práctica artística para *ser-montaña* como guía central del proceso, redefinió mi vínculo con la danza como medio de creación para ofrecer otras visiones del mundo. Las estrategias y metodologías de creación aplicadas, junto con las reflexiones que aquí comparto, constituyen una práctica artística a la que puedo volver, revisar y actualizar, en función de mi presente. Los *Apus* siguen siendo mi fuerza y sostén diario, corporalizarlos y honrarlos será siempre una hermosa posibilidad de expandir mi gratitud por su cobijo y protección.

A lo largo y ancho de los territorios del sur, y de este sur dentro del sur, que son los Andes, de cada conjunción de identidades culturales, de territorios, paisajes, experiencias y perspectivas, brotan cuerpos-danzas, que son una especie de tejidos compuestos por hilos de distintas materias, de los cuales devienen existencias y prácticas culturales y artísticas ricas y únicas, y al mismo tiempo totalmente vivas, permeables y en constante transformación.

Para materializar lo dicho, diciéndole *sí* a nuestro cuerpo-danza, te invito, lectora, lector, lectore, a que descubras cómo dialogas hoy con tus territorios de origen y con el territorio que habitas ★

Referencias
bibliográficas

Espejo-Ayca, E. (2022). <i>Yanak Uywana. La crianza mutua de las artes</i> . PCP – Programa Cultura Política. La Paz, Bolivia	Guayasamin, I. y G.; Granda L. (1987) <i>Tiag, lo que aún existe y es inagotable</i> . Quito, Ecuador	(comp) (2021) <i>El tiempo es lo único que tenemos</i> . Caja negra editora.
Guayasamin, T. (2008) <i>Apuntes del proceso de creación: cuaderno #2 y #3</i> .	Krenak, A. (2022). <i>Futuro Ancestral</i> . Companhia das letras.	Morin, E. (1998) <i>Amor Poesía Sabiduría</i> . Cooperativa Editorial Magisterio, Colombia
	Lang, S. (2021). <i>Manifiesto de la práctica escénica</i> en Hang y Muñoz	



Mitos *identitarios* en la cumbia colombiana

ANAMARÍA TAMAYO - DUQUE

Aquí se analizan distintas narrativas culturales compuestas de canciones, poemas, bailes y manuales de danza con el fin de identificar las construcciones discursivas sobre el baile de la cumbia y el lugar que esta tiene en el imaginario nacional como mito fundador de la nación. Para ello, la autora muestra cómo se incorporan a la danza estrategias como experiencias propias del aprendizaje, entrevistas, análisis textual, y análisis de movimientos.

EN LOS POEMAS, CANCIONES, VIDEOS, MANUALES de instrucción para bailar y en los espacios de enseñanza-aprendizaje y baile de la cumbia, se pueden identificar construcciones corporales y discursivas que conectan a la pareja de la cumbia con las ideas de colombianidad. Este supuesto lugar originario de la pareja de cumbia, su composición racial y los ideales sobre sus construcciones de género reflejan los procesos de construcción de las identidades de la nación mestiza en el siglo XX. El cuerpo de la cumbiambera se usa como el recipiente reproductor de dicho discurso de colombianidad y del mestizaje tri-étnico que da origen al mito fundacional de la República.

Popularmente, el ritmo y el baile de la cumbia se conocen como el resultado de un largo proceso de fusión entre tres elementos culturales que comenzaron durante la conquista española: el encuentro entre la cultura indígena con la cultura africana en Cartagena y Barranquilla, los principales puertos de entrada para los esclavos africanos, y la cultura española (tanto de los oficiales de la Corona durante el periodo colonial como de los criollos después de la independencia). Este entorno propició fusiones culturales específicas en todo el país, adoptando distintas maneras y formas. La mezcla de estas tres poblaciones era tan común, que la identidad colombiana se basa en un origen imaginario triple: nativo, español y africano. El baile de la cumbia está en el centro de esta mitología.

“¡Yo me llamo Cumbia!” cantó Leonor González Mina, actriz y cantante, mejor conocida como “La Negra Grande de Colombia” en los años setenta. Esta canción, escrita por Mario Gareña, compositor barranquillero, fue inmensamente popular como símbolo de colombianidad, tanto al interior del país como internacionalmente, durante varias décadas. El tema aún se escucha en muchas celebraciones y evoca una fuerte sentimentalidad,

además de generar comentarios sobre la belleza y el sentido de pertenencia hacia el país.

Leonor González Mina canta a la cumbia como mujer, personificando a la reina del país, lo cual, considerando la importancia que el reinado nacional de la belleza ha tenido, es una declaración importante. En un país de reinas de belleza, la cumbia es la reina suprema donde vaya. Esto se enfatiza a lo largo de la canción, resaltando su profunda conexión natural con la tierra y su colombianidad.

Esta “cumbia-mujer”, la personificación femenina de un baile y un ritmo, está cimentada y conectada a su tierra, siendo la reina de de todo por donde vaya, gracias a su gran capacidad de desplazamiento. Además, ordena a los oyentes que muevan sus caderas: “*No hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy*”. Esta cumbia se describe como una “*hembra coqueta*”, una mujer tentadora que sólo está contenta cuando se encuentra bailando. Es evidente su identidad racial, posee una piel del color de un tambor y hombros de maraca bronceados por el sol. Huele a tabaco, aguardiente y ron. Esta descripción delinea la imagen de una mulata caribeña, una mujer que deriva su poder de sus caderas oscilantes, de su piel morena y de sus hombros besados por el sol.

Aunque su presencia como mujer es poderosa, su cuerpo es tanto etéreo como carnal; tanto celestial como térreo, contradictorio y fragmentado. Su garganta es una flauta, y su voz, casi un paraíso celestial. Sus hombros, caderas y piel provienen de una playa caribeña, impregnados de los olores y los sabores del Caribe (tabaco y ron). Carga su mochila, en la que siempre lleva velas listas para el baile, y ella está siempre preparada para ofrecer su cuerpo al servicio del proyecto general de la nación, pues, ante todo, ella es Colombia.

YO ME LLAMO CUMBIA

*Yo me llamo Cumbia, yo soy la reina por donde voy,
no hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy,
mi piel es morena como los cueros de mi tambor,
y mis hombros son un par de maracas que besa el sol.*

*Tengo en la garganta una fina flauta que Dios me dio,
canuto de millo, olor de tabaco, aguardiente y ron,
tomo mi mochila, enciendo la vela y repica el son,
y enredo en la luna y en las estrellas toda mi voz.*

*Como soy la reina, me hace la corte un fino violín,
me enamora un piano, me sigue un saxo y oigo un clarín,
y toda la orquesta forma una fiesta en torno de mí,
y yo soy la cumbia, la hembra coqueta y bailo feliz.*

*Yo nací en las bellas playas caribes de mi país,
soy barranquillera, cartagenera, yo soy de aquí,
soy de Santa Marta, soy monteriana, pero eso sí,
yo soy colombiana, ¡oh! tierra hermosa donde nací.*

Gareña, M. (1969)



Esta poderosa imagen de colombianidad se ha popularizado y ha circulado por toda Colombia y el extranjero (México, Argentina, Estados Unidos y Perú, entre otros) gracias a las grandes orquestas inspiradas en las *big bands* americanas de las décadas de 1950 y 1960. Por ello, esta espectacular Reina de la Cumbia está acompañada por una corte de violines, saxofones, clarinetes y un piano. Los instrumentos la adoran y toda la orquesta crea una fiesta a su alrededor, como un círculo de cumbia, con bailarines que la rodean mientras ella baila y coquetea.

Para cerrar el tema con contundencia, el compositor grita el nombre del lugar de donde proviene esta mujer-cumbia, esta personificación de un baile y un ritmo. Sin duda, ella nació en el Caribe. El autor menciona varias poblaciones de la región, como Cartagena, Montería, Santa Marta y Barranquilla. Sin embargo, nos deja saber que esta mujer-cumbia es colombiana, lo cual es la declaración más importante de la canción y su última línea.

Los papeles femeninos son fundamentales para la constitución del nacionalismo, pues la idea de las mujeres como portadoras biológicas o culturales de la nación son significantes simbólicos de la diferencia nacional y son reproductoras de los límites de los grupos nacionales, entre otras funciones. El nacionalismo está así constituido desde el principio como un discurso de género y no se puede entender sin una teoría de poder de género (McClintock, 1995, p.30). Esta figura femenina, que es la productora central de los discursos alrededor de la cumbia, es una figura anacrónica, por fuera de la historia¹. La cumbia entonces se ve como la encarnación de la nación colombiana, nacida de una historia de amor entre una mujer indígena y un hombre negro; ella es el vientre de la nación colombiana que da a luz al prototipo de la Colombia mestiza. La mayoría de los poemas, letras de canciones y narrativas relacionadas con la cumbia contienen una construcción de género–nación, como dice McClintock (1995);

Todas las naciones dependen de unas construcciones de género poderosas. A pesar del compromiso de muchos nacionalistas en el concepto de una unidad popular, históricamente las naciones constituyen una institucionalización sancionada de

“
Leonor González
Mina canta a la
cumbia como mujer,
personificando a la
reina del país.
”

•
¹ De acuerdo con esta construcción simbólica, las poblaciones colonizadas -como las mujeres y las clases trabajadoras de las metrópolis- no habitan la historia propiamente, sino que existen permanentemente en un tiempo anterior dentro del espacio geográfico del imperio moderno, como humanos anacrónicos, atávicos, irracionales y desprovistos de agencia humana- la encarnación viva del “primitivo” arcaico (McClintock, 1995, p.30). Traducción propia.

diferencias de género. Ninguna nación en el mundo otorga a hombres y mujeres el mismo acceso a los derechos y recursos del Estado-nación. En vez de expresar la floración en el tiempo de la esencia orgánica de un pueblo atemporal, las naciones son sistemas contróvertidos de representaciones culturales que limitan y legitiman el acceso público a los recursos del Estado-Nación. (McClintock, 1995, p.353)

En la canción *Yo me llamo Cumbia*, la cumbia es mujer, y son el ritmo y el baile los que han sido centrales en la construcción de la idea de colombianidad desde hace más de un siglo. Aunque el rol masculino es crucial dentro de la coreografía, la figura representativa de la cumbia es la cumbiambera, así como su relación con el hombre y con la música.

En el texto *Imperial Leather*, Anne McClintock analiza la figura de la mujer como señal delimitadora, o como una figura umbral simbólicamente vinculada a la tierra y relegada a un espacio “más allá de la historia”. La figura femenina es la productora central del discurso en torno a la cumbia y constituye un recipiente mítico de la nación colombiana, una figura anacrónica por fuera de la historia. Su coreografía dentro de la rueda de la cumbia es fundamental para construir esta imagen. Es imposible ignorar el hecho de que su pareja baila en torno a ella, la comunidad rodea a los bailarines, y los espectadores rodean a todo este espectáculo y también forman una parte significativa de la dinámica del ritual; no solo en la versión de la cumbia que se baila dentro de un círculo, sino también en la versión de los desfiles del Carnaval de Barranquilla. Esta serie de círculos concéntricos crea una imagen de su fértil cuerpo, que baila rodeado por el bailarín, con los músicos a un lado y el público alrededor de ellos. El folclorista Alberto

Londoño (1986) afirma que es la responsabilidad de la cumbiambera mantener la integridad de la rueda de la cumbia, mientras que a su pareja le está permitido salirse de la figura e improvisar a voluntad. (McClintock, 1995, p.30)

En esta construcción de género y raza existe una contradicción constante. Leonor González Mina personifica la figura de la identidad colombiana. Leonor tiene piel oscura y, sin embargo, la historia de la cumbia invariablemente es el encuentro romántico entre una mujer indígena y un hombre negro (dentro de un marco social y legal de la cultura española), lo cual ayuda a incorporar el concepto de “el otro” dentro del discurso nacional del blanqueamiento. Sus hijos serán mestizos. Ella es la mujer mulata, quien, de nuevo, según McClintock (1995), es el lugar simbólico de la mujer dentro del nacionalismo; la bailadora de cumbia es la que define los límites de la diferencia nacional y del poder entre los hombres (p.354). Las mujeres son simbólicamente subsumidas dentro del cuerpo político nacional como un límite metafórico, las portadoras simbólicas de la nacionalidad, pero sin una participación en la agencia del país.

La música y el baile reflejan y constituyen identidades. Aquellas músicas y bailes son lugares donde las identidades son racializadas y sexualizadas. “Las razas son musicalizadas”, como afirma el antropólogo Peter Wade (2000, p.2). De acuerdo a su texto, *Música tropical en Colombia*, el proceso de apropiación y transformación ha llevado a que los ritmos de la costa caribeña – que antes habían sido más bien marginados – se conviertan en una encarnación de la identidad colombiana, distinta e igual a la vez. Sin embargo, esta es una identidad construida sobre una base de modernización y blanqueamiento.

Además de entender las construcciones de identidad nacional desde unos roles de género específicos, se añadiría que el nacionalismo debe en-



tenderse dentro de una teoría de poder de género y del análisis de las dinámicas de construcción racial. En el momento de la independencia de España surgen debates interesantes en torno al concepto de raza, los cuales pueden ser rastreados en estos cuerpos de cumbia.

Los primeros reportes sobre el baile de la cumbia vienen de la celebración de la Virgen de la Candelaria de Cartagena, durante 1777, donde la aristocracia y la “gente libre de color”, que había alcanzado algunas capacidades económicas, organizaban danzas al pie de La Popa. En estas danzas, los blancos de Castilla, junto con “los pobres, los descalzos, los libres, los esclavos, los pardos y los negros”, bailaban afuera, debajo del cielo y “al sonido del tambor africano”. Los “indios” participaban con sus propias danzas, las cuales representaban el sonido de las gaitas. (Helg, 2004, p.95)

(...)hombres y mujeres en gran ruedo, pareados, pero sueltos, sin darse las manos, dando vueltas alrededor de los tamborileros, las mujeres enflorada la cabeza con profusión, lustroso el pelo a fuerza de sebo y empapadas en agua de azahar... balanceándose en cadencia muy erguidas, mientras el hombre ya haciendo piruetas dando brincos, ya luciendo su destreza en la cabriola, todo al compás... bailaban a cielo descubierto al son del atronador tambor africano (...) Los indios también tomaban parte en las fiestas bailando al son de sus gaitas, especie de flauta a manera de zampona... los hombres y mujeres de dos en dos se daban las manos en la rueda, teniendo a los gaiteros en el centro, y ya se enfrentaban las parejas, ya se sol-

taban y volvían a asirse, golpeando al compás el suelo con los pies... sin brincos ni cabriolas(...). (Posada, 1929, p.94)

Como la identidad mestiza colombiana, la identidad racial de la cumbia es también romantizada. Como propone Doris Sommer (1991) sobre la novela nacional (p.194), esta historia de amor borra las diferencias raciales y elabora una población racialmente diversa pero armónica, donde todos son nacidos del mismo vientre simbólico. El baile de la cumbia ocupa un lugar central en las ideas sobre la formación nacional, actuando como el portador de la futura nación mixta, encarnada en el cuerpo de la cumbiambera, quien es presentada como el recipiente portador de la población colombiana. El mito del mestizo colombiano nace de estas reuniones de pardos pobres, negros y esclavizados, con indígenas en celebraciones festivas, usualmente religiosas. Alissa Simon afirma lo siguiente acerca de la percepción de la sexualidad en la cumbia:

Comúnmente, el baile se ve como una danza de cortejo, ya que el hombre gira en torno a la mujer, quien mantiene cierta distancia. En varias fuentes, se refieren a que el hombre es negro y la mujer, indígena; a veces, se menciona una influencia española. (...) Los indígenas son vistos como reservados y distantes; los negros, como energéticos, extrovertidos y comunicativos. Se asume que la cumbia representa la unión sexual entre la mujer indígena y el hombre negro —o la conquista sexual de la mujer por el hombre— que da origen al proceso de mezcla racial que se entiende como característica de la nación colombiana. (Simon, 1994, p. 35)

“ Los papeles femeninos son fundamentales para la constitución del nacionalismo. ”

De acuerdo con la bailarina y folcloróloga, Delia Zapata Olivella, los africanos y los indígenas no podían ocupar el mismo espacio que los criollos y los blancos en las celebraciones; el único espacio social permitido para dicho acercamiento era en el que ellos se juntaban para tocar música y bailar alrededor de una fogata para que le diera luz al encuentro, con los músicos a un lado y los bailarines alrededor de la fogata, lumbre y de los músicos. Zapata (1962)

Algunas investigaciones trazan los orígenes de la cumbia a los areítos, danzas y canciones de rituales funerarios de los indígenas del Caribe. El historiador Pombo Hernández señala que la palabra “cumbia” tiene raíces indígenas que significan “buena música y canciones para los espíritus”, asociándose con los rituales funerarios entre los tayrona, chimilas, pochahuyes, zenúes y otros indígenas del Caribe, que se ubican desde la región momposina hasta los pequeños pueblos de Cartagena. Pombo (1965)

Otras investigaciones (Turbay y Jaramillo 1986; Fals Borda 1986) también han encontrado conexiones evidentes entre comunidades indígenas de las regiones costeras. Sin embargo, para la mayoría de los autores (Escalante, 1954; Zapata, 1962; Jaramillo, 1968; Buelvas, Abello y Caballero, 1982; Liszt, 1994; de la Espriella, 1999; y Mendoza s.f.), la influencia española es la última en permear el género e incluso puede considerarse intrusiva o como una interferencia en el proceso de mestizaje, dándole a dicha transformación una característica claramente africana y aborígen. El aspecto más fuerte de esta mezcla tri-étnica entonces, viene a ser, según estas investigaciones, el aspecto africano, hecho que es constantemente reiterado por los autores y que es el que más se resalta en los discursos alrededor de la cumbia, tanto de los investigadores en danza como de los bailarines y la sociedad en general.

Existen discursos múltiples en torno al origen de la cumbia y a sus componentes étnicos. En los festivales de cumbia, encuentros de carnavales, cumbiambas, grupos de danza y entre profesores de baile, hay un fuerte enfoque en las raíces del baile, así como en si el origen de la percusión es africana o indígena, o si el componente masculino del baile es africano o hispano. Se formulan preguntas tales como: ¿Los hombros deben marcar el compás a un lado, circular o uniformemente? ¿Las mujeres deben levantar los pies del piso? ¿Este paso es indígena? Estas ansiedades de la racialización del movimiento son un indicador importante para entender cómo operan estos discursos en la construcción de la identidad nacional.

La canción en la página siguiente, que fue muy popular en los años ochenta, ofrece un resumen detallado del comportamiento esperado por parte de la pareja de baile en la cumbia.

En este tema se describen las reglas básicas para bailar la cumbia, al tiempo que una mujer le dice a su novio cómo bailarla. Inicialmente, como en muchos poemas y letras sobre la cumbia, está el llamado, el momento cuando el poder de los tambores establece el ambiente y los bailadores son convocados al espacio del baile. La interacción que ocurre entre los tambores y la bailadora es una fuerza poderosa que impulsa e inicia el movimiento. Ella tiene que bailar: “*Si no la invito, me invita ella*”; es una invitación que no se puede negar. El hombre que narra la historia trata de bailar agarrándola apretadamente, abarcando a la bailadora con su abrazo, pero ella lo rechaza.

La bailadora nos dice, al mismo tiempo que le dice a su novio, que lo más importante en la cumbia es bailar separados, sueltos, sin tocarse, solo coqueteando, persiguiendo, demostrando su orgullo al recibir los avances del hombre, seduciéndolo. Ella es el centro del baile, determinando los pasos y controlando todas las interacciones con el bailaror. Se aleja de su pareja, toma su pollera y meneas sus caderas, incitando al hombre para que baile con ella, sonriendo orgullosamente. “*¡Baila, baila!*”; “*¡mírame, sígueme, acósame!*”, y sus caderas son la luz que guía sus movimientos.

De acuerdo con Delia Zapata Olivella, la coreografía evidencia la manera como la mezcla y el sincretismo se hacen “fecundos en el coqueteo” que insinúa las bases de la unión, hecha posible gracias a una suerte de “seducción respetuosa” entre ella (indígena) y él (hombre negro), puesto que los danzantes no se tocan; se mantienen en un galanteo sin contacto, que puede ser visto como el respeto necesario para la hibridación. (Zapata, 1962, p. 200)

En el año 2003, el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes publicó varios manuales de baile; uno por cada “región cultural” de Colombia. El manual correspondiente a la Costa Atlántica fue escrito por la ya mencionada folclorista Delia Zapata Olivella y sus estudiantes, Edelmira Massa Zapata e Ihan Betancourt Massa. En este manual se describen los pasos de la mujer para bailar cumbia en los siguientes términos: El pie izquierdo da un paso hacia delante [sic], sin levantarlo mucho del suelo. Luego, el pie derecho avanza un paso corto detrás del izquierdo y se repite este movimiento continuamente. (Zapata et al. 2003, p.117)

Este es el paso básico de la cumbia, al cual se le pueden agregar muchas variaciones, como el paso de la siembra o cova, en el cual las mujeres mantienen

SUAVECITA

***Que mi novia si sabe
cómo se baila la cumbia
y al sonar los tambores
si no la invito, me invita ella.***

***Y como enamorado
yo la voy apretando
me voy acomodando
para bailar todo el tiempo así.***

***Ella que es bailadora
de la cumbia señora
me dice que me adora
pero apretao no se baila cumbia.***

***Se me suelta y se aparta
se agarra su pollera
y al menear su cadera sonriendo altanera
me dice baila, baila.***

***Báilamela suavecita
mírame sígueme acósame
que la cumbia es sabrosita
si se baila sueltecita y abriendo los brazos.***

Gutiérrez, V. (1973)



sus pies juntos, apoyando el peso sobre sus talones y girando de un lado a otro; o la vuelta, que comienza con cuatro pasos de cumbia trazando un círculo en torno al mismo punto, o en torno al hombre (vueltas corridas).

Los pasos del hombre son un poco distintos:

El pie izquierdo se mantiene en su puesto y el derecho se queda atrás un paso mediano, apoyándose en la parte anterior del pie y buscando la dirección que lleva el izquierdo. Se mueve primero el izquierdo y el derecho se arrastra detrás del otro y así sucesivamente. El izquierdo se mueve hacia la izquierda sin desprender el talón del suelo y el derecho lo hace hacia el mismo lado buscando la dirección del izquierdo. Esto se repite a la izquierda y derecha mientras avanza. (...) Durante todo el desplazamiento de la pierna izquierda, el movimiento de la cadera continúa de atrás hacia delante [sic]. (Zapata et al. 2003, p.118)

Zapata también diferencia los pasos de la cumbia geográfica y racialmente:

Este baile se ejecuta especialmente en las plazas, pues es un baile de masa, es decir, preferido por la comunidad. Tiene sus variantes según la región donde se interpreta, pues en lugares de mayor influencia indígena, es más serena, más hierática. Pero en las comunidades donde hay más concentración negra, toma un poco de flexibilidad. (Zapata et al. 2003, p.122)

Cada región tiene sus variantes y explicaciones; en este caso, por ejemplo, es necesario declarar y diferenciar las influencias étnicas de los pasos de la cumbia de forma explícita: se podría resumir la narrativa del baile de la cumbia en el Carnaval de Barranquilla como una narrativa muy clara de la diferenciación de los orígenes y la racialización de los pasos. En el paso básico, y el más visible, la mujer se desliza en pasos cortos, con ambos pies sobre la tierra, sin levantarlos del piso y con ambas rodillas dobladas, para permitir la libertad de las caderas, que oscilan de un lado al otro, de manera constante y continua. En el *Manual de Danzas Folclóricas de la Costa Atlántica de Colombia*, publicado por la Junta Nacional del Folclor, y dirigido por Delia Zapata Olivella, el movimiento de la cadera se describe como oscilante, de un lado al otro y sin acentos a ningún lado. Cuando la cadera tiene oscilaciones que terminan en acentos (de acuerdo a Ubaldo Mendoza (1999) de la Cumbiamba La Revoltosa en Barranquilla), esta sería una forma “más negra” de bailar.

El torso permanece recto y elongado, ligeramente doblado hacia atrás para permitir que el pecho se abra. El movimiento del torso se concentra principalmente en los hombros, y la mayoría del tiempo es una extensión del movimiento del brazo, para lograr que la pollera se aletee de un lado para otro. En variaciones “más indígenas” del baile, este movimiento del hombro es más suave y concuerda con pasos más lentos y cortos. En el Carnaval de Barranquilla, sin embargo, el movimiento de los hombros es más vigoroso, y los pasos usualmente son un poco más rápidos.

Al girar, la mujer apoya su peso sobre sus talones, y el torso se inclina hacia adelante en un movimiento diseñado para sorprender a su pareja y para mantenerlo alejado o para quemarlo con el atado de velas. Ella puede girar en torno a un mismo punto, o bien puede girar en torno al bailarador.

Aquí es importante recordar que la función de los movimientos de la mujer es coquetear con su pareja, usando las velas y la pollera para este propósito. Ella lo atrae o lo mantiene a raya dependiendo de la interacción que esté ocurriendo en ese momento y también dependiendo del diálogo entre los cuerpos y los tambores.

Mientras tanto, el paso básico del bailarador es más relajado y menos codificado. Su pie izquierdo permanece en el mismo lugar, sin levantar el talón del piso, mientras su pie derecho se mueve un poco hacia atrás, apoyado sobre el talón y siguiendo el movimiento que el pie izquierdo inició. Usualmente, los movimientos avanzan de lado a lado, mientras que todo el cuerpo cambia de dirección y coordinación con las extremidades inferiores. Su torso se inclina hacia adelante y sus brazos se estiran hacia ambos lados, sosteniendo un sombrero o una pañoleta. Se inclina, gira, va hacia atrás, hacia adelante y se arrodilla en el piso. Por otro lado, la bailadora lo circula, intentando ventilar debajo de su pollera; se escapa, acelera su paso y de pronto, se detiene. En pocas palabras, su trabajo es provocar al bailaor mientras este intenta robarle un beso.

Principalmente, el ritmo es constante y lento, permitiendo que los bailadores jueguen con sus ojos, sus manos, sus faldas, sus sombreros y sus pañuelos. Los hombres pueden levantar sus talones del piso, lo cual en el caso de las mujeres no es deseable; también juegan con el ritmo de los tambores y tienen más libertad de movimiento. Esto no implica que los movimientos de la mujer sean abortivos. Para nada; aunque estos son suaves, demuestran fortaleza. Sus cambios son sutiles; el coqueteo de estos movimientos, el juego de los movimientos de la pollera y del atado de velas, todos crean un ambiente que incita al romance, al gozo y a la unión comunal.

En los discursos en torno a la cumbia, las bailadoras son glorificadas; deben ser arrogantes, orgullosas, serenas y distantes. En este poema, la cumbiambera es llamada por los tambores para aparecer sobre las olas del mar, como una encarnación del ideal femenino colombiano, inalcanzable pero aterrizada, orgullosa y distante, en control durante la tempestad. Cuando se habla de la coreografía de la cumbia, existe un discurso similar que ubica a la cumbiambera como centro simbólico y como centro “geográfico” de la pareja. Ella dirige los movimientos de su pareja, usando las velas, el sombrero (que ha robado de su parejo), los movimientos de sus hombros, su mirada y, además, las vueltas de su falda para provocar y coquetear burlonamente, rechazando los avances del hombre en un tire y afloje juguetón durante toda la danza.

“
En los discursos en
torno a la cumbia,
las bailadoras son
glorificadas; deben ser
arrogantes, orgullosas,
serenas, y distantes.
”

CUMBIAMBA

*En el mar agitado de tambores,
tempestad efervescente,
llamadores y alegres coquetean con la sinuosa gaita
inflamados por el ron de la parranda.*

*De pronto,
intocable y sagrada
flotando sobre la espuma musical
de la ola embravecida,
haciendo proa con las manos en la falda,
serenita,
atravesando la tempestad,
volando, haciendo alas,
serenita, levitando, plácida hembra sonriente.*

*Irreductible.
Colombiana.
Orgullosa.
Serenita, cumbiambera, serenita.*

Poema de Marta C. Alonso (2007)

Continuando con contribuciones a esta mitología de la cumbia y las conexiones con ideas de orígenes y sacras, la bailarina y docente Mónica Lindo define a la cumbia como:

Una danza ritual de carácter romántico, donde las parejas evitan tocarse mientras bailan, y que evoca a los ancestros legendarios. Hablar de cumbia es confundir a los sentidos con el encanto de unas velas encendidas; significa vestir a la noche en sus trajes de gala y descubrir en sus intérpretes la magia del erotismo evidente en los movimientos del baile. Su carácter ritual se expresa en el esplendor de los vestidos, los sombreros, los bolsos, las flores, las coreografías y las velas encendidas, y la manera en la que son usados. Esto evidencia el talento y la habilidad de los bailadores; también presentes en la cumbia están sentimientos intangibles, evidenciando la unidad indisoluble entre cuerpo y alma, demostrando la felicidad, la identidad del pueblo caribeño. (Lindo, 2015, p. 24)

En el movimiento de los y las bailaoras se pone en escena una personificación ideal de los roles de género. Serenas, relajadas y en un perfecto control, las mujeres siguen el ritmo del tambor con la parte inferior de sus cuerpos; en la parte superior, usan sus ojos, hombros, velas y pollera para atraer a su pareja, pero también para mantenerlo en su lugar. Esta clase de comportamiento está estereotípicamente atribuida al carácter de los grupos indígenas: reservados y distantes, pero a la misma vez provocativos y de un fuerte carácter.

Continuando con las descripciones del baile, de acuerdo a Zapata Olivella, se presenta el cuerpo

de la bailadora siguiendo el ritmo lento y repetitivo, y a los hombres jugando, interactuando con las improvisaciones de la tambora y las melodías de la flauta millo, saltando, zarandeando sus hombros, tratando de impresionar a sus parejas. Nótese que los movimientos de la parte superior del cuerpo reflejan ese carácter indígena, mientras la parte inferior está asociada con movimientos y ritmos africanos. Juguetones, atléticos y fuertes, los hombres persiguen a sus parejas y les muestran sus habilidades, cualidades que los hacen interesantes amantes potenciales. Esos movimientos están fuertemente ligados, en Colombia, a los atributos de los descendientes africanos; energía, extroversión y atletismo. Los movimientos de los hombres exhiben una flexión de rodillas más profunda y una inclinación del torso (usualmente, hacia la mujer). Con el sombrero y la pañoleta, el hombre intenta acercarse a la mujer, y la tenta, tratando de robarle un beso.

El continuo contacto de indios y negros acercó y fusionó parcialmente sus expresiones musicales: la melancólica gaita indígena con la alegre resonancia del tambor africano. [...] La mujer, como queda dicho, representa la parte indígena, con sus movimientos pasivos, que algunos consideran casi hieráticos; ella lleva en alto, como antorcha, el manojo de espermas (antiguamente eran mechas usuales en los festejos públicos) con el cual se alumbra y a la vez se defiende del insistente asedio del varón. A este, quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo, le corresponde el aporte del ritmo negro, con las contorsiones y piruetas que admiten la plena libertad de expresión. (Zapata et al., 2003, p. 111)



Existen varias maneras de bailar la cumbia, dependiendo del contexto donde ocurra (si es una presentación pública, un baile social o un concurso), de la región donde se baile (ya sea en el interior o en la costa caribeña, y, en la costa, incluso varía de un pueblo a otro) y del lugar disponible (un escenario, la calle, una sala residencial, una plaza). Sin embargo, existen varios principios que deben ser observados.

En Barranquilla, las distintas maneras de bailar la cumbia tienen reglas estrictas que son seguidas detalladamente. Durante el año final de mis estudios de pregrado en antropología, fui a Barranquilla para realizar trabajo de campo para mi tesis sobre las modalidades didácticas y de aprendizaje en la cumbia. Para ese fin, allí se entrevistaron algunos directores de cumbiambas y coreógrafos (pues en el momento su gran mayoría eran hombres). El baile de la cumbia contiene pasos básicos que deben ser seguidos, pero la coreografía en sí permite algo de improvisación. La manera de bailar la cumbia de las mujeres puede considerarse más regulada, particularmente en el meneo de las caderas, su desplazamiento y en la manera en que sus pies se deslizan sobre el piso. Para los hombres, las especificaciones son más laxas, y tienen más margen para la improvisación, pero siempre obedeciendo las señales de la bailadora.

Lo que más me llamó la atención cuando estaba aprendiendo sobre las reglas básicas de la cumbia fue la manera en que los movimientos del cuerpo son racializados; como, dependiendo de la manera en que sacudías los hombros o movías tus caderas, tu baile podía ser interpretado como una cumbia más “india” o más “negra”, y como un estilo puede ser más deseable que otro, dependiendo del lugar, momento y de quién lo baila. Ubaldo Mendoza, director de Cumbiamba La Revoltosa, distingue entre movimientos negros y movimientos indios cuando discute sobre los inicios de la cumbia en el Carnaval de Barranquilla:

La cumbia no participaba en los carnavales; la cumbia era estacionaria, se hacen unas ruedas y la cumbia consiste en bailar en círculo alrededor de la música, que está compuesta por 6 músicos, entre los cuales hay tambores, un guache, una maraca y un millo o la gaita. Los tambores son algunos de origen africano y uno de origen indio. Está el tambor alegre que da el ritmo, el llamador que marca el compás y hay una tambora

“En el movimiento de los y las bailaoras se pone en escena una personificación ideal de los roles de género.

”

que se utiliza en muchas regiones de Colombia. Por eso se cree que es india; esa le da mayor fuerza al ritmo. La gente baila alrededor de esos 6 músicos, bailan haciendo un círculo, girando, desplazándose en círculo en contra de las manecillas del reloj; las mujeres van fuera del círculo y los hombres adentro. Durante el desplazamiento puede haber intercambio en el baile; la mujer puede hacer giros sobre sí, el hombre puede hacer giros sobre la mujer, pero siempre llegarán a la posición inicial.

La mujer debe bailar con altivez, la frente en alto, levantando el busto, muy erguida, casi sin doblar las rodillas, sin levantar mucho los pies del suelo para que dé la impresión no de que camina, sino que se desliza. Eso, bien practicado, produce un movimiento no enérgico en la cadera de la mujer, sino elegante; así se describe la cumbia aquí, porque ese movimiento que da la mujer es un movimiento indígena. Cuando la mujer presenta un movimiento brusco en las caderas, es porque tiene mayor participación de sangre negra. (Entrevista a Ubaldo Mendoza, junio 2008)

En estos relatos de los movimientos de la cumbia, existe un fuerte deseo de entender cada componente desde su origen étnico, siempre enfatizando la mezcla indígena/negra, pero en esta suerte de ansiedad racial, la diferencia de género es fundamental. En la mayor parte de estos discursos y prácticas se identifica a la bailadora como una mujer indígena. Lo que encuentro muy interesante es la contradicción aparente de la corporización de esa indigenidad en los movimientos (o la falta de éstos) contrastada con las formas de presenta-

ción de las mujeres (mi morenita, mi negra, entre otros términos cargados racialmente).

Este poema fue escrito por el poeta afrocolombiano Jorge Artel y forma parte del libro *Tambores en la noche*, publicado en 1940. En esta obra, se sitúan sensibilidades, historias y tradiciones corporales y musicales negras dentro del paisaje literario colombiano. Artel resalta el proceso de mestizaje como algo esencial para la construcción de una identidad nacional que, aunque carece de exotismo, utiliza una perspectiva afrocéntrica.

En esta primera edición de *Tambores en la noche*, Artel habría de formular un discurso sobre lo afro basado en tres elementos centrales: “la música con toda su carga cultural africana, su identidad como ser mulato y la nostalgia del mar de Cartagena”. (Dávila Gonçalves, 2007. Citado en Julio Díaz 2009, p.97)

La perspectiva afrocéntrica es evidente en su poema sobre la cumbia; los principales atributos resaltados son la sensualidad, la energía frenética y una concepción “terrenal” de la cumbia. Esta no es una danza etérea, como en la canción *Yo me llamo Cumbia*, ni un fragmentado cuerpo divino cercano al cielo. No está buscando la voz que nos conecta al cielo; en la cumbia de Artel, los únicos dioses son los tamboreros, nuevos dioses que explotan de alegría. Sus manos sagradas todopoderosas crean júbilo y felicidad.

Esta definitivamente es una cumbia negra, llena de sensibilidades africanistas, para usar el término acuñado por Brenda Dixon-Gottschild para describir “resonancias y presencias, tendencias y fenómenos. Indica la influencia africana, pasada y presente, y aquellas formas y fuerzas que surgieron como resultado de la diáspora africana”. (1996: XIV)²

●
2 Traducción propia.

LA CUMBIA

**Amalgama de sombras
y de luces de esperma,
la cumbia frenética,
la diabólica cumbia,
pone a cabalgar
su ritmo oscuro
sobre las caderas ágiles
de las sensuales hembras.**

**Y la tierra,
como una axila
cálida de negra,
su agrio vaho levanta,
denso de temblor,
bajo los pies furiosos
que amasan golpes de
tambor...**

**¡Cumbia! —¡danza negra,
danza de mi tierra! —
¡Toda una raza grita
en esos gestos eléctricos,
por la contorsionada pirueta
de los muslos epilépticos!**

**Late un recuerdo aborígen,
una africana aspereza,
sobre el cuero curtido donde
los tamborileros,
—sonámbulos dioses nuevos
que repican alegría—
aprendieron a hacer el trueno
con sus manos nudosas,
todopoderosas para la
algarabía.**

**¡Cumbia! Mis abuelos bailaron
la música sensual de viejos
vagabundos que eran negros,
terror de pendencieros
y de cumbiamberos
en otras cumbias lejanas,
a la orilla del mar...**

Fragmento,
Jorge Artel (1944)

En el poema, existe una tensión entre el elemento negro, visto como un ritmo amenazante, oscuro, frenético, demoníaco, que posee los cuerpos de las mujeres negras, al mismo tiempo aludiendo a la importancia de la energía y de la actitud “cool”, donde la indiferencia y la intensidad se unen desde extremos opuestos para crear nuevos significados (Dixon-Gottschild, 1996, p.13). Para Artel, la cumbia es tanto la amenaza de la seducción como lo sagrado de la conexión de la tierra, sus ancestros y una creación de la memoria.

En el poema de Artel, el elemento negro puede ser visto como amenazante, el así llamado elemento demoníaco de la cultura africana, como es definido por la iglesia católica. De hecho, es interesante destacar la referencia que el general Posada Gutiérrez hace sobre bailes similares a la cumbia y las reuniones en el Cerro de la Popa en la celebración de la Virgen de la Candelaria, una festividad religiosa europea, precursora de las celebraciones del carnaval, estratégicamente programada para silenciar a la llamada adoración al demonio Buziraco en La Popa. (Gutiérrez, 2008, p. 7)

En La Popa, los agustinianos fundaron un convento que regulaba estas actividades, y transformaron la celebración entre descendientes afrocolombianos y nativos en una celebración religiosa. Así, como escribe Jorge Artel, de alguna manera, el componente oscuro y demoníaco de la cumbia fue domesticado, contenido y regulado a través de la celebración de la Virgen de la Candelaria. Se podría afirmar que las caderas son reguladas bajo mandato eclesiástico, y sus movimientos son diluidos y suavizados para convertirse en el vaivén delicado que tanto se idealiza en las reglas modernas del baile de cumbia. El movimiento de las caderas contiene una energía suprimida, sin ritmos fuertes, que expresa eroticismo, al mismo tiempo que esconde la amenaza de la sexualidad del otro tras este suave velo de seducción.

En las canciones y poemas presentados en este artículo se da a conocer a la cumbiambera como una mujer rodeada por hombres, ya sea como instrumentos de placer, novios o fuerzas de la naturaleza (y añadiría que el director de los grupos de cumbiamba es un hombre, en la mayoría de los casos). Los tambores, las olas, los hombres, los pianos, todos esperan las órdenes y señales de la cumbiambera para interactuar, pero de nuevo, ella permanece rodeada y aislada, apartada dentro de la rueda de cumbia. Sus caderas poseen una fuerza de mando, pero a la misma vez son estrictamente reguladas por la sociedad; un ícono carente de un contacto directo al mundo fuera de la rueda de cumbia. La relación del cuerpo de la cumbiambera con el sonido de tambores es una forma de conexión -y creación- ancestral que se repite en los discursos y narrativas de la cumbia.

Estas múltiples formas de entender y practicar la cumbia, explicar su origen y sus movimientos reglamentarios con ciertos roles de género y dinámicas raciales específicas, ponen en evidencia el proceso por el cual las nociones de lo mestizo se configuran y fortalecen. Es necesario pensar en la necesidad presente dentro de las narrativas de la cumbia de diferenciar étnicamente a los hombres de las mujeres, y en el propósito de esta necesidad. Las distintas mezclas étnicas posibles son usualmente invisibilizadas o no mencionadas en la discusión en torno a las raíces de la cumbia. Parece imposible pensar en un hombre indígena y una mujer negra, o en un hombre criollo y una mujer negra o indígena en este relato sobre la creación del pueblo colombiano.

Lo sorprendente de estas historias de la cumbia es que, aunque desde la década de 1950 hasta el presente, han señalado la importancia de los componentes africanos e indígenas en la estética de la cumbia, el discurso nacional es eminentemente uno de blanqueamiento. La idea de un mestizaje



que tiende hacia el ideal criollo es la de un mestizo asimilado, de piel clara, de modales europeos y de habitación urbana.

La necesidad de un único discurso en la cumbia, que hemos visto repetido una y otra vez, es muy similar a la búsqueda de una historia única sobre la democracia racial y la muestra de valoración de una multiplicidad y una diversidad, que no va más allá del encanto estético de la trietnia. Este es un lugar común que se ha presentado repetidamente en la publicidad, en los medios de comunicación y en la información estatal del siglo XX como la narrativa de origen de la población colombiana.

Estas narrativas muestran un representante de cada uno de los orígenes raciales que se ve en los comerciales, así como una propaganda de una marca de ropa, videos musicales o anuncios de cerveza, donde aparecen personas criollas, blancas, mulatas e indígenas. Cada una de ellas representadas con íconos que, de alguna manera, reproducen el sistema de castas coloniales, que ahora se narra como diversidad e inclusividad. Esta llamada diversidad ubica en escena tácitamente las diferencias que aún se viven en Colombia en relación con las distinciones de raza, casta y clase. Los criollos y mestizos se muestran como urbanistas, ejecutivos o madres amas de casa. Las personas de piel más oscura usualmente se muestran con trajes más exóticos, como trajes para bailar o ropas para climas más cálidos, mucho más casuales que las personas que se muestran como colombianos de piel más clara. Los indígenas, por su parte, son presentados con los vestidos tradicionales y en posturas remotas no muy conectadas, como si fueran parte de un mito ancestral. La forma como se representa a la población colombiana no solamente alimenta el mito de la democracia racial, sino que también refuerza el desequilibrio de poderes entre las relaciones de raza, clase y casta, y el estatus que les corresponde en la sociedad colombiana.

Esta lectura de la significancia de la cumbia en el siglo XX muestra los procesos de incorporación de la idea de la herencia tri-étnica, muy popular en las políticas de identidad de las décadas de los ochenta y los noventa, y en la creación de la nueva Constitución Colombiana de 1991, donde abiertamente se ubica a Colombia como la nación multiétnica y pluricultural. Pero, aun así, las ideas sobre la identidad racial de la cumbia han ido cambiando de múltiples maneras desde los tiempos de la Colonia, cambios que van de la mano de intereses políticos, sociales y económicos, que son parte integral de los procesos históricos del país.

“
**La cumbia es una
forma de afirmación
del proyecto
de nación mestiza.**
”



La cumbia es una forma de afirmación del proyecto de nación mestiza, donde no hay lugar para encuentros rebeldes y de celebración, posiblemente de cara a la servitud y la esclavitud, como en la fiesta de la Candelaria en 1777, que ahora se ha convertido en un espacio de asimilación y de fusión. Se convirtió en la forma ideal de ser el producto ambiguo, la mezcla que pasó hace muchísimos años, las raíces que son solamente una leyenda que se cuenta una y otra vez en la coreografía, pero el resultado es un ciudadano que pertenece a una nación moderna, alineado con los ideales de la Ilustración europea, el progreso y la igualdad. ★

*FESTIVAL NACIONAL
DE LA CUMBIA 2017
/ FOTOGRAFÍA: JUAN
DAVID PADILLA*



Referencias
bibliográficas

Abadía Morales, G. (1970). *Compendio general de folklore colombiano* / Guillermo Abadía Morales. Bogotá, D.C.: Instituto Colombiano de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología.

Alonso, Marta C. (2004). *Poema Cumbiambera*. En: Revista Huellas. N. 67-68. Universidad del Atlántico. Barranquilla.

Artel, Jorge. (2010). *Tambores en la noche*. Bogotá: Tomo X, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura.

Borelli, M. B. (2006). *A Case of Hip (g) nosis: An Epistemology of the Mulata Body and her Revolutionary Hips*. (Doctoral dissertation, University of California, Riverside).

Camargo Franco J. E. C. (2003). *Cimarronaje y palenque: Itinerario de una identidad cultural: Coordenadas de la cumbia*. Huellas. Revista de la universidad del Norte, (67-68), 4-12.

De La Espriella, A. (1999). Imagen temporal Barranquilla Fondo Mixto de Promoción de las Artes del Atlántico. S. XX: 1900-1925.

Díaz, A. J. (2009). *La construcción de lo afro en la poética de Jorge Artel*. Cuadernos de Literatura, (9).

Dixon Gottschild, B. (1996). *Digging the Africanist Presence in American Performance. Dance and other Contexts*. Connecticut: Greenwood Press.

Escalante, A (1964). *El negro en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Fals Borda, Orlando. (2002) *Historia doble de la costa. Tomo 1: Mompox y Loba*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. (1979) *Historia doble de la Costa: Tomo 1, Mompox y Loba* Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Gareña, M. (1969). *Yo me llamo Cumbia*. Colombia.

Gutiérrez, E. (2008). *La virgen de la Candelaria: fiesta, idoloclastia y colonización de imaginarios en Cartagena de Indias*. Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, 7. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5810284>

Gutiérrez, V. (1973). *La suavecita*. Colombia

Helg, Aline. (2004). *Liberty and Equality in Caribbean Colombia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1770-1835. P. 95, Londres

Jaramillo, J. (1968). *Danzas Nativas Colombianas*. Bogotá: Editorial Voluntad.

Lasso, M. (2007). *Myths of Harmony: Race and Republicanism during the Age of Revolution, Colombia, 1795-1831*. University of Pittsburgh Press.

Lindo, M (2015). *Los procesos de formación en danza: una mirada a los procesos de enseñanza de la danza*. Universidad del Atlántico.

List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural. Colegio Máximo de las Academias Colombianas*. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blavirtual/folclor/musica/indice.htm> accessed june 2009

Londoño, A. (1986). *Danzas Colombianas*. Editorial Universidad de Antioquia.

(1995) *¡Baila, Colombia!: Danzas para la educación*. Editorial Universidad de Antioquia.

Martin, R. (1995) *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

McClintock, Anne. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*.

Mendoza Real, U. (enero 1999- julio 2008). *La Cumbia: Por la salvaguarda de nuestro patrimonio cultural*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT). Barranquilla

Ortiz, L. (2007). *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*.

Pombo H. (1965) Gerardo. *Kumbia, legado cultural de los indígenas del caribe colombiano*. Barranquilla: Ed. Antillas.

Posada Gutiérrez, J (1929). *Memorias histórico-políticas del General Joaquín Posada Gutiérrez*. Bogotá: Imprenta Nacional. P.94, Bogotá

Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America (Vol. 8)*. Univ of California Press.

Tamayo, Ana María (2013). *En Colombia se baila así: Intersectional bodies, race, gender and nation building in the Barranquilla Carnival*. Tesis Doctoral no publicada, Universidad de California, Riverside.

Tscherassi, S. D. (1998). *Carnaval de Barranquilla. Virtudes, expresiones y vivencias*. Barranquilla: Ediciones Laser Saenz Hurtado y CIA Ltda

----- (2008) *La Cumbia*. Bogotá: Legis.

Wade, P. (2000). *Music, Race, and Nation: Música tropical in Colombia*. University of Chicago Press.

Zapata Olivella, D. (1962). *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana; reseña histórica y coreográfica*. Revista colombiana de folclor, 3(7), 187-204. Colombia

Zapata Olivella, D. (2003) *Manual de danzas de la Costa Atlántica de Colombia*. Tercera edición. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor

-----Massa, E. Betancourt.I (2003). *Manual de Danzas de la Costa Atlántica de Colombia*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas, Ministerio de Educación Nacional.

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN LA DANZA

Laboratorios, **FICCIONES TEÓRICAS** *y cuerpos*

HILDA ISLAS

La fuerza que impulsa una investigación sobre la danza puede llevar a la creación, impulsando técnicas híbridas cuando integran pensamiento y acción, reflexión y conductas creativas, generalmente expresadas en la experiencia de un laboratorio artístico. Dada la singularidad y la importancia de este dispositivo, para la autora se hace necesario revisar el fenómeno de la investigación-creación, tal como lo propone en este texto.

EN EL CAMPO DE LA DANZA, EXISTEN MUCHAS MANERAS de investigar. El coreógrafo, el intérprete y el maestro investigan en su práctica inevitable y, seguro, gozosamente. Sin embargo, en este escrito quiero referirme a un modo de investigación en danza que es heredero de la transformación que ocurrió con el tránsito de la modernidad a la contemporaneidad de las artes y las ciencias. En la década de los 90 del siglo XX, muchos nos encontrábamos en instituciones o grupos que planteaban “la investigación de las artes”, en mi caso, la investigación de la danza, que curiosamente coincidieron con anhelos no pautados por las disciplinas artísticas tradicionales. Más allá de seguir los cánones de la producción, la eficiencia y el talento artístico, muchas preguntas se agolpaban en las cabezas y los cuerpos de muchas personas. Estas empataron con una dinámica que venía de años de rupturas en las ciencias, las artes y los movimientos sociales.

CRISIS DE LA EPISTEMOLOGÍA Y EL ARTE MODERNO Y LA INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES EN LA CONTEMPORANEIDAD

La cultura contemporánea saca de sus diques a las disciplinas científicas y artísticas para llevarlas a rebasar sus propias fronteras y vincularse entre sí y con comunidades, contextos y acciones políticas. A decir de Maccioni (2021), los límites materiales de los campos se desbordan sin perder su heterogeneidad;

...poniendo radicalmente en cuestión las dicotomías que estuvieron a la base del pensamiento moderno (lo activo y lo pasivo; lo humano y lo inhumano; naturaleza y cultura; lo orgánico y lo inorgánico; lo animado y lo inanimado; teoría y práctica; materia y vida) ... (Maccioni, et al., 2021, p.2)

La deconstrucción de métodos, teorías y finalidades en las artes y en las ciencias ha impactado en las instituciones y fuera de ellas, de modo que los procedimientos codificados y convencionales en todos los ámbitos se han ido articulando de manera cada vez más reflexionada. En efecto, como en la segunda década del siglo XXI, universidades y centros de investigación, en buena parte del mundo, dan cabida a las inquietudes de cruzar ciencias y artes, entre los diversos cruces posibles, he vivido, como investigadora, una vertiente específica denominada investigación-creación.

La investigación-creación genera interacciones entre los campos profesionales, antes muy delimitados, impulsando estrategias híbridas, diseñando campos intermedios, desde lo más

corporal hasta lo más abstracto en protocolos que desafían los cánones convencionales en todos los ámbitos. Además, estas iniciativas suelen relacionarse muchas veces con comunidades, agendas políticas, ecológicas o de género, instaurando modos de investigación colaborativos e interactivos que generan nuevas plataformas materiales y poéticas que conectan de nuevos modos, la mano, el cuerpo, el conocimiento, la imaginación, los grupos y los contextos.

Los marcos de trabajo van más allá de la producción artística y la científica, centradas en ciertos encuadres sociales, físicos y materiales estables para la cultura moderna (el salón de danza, el aula con sillas de frente a un expositor, el laboratorio científico o el taller de artes plásticas). Los formatos de trabajo han requerido más de salones de usos múltiples, espacios públicos abiertos, espacios virtuales y otros entornos abiertos y difusos. Se actúa distinto, se buscan espacios y tiempos flexibles. La acción tiene una nueva ecología. Nuevos encuadres de acción cultural han proliferado con el objetivo de trazar muchas formas de ir y venir del pensamiento a la acción, y viceversa. No parece requerirse de “metodologías”, sino de formas de experiencia que permitan hacer ese recorrido de múltiples maneras. (Islas, 2023, p. 62-63)

De tal forma que, más allá de seguir planteando que arte, ciencia e intervención social se unen en los procesos de investigación-creación de las artes, el reto ahora es enfocar el *cómo* se articulan.



Sin duda, algo que se propone en la investigación-creación es un desplazamiento del interés en la generación de productos para enfatizar el proceso, de tal modo que un control (relativo) de procesos de investigación-creación requiere del diseño de dispositivos, generalmente en formato laboratorio, que promueven procesos híbridos que involucran pensamiento y acción, reflexión y conductas creativas. En suma, una alternancia entre operaciones intelectuales y dinamización sensorial y corporal, lo cual supone la generación de infinidad de experiencias que ameritan descifrarse y diseñarse constantemente.

El término y práctica del “laboratorio” está anclado en la jerga científica que conecta una formulación teórica, una hipótesis, con la experimentación que arrojará ciertos resultados de comprobación y/o ajuste de la concepción inicial. Esta noción procedente de las ciencias es especialmente problemática, pero también sugerente, en el caso de la investigación de la danza. En efecto, hablo acá de una investigación de la danza que articula saberes académicos, prácticas artísticas diversas y, esencialmente, la sustancia de lo corporal: músculo, psicomotricidad, la carne y el “estar en el mundo” con la posibilidad de actuar, moverte, caminar, distanciarte, acercarte y ocupar espacios y tiempos a partir de la acción del cuerpo.

LABORATORIOS Y FICCIONES TEÓRICAS

El arte contemporáneo y la crisis de la epistemología moderna producen un campo fértil en las prácticas artísticas para pensar y operar conexiones, desplazamientos entre diversos campos de saber y hacer, entre el arte y la vida. ¿Cómo conectar campos antes separados? ¿Cómo generar una ecología de prácticas, saberes y comunidades que vaya más allá de una simple superposición de elementos heterogéneos? ¿Cómo generar experiencias significativas? A continuación, expongo una idea interesante que da cuenta de la complejidad de tal tarea:

“
Si de materialidades
hablamos, en el caso
de la danza, esa
materia es realmente
“la carne” con todas
sus fibras, nervios y
articulaciones
”

Para Maccioni, Milone y Santucci (2021), la idea de figura y ficción (que comparten la raíz “fig”) se refiere tanto a la idea de moldear, amasar y dar forma, como a la de inventar y ficcionar. La figura, para las autoras, tiene una dimensión material y táctil. La noción tiene que ver con la búsqueda de un método de investigación y un modo singular de producción e imaginación en el marco de las estéticas contemporáneas. ¿Cuáles serían las relaciones entre imaginar y hacer? Se sitúan entonces entre la teoría y la ficción. Recuperan de Barthes el papel esencial que tiene la imaginación en la investigación. (Maccioni, et al., 2021, p. 20)

De este modo, una *investigación* trazaría un camino, etimológicamente un método, donde teoría y ficción se entrecruzarían: investigar equivaldría en este sentido a teorizar una ficción así como a ficcionar una teoría; a imaginar posibles y nuevos usos de la ficción, profanando las teorías para imaginar modos de hacer otros. (Maccioni, et al., 2021, p. 20)

Profanar las teorías para imaginar otros modos con escrituras ficcionales, de ahí el concepto de ficción teórica:

...*ficción teórica*: abrir un *uso libre* de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el *juego* con ese común

poiético que es el lenguaje y hacerlo ignorando la separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la literatura), disponerla para un nuevo uso... (Maccioni, et al., 2021, p. 21)

La noción de figura abre el método para imaginar y hacer de un modo singular; enfatizar la manera en que se mezcla la ficción con la teoría, que son atravesadas por nuestros fantasmas inconscientes. Ficción y teoría dan lugar a nuevos objetos. Las tareas por realizar, dicen las autoras (Maccioni, Milone y Santucci), son diagramar perspectivas materialistas entre las teorías y las ficciones, es decir, imaginar ficciones teóricas materialistas para desarrollar diversas estéticas contemporáneas. (Maccioni, et al., 2021, p. 26)

Para las autoras se impone, entonces, enfocar lo singular de las materialidades reconociendo las mutaciones epistemológicas de las transformaciones de dispositivos técnicos de producción, circulación y archivo. Y es interesante el énfasis que se hace en esta propuesta en torno a la **perspectiva materialista**:

Entendemos que figurar perspectivas materialistas para pensar las producciones artísticas contemporáneas posibilita, al mismo tiempo, ensayar un pensamiento renovado de la materia (y de los materiales estéticos) asumiendo su capacidad de agencia, memoria y participación histórica, así como también ficcionar teorías no unidirec-



cionadas que permitan repensar la relación entre arte, literatura y política asumiendo el lugar activo que ocupa la imaginación de la materia en los procesos de elaboración estética. (Maccioni, et al., 2021, p. 27)

El papel de la imaginación y la ficción es fundamental para producir desplazamientos entre campos, trazar caminos para imaginar otros modos de hacer, uniendo conocimiento y deseo. Unir teoría y ficción cruzando las materialidades es la gran tarea de la investigación-creación en las artes y la danza. Para albergar los desplazamientos se proponen recurrentemente laboratorios, dispositivos que incluyen encuadres grupales e institucionales que tejen el saber, el hacer, la percepción, las artes, las ciencias, las acciones, las producciones, etc. De manera correlativa, los productos, los resultados o las salidas que resultan de estos procesos asumen entonces formatos diversos que requieren de canales multimediales para su comunicación más allá de las “obras”.

FICCIONES TEÓRICAS, MATERIALISMOS Y CUERPOS

Si de materialidades hablamos, en el caso de la danza, esa materia es realmente “la carne” con todas sus fibras, nervios y articulaciones, además de todo lo que psíquicamente ellos construyen. Hablar de investigación-creación desde la danza supone reflexionar sobre la materialidad desde la cual se ficciona y se desplaza hacia lo teórico.

El aparato muscular estriado es un sistema complejo. ¿Qué significa tensar o relajar un músculo? El músculo estriado, base del sistema locomotor que nos permite movernos de manera voluntaria, es distinto del músculo liso de los órganos internos (el corazón, el estómago, etc.).

La musculatura lisa no alcanza el córtex cerebral y no accedemos a su control por la vía de la conciencia. La musculatura estriada alcanza la conciencia de manera parcial, de modo que, por muy voluntario que sea el movimiento, siempre habrá una zona de la acción que no pasa de inmediato a la conciencia, por ejemplo, tu sonrisa ante alguien indeseado puede ser muy amplia,

“
Hablar de
investigación-creación
desde la danza supone
reflexionar sobre la
materialidad desde
la cual se ficciona y
se desplaza hacia lo
teórico.
”

pero la tensión muscular es difícil de controlar. Así, la acción corporal a partir de la musculatura estriada tiende a eslabonarse con diferentes grados de conciencia, en tanto que el movimiento de los órganos internos no establece conexiones con la corteza cerebral.

Tanto en las técnicas dancísticas, montajes coreográficos y otros recursos de exploración corporal, se generan estados de alma y representaciones mentales a partir de la propuesta de cierto tipo de acciones. Si bien en todas las artes el cuerpo se moviliza, en la danza éste se ocupa en su totalidad a partir del sistema muscular.

Pero no es lo anatómico o fisiológico aquí lo que nos importa principalmente, sino el cuerpo en acción, que despliega sus códigos sociales, pero también sus sensaciones y deseos. El cuerpo-acción y el cuerpo representación-imaginación se ponen en juego en toda propuesta de trabajo corporal. El papel de lo imaginario desempeña un rol poderoso en el campo de la materialidad de la danza. A partir de la musculatura se tocan, sin duda, las impresiones más profundas de la historia de vida de quien fue cargado y cuidado.

El asunto en el caso de la investigación-creación de la danza es que una cosa es generar ficciones teóricas que construyan un puente entre filosofía y literatura, pero algo distinto y problemático es desplazarse entre acciones corporales que tocan el imaginario más arcaico y ciertos conceptos científicos. Y es que la materialidad corporal y psíquica compleja es privilegiada en el ámbito de las danzas y aquella sobre la que, en los procesos de investigación-creación, se producen las ficciones entre las teorías y otro tipo de materiales (poesía, literatura, videos, trabajos grupales, música, etc.) en el trabajo de laboratorio, de tal forma que se trata de diseñar una experiencia con tremendos contrastes.

Es por eso por lo que el diseño de laboratorios de investigación-creación de la danza supone diseñar un dispositivo que dé cierto orden a una experiencia deseable para conseguir ciertos objetivos que, igualmente, se pueden ir moviendo con los hallazgos.

LABORATORIOS: ENTRE EL AFUERA Y EL ADENTRO, ENTRE LO SOCIAL Y LO ARTÍSTICO

El término de “laboratorio” es recurrente y necesario. Sin embargo, considero que es necesario revisar cómo se diseñan y organizan en función de una propuesta de investigación-creación. En el caso de las prácticas dancísticas, el ensamble y las ecologías deben transitar desde la acción más puntual, ejecutada con el brazo, el pie o la cadera, hasta el concepto más abstracto... ¿Cómo generar experiencias de conexión que sean significativas de acuerdo a ciertos objetivos? ¿Esta es una tarea que es necesario desarrollar en el futuro como apuesta de investigación? ¿Cómo se diseñan los laboratorios de investigación-creación en la danza? Dentro de su heterogeneidad, ¿hay manera de localizar constancias y/o reiteraciones? ¿Cómo observar la singularidad?

Además, cualquier laboratorio de investigación-creación tendría que explicitar sus vínculos con el “afuera”, con lo social y lo colectivo. Recuerdo el pensamiento de Bruno Latour (1983) que cuestiona esa distancia entre ciencia y sociedad, como si lo social no contribuyera con el laboratorio y el laboratorio no contribuyera con lo social, más allá de las afiliaciones políticas. (Latour B, 1983)

Para Latour, todos vemos los laboratorios pero ignoramos su proceso de construcción. Lo que sucede dentro del laboratorio puede reproducir lo que sucede “afuera” y luego extenderlo hacia afuera. Latour propone disolver la diferencia entre afuera y adentro, entre el laboratorio y la sociedad, entre ciencia y sociedad, diríamos nosotros, entre arte y sociedad, entre danza y sociedad. El momento del laboratorio puede modificar el estado de cosas de otros agentes implicados.

La investigación-creación de la danza y las artes se posiciona, sin duda, en una ruta decolonial que cuestiona jerarquías, hegemonías, e invita a elaborar un saber-hacer complejo, compartido y diseñado desde las necesidades y los deseos de artistas y comunidades. Los laboratorios de investigación-creación operan lo que de Sousa Santos (2006) llama *la ecología de los saberes* que propone contrarrestar la monocultura del saber científico y, diríamos también, los saberes artísticos hegemónicos: establecer un diálogo entre diversos tipos de saberes, académicos, corporales, populares, comunitarios, que rebasan las jerarquías y, sobre todo, no ver cómo el conocimiento representa lo real, sino apuntar a cómo el conocimiento produce e interviene lo real... ¡E intervenir! ★

Referencias bibliográficas

Islas, H (2023) *Un itinerario de investigación-creación. Afectos humanos de Dore Hoyer (recargado)*. Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

--- (2006) *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/ CENART

Latour B. (1983) *Give Me a Laboratory and I will Raise the World*. K. Knorr-Cetina y M. Mulkay (eds.), *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, pp. 141-170. Sage Publications

Maccioni, F. Milone, M. Santucci, S. (2021). *Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/09/e-book-imaginar-hacer-1.pdf>

Sousa Santos, Boaventura (2006), *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. CLACSO

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20II.pdf>

SE ROMPIÓ EL PALENQUE DE DELIA



CONNO TISOY

RETRATO DE EDELMIRA ZAPATA, HIJA DE DELIA ZAPATA OLIVELLA, COMPUESTO EN CONVERSADA PERSPECTIVA, FECHADO EN BOGOTÁ, EL 22 DE JUNIO DE 2024, QUE A LA POSTRE SE CONVIRTIÓ EN HOMENAJE PÓSTUMO DE EDELMIRA. AQUÍ ESTÁN PRESENTES SUS RECUERDOS, EL PALENQUE, LA DANZA, EL PAÍS, LA CASA, EL AMOR Y LOS VIAJES, SIEMPRE ENRAIZADOS EN SUS HONDAS REFLEXIONES.

...En la cocina del Palenque de Delia un día que almorzábamos hígado “guisao”,31 de enero de 2024...

EDELMIRA DE EDELMIRA...

Que viene de abajo pa’riba...

En este momento, al cumplir sus 70, como amigos, nos damos cuenta de que en la vida pasan muchas cosas, pero cada tanto se hacen unos recuentos, como unos exámenes. Ahora, en sus 70 años de vida, cómo poder hablar de quién es Edelmira, porque sumando todo ese historial, 70 años de vida no son cualquier cosa... No sabríamos decir quién es Edelmira en este momento, ni lo que va a pasar en su futuro; eso lo teníamos claro al iniciar esta conversación. Uno decanta muchas cosas al madurar, muchas cosas las desecha al olvidar, a otras les da el valor que realmente tienen, entonces no es tan fácil de resumir. Yo podría decir lo que le escucho decir a todo el que algo la conoce: Es la hija de Delia Zapata; ha tenido una vida alrededor del arte, todo el tiempo alrededor de la danza y la pintura principalmente. Sin embargo, yo la conozco de cerca y para mí, realmente, ella es un ser complejo que comprende todo el arte, porque eso fue lo que recibió del legado de Delia y es lo que le gustó y ha desarrollado en esta vida, el arte. También, al comenzar esta conversación, nunca pensamos que, al terminar de escribirla, no estaría Edelmira para leerla y que de alguna manera se volvería un homenaje póstumo. Nunca en nuestras conversaciones hablamos de la muerte, menos de la nuestra.

CUANDO EL FUTURO SE VUELVE PASADO, LIBERA EL PRESENTE...

El tiempo va más rápido y lo que piensas tú hoy te hace reflexionar el mañana y te hace cambiarlo, es decir, apenas uno ve el futuro, el futuro cambia.

Soy Conno Tisoy, amigo de Edelmira, aunque ella siempre me dijo que había sido amigo de su mamá, que de ella no estaba tan segura. Siempre tomé eso como una escena de celos, porque no le permitía a ella misma las locuras que le alcahuiteé a su mamá, a Delia, a quien conocí y acompañé algunos años, los de mujer mayor. Una de las herencias de Delia a Edelmira fui yo mismo y junto a mí la “Logia Secreta del Ombligo”, orden a la que Delia perteneció junto con María Helena, Paula Gorgojo y Ochoa, su más grande y amada amiga, Miguel Moyano, Olguita Guerrero y los jóvenes de La Orden del Ombligo, quienes acogimos a Edelmira en el seno de nuestra logia una vez quedó huérfana; desde entonces sería *Colcherito*.

En la logia fuimos nosotros quienes tuvimos nuestras sesiones secretas por muchos años, destacadas por la excelente cocina española de María Helena, que terminarían a causa de su muerte. María Helena, fundadora y nuestra miembro más honrada y amada, murió; no fuimos capaces de continuar sin ella, causando la disolución de la Logia Secreta del Ombligo, que en el cementerio del norte de Bogotá cantó por última vez su himno secreto al dejar en tierra a nuestra amada, conocida en la orden como “La Marquesa”. Colcherito y yo continuamos viéndonos siempre; la danza, el arte y el amor nos mantuvieron cerca, celebramos cumpleaños y cosas así. Este “siempre” terminó conmigo abrazándola en su lecho de muerte, llorando como niño porque se me murió mi amiga.

LA INFANCIA DE EDELMIRA EN SUS PALABRAS...

“Cuando uno piensa en la infancia ahora, realmente ve que fue muy poquito tiempo, pero uno la vio como eterna. Yo creo que viví una eternidad con mi abuelo y realmente fueron solo 8 años y otros años salteaditos. Entonces piensa uno ¡uy! Y también las dimensiones de las cosas: mamá tenía un amigo con una finca con un corredor lleno de jeroglíficos egipcios, ¡yo de niña me paraba en ese corredor y miraba esas figuras grandísimas! Y cuando fui grande, era un corredor como de 2 metros y sí, las paredes eran como de 3 metros de alto, ¡pero tampoco como la dimensión que yo le tenía! Y tenía una escultura como de Apolo en Obsidiana, negro, y yo me paraba con asombro, pues era un tipo tamaño natural, no era así gigantesco, ¡pero en mis recuerdos era algo monumental!”

Edelmira en la cocina del Palenque de Delia un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.

LO QUE HACÍA EN EL PALENQUE...

Según Edelmira, ella no tenía un futuro ni un pasado tan amplios porque aprendió e hizo muchas cosas. Sentía que no le quedaba tiempo para mucho y realmente que de todas las cosas que había aprendido, no había desarrollado la gran parte.

Me hablaba de lo difícil que es realmente desarrollar un montón de cosas en el tiempo; esto, mientras su mirada se alejaba por la puerta de la hermosa cocina de la casa, que todos conocemos como el Palenque de Delia, como siguiendo ese tiempo del que me hablaba.

Edelmira sentía, a su edad, que era como un baúl sin fondo que había acumulado un montón de conocimientos; eso era échale y échale, ¿a qué horas? ¿Para qué aprendía uno tanto si no le quedaba tiempo para desarrollar todo ese conocimiento que uno acumula ahí? Entonces, ahora, su deseo sí era desarrollar lo que había aprendido, tejer, pintar, coser, enseñar, bailar, filosofar... A Edelmira le encantaba filosofar, estar todo el tiempo razonando; eso nos unió.

Pasamos horas filosofando. Le parecía un desperdicio estar como seres humanos y no usar el cerebro, no analizar, no deducir ni tener un pensamiento personal. Me decía que quisiera que el tiempo no pasara tan rápido, sino que se detuviera, para que ella pudiera crear todas esas maravillosas cosas que aprendió, porque de verdad sentía que fueron maravillosas, ¡que son maravillosas! Entonces, si uno no tiene tiempo, parece un desperdicio, decía. Hoy no tiene más tiempo; su corazón se despidió de su hijo y sus más cercanos en la tarde-noche del 21 de junio y del mundo entero los días siguientes entre cantos y tambores. Su muerte nos tomó por sorpresa; Edelmira no nos dio señales de que iba a partir pronto.

CÓMO ERA SU RELACIÓN CON EL PALENQUE EN LOS TIEMPOS ANTES DE PARTIR...

Para Edelmira, al Palenque le había pasado igual que a la vida de uno, que va cambiando permanentemente. En sus palabras, el Palenque también se ha ido transformando con el tiempo. Ahora sentía que era como una etapa más tranquila: había algunos aprendices. Ya no tenía las presiones del pasado, de estar viajando como “loca” mostrando una cantidad de cosas, sino que de verdad sentía el placer de enseñar, de transmitir los conocimientos y que podía pasar algo.

Edelmira sentía que al Palenque le había pasado lo mismo que a su vida. Ella llevaba 54 años viviendo en esa casa; aunque había viajado por el mundo, la casa siempre había sido el motor central. A lo largo de estos años, había tenido muchos, pero muchos aprendices. Pasaron muchísimas cosas y creía que este era un tiempo de una especie de explosión, de desarrollo más sensato, sin tantas presiones. Aunque sí las hubo, todos los días hay presión de algo.

“No sé, no sé para dónde va el Palenque tampoco, porque también depende de la gente. El trabajo que hicimos con Delia está relacionado con la comunidad, entonces uno puede hacer todos los planes que quiera, pero depende

**“
A Edelmira le
encantaba filosofar,
estar todo el
tiempo razonando;
eso nos unió.
”**



de lo que pase con la gente. Yo puedo planear todas mis clases, lo hice durante mucho tiempo hasta que me aburrí porque las gentes que llegaban no eran las que yo estaba esperando para aplicar lo que yo había preparado para la clase; entonces se volvió un eterno estar muy alerta con las personas que están frente a ti para el aprendizaje, para poder hacer algo que valiera la pena teniendo en cuenta que las gentes, los colombianos, somos raros, no tenemos una gran disciplina, entonces lograr tener disciplina y continuidad de comunidad, que es lo que alimenta este trabajo... es difícil”.

*Edelmira en la cocina del Palenque de Delia
un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.*

EDELMIRA CUANDO ASUME EL GOBIERNO DE SU CASA... EL PALENQUE

“Mi gobierno de esta casa “El palenque de Delia” se dio desde que llegamos aquí... ¡Mi mamá sabía que la que mandaba en esta casa era yo!”

*Edelmira en la cocina del Palenque de Delia
un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.*

Edelmira hablaba del amor, porque desde que llegó a la casa que daría lugar al Palenque, se enamoró. Afirmaba que la casa se enamoró de ella y ella se enamoró de la casa, de manera que esa razón del amor hizo que siempre impusiera la ley allí, porque esa conexión, aunque intangible, estaba ahí. A la casa ella no la mantenía nunca, porque tampoco tenía mucho talento para mantenerse a sí misma, ni sabía las cosas racionales que se hacían como un ciudadano normal... Edelmira se reconocía como “anormal”; siempre reía mucho cuando lo decía, pero esto no era “razón” para que la que siempre hubiese mandado la pauta allí no fuera ella. Por esa conexión que tenía con la casa, que era íntima, ahora, a esta edad y en este tiempo, había cambiado porque ahora sí hacía cosas por la casa. Siempre lo quiso, pero como esas cosas efímeras; sin embargo, ahora se sentía con más ganas, más estable; de verdad quería que se viera lo que hacía y lo que allí pasaba.

Ella me contaba de que hasta ahora se hacía consciente de que Delia empezó su trabajo en la danza hacia el mundo desde que ella nació; ahora de adulta comprendía entonces que ella era ese producto. Desde su infancia, solo tuvo una visión de aprendizaje. A partir de Delia, aprendió de dibujo, de pintura,

¡de todo! Del mundo, de conocer sus culturas, de ver las diferencias que existen entre los pueblos, de admirar las formas de expresión de otros pueblos y más las diferencias de aquí de Colombia. Delia le contaba que cuando ella estaba embarazada, le pedía a Dios que le mandara una hijita para que fuera su compañerita, y ella era esa compañerita de vida.

“Ella, claro que me decía: “Yo le pedí a Dios que me mandara una compañerita y me mandó esta diabla que eres tú””.

*Edelmira en la cocina del Palenque de Delia
un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.*

“Pero esta diabla que soy”, decía, “siempre estuve con ella, toda la vida, y además, porque sentía una profunda admiración por ella y me encantaba todo lo que hacía”. Edelmira reconocía que en cualquier ámbito y de cualquier manera siempre estaban juntas produciendo. Entonces hablaba de esta casa, el Palenque, donde se han hecho obras de teatro, montajes, lo que sea, todo eso acompañado de la creación del vestuario, la creación de objetos, de artesanías, la producción artesanal, que para Delia era indispensable y que era orden que estuviera representada en escena. Había un montón de canastos, sombreros, alpargatas, chancletas y cuanto “diablo” produce un colombiano; todo estaba aquí, además de los tejidos y las hamacas... En todo eso siempre estaba; sus ojos brillaban y en su imaginación veía todo ese diablo de la producción, como ella misma lo nombraba.

“
Edelmira se enamoró de la Universidad Nacional, donde comenzó a estudiar pintura y a elaborar máscaras.”

Edelmira se enamoró de la Universidad Nacional, donde comenzó a estudiar pintura y a elaborar máscaras, las mismas que usaba para los montajes y obras. Cuando se inauguró el Palenque, junto al restaurante de Yeya, lo festejaron con cabildo en carnaval, que incluía las danzas de cabildo de Cartagena, llenas de máscaras y con muchos trajes de carnaval. En todo eso estaba Edelmira, con los tapados de pintura, papel y pegante, es decir, lo que fuera. Ella se recordaba toda la vida produciendo, y todavía hoy se siguen produciendo cosas. Ahora, todo aquello son cosas que puedes tocar, que son tangibles, que se vieron en la escena.

Sin embargo, para Edelmira, lo más importante de su trabajo era la otra creación, la de la relación entre las personas. Así nos explicaba cómo lo entendía. Para ella, como hija, el hito verdadero de Delia fue conseguir que las gentes se trataran amablemente y se quisieran; que las gentes de las distintas regiones se reconocieran, se estimaran y lograran hacer un trabajo juntas. Ella enfatizaba diciendo que estas no eran palabras vacías. Cuando uno conoce a la gente colombiana y entiende lo que sucede cuando están juntos, así como la bataola que se arma, comprende el misterio que producía Delia, que es una cosa difícilísima de verdad; mover a las personas, lograr que se quieran y que se respeten unos con otros, no es cualquier cosa y todavía hoy en día estamos en las mismas, decía. Todavía hoy en día es difícil; ahora la gente tiene más cosas en la cabeza, más discusiones, más diferencias. Ese es el cuento de nunca aca-



bar, pero, en verdad, Edelmira lo consideraba el logro más importante y ejemplificante de su madre, ese, el de las relaciones.

LOS REGISTROS DEL GRUPO Y DEL TRABAJO DE DELIA...

Del grupo y del trabajo del Palenque hay muchos registros. Edelmira criticaba lo que pasa aquí en este país; ella decía que existe la memoria selectiva. Por ejemplo, Delia estuvo en todos los programas cuando se estrenó la televisión en Colombia. Edelmira recordaba la cantidad de programas de televisión en los que su mamá y el Palenque participaban. Sin embargo, hoy cuando hacen un recordatorio de la televisión colombiana, jamás la mencionan.

“No te imaginas, los montajes y las escenografías las hacían Enrique Grau y Alejandro Obregón para ella...” “Yo tengo fotos porque también era la época del auge de la fotografía, entonces todo el mundo quería tener fotos y existían fotógrafos que iban detrás de uno para tener esos registros. Aunque no tengo todo ese material, porque hay mucho que aún no conozco, sé que existe”.

Edelmira también mencionaba los numerosos artículos en la prensa que tampoco se han investigado. Afirmaba que Delia salía todos los días en el periódico y que había artículos muy buenos, escritos por autores muy talentosos, así como recortes de revistas de Europa y de cuando hicieron su viaje a Asia. También destacaba todos los recorridos por Colombia porque eran unos viajes épicos. En aquel entonces, eran un combo de afrodescendientes, ya que en los primeros años de su trabajo se dedicaba especialmente a las costas. El combo

llegaba a irrumpir en las ciudades y a armar su broló. Aunque no estaban acostumbrados a la ciudad, eran siempre recibidos con mucho cariño.

“Recuerdo haberme montado en los carros de bomberos en varias ciudades de Colombia, en las carrozas y no sé en cuánto más. Uno salía con pitos y timbales por todo el pueblo y la gente detrás; era una maravilla. Esos registros existen, pero hay que dedicarse a organizarlos. Yo tenía una buena parte, que ahora está en el archivo de Vanderbilt, aunque aún no están completos”.

CUANDO DELIA SE VA Y QUEDA SOLA “GOBERNANDO” ...

Siempre le preguntaron sobre el legado y la herencia, pero realmente el legado y la herencia de Edelmira es la gente. En sus palabras, “fue lo que me heredó Yeya”. Ella era hija única, pero nunca estuvo sola; siempre estuvo acompañada, no solo de unas personas, decía, “¡sino de un pueblo!”, “de todo un combo de gente. Entonces, sí, Yeya falleció, pero me quedó el grupo, con todas las amistades de ella; contigo, Conno, me quedé”.

Era la relación, como decimos tomando el pelo, con las masas populares. Para ella siempre se trataba de estar juntos; de alguna manera, también me sonaba a reclamación. Para Edelmira estar sola era difícil. Ella sabía que estaba sola, que era sola y tenía momentos de introspección, pero también aseguraba que siempre estaba acompañada de un montón de gente y que cada vez que quería recluirse como un monje y no ver a nadie, era imposible. En esos momentos aparecían las personas más sorprendentes, con las cosas más increíbles. Así, afirmaba con un brillo increíble:

“Realmente el legado que me dejó fue el estar conectada con su pueblo, con su gente, con sus amigos, que eso para mí es lo único importante y es lo que tiene más valor”.

LA DIFERENCIA ENTRE YEYA Y EDELMIRA EN LA DANZA, EN PALABRAS DE EDELMIRA, SON LOS NÚMEROS...

“Es que Delia era muy intuitiva y muy natural para la creación de su metodología; entonces simplemente ella se dejaba llevar por la música y podían ocurrir cosas durante mucho tiempo sobre la misma cosa y eso era larguísimo. Era como cuando ella recogió las danzas, aquellos bailes que duraban tres días; su logro fue su capacidad de reducir, de ver lo más relevante de una danza, lo más importante y ponerlo en minutos para representarlo en el escenario. Eso no es cualquier cosa, porque tienes que de verdad tener un sentido de observación y de análisis para elegir esos momentos que son los claves de la cultura y así poderlos mostrar en el escenario. Lo mismo pasó con las clases; ella se podía demorar una eternidad haciendo unos pasos, pero yo le puse a todo números, matemáticas, y vivo obsesionada con las matemáticas, sobre todo cuando uno empieza a investigar el origen de las danzas y empieza a descubrir las razones del porqué los cuatro puntos cardinales, los cuatro vientos, los rumbos, las direcciones... todo eso... tiene para las culturas originarias de América una gran importancia. Entonces, comprender que las cosas no solo se hacen porque hay que hacerlas, porque es un ritual para x o y cosa, sino que además tienen un número y una cantidad, que se vuelve importante porque es la forma en la que se definen los tiempos de las comunidades.

Yo sí me he enfocado mucho en que en la clase se pueda hacer todo lo que ella investigó. Aunque con matemáticas no se logra todo en una sola clase, toca meterlas para que, tú sabes, si voy a dictar una clase de dos horas, tengo que tener tales y tales ítems para trabajar y eso tiene una medida en el tiempo. Entonces ahí

“Ella sabía que estaba sola, que era sola y tenía momentos de introspección.”



las matemáticas se vuelven importantes porque, si no, aun utilizándolas, no alcanza uno a reflejar todo lo que trasciende esta cultura. Entonces sí, cogí toda su metodología y la corseté en unos rigores de números para poder también disciplinar la mente, el cuerpo y para poder tener un alcance de la cantidad de información que tienes que recibir, porque es mucha información. Entonces, si tú no la sistematizas, pues siempre se vuelve lo mismo y no es así; aunque tú hicieras lo mismo, cada cosa en el tiempo tiene una trascendencia.

Es como seguir trabajando las cosas que ella empezó, como un rigor que le corresponde al tiempo. Por ejemplo, para ella, en el tiempo que comenzó, todos los ítems que trabajó son los mismos que hemos desarrollado durante estos 70 años como pueblo y aun así el vestuario, la utilería y la forma de representar las regiones del país. Cada danza tiene su historia y una forma de construirse; lograr tener el trabajo primario de los pasos, de por qué tú pisas así, de cuántas veces pisas así y por qué lo haces y para qué lo haces, ya es un trabajo que va más adelante del que ya se hizo.

Eso es lo que estamos haciendo aquí hace 20 años, pero que se sigue desarrollando porque, a medida que uno trabaja, le van apareciendo más pelos al gato, como decía ella. Entonces uno tiene que seguir profundizando y profundizando, porque aquí somos un país de modas y la gente se engolosina con las modas; no les importa el sustento

ni cuál es la estructura original del baile, sino lo que se refleja, el vestido. Yo me sonrió así bonito y suficiente, y resulta que si uno no tiene el suficiente anterior, que es el contenido, se queda en pura forma; entonces este trabajo de contenido es el que estamos fortaleciendo para que todo tenga un sentido. Ya después solo te vistes y lo vuelves bonito, pero tienes que tener el contenido, la forma primaria para poder desarrollar todo lo demás.

El tiempo de ella era primero: rebelarle al país lo que tenían las otras regiones, vestirlo y mostrar la riqueza, que es una cosa inconmensurable... Luego, transmitir el conocimiento a otras personas para que le enseñen a otras era otro reto, o sea, eran muchos retos; aparte de eso, desentrañar las historias y montarlas en el escenario, o sea, por más de que se hicieron dos montajes al año, que era una cosa récord y yo no me explico cómo alcanzaba el tiempo, aun así no se alcanzó a retomar todo lo que es la historia de este país, que es bastante.

Básicamente, todas las personas que estudiaron con Delia conocieron esa metodología; claro que esa metodología no es rígida en el sentido de que solo se puede hacer así, sino que tiene la bondad, la generosidad de que es un trabajo que reconoce cada parte del cuerpo y existen unos métodos que se vuelven personales, que cada uno heredó, porque no fui la única, fuimos muchos los que aprendimos de ella... Que yo estu-

viera pegada ahí es otra cosa, y que me interesara por la técnica cuando yo me metí a estudiar ballet clásico; era también el interés de conocer otras metodologías que no fueran la de ella... Ella igual desde niña me hizo aprender danzas internacionales; yo estudiaba danzas españolas desde los 8 años con Tito Montes, entonces no era algo desconocido que existieran técnicas en otras formas de danza, pero recrear y enriquecer la metodología que ella recreó para este país, teniendo en cuenta lo que es una técnica, pues eso se volvió muy importante para mí”.

Edelmira en la cocina del Palenque de Delia
un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.

HISTORIA, EDUCACIÓN, CREATIVIDAD...

Edelmira peleaba contra pensamientos generalizantes, ideas como que todo artista en el mundo debe ser original, debe ser único y haberse inventado una cosa... Edelmira no quería ser original; a ella no le interesaba inventar nada. Ella creía que Yeya, su madre, había inventado muchas cosas y que su deber era solo desarrollar esas cosas, que ahí tenía para estar ocupada toda la vida; por eso Edelmira no sentía necesidad de inventar. Hay tanta gente tan creativa, decía, que ella no tenía necesidad tampoco de ser tan exclusiva.

Lo mismo le pasaba en la Universidad Nacional, cuando ella estudiaba pintura. Recordaba que había estudiantes que solo asistían a las clases de un maestro en particular, porque era el único que podía enseñar una determinada técnica. A ella le gustaban todos los maestros porque sabía que de cada persona se puede aprender algo, entonces es cuando de cada uno se suman todos esos aprendizajes, se sentía rica porque tenía varias opiniones, varios sistemas, varias formas de contemplar la vida. Sin embargo, en esa época, cuando entró a la universidad en los años 70, todo el mundo quería ser original y ser el creador de “yo no sé qué cosa”, decía, ser el genio creador y ella, que superó eso, no era la más popular e iba en contra del pensamiento de su generación de creadores. Edelmira se recuerda capaz de trabajar en el proyecto que se inventara otra persona. Si esa persona era chévere, en sus palabras, y se inventaba un proyecto buenísimo, ella le colaboraba, porque no veía razón para no hacerlo.

“No tengo que ser la manda más, ni la creativa, ni la genio. A mí me gusta apoyar también a las personas que hacen cosas, y si son chéveres, ¿por qué no?”.

Edelmira en la cocina del Palenque de Delia
un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.

YEYA TE DEJÓ UN PUEBLO...
Y TÚ, ¿QUÉ NOS DEJAS?

Edelmira, hace como 6 o 7 años, empezó una campaña que la resumía a sí misma; la llamó ***Caminemos juntos***, y eso es lo que ella quería para nosotros: lograr que estemos un grupo grande de personas caminando con el mismo pie y al mismo ritmo. Eso para ella era importantísimo, entonces sí, ella, Edelmira, quería dejar un legado. Todo lo demás llega por añadidura, decía: “Si tú caminas junto a tu compañero, a tu vecino, todo llega, porque hay una cosa muy importante en el caminar; la marcha es mítica, como caminaban los pueblos”. Edelmira creía que con un modo y una forma de caminar se creaba una forma de expresarse, que, junto al compañero o la compañera, caminar juntos creaba una condición distinta en la mente.

“Porque cuando uno está solo meditando, se puede sumergir en esos lodazales de las emociones que lo llevan a uno a torturarse y así nacen los boleros y uno sufre de celos, y unas películas de terror, y todo eso es distinto cuando tú estás meditando, pero caminando”.

Edelmira en la cocina del Palenque de Delia un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.

Edelmira sabía que cuando caminas, los pensamientos cambian, se vuelven más ligeros y crean una condición distinta en nosotros. Entonces es muy diferente meditar sentado a meditar caminando. Comparaba nuestra cultura con las culturas orientales, el yoga y todos los que se sientan a meditar. Decía que este pueblo, nosotros, somos un pueblo caminante. Antes de la conquista, nuestra gente se iba hasta México y regresaba a pie e iba hasta abajo, hasta el Perú, y hasta más abajo con los mapuches y regresaban caminando; así se establecían las relaciones de la economía, de los intercambios, todo eso...

Entonces explicaba cómo el caminar se vuelve muy importante porque uno está estableciendo una relación con el territorio, y además acompañado con el otro, porque generalmente la gente no se iba sola. En ese sentido, las peregrinaciones, las andaduras de todo un pueblo para celebrar un ritual; la gente, imagínate, cada dos años se reunía para ir caminando desde cualquier rincón de Colombia para ir al Templo del Sol en Sogamoso para hacer sacrificios. En las crónicas mencionaban que había familias que salían juntas



y no regresaban porque se quedaban en el camino. Entonces son experiencias de vida que tienen que ver de verdad con el contacto con la tierra y con el otro. Eso para Edelmira era muy importante: caminar juntos sin necesidad de inventarse pasos ni arabescos ni un poco de artificios, solo con caminar, lograr que caminemos juntos. “Me encantaría tener un ejército de gentes caminando al ritmo de lo que sea, y de la caminata es que saldrían los pasos”, decía emocionada.

TODOS LOS PASOS
SURGEN DE CAMINAR

“No es nada, hacer un pasito pa’lante y otro pa’ttras, sino en dar la vueltecita”.

Edelmira en la cocina del Palenque de Delia un día que almorzábamos hígado “guisao”, 31 de enero de 2024.

Edelmira emprendió un camino en el que ya no podemos caminar más juntos, pero mis pasos siguen presentes en su casa. Llevo mi corazón lleno de tesoros, el recuerdo de muchas, pero muchas risas tuyas, y yo feliz de haberlas provocado.

Conno Tisoy
20 de agosto 2024 ★





Directorio de autores



SANDRA PAOLA AGUILAR GÓMEZ

Coreógrafa. Directora. Investigadora. Docente.
paolaguilar@gmail.com

RAÚL PARRA GAITÁN

Bailarín. Interprete. Docente.
Investigador en Historia Cultural de la Danza.
raul.raoul@gmail.com

TAMIA GUAYASAMÍN GRANDA

Investigadora. Bailarina. Interprete. Coreógrafa.
Productora. Gestora.
gtamia@gmail.com

ANAMARIA TAMAYO - DUQUE

Docente Investigadora en Antropología de la Danza.
Estudios Culturales y de Género.
atama001@gmail.com

HILDA ISLAS

Bailarina. Interprete. Coreógrafa.
Directora. Investigadora.
islasdanza@gmail.com

MANUEL FERNANDO GARCÍA GARCÍA - CONNO TISOY

Artista escénico. Director. Coreógrafo.
Docente Investigador de Antropología de la Danza.
Estudios Artísticos.
Investigación.mariposas@gmail.com



10_EDITORIAL

12_PANORAMA

El exótico, análisis de un estilo de danza urbana y de la obra
“Revolución Paz-cífica, bailes de resistencia”.

Sandra Paola Aguilar Gómez

52_Teófilo Potes y la cultura afropacífica

Raúl Parra Gaitán

78_PASAJES

Ser-montaña

Tamía Guayasamin Granda

90_ESTUDIO

Mitos identitarios en la cumbia colombiana

Anamaria Tamayo - Duque

122_ENSAYO

Investigación-creación en la danza.

Laboratorios, ficciones teóricas y cuerpos

Hilda Islas

134_HOMENAJE

Se rompió el Palenque de Delia

Manuel Fernando García García - Conno Tisoy

**tras
PASOS**

REVISTA DE DANZA,
CUERPO Y MOVIMIENTO