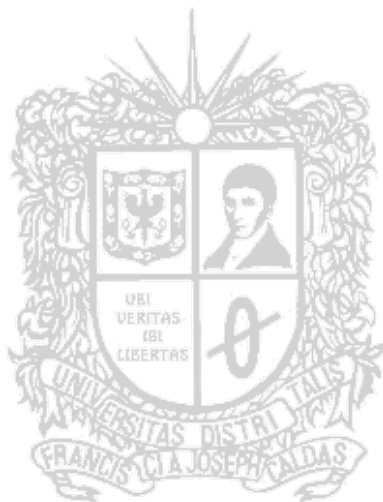


**RELACIONES ENTRE TEORÍA Y DISCURSO:
UNA REFLEXIÓN DESDE/SOBRE LA DANZA FOLKLÓRICA
EN BOGOTÁ, DC.**

**Trabajo de grado para optar por el título de
Magíster en Estudios Artísticos**

Autora: MsC. Andrea Karina García

Tutor: Dr. Pedro Morales López



**Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB**

**Bogotá, Colombia
Enero de 2015**

RESUMEN

Esta investigación es resultado de una pregunta que le apuesta a la construcción de conocimiento en torno a la danza folklórica. Tal cuestionamiento se concentra en las relaciones entre teoría y discurso, a partir de tres directores de danza folklórica de Bogotá.

Se propone en la primera parte del documento una teorización sobre la danza folklórica, reconociendo, reflexionando y re-conceptualizando nociones como: folklore, danza folklórica, danza folklórica de proyección, y creación en ese género dancístico.

En la segunda parte se presentan las construcciones discursivas generadas alrededor de la danza folklórica por tres directores seleccionados. Discursos que desde la confrontación teórica y argumentativa, motivan reflexiones alrededor de las articulaciones/desarticulaciones entre teoría y discurso en el contexto de tal expresión artística en la capital del país.

Con base en esa estructura, complementada lógicamente por introducción y conclusiones, el presente informe investigativo evidencia paradojas y tensiones por la que transita la práctica de la danza folklórica en Bogotá y también en el país.

PALABRAS CLAVES

Danza folklórica, Danza folklórica de proyección, Creación en danza folklórica, Discurso, Teoría.

ABSTRACT

This research is the result of a question that is betting on the construction of knowledge about folk dance. Such questioning focuses on the relationship between theory and discourse from three folk dance directors in Bogotá.

Theorizing about the folk dance proposed in the first part of the document, recognizing, reflecting and re-conceptualizing notions such as folklore, folk dance, scenic folk dance, and creation in folk dance.

In the second part discursive constructions generated around the folk dance by three selected managers are presented. Speeches from the theoretical and argumentative confrontation, motivate reflections around the joints / dislocations between theory and discourse in the context of such artistic expression in the city.

Based on this structure, logically complemented by introduction and conclusion, this research report shows paradoxes and tensions over transiting the practice of folk dance in Bogota and in the country.

KEYWORDS

Folk dance, Scenic folk dance, Folk dance creation, Discourse, Theory.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo 1. Recuentos: teoría y danza folklórica	14
Cuestiones sobre folklore	14
A proposito de la danza folklórica	24
Sobre la danza folklórica de proyección	29
De la paradoja y la creación	39
Capitulo 2. Comprensiones: Matices de la “Danza Folklórica” en Bogotá	45
Los cómplices	50
Formación Académica	52
Cavilando Discursos 1	54
Noción de danza folklórica	58
Cavilando discursos 2	59
Fuentes de la noción de danza folklórica	62
Cavilando discursos 3	62
Diferencias entre danza y danza folklórica	63
Cavilando discursos 4	65

Teoría en la danza folklórica	66
Cavilando discursos 5	67
Articulación entre teoría y práctica	68
Cavilando discursos 6	70
Creación en la danza folklórica bogotana	70
Cavilando discursos 7	74
Objetivos escénicos	75
Cavilando discursos 8	76
Consideraciones sobre el quehacer escénico de otros creadores	77
Cavilando discursos 9	81
 CONCLUSIONES	 84
 FUENTES CONSULTADAS	 94

INTRODUCCIÓN

Al momento de culminar mi Maestría en Estudios Teóricos de la Danza en el Instituto Superior de Artes de La Habana, Cuba, entendí que el conocimiento que se construye alrededor de la danza es fundamental para motivar no sólo sus tránsitos epistemológicos sino también sus sustentos conceptuales. Los que son primordiales para consolidar rutas pedagógicas, culturales, políticas e institucionales de la práctica. En éste caso, y a manera de inquietud personal, la de danza folklórica.

Aunque tuve la posibilidad de tener un aceso primario y entender las condiciones de la teoría en la danza folklórica de la ciudad mientras desarrollaba mi trabajo de grado para Cuba, las inquietudes primordiales siguieron. Se fundamentaron, y fortalecieron aun más la afirmación que de manera significativa impulsa este documento: hay carencia sustancial de procesos teóricos en la danza folklórica de Bogotá. Si para otros, como para mí, esto resulta evidente, entonces, ¿como se sustenta la práctica?; ¿como se moviliza en sí, el discurso entre los protagonistas de esta manifestación?.

Otra idea cabila a propósito de este enunciado: aunque la escasez teórica es evidente, no es cuestionada de manera determinada y precisa dentro del contexto danzario de la ciudad. Es como si toda la comunidad de danza folklórica supiera del problema y hablara de él, pero su desinterés asociado a la falta de operatividad en las cuestiones teóricas, venciera por así decir las motivaciones y convitieran lo conceptual en algo etéreo.

Hay que decir, sin embargo, que la danza folklórica ha sido una manifestación en constante reflexión. Sus procesos coreográficos, escénicos, planimétricos, escenográficos, siempre han estado en discusión, promoviendo preocupaciones frente a la misma práctica que, aunque son significativas, no se manifiestan desde lo escritural. Más bien se convierten en meras quejas de pasillo o lamentos de almuerzo.

Atendiendo a esto, hago un alto en el camino para establecer con este documento una invitación hacia la teoría; hacia la estructura de pensamiento en búsqueda de planteamientos que promuevan reflexiones profundas de nuestro quehacer, y por qué no consolidarse como un antecedente para los otros que se construyen.

En 2006 el extinto Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) publicó un diagnóstico relacionado con diferentes inquietudes alrededor de la danza. Allí se abordaba desde diversas categorías un análisis importante, el que evidenció algunos discursos con respecto a la práctica danzaria en la ciudad de Bogotá, DC. Sin embargo, y aunque el documento era una publicación institucional, su conocimiento y circulación fue transitoria particularmente dentro del sector activo (practicante, productor, hacedor) de la danza folklórica. Pero este no es el momento de hablar sobre cómo el conocimiento circula, se privilegia o se empodera. O tal vez sí, si hablamos de posiciones institucionales.

Lo importante ahora es reconocer esta publicación como un diagnóstico inicial que detona diferentes análisis y reflexiones en torno a la información que allí se expone. Particularmente, ese primer estado de la danza generó en mí un polo a tierra frente a las intranquilidades que ya venían recorriendo mi práctica, de las que hablé en un principio. Los datos, las estadísticas, las conclusiones y las situaciones promovidas por el documento, argumentaban sistemáticamente las falencias que yo descubría desde mi experiencia cotidiana. En contraposición, el documento se limitaba a ciertos resultados, enfocándose en una información concreta, lo que generaba argumentos vacíos con respecto a la profundización de temas específicos. Es así, que esta poca información fue la que determinó, en mí, el impulso para empezar formalmente a cavilar alrededor de la danza folklórica en Bogotá, suscitando una reflexión sobre los lineamientos, postulaciones y definiciones que se articulaban con la práctica. Sobre todo desde el género que me movía y me mueve, la danza folklórica.

Aunque la danza folklórica en el documento antes nombrado solo se manejó como un dato estadístico, se percibe en tanto una actividad importante dentro de la práctica danzaria en la ciudad. Los promedios visibilizaban a un sector contundente, vivo y en crecimiento.

Ocho años después de la publicación, tanto los promedios como los tránsitos teóricos propios, siguen aturridos con respecto a la danza folklórica. Por otro lado, y haciendo una reflexión melancólica, la institución (ni publica, ni privada) volvió a publicar un documento que caminara alrededor de objetivos diagnósticos del sector danzario en la ciudad, un desacierto tal vez con respecto a las estadísticas que muchas veces cumplen bien su tarea de informar y determinar evaluaciones frente a un antes y un después.

A esa soledad se suma la escasa producción bibliográfica en general sobre el tema de la danza y más aun, de la danza folklórica en la ciudad de Bogotá. No solo desde espacios institucionales, sino desde todos los contextos donde podrían surgir propuestas escriturales. Aunque suene muy coloquial, podría decirse que con los dedos de dos manos bastaría para contar la producción escritural publicada alrededor del tema de la danza folklórica en Bogotá en los ocho años recientes. Eso serían 0.8 publicaciones por año. Teniendo en cuenta esto, es curioso pensar que ocho años atrás el documento diagnóstico ya había analizado la escasa producción de conocimiento, aquel que fortalece el campo artístico y la práctica misma de la danza en la ciudad.

Es importante pensar entonces sobre la funcionalidad de este tipo de diagnósticos y estados del arte, con respecto a la posibilidad de visibilizar rutas para plantear planes de mejoramiento y políticas culturales pertinentes con respecto a compromisos institucionales. Tal vez no todo es malo, reconociendo el desarrollo del congreso de investigación en danza, los semilleros de las universidades y las convocatorias de investigación fomentadas por IDARTES estos últimos años.

Por otro lado y además de la fuente mencionada, ha sido preciso consultar a otros autores, sobre todo porque ellos fundamentan el conocimiento de la danza folklórica tanto como el estudio del arte y la cultura en general. Esos autores son: Guillermo Abadía Morales, Augusto Raúl Cortázar, Alberto Londoño, Hilda Islas, Néstor García Canclini, Eric Hobsbawn, Manuel Dannemann, Isabel Aretz y Stuart Hall.

Tiene sentido pensar entonces en la relación teoría-discurso-práctica y su interdependencia real, a propósito de la danza folklórica. Una danza que genera una teoría, un discurso que se moviliza y a su vez una práctica, convirtiéndose en un territorio constructor de agenciamientos históricos, pedagógicos, artísticos, sociológicos, políticos, culturales, entre otros. Sin embargo, pensar en una praxis dentro de esta expresión, es reflexionar también sobre la interacción de esa teoría, ese discurso y esa práctica, con respecto al contexto, sus cambios y necesidades.

Atendiendo a esto, el presente documento no solo impulsará determinada teoría pertinente sobre danza folklórica, desde la noción que se tiene de la misma hasta las paradojas que acarrera allí la idea de creación.

A su vez, buscará reconocer las movilizaciones discursivas que los cultores de esta práctica generan, para poner en evidencia articulaciones y desarticulaciones que probablemente muchos han naturalizado y no reconocen.

La investigación se desarrolla en la ciudad capital, Bogotá, que alberga una condición cosmopolita, promoviendo lugares de enunciación dispares a propósito de la danza folklórica. Esto hace de Bogotá un espacio óptimo para la observación.

Es importante decir que esta pesquisa ha pasado por varias etapas de depuración. Su objetivo inicial pretendía reconocer cómo intervienen los factores epistemológicos, históricos e institucionales en los procesos de creación. Luego, y razonando lo extenso de acoger varios contextos, concentro esfuerzos en explorar los elementos que intervienen y afectan estos procesos desde la ordenación creativa. Finalmente se entendió que tales elementos de intervención y afectación, antes de ser revisados en la práctica, debían ser cavilados como construcción de pensamiento. Es decir, interesa analizar la manera en que esta comunidad danzaria concibe el mismo hecho creativo desde lo conceptual, reconociendo a su vez el discurso que sostiene aquellos conceptos.

Es innegable que el discurso movilizado en torno a la danza folklórica y su creación escénica socializada, presenta diferencias o distancias, que a mi modo de ver merecen ser evidenciadas, pues el sistema de pensamiento e ideas de algún modo sostiene la práctica y afecta las construcciones artísticas. Es así que la presente investigación no solo pretende dejar una conceptualización necesaria para la danza folklórica bogotana, sino que promueve un acercamiento reflexivo al discurso que transita y contribuye a la fijación de ideales, riesgos y motivaciones en esa práctica.

En aras de establecer un marco de observación/seguimiento de ese discurso, se eligió a tres directores de las compañías de danza folklórica más reconocidas en el momento: los ganadores de las más recientes convocatorias de IDARTES para danza folklórica. Con esos directores se llevaron a cabo entrevistas, cuyo contenido se sometió a análisis.

Teniendo las fuentes orales primarias y una perspectiva, podemos enunciar entonces la pregunta de investigación que se desea responder: ¿Cómo se manifiestan las relaciones entre teoría y discurso en tres directores de danza folklórica de Bogotá?

Con base en esa pregunta general, otros interrogantes específicos pueden enunciarse: ¿Qué se entiende por danza folklórica y cuáles son las reflexiones en torno a la creación en la danza folklórica de Bogotá? ¿Cuáles son las construcciones discursivas generadas alrededor de la danza folklórica por los tres directores seleccionados? ¿Cuáles son los posibles debates que emergen de la confrontación del discurso de esos tres directores con las teorías sobre danza folklórica?

Acogiendo aquellas inquietudes se establece el siguiente objetivo general: explorar cómo se manifiestan las relaciones entre teoría y discurso en tres directores de danza folklórica de Bogotá. Considerando esto, los objetivos específicos que proporcionarán el trayecto del presente estudio son: 1. Indagar qué se entiende por danza folklórica y cuáles son las reflexiones en torno a la creación en la danza folklórica de Bogotá, 2. Revisar las construcciones discursivas alrededor de la danza folklórica, generadas por los tres directores seleccionados, 3. Detectar los posibles debates que emergen de la confrontación del discurso de esos tres directores con las teorías sobre danza folklórica.

Se aspira entonces a evidenciar conexiones/desconexiones entre teoría y discurso, fundamentales para la práctica de la danza folklórica. Esto implica movilizar conocimientos tanto significativos como funcionales, para los entrevistados y también para la investigadora.

Teoría del folklore, práctica de la danza folklórica, cotidianidad, tradición y contemporaneidad, formas y estructuras, fondo y pensamiento, procesos y productos. Todas estas palabras y frases entrañan aspectos medulares para un artista del cuerpo, del movimiento y de la tradición, como es el creador de danza folklórica. Esos aspectos medulares irán apareciendo en el transcurso de este informe investigativo.

Es importante decir que toda esta investigación está muy permeada por las experiencias sensibles de su autora, por su relación íntima con el hecho cultural y artístico objeto de estudio. En consecuencia, el lector se halla ante una investigación cualitativa¹ que construye conocimiento a través del contacto con diferentes manifestaciones individuales y colectivas, referentes humanos ausentes y vivos, siempre activos, dentro de la danza folklórica bogotana. A tono con la naturaleza declarada de esta investigación, afiliada a un paradigma interpretativo, se ha optado por el método etnográfico.

En una complicidad colaborativa tenemos también el método análisis del discurso. Entendiendo que el conocimiento producido en la investigación surge de la negociación entre la valoración de las perspectivas de los participantes, los documentos usados y los datos obtenidos a través de las entrevistas, al tiempo que se intenta comprender el significado que tiene cada evento observado. Por tanto, el análisis hecho descansa tanto en la descripción como en la

¹ En aras de complementar el lugar de enunciación de esta investigación, se acoge que: “La definición de contenido del arte por parte de las personas que trabajan con él nos obliga a utilizar una metodología flexible y holística que nos permita aproximarnos a la realidad de un modo global, atendiendo a los significados de la interacción de los sujetos estudiados. En el margen de esta interacción, las teorías de las que partimos, o que se generan a través de nuestro estudio, constituirán una reflexión en y desde la práctica. Desde la óptica del investigador cualitativo, el conocimiento humano no se descubre, sino que se produce dentro de unos márgenes muy concretos que son los sistemas de representación dominantes en cada momento histórico-cultural. Por lo tanto, la visión moderna de ciencia racional, aséptica y no contaminada por las subjetividades de los distintos investigadores queda absolutamente cuestionada y supera, asumiendo que los valores y creencias personales inciden en la investigación y forman parte de la realidad. Realidad, por otro lado, que se asume como holística, polifacética, movable y creada por las personas que la integran”(Viadel, 2005, p.297).

interpretación, y profundiza en circunstancias epistemológicas, semióticas, comunicativas y artístico-culturales.

Reconociendo el contexto, se afirma que este estudio se afilia a la línea de investigación: Estudios culturales de las artes, promovida por la Maestría en Estudios Artísticos, p. Pues fomenta no solo teorizaciones, sino igualmente discursos relevantes sobre los procesos desarrollados en la danza folklórica. Así, se cuestionan desde el análisis, dispositivos que promueven imaginarios y tensiones por los que esta práctica transita. Al propio tiempo, la investigación se adhiere al núcleo problemático: *Agenciamientos artísticos y poder*, entendiendo que la misma se interesa por enunciados y regímenes de enunciados que son contruidos, transitados y empoderados por agentes colectivos.

Para terminar esta introducción, y en aras de evidenciar la ruta del texto que se lee, se presentan al lector dos capítulos, además de la introducción y las conclusiones. En el primer capítulo se abordan aspectos conceptuales asociados a la danza folklórica, a través de un marco referencial que soporta argumentos posteriores. El segundo capítulo analiza las respuestas dadas por los tres directores entrevistados, en aras de revelar lugares de enunciación y debates presentes en el contexto. Las conclusiones, por su parte, pretenden concretar las contribuciones fundamentales del presente trabajo respecto a las articulaciones/desarticulaciones entre teoría y discurso.

CAPÍTULO 1. RECUEENTOS: TEORÍA Y DANZA FOLKLÓRICA.

Considerando que la danza folklórica en Bogotá es rica, diversa, y cuya praxis se estudia en distintos libros más bien caracterizadores o didácticos de las maneras interpretar o hacer el folklore danzario, se hace necesario propiciar un marco referencial que proporcione cierto fundamento para los debates que se quieren motivar con este estudio. Esta construcción teórica abordará no solo autores fundamentales a proposito del folklore. De manera transversal, también movilizará reflexiones y comentarios que la autora declara, atendiendo al objetivo polifónico que asume este acto escritural. En esta parte, entonces, no solo se pretende dejar un señalamiento teórico que puede ser antecedente de las construcciones conceptuales por desarrollar alrededor de la danza folklórica en la ciudad. Al propio tiempo, se quieren incitar consideraciones que impulsen otras posiciones frente a las nociones señaladas.

Cuestiones sobre folklore

Para empezar a reconocer la danza folklórica como concepto, tendríamos que volver a evaluar su marco de referencia discursivo, así como su manera de transitar como noción en la actualidad de esta ciudad capital.

Es claro que estas dos palabras, danza folklórica, comprometen no solo un entramado simbólico sino también una articulación etimológica potente, capaz de manifestarse y por qué no decirlo, de adaptarse como significado en diferentes contextos.

Esta frase compuesta por dos palabras podría abordarse, para iniciar, desde su sustantivo danza. Sin dudas, la danza promueve conceptualizaciones y argumentos ligados básicamente a: el movimiento, la expresión, una disciplina del arte, una construcción artística, una construcción semiótica, una energía que se comunica a través del cuerpo, una experiencia sensible, una narración corporal, una construcción comunicativa, un hecho social, un fenómeno humano universal, una manifestación que transforma y crea, una práctica cultural, una producción

simbólica de un colectivo o un proceso kinestésico, entre muchas otras asociaciones e interpretaciones.

Atendiendo a lo anterior, y en aras de acoger un concepto de danza que se movilice dentro de la dinámica que se pretende con este escrito, se propone como noción fundamental la siguiente: *Danza*: práctica fundamental en el desarrollo de las relaciones sociales, siendo el cuerpo (como un todo y sus partes) el instrumento para construir, a través del movimiento, ejercicios semióticos que representan, transmiten y transitan realidades generando vínculos cinético-estéticos, en estrecha relación con lo rítmico-musical. Es así que se constituye como una manifestación expresiva construida desde lo individual y lo social, con un valor histórico y simbólico desde el cuerpo.

Como comentario, esta noción, elaborada por la autora del texto que se lee, se presenta por su sintonía con la presente investigación.

Por otro lado, el adjetivo folklórica abre un marco de características y propiedades atribuidas inmediatamente a la expresión folklore.

En aras de tener un punto de partida, y entendiendo que la noción fecunda varias discusiones que hasta hoy se desarrollan, se podría mencionar que en la versión número 22 del Diccionario de la Lengua Española (DRAE, 2014) folklore aparece escrito con “c”. Y se enuncia como: “Folclore: (Del ingl. folklore). 1. m. Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo. 2. m. Ciencia que estudia estas materias”.

Sin duda, la Real Academia acoge la propuesta clásica del concepto, expresando una adaptación de la palabra inglesa original, “folklore”, al castellano. Es preciso decir antes de continuar, y reconociendo que en la actualidad se puede escribir de ambas maneras sin entrar en complicaciones de forma, que se acogerá la palabra folklore con “k”, como gesto de respeto hacia la génesis inglesa de esta palabra compuesta.

Siguiendo con lo anterior, cabe señalar que la palabra folklore ha tenido un tránsito histórico complejo con respecto a su significado. Casi todos los intentos de definición (incluyendo el anterior mencionado por la Real Academia) parten de la explicación etimológica de la voz folklore² que se inventó William J. Thoms bajo el seudónimo de Ambrosio Merton, en una carta publicada en la revista *The Atheneum*, en Londres, el 22 de agosto de 1846, para referirse a las “antigüedades populares”. Se asume entonces, que la palabra *folk* significa *pueblo* y que *lore* significa *saber*. Por tanto, en su más básica explicación, folklore es saber del pueblo³.

Se podría decir entonces, y atendiendo a lo anterior, que folklore es propiamente lo que sabe el pueblo; lo que sabe cantar, bailar, contar, bordar, etc. Lo que sabe hacer para resolver problemas desde sus costumbres, y todos aquellos elementos que transitan en el conocimiento

² Al parecer la noción impulsada por Thoms generó gran interés, fomentando inquietudes conceptuales e institucionales que promovieron una movilización y adherencia en los ámbitos académicos en Inglaterra y Europa en general. En ese proceso, y varios años después, se establece la Sociedad del Folklore (Folklore Society), que impulsa y circula artículos, libros y documentos que empiezan a establecer marcos de referencia para esta disciplina que nacía. La cosa se complica cuando los marcos y las estructuras del folklore como ciencia empiezan a tener discrepancias, en cuanto al qué recolectar y la manera de hacerlo. Se trazan así cercas metodológicas y argumentativas de lo que debería estudiar y sus métodos, generando tensiones entre los procesos etnográficos y etnológicos. Aun se suscitan debates alrededor de los marcos de estudio del folklore como ciencia (o sobre la funcionalidad real de folklore). En palabras de Carlos Vega en el *La ciencia del folklore*, los debates entre los estudiosos europeos se centraron en cuáles serían los límites del folk, es decir, qué parte de la sociedad sería considerada ‘las bajas clases’, cuál se asumiría como ‘los grupos medios’ y si se incluiría a los grupos “primitivos”. También se debatió sobre lo que se entendería por ‘lore’, si sólo serían las costumbres inmateriales o se incluirían lo material. Hay factores consensuados que varios años después de Thoms, se adaptarían a los procesos desarrollados en cada país. Atendiendo a esto, incluso en Latinoamérica, se desarrolla un discurso en torno al folklore que se consolida entre los 40’s y 70’s. Como dato curioso, en el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* el término folklore se incorporó en 1925.

³ Los documentos han evidenciado que cuando Thoms propuso la palabra folklore, se percibía desde años anteriores una dinámica de recopilación del pasado o de aquello susceptible a la desaparición a causa de la industrialización. Para autores como Pérez y Xabier (2007), esta inquietud impulsa los momentos iniciales del romanticismo nacionalista. “Esto sirvió para fomentar un apartado poco estudiado, pero entonces sí defendido como parte de la idiosincrasia particular de cada pueblo. En sí mismo, los inspiradores de tal doctrina y que pretendían llevar a efecto sus postulados, eran las personalidades letradas; los poseedores de la herencia según algunos investigadores de entonces, eran las gentes humildes, iletradas, primitivas y salvajes” (p. 60). Atendiendo a lo anterior, se puede percibir que la noción de Thoms se formula desde una posición de nostálgica subalternidad, por así decirlo; una posición cimentada en una jerarquía que reconoce a los otros, el “pueblo”, como algo exótico para ver y copilar. El comentario se desarrolla con el afán de establecer la manera en que 168 años después, esta génesis conceptual probablemente condiciona aun las maneras de entender el “pueblo” y el “folklore”, por fuera de los parámetros específicos anteriormente mencionados. Sin duda, ese es un debate que de algún modo sigue en la actualidad y que es importante retomar, ya que danza folklórica se constituye aun como la del “pueblo”, la de esos otros ajenos.

inherente a él. Es así que el folklore se establece desde dinámicas colectivas. Es decir, si no hay una resonancia o una circulación común de este saber, no ingresaría al campo de lo folklórico, ya que no sería identificable. El pueblo no lo habría asimilado, por tanto no se pudiera percibir y reconocer como objeto⁴ de estudio.

Se puede plantear entonces que hay fuerzas comunicativas folklóricas, por decirlo así, que intervienen en el mantenimiento y la circulación de estas prácticas, de esa sabiduría que se transmite.

En palabras de Cortázar (1949), “No por razón de origen o procedencia de este o aquel elemento, sino por haber sido adoptado, adaptado y asimilado por la colectividad hasta imprimirle un sello de apropiación incuestionable, gracias a los matices particularísimos que ha impreso a su patrimonio cultural” (p. 207).

Por otro lado, el norteamericano Robert Redfield en el libro *Introducción al folklore* (1991) nombra al grupo social donde se produce el folklore como *sociedad folk*, y la define en tanto “una comunidad homogénea, pequeña, aislada, autosuficiente, aferrada a tradiciones ancestrales y con tecnología simple” (p. 39).

Cerrando un poco este punto inicial, folklore entonces se entiende desde dos dinámicas. La primera, el saber del pueblo y la segunda, la investigación sistemática que estudia estas prácticas (que se empieza a autodenominar como ciencia).

En America Latina y el Caribe las cuestiones relativas al folklore se hacen fuertes en los años 40. La región entra en un probable romanticismo de identidad cultural, que impulsa la recolección de costumbres campesinas, la sistematización de prácticas de las comunidades

⁴ “Les llamamos supervivencias. Son restos desprendidos de antiguas culturas que han perdido su unidad y su vigencia. Pero ellos en sí mismos no son apéndices inútiles ni elementos muertos. La adaptación funcional los ha salvado, aun a costa de relacionarlos con necesidades y aspectos muy diversos de los que les dieron origen”. (Cortázar, 1949, p. 208).

rurales, las poblaciones autóctonas y sus modos de vida. Este interés se enmarca en una dualidad histórica compleja e irreconciliable en ese momento: la tradición⁵ más bien rural y la vida urbana o modernidad. Este fortalecimiento de los estudios folklóricos propenden por el rescate y la preservación de la cultura tradicional⁶, que inminentemente desaparece ante la homogenización impuesta por varios factores.

Sin dudas el folklore en América Latina acoge varios autores importantes. Danneman, Zarate, Vega, Neto, Arguedas, Abadía, Aretz, Cortázar, entre otros apellidos, son los que se reconocen como figuras fundamentales en los procesos teóricos del folklore latinoamericano, modificando el llamado concepto clásico⁷ de folklore, sustentándose en contextos y propósitos diferentes.

⁵ Como diría (Cortázar, 1949) la tradición es la esencia de lo folklórico. “La tradición no significa, sin embargo, sólo venerable vejez ni mera persistencia; muchas cosas hay que perduran sin llegar a integrarla; se requiere un juicio colectivo de valor, la fe en su eficacia, la creencia en su mérito, la deseabilidad de su vigencia. Y todas estas condiciones se cumplen en la fiesta por antonomasia, verdadero Anteo que se eclipsa y reaparece fortalecida; que desafía los ingenuos decretos que en todos los tiempos y países la proscribieron “para siempre”; que se transforma al conjuro de las circunstancias o por influjo del ambiente, pero conservando la esencia de su carácter, la modalidad de su espíritu. Acaso porque en sus contrastes y claroscuros, en su desahogo libérrimo, en su afán igualitario, en su ansia de goce, en la esperanza alentadora que suscita, trasunta el carnaval sombras y destellos del propio espíritu del hombre”. (p.212). Sin duda, este argentino acoge la pensamiento romántico de la época. Un poco poético para las afirmaciones que Hobsbawm haría después, pero fundamental para establecer un discurso de folklore en Latino América para esta época.

Sin duda estas tensiones entre pueblo, subalternidad, hegemonía y tradición están a flor de piel en la actualidad y aunque los estudios culturales hacen lo suyo, se espera en un futuro próximo reconocer estas problemáticas en los procesos de danza folklórica que transitan por la ciudades, pues sin duda son dicotomías presentes también en esta práctica.

⁶ Otra palabra compuesta para reflexionar... porque como diría Luis Díaz Viana (2003) “Más que una “cultura tradicional” hay “tradiciones dentro de una cultura”, lo que no es exactamente lo mismo” (p. 82).

⁷ “Quienes se aferran a un concepto de folklore construido sobre cosas o hechos que se distinguirían por su antigüedad, por su colectivización, por su simplicidad, por su oralidad, por su popularidad y por su anonimato, precipitan esta materia a una suerte de anquilosamiento, que se traduce en dos grados: por una parte, uno extremo, que contiene el prejuicio de la muerte total o parcial de la cultura folklórica en virtud de la desaparición de determinadas formas de expresión folklórica, sin estimar su paulatina sustitución, mediante otras generadas por las mismas funciones básicas de las anteriores, Por otra parte, un grado medio, que corresponde a la dificultad de adecuar muchos de los conceptos impuestos como clásicos e inamovibles a los cambios que aparecen en la marcha de la humanidad” (Danneman, Cortázar, Guevara, et al., 1975, p. 27). Es así, que desde Latinoamérica no se habla de cosas que se pueden recolectar con un criterio positivista. Sino de construcciones simbólicas articuladas, las que son incorporadas a una forma de vida comunitaria tradicional. Estos fenómenos que para entenderse deben ser estudiados a profundidad, no solo vistos de manera superficial.

Aunque varios autores norteamericanos ya lo habían mencionado, Danneman, Cortázar, Guevara, et al. (1975) plantean diferentes acepciones de folklore, evidenciando su triple condición (sumando una a las 2 que ya se habían reconocido) y función: 1. La de cultura popular tradicional (planteándola como folklore vida, es decir, las manifestaciones funcionales, tradicionales; la cultura folklórica como tal. 2. La ciencia (entendida como una disciplina de estudio con creciente inclinación antropológica, la que establece métodos científicos propios y estructuras de sistematización claras (muchos la designan con mayúscula: Folklore o Folklorología). 3. La proyección folklórica (entendida como las reinterpretaciones, producciones y reelaboraciones que se transmiten por medios mecánicos con objetivos expositivos o artísticos.

Como puede verse, la anterior triada es indisoluble, se sustenta de manera articulada y expande los propósitos iniciales del folklore.

Por otro lado, y ampliando la conceptualización de folklore, se encuentran otras construcciones discursivas. El libro recién mencionado, *Teorías del folklore en América Latina* (Danneman, Cortázar, Guevara, et al., 1975), ensancha la mirada de los latinoamericanos con respecto al tema. Allí se puede encontrar, por ejemplo, que para la panameña Dora P. De Zárate, “folklore es un patrimonio cultural perteneciente a un grupo no letrado que vive dentro de las sociedades civilizadas; que goza de todas sus ventajas, pero que sigue practicando sus viejas costumbres” (p. 137). Zárate también advierte a propósito de la tradición que

el folklore de lo que menos tiene es de inanimado; por eso preferimos la designación de tradicional a la de antiguo. Creemos como muchos estudiosos que la tradición en términos generales es un principio integrador de cultura; es el “nexo cultural que al procurarle continuidad da en cierto modo razón de su existencia”. Los hechos folk son transmitidos de generación en generación por siglos, por milenios. Esta tradición no está regulada por maestros, ni por sistemas escolares. Es oral, gesticular o mímica; implica aprendizaje espontáneo, consuetudinario (p. 141).

Para Augusto Raúl Cortázar, el folklorólogo argentino, en el mismo libro, “folklore es la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas con valor funcional en la vida del pueblo que las practica de forma empírica y tradicional” (p. 50).

Se puede percibir entonces que el concepto de folklore no solo ha sido revisado desde diferentes dimensiones, sino que se ha planteado y reestructurado desde distintas miradas. Las primeras, desde su funcionalidad, movilización y contexto; y las segundas, desde su campo de estudio.

Por ejemplo, Cortázar, (1959), atendiendo a su interés sistemático, habla del fenómeno folklórico (como objeto de estudio) quitándole y poniéndole características en el transcurso de los años 40. Con base en esto, deja una propuesta importante para reconocer el fenómeno en sí. Puntos de partida que, incluso, Abadía retoma de alguna manera en su *Compendio general de folclore colombiano*, para advertir esta condición⁸ de lo folklórico. Estas condiciones serían: 1. El folklore es colectivo, socializado y vigente. 2. Es popular. 3. Es empírico, espontáneo y no institucionalizado. 4. Es de circulación oral. 5. Es funcional. 6. Es tradicional. 7. Es anónimo. 8. Es geográficamente localizable, es una expresión regional (p. 10).

Cabe mencionar que estas ocho particularidades brindaron un marco de observación más específico, si de folklore hablamos. Sin embargo, no se pueden dejar de nombrar los debates

⁸ A partir de estas condiciones, varios autores argumentan que el folklore presenta cuatro etapas, incluyendo la conservación de los elementos evidenciados. La primera etapa, la del folklore muerto, corresponde al fenómeno extinto, conservado solo en registros, archivos, museos, compendios, pinturas, bailes, etc., es decir, no funcional y vital en una comunidad específica). La segunda etapa, la del folklore moribundo, se da cuando el fenómeno solo conserva algunos rasgos y elementos en la comunidad, generalmente motivada por los mayores. La tercera etapa, la del folklore vivo, fenómeno vigente, vital, practicado en la cotidianidad de la comunidad). La cuarta etapa, la del folklore naciente, ocurre cuando el fenómeno transita con rasgos culturales de creación reciente, convirtiéndose poco a poco en costumbre y tradición apropiada. Esta percepción cíclica del folklore nos denota un fenómeno no estático sino impetuoso, capaz de movilizarse en diferentes dimensiones. A propósito de este argumento, en el prólogo del libro *Anibailando* (Plata, 2009), se reflexiona desde la danza: “El caso de la danza tradicional resulta particular e interesante en el contexto de estas reflexiones ya que, pese a la fuerza de su oralidad que la subyace y contribuye a su preservación, su existencia material, aunque recurrente, es efímera y su práctica depende de la existencia de agentes (léase sujetos apropiados de sus expresiones culturales), que conserven y transmitan tanto conocimientos como prácticas, cuyas raíces ancestrales desaparecen cuando mueren sus poseedores, si no existe un terreno abonado para continuar la siembra y cosechar” (p. 10-11).

que surgieron alrededor de la propuesta, ya que muchos estudiosos contrariaron el planteamiento, al cuestionar la necesidad de que cada fenómeno cumpliera con todos ítems de manera rigurosa, junto a la posibilidad de reconocer o no un determinado fenómeno como folklórico.

Lo importante en esto fue el trazado, y cómo consolidó una manera de referenciar y reconocer el folklore, una manera que en la actualidad se sigue usando, lo que es el caso del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias).

Como ya se había dicho, y atendiendo a esta dinámica, Guillermo Abadía (1983) manifiesta en su compendio cinco características que debe tener el fenómeno folklórico: lo tradicional, lo típico, lo vigente o vivo⁹, lo popular y lo empírico (p. 14). Esto acoge lo sugerido por Cortazar. Y, a su vez, compone el discurso de Abadía, quien define folklore como: “la tradición popular, típica, empírica y viva” (p.14). Tales ideas devinieron un pilar para los estudiosos del folklore en Colombia.

En otro orden de cosas, esta noción no solo ha estado centrada en determinaciones académicas sino también políticas. Un ejemplo de esto lo encontramos en el folklorista cubano Rogelio Martínez Furé, para quien “el folklore es lo opuesto a lo oficial, a lo libresco o institucionalizado, es producto de las expectativas socioeconómicas e históricas de toda la comunidad” (1979, p. 258).

No se quiere decir que los argumentos anteriores no hayan estado teñidos por legitimaciones, designaciones, empoderamientos, decisiones o consensos. Solo que Furé dispone un término de folklore más amplio, capaz de nombrar frontalmente la dicotomía entre lo folklórico y lo institucionalizado. Ello alude a una fricción otra, más allá de lo que aquí se había nombrado.

⁹ Respalda la moción esta la Panameña Dora de Zárate (Danneman, Cortazar, Guevara, et al., 1975) quien asegura que: “El hecho folklórico es plástico; es decir, capaz de sufrir mutaciones, de generar variantes. Si no fuera así no sería algo viviente; figuraría entre los elementos de museo. Es natural que al sufrir mutaciones provocadas por la ingerencia individual o colectiva, por las corrientes modernas, surjan variantes pero siempre se notará que guardan en sí la forma básica, el patrón que nos lleva sin lugar a dudas al patrón que fue la estructura original” (p. 143).

Por otro lado, y para entrar en la funcionalidad del término en la actualidad, se puede evocar el argumento del Centro de Estudios Superiores de Bellas Artes y Folklore de David de Panamá (2009), institución que considera que ahora generalmente se utiliza la noción de folklore con mucha familiaridad (por ejemplo, lo folklórico que puede llegar a ser algo, otorgándole una connotación jocosa). Esto puede significar que la rigurosidad del concepto fue resquebrajándose en las décadas más recientes.

(...) quienes lo utilizan lo hacen solo para designar, sea una costumbre o tradición rural entendida como un baile o música, alejándose de su verdadero significado ya que los estudiosos consideran que el folklore no se limita a las comunidades rurales, sino que también aparece en las ciudades y que, en vez de extinguirse, continúa siendo parte activa del aprendizaje de todos los grupos, desde las unidades familiares a las nacionales, aunque con formas y funciones diferentes (...) (p.3)

Sin dudas, en la noción de folklore convergen facetas o significados tanto conservadores como progresistas. Las constantes renovaciones de tales significados en un sitio y en otro, pueden explicar el surgimiento de nociones como cultura popular tradicional (planteamiento latinoamericano que intentó relegar el peso del eurocentrismo o del anglosajonismo inherente a la voz originaria) o patrimonio cultural inmaterial (instituida por la UNESCO). Estas nuevas voces trasitaron y transitan con fuerza al hablar del saber de pueblo. Muy probablemente, folklore sea ya un arcaísmo sajón que con celeridad se difundió en un sentido ambiguo, tanto para dominar una “nueva” rama de conocimiento, como para establecer sistemas adecuados afines a su objeto de estudio. Sin embargo, hay que reconocer que folklore sigue siendo un adjetivo que enmarca toda una propuesta paradigmática del hacer, por lo menos en la danza y en la música folklóricas.

Es importante señalar que, asimismo el folklore ha llegado a ser considerado como parte del proceso de aprendizaje humano y como fuente significativa de información para la historia de la humanidad.

Es claro entonces que la palabra folklore mantiene un gran andamiaje¹⁰ en la actualidad. Se puede entender que al hablar de folklore no solo se hace referencia a lo antiguo o lo rural, o a una supervivencia de algo, o a una ciencia que estudia ese algo, ya que también transita en manifestaciones vivas, tanto rurales como urbanas. La cuestión es entender este fenómeno de acuerdo con la época y el contexto donde ocurre.

A manera de cierre de esta primera sección, y tratando de acoger las diferentes miradas de los autores consultados, tiene sentido esbozar/arriesgar un concepto propio en aras de sustentar lo que sigue en este informe investigativo. Folklore son los conocimientos y las manifestaciones culturales (creencias, costumbres, danzas, músicas, comidas, etc.) articuladas por una identidad comunitaria, desarrollada en territorios específicos (no necesariamente demarcados geográficamente). Esos conocimientos y manifestaciones culturales son transmitidos de generación en generación, asumidos, asimilados, reinterpretados e impulsados de manera colectiva, estableciendo rasgos afines e identificables permeados por constantes cambios simbólicos según el contexto, la memoria, la necesidad inmediata o el propósito del transmisor.

¹⁰ Más que una práctica o una ciencia, el folklore se relaciona con la consolidación de la identidad nacional, gestándose en los sentidos de pertenencia que articulan estas prácticas, en la producción de significados y en las relaciones que estos atienden a los procesos de identidad y su movilidad geográfica específica. Es así que el folklore colombiano determina los modos de hacer y ser del colombiano, su prácticas, incluida su danza, constituyendo un discurso, una imagen de país y de sus diversas regiones. Inventada o no, esa imagen resulta importante para matizar un sentimiento de pertenencia, una cierta emoción ante la herencia de los antepasados, que muchas veces agita el fervor tradicionalista, a tono con intereses morales, estéticos e incluso políticos.

A proposito de la danza folklórica

Danza folklórica es un termino ambiguo en la actualidad. Puede que su apellido “folklórica” sea el que condicione esta dificultad para establecer una definición clara o bien delimitada, pues en el ambiente tambien circulan otras nociones como danza autoctona, danza típica y danza tradicional, equivalentes a la primera. Complicaciones que sin duda son promovidas por el mismo piso movediso que la sustenta.

Sin embargo, todo el mundo habla de danza folklórica (df). Hay festivales de danza folklórica, propuestas didacticas sobre danza folklórica, grupos de danza folklórica y bailarines de danza folklórica. La pregunta sería: ¿A que se refieren cuando disertan sobre esta práctica en la actualidad?

Para empezar, se podrían acoger las motivaciones teóricas mencionadas en la primera sección de este capítulo y acuñar el termino de danza folklórica para todas las manifestaciones dancísticas (saber dancistico) desarrolladas de forma espontánea en estrecha relación con lo rítmico-musical, en comunidades (pueblo) alejadas como aldeas o veredas. Prácticas que han sido traspasadas de generación en generación como parte de experiencias simbolicas espirituales, materiales, sociales y/o económicas.

Guillermo Abadía (1983) sustentando lo anterior,, clasifica la danza folklórica dentro del folklore coreográfico¹¹, definiéndola como “ejecuciones e interpretaciones coreográficas

¹¹ “El folklore coreográfico estudia básicamente las danzas típicas regionales, tradicionales, ya indígenas o vernáculos, ya las mestizas y mulatas y las de supervivencia colonial, aculturadas”(p. 292). El marco que acoge la danza dentro del folklore coreográfico es uno de los más movilizados. Autores como Cielo Patricia Escobar en sus libros *¡A Bailar Colombia!* (1998) y *Danzas folclóricas colombianas: guía práctica para la enseñanza y el aprendizaje* (1997), editados por Magisterio y circulados por esa casa editorial de manera masiva en centros educativos, fomentan el pensamiento de Abadía. Esto sin contar con el movimiento importante que tuvo el libro *ABC del Folklore Colombiano* (1995), del propio Abadía, editado por Panamericana, el que consolidó a la danza folklórica en una categoría hoy potente: el folklore coreográfico. Atendiendo a esto se podría acoger un argumento expuesto por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias en el *Manual de Coreografías de la Zona Andina* (Zea, 1991), el cual contextualiza la movilización de esta categoría con la siguientes palabras: “Reconocemos el folclor coreográfico como la expresión del alma popular en relación con el espacio geográfico, la esencia lúdica del ser humano, la tradición cultural y la música. Razón por la cual queremos mostrar una serie de danzas respetando la concepción del colombiano dentro de la diversidad regional y nacional, para que al conocer las danzas que hacen nuestra identidad, las podamos amar, conservar y difundir” (p. 9). Asumir el folklore coreográfico es empezar a

espontáneas y libres que realiza un pueblo, sin fijar atención en el orden de las figuras ritmo-plásticas, omitiendo unas o repitiendo otras” (p. 158).

Esto quiere decir entonces, y en palabras de uno de los autores más reconocidos por la danza folklórica colombiana, que esta manifestación es ante todo una secuencia de movimientos que evocan disfrute, y que para ello no se piensa en formas determinadas o en un público específico. Por el contrario, se trata de vivencias dancísticas naturales y sinceras que desde la tradición se impulsan en el seno de una colectividad como experiencias significativas (fiesta, religiosidad, amor, muerte, nacimiento, carnaval, etc.).

Javier Ocampo (1976), por otro lado, apropia en gran manera lo expuesto por Abadía. Sin embargo, matiza el argumento al hablar de “supervivencias” desde su discurso musical.

(...) La música folklórica se halla en aquellas áreas culturales en contacto permanente con la civilización y presentan supervivencias musicales de épocas anteriores, las cuales se transmiten por tradición (...) La música folklórica colombiana se perpetúa por medio de la tradición oral; es colectiva, por cuanto es patrimonio de un pueblo que canta, danza y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista; no existe en ella una distinción entre quien la compone, quien la ejecuta y quien la escucha, como sí existe en la música cultivada. La música folklórica es vernácula, o sea nativa o terrígena; autóctona, o sea originaria del país en donde tiene vigencia; y tradicional, que se transmite y permanece como supervivencia del pasado, y manifiesta continuidad y permanencia” (p. 26-27).

La anterior explicación podría asociarse igualmente a la práctica de la danza folklórica. En esta misma línea de estudiosos del folklore que discuten sobre música podríamos acoger al cubano Fernando Ortiz (1981), quien define la música folklórica como “Música característica del

pensar la danza folklórica de manera sistematizada. En el argumento del Patronato encontramos el señalamiento de una “danza determinada”, continuando un proceso identificador promovido por Abadía desde su *Compendio*. Es así como el concepto empieza a tener, en Colombia, dos connotaciones: la danza folklórica como manifestación empírica espontánea y como danza reconocida, sistematizada y con características específicas..

stratum básico de una sociedad dada, por creación propia o por adaptación de la ajena, como familiar y acostumbrada en aquel” (p. 34).

Esa mirada puede aplicarse/ponerse en relación también con la danza, evidenciando una nueva reflexión, que sería la posibilidad de adaptar manifestaciones danzarias ajenas al territorio en donde se practican. Como puede verse, resulta de vital importancia para Ortiz que estas adaptaciones se establezcan, se encaminen y se asuman de manera voluntaria dentro de los procesos de construcción en donde la comunidad las empieza a ejecutar.

De tal manera, puede hablarse de una danza regional, aunque no necesariamente tenga su origen en el territorio donde se práctica. Esto reconoce la importancia de una comunicación fluida entre territorios distintos, y por tanto entre pueblos allí asentados, dentro de diferentes momentos y experiencias construidas por las comunidades. Además de cohesión, el razonamiento de Ortiz habla de la movilidad para la música y la danza folklóricas.

Desde el presente, Mónica Lindo plantea en su libro *La danza, conceptos y reflexiones* (2010) que:

Retomando la danza popular, como expresión de las comunidades, del pueblo, es posible hablar también de aquellas manifestaciones asociadas con las experiencias acumuladas y vigentes en la memoria colectiva; esas danzas que van pasando de generación en generación, conservando patrones básicos y el carácter mítico, ritual y estético que las identifica, y que son llamadas Danzas populares tradicionales. (...) La tradición en los hechos populares tradicionales (folklóricos) y en este caso las danzas, genera una dinámica que impone sus propias leyes y en ellas se producen modificaciones por adquisición, enriquecimiento, mezcla, o sustitución, que son inherentes. También cumplen con una funcionalidad en el ser y en la misma colectividad, configurando así la identidad de los pueblos, lo cual está asociado con la apropiación e identificación con lo que los hombres y mujeres consideran “los valores de su origen” (...) (p. 28).

Teniendo en cuenta los acercamientos anteriores, el concepto de danza folklórica se puede entender, en principio, como una manifestación folklórica empírica, espontánea y no institucionalizada, inmersa en una práctica dancística colectiva, tradicional, funcional, regional, anónima y vital, que se transmite de generación en generación.

Si bien la noción de danza folklórica podría estar clara en lo dicho, es fundamental reconocer que su movilización adopta dos concepciones impulsadas por su macrocontexto, el folklore. La dimensión que la señala como práctica dancística tradicional, colectiva, viva; junto a la dimensión que la evidencia como una construcción de movimientos sistematizados. Es decir, el “hecho folk” por un lado y el “objeto de estudio” por el otro, este último definido por el Folklore con mayúsculas o folklorología.

La cosa se complica cuando no son tan evidentes las características planteadas por Cortázar en cuanto a la identificación del fenómeno folklórico, en este caso la danza folklórica, y su práctica empieza a amparar otras construcciones alrededor del objetivo básico de esta manifestación (circunstancias que normalmente se gestan desde el ámbito ciudadano¹²). Aquí es cuando la danza

¹² Cuando se incorpora la noción de danza folklórica desde la dimensión inicialmente planteada, a la dinámica urbana, se entra en una desorientación puesto que la danza folklórica -como lo explican varios autores- transita por características, ambientes geográficos y humanos muy diferentes a los asociados a las ciudades, sobre todo a las metrópolis. El fenómeno folklórico normalmente se acoge a contextos rurales o alejados de las grandes urbes, lo que le da la posibilidad de desarrollarse, transitar, seguir con la tradición y con esa raíz autóctona que los pueblos acogen.

En modo alguno las palabras anteriores apuntan a que no haya danza folklórica en la ciudad, como manifestación espontánea de una comunidad determinada, capaz de fomentar su cohesión y reproducir sus tradiciones en la práctica de dicha danza. Es decir, una danza experiencial que corresponda a la propia cultura folclórica expresada en actos, conductas y comportamientos desarrollados y revelados por un tipo de conocimiento compartido; una danza que resulta de los procesos vivenciales-relacionales intersubjetivos y reelaborados que comunitariamente impulsan una secuencia de orden tradicional.

Sin embargo, es importante decir que estos procesos dancístico-folklóricos comunitarios, espontáneos y tradicionales, se encuentran en las ciudades de manera precaria o invisibilizada. Es posible que haya focos folklóricos importantes dentro de las urbes, como los que se evidencian en Cuba o Brasil. Sin embargo, y atendiendo al contexto en donde esta investigación se desarrolla, la ciudad de Bogotá, se percibe un frágil estado de la danza folklórica (a no ser que se revisen cabildos o asentamientos afros en donde se promueva la práctica). Atendiendo a lo anterior, en la mayoría de los espacios urbanos se encuentra *la otra danza folklórica*, que más que una manifestación espontánea es una forma de aplicar a la danza lo que está relacionado con los contenidos de la cultura folclórica. Se trata de una práctica danzaria usual en la ciudad, la que es concebida desde otros entornos y con otros objetivos, aquellos que se construyen en ambientes académicos y técnicos, productivos y de consumo,

folklórica adquiere una tercera connotación y es la de “proyección”, noción que ya se había planteado en hojas anteriores cuando se esbozó la proyección folklórica como parte de la triada que capturaba al folklore. En aquel momento la entendimos como las reinterpretaciones, producciones y reelaboraciones que se transmiten por medios mecánicos con objetivos expositivos o artísticos.

Contextualizando un poco, y en palabras de Augusto Raúl Cortázar (Danneman, Cortázar, Guevara, et al., 1975), “lo que la ciudad considera ‘folklore’ no lo es: es una proyección. De ninguna manera significa negar los valores y el papel que las proyecciones tienen y deben tener, cuando son dignas y bien inspiradas y no burdas falsificaciones urgidas por apetencias de notoriedad y lucro” (p. 76–77).

Teniendo en cuenta esto, se entiende que lo observado en los recitales, en los conciertos, en los festivales, en los concursos, en los teatros o en los colegios, es una proyección folklórica, es decir, una imagen proyectada, inspirada en un fenómeno folklórico. Para Cortázar, este término “proyección” acoge a todas aquellas manifestaciones que son producidas por fuera del ambiente geográfico y cultural de los fenómenos folklóricos que las originan o las inspiran. Por ello, se trataría de “construcciones de personas determinadas o determinables que se basan en la realidad folklórica cuyo estilo, formas o carácter trasuntan y reelaboran obras e interpretaciones, destinadas al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propios de la civilización vigente en el momento que se considera” (p. 25).

En la misma dinámica (Cortázar, 1954), el mismo autor brinda un ejemplo de cómo las proyecciones no son propiamente folklore:

Los alumnos de una escuela oficial de danzas folklóricas o un conjunto artístico cualquiera interpretan en un escenario, para recreación del público asistente, bailes

así como en espacios más organizativos y sistematizadores, es decir, institucionalizados, que a su vez generan otro tipo de características. Es aquí donde aparece lo que entendemos como *proyección*.

folklóricos. ¿Son folklóricas esas representaciones? No, por diversas razones: 1) No las realizan, espontáneamente, gente del pueblo. 2) Son el resultado de una enseñanza sistemática, sometida a principios y objetivos ya pedagógicos, ya estéticos [e incluso comerciales], y no el fruto de un aprendizaje libre y empírico. 3) Tales bailes no aparecen como la expresión funcional de un fenómeno integrante de un conglomerado folklórico geográficamente circunscrito [aquí conglomerado folklórico se refiere a un grupo humano que comparte características socioculturales y demográficas comunes]. 4) Los bailarines y ejecutantes no recibieron las danzas y la música como un bien tradicional y colectivizado en su ambiente, sino como enseñanza disciplinada que se suministra en forma metódica. 5) Pueden considerarse como proyecciones o estilizaciones inspiradas en el folklore propiamente dicho, con el cual no se las puede confundir (pp. 42-43).

Se impone entonces distinguir en este punto el fenómeno folklórico desarrollado como hecho vivo en el foco folklórico de la proyección folklórica, que tiene lugar por fuera de esta fuente primaria, pero que parte de ella con fines expositivos. Es aquí donde la danza folklórica cambia atendiendo a su nuevo objetivo, lo que agrega a su retaguardia un nuevo adjetivo, “de proyección”.

Lo dicho en esta sección debe llevarnos a revisar constantemente las maneras de hablar de la danza folklórica, a revisar muy bien los usos que damos a esa frase, en principio como danza folklórica a secas o como danza folklórica de proyección.

Sobre la danza folklórica de proyección

En Bogotá se nombra mucho a la danza folklórica. Es natural que hayan festivales, convocatorias y grupos de danza. Sin embargo, y de manera riesgosa¹³, considerando lo planteado

¹³ Pareciera que la noción de DFP estuviera eclipsada por la de DF en la ciudad. Se mezclan o se confunden los propósitos de cada una. Esta ambigüedad teórica se ve en la praxis creativa tanto como en la circulación artística y en los debates que se suscitan dentro del sector.

anteriormente, se puede asegurar que en su mayoría lo que se atiende en la ciudad capital es la danza folklórica de proyección (DFP) o danza de proyección folklórica (DPF).

Acogiendo esta premisa, y en aras de brindar un marco teórico a la llamada danza folklórica de proyección, se podría decir que estamos hablando de perspectivas danzarias realizadas al margen¹⁴ del fenómeno folklórico danzario.

Carvalho Neto (1965) llama a esto proyección estética, pues “se caracteriza por un cambio de portadores, un cambio de motivación, un cambio de función, un cambio de formas y un cambio de aprendizaje”: una representación que “al pasar a [otras] manos pierde la función específica, pues la motivación que lo determina ahora es otra. En consecuencia, pierde también su forma, ya que a un cambio de motivación y de función corresponde casi siempre un cambio de forma” (p. 126).

Como vemos, se podría considerar que cualquier interpretación¹⁵ de un hecho folklórico sacado de su contexto asume la categoría de proyección, pues está desligado de las motivaciones y funciones que le dieron origen, incluso si se mantiene el aspecto formal de tal hecho. De todas maneras, esa descontextualización implica ya cambios sustanciales, especialmente si el objetivo es presentarlo ante un público no participante y desconocedor de las tradiciones culturales que lo originaron.

¹⁴ En palabras de Zárate (Danneman, Cortázar, Guevara, et al., 1975): “Por lo que exponen todos los estudiosos del tema, nada que involucre la enseñanza sistemática, organizada, intencional, puede ser una práctica folklórica. De esto ha de deducirse lo imposible de calificar como folklóricas las creaciones de la persona culta aunque use en su creación elementos de este carácter y menos de calificar como folklóricas las prácticas que hacen las personas cultas de manifestaciones que pertenecen al folk y que ellos han tratado de imitar, sobre todo porque cada una de esas demostraciones han sido resultado de ensayos organizados, sistemáticos para alcanzar la forma que un determinado director considere óptima, condiciones estas, que son la negación de lo que es folklore” (p. 149- 150).

¹⁵ Manuel Dannemann (Danneman, Cortázar, Guevara, et al., 1975) pone especial énfasis “en la utilización de elementos folklóricos con fines no folklóricos, propios de los más dispares esfuerzos que puedan hacerse estimando el folklore como un aporte o como un instrumento auxiliar, lo que es dable observar en programas pedagógicos, en planes de fomento económico, en labores promocionales turísticas, en festivales, etc.” (p. 26).a El mismo autor hace saber que “¡Quienes se dedican a las proyecciones folklóricas, individual o colectivamente, actúan como intérpretes de hechos folklóricos, lo cual implica una gran responsabilidad que debe responder a un buen conocimiento de lo que se pretende divulgar” (p. 25).

Se habla de proyecciones, ya que son varias las formas de acometer tales acciones en el contexto urbano con el objetivo de ser mostradas. Estas proyecciones danzarias han sido academizadas, analizadas y clasificadas por varios autores de acuerdo a los objetivos, características y especificaciones de cada una. De este modo, la danza folklórica de proyección se vuelve en un género dancístico que circula de manera dinámica en las ciudades. Teniendo en cuenta esto, la DFP empieza a transitar dentro de diferentes espacios dentro de la urbe, obteniendo un sitio en las academias de baile y en los teatros, impulsando a su vez grupos de danza especializados en este tipo de práctica, estableciendo repertorios y obras que son producidas y circuladas. Igualmente, se crean comunidades que impulsan estímulos estatales para cobijar este género.

El Consejo Nacional de Casas de Cultura de Cuba también acoge un concepto operacional para la proyección, argumentando que:

Es el proceso mediante el cual las manifestaciones folklóricas son sintetizadas en su contenido artístico por aficionados o profesionales no vinculados directamente con este hecho cultural, pero cuidan sus elementos esenciales. También se consideran como proyección artística las expresiones populares tradicionales que se presentan fuera de su medio original y se ponen en función de una dirección artística; esto implica ajuste a un tiempo y espacio determinados, vestuario, figuras coreográficas y desplazamientos no habituales entre otros elementos, todos en función del espectador (Guanche, 2011).

Cabe mencionar que uno de los puntos primordiales para que este género se expandiera en las ciudades, es la posibilidad que brinda al público de reconocer las supervivencias de su folklore, las estructuras y las formas de vida de las comunidades rurales, sub-urbanas o urbanas que hacen o hicieron parte de sus naciones o regiones culturales. Este reconocimiento e impulso identitario promovió que la danza folklórica de proyección se volcara a los establecimientos educativos, a los libros, a los videos técnicos sobre su ejecución, y a los documentales, convirtiéndose así en el producto que mostraba la forma de “bailar y danzar” de campesinos y otros grupos sociales ajenos a la vida cosmopolita.

A propósito de los manuales que brindan estructuras para desarrollar la DFP, encontramos a Alberto Londoño (1998), uno de los autores más referenciados en la actualidad. En la introducción de su libro *Danzas colombianas* esclarece la condición de proyección de su propuesta:

Las coreografías que aquí aparecen fueron elaboradas para la proyección académica, por lo tanto se apartan un poco de las formas tradicionales, aunque en su conjunto se mantiene el estilo y los aspectos más característicos de cada danza. Los cambios más notorios aparecen en la planigrafía ya que los temas folclóricos por lo general son simples y repetitivos; esto es entendible ya que su funcionalidad es muy diferente a la que se persigue con la proyección artística o académica. La danza folklórica se hace por: necesidad, satisfacción personal o colectiva; por tradición, es entendida y comprendida por todos los miembros de la comunidad que la prohiya, mientras que las proyecciones básicamente buscan espectáculo aunque en algunos casos se combina con información complementaria y muy ocasionalmente con sentido didáctico (p. II).

La danza folklórica de proyección comprende, entonces, construcciones coreográficas que en mayor o menor medida acogen elementos del fenómeno folklórico en sí. Desde ella, se propician expresiones sociales que re-elaboran y re-significan formas folklóricas mediante procesos cinético-estéticos, atendiendo al contexto y al objetivo escénico que se desee lograr. Aunque quedan varias cosas por resolver al respecto de la DFP, se podría decir que empieza a consolidarse como género danzario (denominado habitualmente por la mayoría, como danza folklórica), que emprende reconocimientos técnicos, corporales, musicales, coreográficos, estructurales, escénicos y de creación en general los que lo delimitan como categoría.

Esto promueve, a su vez, otro asunto, el de las bifurcaciones, que acarrearán sub-categorías o modalidades¹⁶ dentro del género¹⁷. Atendiendo a esto, y acercándonos a una taxonomía o

¹⁶ “Las modalidades hacen referencia a los distintos modos de ejecutar un determinado género”. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza 2010 – 2020*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009, p. 48.

¹⁷ “Un género dancístico es una categoría que reúne expresiones que comparten distintos criterios de afinidad. Estos criterios pueden ser específicamente musicales, como el ritmo o género musical, o su estructura kinésica o coreográfica; también puede basarse en características como la región geográfica de origen, el periodo histórico, el

clasificación, podemos encontrar que un autor como Gilberto Martínez (2005) habla de: danza folklórica autóctona, danza folklórica tradicional y danza folklórica de proyección.

Ramiro Guerra (1989), reconocido por sus diferentes publicaciones sobre danza, habla de estadios o niveles para identificar las diferentes formas en que un fenómeno folklórico puede transitar por una cultura nacional. En su libro *Teatralización del folklore y otros ensayos* nombra cuatro estadios: foco folklórico; proyección folklórica; teatralización folklórica; y creación artística [libre] con base en el lenguaje folklórico nacional.

En otra instancia, los *Lineamientos del Plan Nacional de Danza* publicados en 2009 hablan de tres modalidades: la tradicional, la de proyección y el ballet folklórico. El Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), por su lado, al lanzar el Programa de Estímulos de 2014, habla de dos categorías: tradición folklórica y proyección folklórica. Para finalizar, y en un marco más amplio, el Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales (CIOFF) acoge en sus festivales grupos de danza folklórica de proyección divididos en tres categorías: Auténticos (Portadores), Elaborados (de Proyección) o Estilizados (Ballet Folclórico).

Lo anteriormente evidenciado es un asunto complejo, sin contar con las clasificaciones que siguen otros autores y organizaciones. Sin embargo, se podría revisar que los dos primeros mencionados integran en sus clasificaciones a la danza folklórica como tal, es decir, la del *stratum* básico, como lo diría Fernando Ortiz. Aquella manifestación dancística vital, de fuerte espontaneidad, no permeada por otros objetivos diferentes a los asumidos por el espíritu tradicional de su pueblo practicante.

Atendiendo a esto, estarían entrando en esta dinámica estructural la danza folklórica y la danza folklórica de proyección como etapas consecutivas. Desde otros puntos de vista, se acoge otra mirada que ve a la danza folklórica como lo macro, y a la proyección como un estadio más.

Tales perspectivas clasificatorias enmarcan situaciones aun más complejas, si pensamos que tanto grupos como bailarines, e incluso maneras de hacer, tienden a ser, al cabo, formas de auto-denominar una práctica, en aras de reconocerse y adquirir un sentido de identidad sobre las construcciones fomentadas.

La cuestión es que para adentrarse en cada categoría empiezan a constituirse parámetros que paulatinamente se imponen con respecto a los valores identificables de cada construcción ya estereotipada. Es así que la danza folklórica de proyección (que puede ser en primer lugar auténtica, tomando el ejemplo del CIOFF) constituye formas diferentes a las desarrolladas por la danza folklórica de proyección (estilizada). Y todo el hacer de la DFP entonces gira en torno a una elaboración danzaria que cumple con estos mandatos. A esto hay que sumarle lo complejo que puede convertirse el asunto cuando las prácticas de DFP quieren movilizarse entre las distintas modalidades: ocurre que los códigos demarcados por las categorías se filtran y al final los procesos clasificatorios entran en desconcierto.

Por otro lado se tendría que analizar la manera en que estas categorías se construyen y a qué contexto responden, sin embargo no es el objetivo del presente texto, dejando la cosa para otra oportunidad. Lo que se podría hacer es pensar en estas modalidades partiendo del hecho fáctico de que la danza folklórica de proyección se asume como la danza folklórica escénica, pues se piensa para espacios, tiempos, estructuras y códigos determinados por la comunicación que se quiere lograr con el receptor. Desde esta zona, tal vez se lograría motivar una suerte de taxonomía, aprovechando el marco que presenta la práctica, los autores reconocidos y las evidencias asumidas. Es así que el presente documento ofrece tres órdenes en el que cabría la danza folklórica de proyección.

El primero (tradicional), extrae y desarrolla características y elementos fundamentales de la danza folklórica. Pone en el escenario, sin variantes, las posturas, los atuendos, los instrumentos musicales auténticos, etc., realizando una acomodación leve asociada a las restricciones del contexto donde se va a mostrar (tiempo de ejecución, estructura y organización espacial). Este traslado puede ser hecho por personas que en su cotidianidad vivencian cierta práctica folklórica danzaria de manera natural (portadores); pero que a su vez la extraen de su contexto habitual -por

tránsitos culturales- y la muestran a un público, teniendo ese extracto de su manifestación un objetivo expositivo.

El segundo (elaborada - producida - académica) acoge en su mayoría a interpretes-ejecutores-creadores (bailarines, coreógrafos, docentes) preparados en diferente medida, quienes buscan cubrir las necesidades escénicas y el objetivo individual de cada propuesta. Ese objetivo puede ser: resaltar imágenes de cierta región, generar un espectáculo, lograr en los espectadores reacciones, estimular acercamientos al folklore, fortalecer la identidad cultural, entre otros. Es claro que en este orden las prácticas nacen con la finalidad de culminar en propuestas escénicas, desarrollando entonces diseños coreográficos, códigos expresivos, propuestas musicales, vestuario adaptado al movimiento, escenografía y dramaturgia escénica, con el propósito de construir atmósferas que evocan en el público experiencias culturales diversas, asociadas a las tradiciones danzarias.

Desde un conocimiento especializado académico, se puede configurar una puesta en escena óptima, apoyada en recursos audiovisuales, luminotécnicos, escenográficos y de producción concretos, que interpreta y realza elementos inspirados en manifestaciones folklóricas. En esta modalidad prevalecen diversos intereses, y en proporciones distintas con respecto a la conservación de las formas originales de la danza folklórica. Sin embargo, en general las propuestas giran en torno a la cadencia, la esencia y la identidad del lenguaje folklórico que se toma como referente primario.

Este orden acoge todas las propuestas de danza folklórica de proyección construidas a partir de parámetros establecidos por un conocimiento especializado y/o académico. Estamos hablando, por tanto, de una danza modelada desde estructuras más o menos complejas y que se transmite a través de escuelas, academias, universidades, libros, internet, videos e incluso a través de especialistas (coreógrafos y docentes). Es por esto que aquí se acogen a todos los grupos y parejas de danza folklórica que piensen en un objetivo escénico construible desde referentes académicos. Puede nutrirse de técnicas, métodos y didácticas de otros géneros danzarios como la danza clásica, la danza contemporánea, el jazz, la danza urbana, entre otros, que contribuyen a un

mejor cumplimiento del objetivo escénico propuesto. Un ejemplo de esto pueden ser los ballets folklóricos.

Dentro de este segundo orden se inscriben asimismo las prácticas danzario-folklóricas promovidas a través de investigaciones, programas de educación artística, bienestar universitario y procesos de creación enmarcados en la *educación formal, para el trabajo y el desarrollo humano o informal*.

También hace parte del presente orden toda danza folklórica de “proyección” construida a partir de compilaciones y compendios de folklore, los que incluso pueden aportar información sobre danzas no vigentes.

Este orden se centra en lo referencial, lo creativo, lo expresivo, lo instrumental y lo representacional. Como se ha visto, se desarrolla mayormente desde espacios educativos y artísticos, orientando su objetivo hacia dos aspectos que son medio y fin. Se constituye como una herramienta de difusión folklórica con diversas alternativas en cuanto a temáticas, reelaboraciones y procedimientos comunicativos.

Es preciso decir que dentro de la danza folklórica de proyección académica pueden haber subdivisiones, ya que por su naturaleza abarcadora es susceptible de permitir que en su interior se establezca caminos diversos para el cumplimiento de objetivos distintos, siempre ligados a lo académico (incluyendo el que sigue).

El tercer orden (experimental - alternativa) cobija no solo una suerte de danza indisciplinada, sino que igualmente intenta encontrar nuevos lenguajes, cambiar formas, hacer revoluciones dentro de la contemporaneidad. Es claro que las propuestas danzarias en esta modalidad parten del conocimiento académico anteriormente expuesto. Sin embargo, este es utilizado como motivación para generar su propio antagonista. Así, la modalidad experimental acoge todas las propuestas que *usan como excusa creativa el folklore*, sin buscar en realidad intereses conservadores esencialistas, o espacios de identidad, o alguna propuesta con imágenes puntuales que referencien en sí una determinada manifestación folklórica.

Al ser el folklore solo un pretexto, en este tercer orden incluso se puede desvanecer y perder tal génesis, por lo que las propuestas creativas eventualmente llegan a tener disímiles interpretaciones. Desde aquí es posible una búsqueda interdisciplinar dinámica, integradora e incluso antiacadémica (teatro, cine, filosofía, fotografía, literatura, diseño, performance, etc.), teniendo como premisa la experiencia y el proceso creativo en tanto objetivo primordial.

En el presente orden la danza folklórica de proyección se convierte en una práctica exploratoria que reconoce los códigos y las formas planteados por la academia, pero que busca una experiencia más autónoma, amplia y reflexiva, afín a una actualidad cambiante.

Los objetivos son igualmente escénicos, sin embargo, se plantean desde experiencias cotidianas, reflexiones conceptuales o incluso improvisaciones, nutriéndose también de expresiones danzarias alternativas (contemporáneas). Los espacios de presentación pueden ser no convencionales.

Los tres órdenes que acaban de proponerse son justamente eso, una propuesta más, un posible aporte desde el estudio que se lee.

Otro asunto para tratar, mencionado anteriormente de mudo fugaz, es el de la DFP desarrollada a partir de la danza folklórica normalizada por la folklorología¹⁸. Es decir, todas las propuestas

¹⁸ Retomando la reflexión, una sistematización asumida como construcción conceptual edificada desde un sentir rescatista frente a la “apocalipsis” que acechaba a la tradición popular por la modernización de la sociedad. Un espíritu que promovió la teoría del folklore desde varios autores ya reconocidos, los cuales en aquella época hicieron la tarea juiciosa de documentar, recopilar, clasificar y sistematizar este “folklore” a través de una búsqueda científica concretamente denominada “folklorología”. Es fundamental reconocer con Canclini (1989) que esta inquietud sobre la elaboración de un discurso científico alrededor de lo popular está impulsado por el pensamiento moderno y sus exigencias desde el positivismo. Es así que el espíritu romántico coleccionista encuentra una ruta disciplinada en la búsqueda de un “conocimiento que se dedica en forma específica a las culturas populares, ubicándolas en una teoría compleja y consistente, usando procedimientos técnicos rigurosos” (p. 193). Teniendo en cuenta lo anterior, el folklore científicamente empieza a “rescatar” al “pueblo” a través de procesos de recopilación, clasificación y sistematización.

Los documentos surgidos en esta época empiezan a circular y a enmarcar las manifestaciones folklóricas. Tales expedientes metódicos de compilación tienden a contener y a determinar las características propias de las manifestaciones descritas. El folklore empieza a ser reconocido desde el contenido de estos libros y no desde la vivencia cotidiana del pueblo. De esta manera se abre una brecha entre el folklore (vivo, natural, cotidiano,

coreográficas surgidas con base en las sistematizaciones condensadas por los investigadores en compendios, cartillas o textos simples en los que se evidencian estructuras y simbolizaciones.

Teniendo en cuenta lo anterior y entrando en el contexto colombiano, es importante mencionar a Guillermo Abadía como ejemplo de compilación metódica. Su *Compendio general de folklore colombiano* se convierte en un documento consagrado, ya que propone información sobre las características esenciales de varias danzas sistematizadas: su región, su vestuario y su ejecución. A partir de las interpretaciones que se hacen en la práctica artística, y de su posterior circulación, se empiezan a generar varias estructuras coreográficas promovidas por la DFP. Otro ejemplo podría ser el *Diccionario folklórico de Colombia*, publicado en 1970 por Harry Davidson, donde se proponen ordenamientos que consolidan una danza folklórica expresada en formas muy precisas.

Pero la DFP no solo se nutre de estos procesos de catalogación rigurosa, impulsados por la ciencia del folklore. En otra instancia tenemos ejercicios sistematizadores desarrollados de manera intuitiva, por llamarla así, fomentados por coreógrafos, bailarines o gestores culturales. En este caso tenemos a Jacinto Jaramillo, quien es referenciado también en el *Compendio* de Abadía. Después de haber estudiado en Estados Unidos danza moderna en la escuela de Isadora Duncan, Jaramillo propone una organización y fija las pautas para el orden de las figuras en coreografías como *El Bambuco*, *La Guabina* o *El Torbellino*, danzas que desde la observación del contexto campesino fueron pensadas por Jaramillo en su construcción y materialización para la puesta en escena. Jacinto Jaramillo se convierte en otro referente consagrado, así como Delia Zapata y muchos otros, quienes hacen sus construcciones, las sistematizan y las circulan. Estos autores hoy llamados maestros, devienen columna vertebral de los constructos coreográficos de la mayoría de grupos de danza folklórica de proyección en el país.

tradicional, popular) y el folklore (compilado, aislado, escrito, caracterizado, estatico). Atendiendo a esto, e impulsado por la masificación, la circulación y el empoderamiento académico de los discursos, el folklore se consolida como la información ya asumida y construida por los ejercicios de recolección. En consecuencia, estas sistematizaciones empiezan a ser las únicas referencias para las construcciones y estructuras del folklore, instalando formas de hacer, de ordenar y de entender.

Podemos concluir esta penúltima sección del primer capítulo diciendo que la danza folklórica de proyección adquiere varios significados, sobre todo vinculados a sus distintas maneras de clasificarse. Los procesos conceptuales, estructurales, prácticos y funcionales a los que desde ella se alude parecieran encontrarse y desencontrarse una y otra vez. Su carácter mutante, por así decirlo, le permite diversas adaptaciones, no siempre bien argumentadas.

De la paradoja y la creación

Entendiendo entonces que la DFP tiene como fin proyectar, es decir, exponer una propuesta dancística a partir comprensiones fomentadas desde el folklore (la práctica viva), el Folklore (la investigación científica) y otras reinterpretaciones, entonces su desarrollo creativo es infinito.

La cosa se complica cuando argumentos estereotipados de lo “colombiano”, lo “típico” y la eterna riña entre lo tradicional y lo contemporáneo se cruzan en esta práctica danzaria. Están, por ejemplo, los argumentos que acompañan a la DFP contruidos desde ese interés de salvaguarda a ultranza. Aquellos que acogen los compendios y las sistematizaciones generadas por los “maestros” compiladores como la “danza folklórica verdadera”, como la estructura absoluta, aquella que debe mantenerse, custodiarse y circularse como danza que apropia el sentimiento identitario del pueblo colombiano. También están los otros, los que se movilizan desde pensamientos renovadores e innovadores, pues entienden la danza tradicional¹⁹ como una

¹⁹ La DFP acoge varias herramientas compositivas, entre ellas las que se desarrollan y construyen a partir de referentes identificables como autores que recolectaron, describieron y escribieron observaciones y anécdotas dentro de determinados registros. La cuestión es de designación, pues empieza a establecerse y a movilizarse con fuerza una llamada “danza folklórica” que involucra no solo una enseñanza sistémica, organizada e intencional, sino que evoca construcciones desarrolladas a partir de discursos delimitados, referencias precisas y objetivos más ligados a la exhibición. El punto es que en la actualidad hay un debate que impulsa muchos argumentos por su naturaleza contradictoria, entre esa “danza folklórica” y la “danza tradicional”, aquella que se construye de manera tradicional, espontánea y funcional, cohesionadora de experiencias comunitarias.

Pensar la DFP en la actualidad, teniendo en cuenta este antecedente, es pensar en una manifestación dancística que se construye a partir de coreografías que, a su vez, cumplen con unas condiciones y requisitos fijados por un autor, danzas contruidas a partir de interpretaciones hechas por investigadores en el pasado, danzas parametrizadas y fijadas que se dan a conocer como aquellas que conservan “los rasgos auténticos” de manifestaciones “danzarias tradicionales”, las que preservan la “pureza” y que no se pueden transformar ya que fueron concebidas dentro de los “valores” propios de cada región.

construcción que se moviliza constituyendo estrategias y estructuras danzarias propias de la actualidad que las asume, pues en ello estaría su verdadera identidad.

Los discursos nacionalistas, homogenizantes y contemporáneos hacen lo suyo agitando más el panorama. Deberían revisarse los sentidos utilizados para tal o cual noción.

Es claro que muchos hacedores de danza construyen sus discursos dotando de significado su producción artística con argumentos ligados al rescate de la tradición. Desde esos esquemas un tanto nostálgicos, en ocasiones niegan otras formas de producción/tratamiento de las tradiciones danzarias. Cabría preguntarse, ante tales posiciones, si en verdad caben diferentes órdenes o modalidades dentro de la DFP, siempre en aras de exponer/comunicar escénicamente. ¿O será mejor hablar de *una* danza folklórica y *una* danza folklórica de proyección, debidamente separadas?

Paradójica la cuestión, sobre todo cuando hay instituciones como la UNESCO que en 1972 empieza a generar convenciones sobre la protección del patrimonio cultural y natural, promoviendo una angustia sobre ese folklore que debe entrar y circular como Folklore (pues la única manera de que no se pierda es reconociéndolo y consignándolo). Queriéndolo o no, se propicia un cierto proceso de homogenización. Se inventa un valor, asociado a esa danza folklórica compilada mientras que la danza folklórica viva, en su foco original, puede quedar en condición subalterna. Esto promueve aun más ese discurso tradicionalista que tanto se escucha en el ámbito danzario actual, y que muchas veces limita las posibilidades de comunicación con otras maneras de hacer danza folklórica de proyección.

La danza folklórica de proyección (asumida por una determinada comunidad artística bogotana como danza folklórica) empieza a reconocerse en una dimensión netamente artística, pensando la danza como disciplina y el arte como necesidad expresivo-comunicativa. Es aquí cuando el lugar de enunciación de tal comunidad cambia, y la mayoría de sus creaciones, sin dejar el sesgo

Es por esto que la llamada “danza folklórica” es concebida como una constitución repetitiva, situación que le da un carácter repelente, por llamarlo de algún modo, que fractura estructuras emergentes desde necesidades creativas que pretenden reacondicionar esta reiteración.

Es preciso la reubicación de relaciones entre el fenómeno folklórico y la proyección folklórica. La complejidad semiótica de las nociones principales aquí planteadas, sugieren la necesidad de estudios más detallados.

“preservador”, empieza a acoger demandas del público, lo que lleva a reconfigurar repertorios siguiendo cánones estéticos no propiamente esencialistas ni mucho menos estáticos.

Así como las danzas recopiladas y asumidas como auténticas entran en un proceso de reconfiguración pensado en necesidades de circulación, la búsqueda de técnicas para enriquecer el movimiento periférico y proyectivo entra a ser parte de las construcciones coreográficas. Algunos coreógrafos mantienen estructuras bien conservadoras. Otros se arriesgan a enriquecer esas formas del pasado con pinceladas tenues que acentúan lo que se quiere proyectar. Otros más, por el contrario, recomponen, re-estructuran y refinan pensado en un producto dinámico, versátil y lleno de sorpresas para un público exigente. Poco a poco van empoderándose modelos de virtuosismo y espectacularidad.

Muchas posiciones persisten y consolidan una resistencia²⁰ frente a aquella mal llamada danza folklórica. Lo paradójico está en que no solemos percatarnos de que tanto los “tradicionales” como los “contemporáneos” del folklore danzario han aceptado y asimilado el sentido espectacular y las dinámicas del mercado a él asociadas. Puede que, una vez más, estemos ante esa “historia progresiva de la danza espectacular como un relato determinado por la búsqueda de la autonomía estética” (Tambutti, 2008, p. 11).

Estamos, pues, observando una práctica artística que se renueva (se contradice, se tensiona, avanza y retrocede), aunque en muchas de sus circunstancias sigue asumiendo una carga simbólica importante respecto a la custodia de tradiciones y costumbres. En el acceso a testimonios históricos, también encuentra la posibilidad de emprender nuevas rutas con respecto a su imaginario actual.

Por otro lado, debemos pensar que como sociedad también necesitamos de esa danza folklórica

²⁰ Manuel Zapata Olivella (1974) puede ser un ejemplo de resistencia con respecto a este tema cuando dice que “los colombianos participamos en forma creadora, aunque no siempre lúcida y libremente, en la edificación de nuestra nacionalidad (...) Situaciones neocolonizadoras que se quieren presentar como los nuevos procesos de ‘globalización’, en los que los valores se fabrican y planifican con objetivos a veces netamente comerciales” (p. 178).

de compendios y sistematizaciones para movilizar una “identidad” construida. En palabras de Stuart Hall (2010), “El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, argumenta que los grupos sociales imponen significados a su mundo, ordenando y organizando las cosas en sistemas clasificatorios” (p. 421). Es así, “Que las culturas estables requieren que las cosas permanezcan en un lugar asignado. Las fronteras simbólicas mantienen las categorías ‘puras’ dando a las culturas significado e identidades únicas” (p. 421).

Los debates que se dan alrededor de la danza folklórica, la pureza y la creación, han estado siempre presentes. Sin embargo, la ambigüedad y el temor a la confrontación hacen que esta discusión carezca muchas veces de forma y de fondo.

Hablar de creación en la danza folklórica es entrar en otro régimen de la verdad, como diría Foucault. Asumimos verdades históricas desde el Folklore empoderamientos con respecto al cómo se debe hacer, ejecutar o vestir una danza. Verdades que suprimen el acto creador que impulsa el arte, generando una pelea continua entre el ser y el deber ser de la danza folklórica de proyección en el contexto actual. La pertinencia abandona la causa: muchas veces prima la forma ya establecida sobre la necesidad transformadora que hace vital a la danza.

Podrá haber un desenlace, sin duda, cuando la danza folklórica empiece a verse no solo como manifestación dancística recopilada y sistemática, sino como expresión artística propositiva.

Es probable que ese acto creador también esté sujetado a la negación²¹ misma de la tradición como acción continua, tal como lo reflexiona Hall (2012): “La mayoría de nosotros reconoce que nuestras identidades han cambiado con el tiempo, pero tenemos la esperanza, o la nostalgia, de que cambien tan lentamente como los glaciares” (p. 339).

²¹ Hablamos de tradición, identidad y costumbres de forma romántica y nostálgica, no hay riesgo de contemplar nuevas formas al respecto, evidenciándose un tipo de emancipación. Bien dice Zygmunt Bauman (2002): “pocos individuos deseaban liberarse, todavía menos estaban dispuestos a actuar para lograrlo (...)” (p. 21). Desde este punto de vista, se puede decir que la creación en esta “danza folklórica repelente” está atravesada no solo por un imaginario histórico sino también por un miedo evidente respecto al cambio.

Se le pudiera plantear a esa “danza folklórica repelente hoy constituida, normalizada y transitada por muchos”, que desde su condición de práctica expositiva (no tanto como manifestación “típica”) puede ampliar su visión al acto creativo, pues la creación es totalmente viable y se puede hacer incluso de manera personal.

El maestro Abadía (1983), por ejemplo, estandarizó y sistematizó la danza folklórica. Sin embargo, dentro de sus argumentos se puede encontrar que la construcción coreográfica se puede desarrollar de manera subjetiva: “Coreografías organizadas por danzarines o aun por coreógrafos profesionales, y algunas de ellas han recibido la acogida y aun prohijamiento de las masas populares, como es el caso de *La chiquinquireña*, de Alberto Urdaneta, que ideó el coreógrafo Jacinto Jaramillo en 1938” (p. 297).

Entonces, muchas coreografías hoy llamadas tradicionales son construcciones subjetivas de coreógrafos. Propuestas creativas e invenciones logradas desde objetivos estéticos proyectivos. Es así, que cualquier coreógrafo puede lograr este tipo de ejercicio, observando comunidades o no, y desarrollando un trabajo de movimiento pertinente con respecto al fenómeno folklórico. Teniendo en cuenta esto, el acto creador en la danza folklórica de proyección también se puede convertir en una herramienta para abrir espacios simbólicos vitales a la tradición. Desde este punto de vista, se está hablando entonces de un consenso y una negociación entre creación y folklore, actualizando el balance entre pasado y presente.

Bien lo dice Bovio (1998):

Si nada hay permanente en la condición del hombre, cualquier invocación de valores universales queda sin soporte, se desvanece. Pero postular como núcleo humano una substancia ajena al mundo real, nos predispone a desertar de la vida. La única conclusión coherente deberá entonces conciliar lo constante y lo variable de nuestra especie, sin violentar los conceptos con argucias lógicas ni dar la espalda a la cotidianidad (p. 16).

Es importante reconocer que la danza, como la vida misma, es dinámica, se moviliza, se regula, pero al mismo tiempo motiva nuevas experiencias. La creación se convierte en un experiencia

fundamental dentro de los propósitos de la danza misma. Los desplazamientos que se sublevan frente a esas sistematizaciones heredadas, están impulsados por cuerpos urbanos del siglo XXI que reflexionan/revisan los planteamientos decimonónicos.

Es así como, con el paso de los años, los cuerpos expresivos han ido transformándose, entretejiendo culturas, momentos y épocas que confluyen en ‘cuerpos nuevos’, heteróclitos, en los que ocurre la simbiosis de lenguajes y conocimientos que se adaptan y readaptan en sí mismos, se reacomodan en espacios y tiempos, originando nuevos códigos comunicativos que constituyen cultura e identidad por cuanto se convierten en significantes. Recuperar la expresión y la percepción del mundo desde el cuerpo permite recuperar al ser humano holístico protagonista de su historia y su cultura (Plata, 2011, p. 60).

Atendiendo a esto, la tradición también es en una construcción viva.

Los argumentos anteriores también muestran un vínculo que une la creación y la tradición con el mismo cuerpo.

El hacer corporal, como se ha visto, participa de una transmisión y aprendizaje cultural que no pasa en esencia por las vías discursivas y racionales. Aprender a moverse y aprender a cambiar los patrones de movimiento, tanto en las técnicas cotidianas como en las extracotidianas, además de un hecho culturalmente normado, es un fenómeno psicológico y psicomotriz con una lógica propia. Es decir, si bien el movimiento es una producción social, también es un fenómeno individual e interior (Islas, 2001, p. 30).

Al cabo, se habla de una “danza folklórica” que fue construida con fines escénicos. Para ella, realmente los valores ancestrales pierden relevancia, aunque a nivel discursivo se diga otra cosa. La otra danza, la danza folklórica sin comillas, la que se da de manera espontánea en los pueblos, la que guarda la tradición y la que surge sin objetivos expositivos, sigue su curso vital en las comunidades.

CAPÍTULO 2. COMPRENSIONES: MATICES DE LA “DANZA FOLKLÓRICA” EN BOGOTÁ

A pesar de que la danza folklórica bogotana es amplia en cuanto a número de integrantes, se ha escogido a tres directores de colectivos artísticos para estructurar, con base en sus declaraciones, un debate de lo que está ocurriendo dentro de esta comunidad danzaría, en lo referente a apropiación de teorías sobre DF, DFP y su plasmación en discursos concretos. Aprovechando los espacios simbólicos que empoderan individuos, colectivos y maneras de hacer, me beneficio del momento histórico que ratifica en la actualidad a estas tres compañías: Herencia Viva, Yambaló Danza y Cochaviva Danza como referentes posicionados al respecto de esta manifestación danzaria en la ciudad.

Es así, que estas tres estructuras de pensamiento no solo movilizan cánones estéticos sino también lugares de enunciación motivados en sus nichos (espacios de ensayo, construcciones coreográficas, movilización de la compañía, etc.), replegando maneras de entender y de hacer danza. Sin contar también con la investidura que cubre cada palabra dicha, que es comunicada por estos directores de compañías acreedoras de triunfos en el sistema distrital de estímulos que de una u otra manera posicionan no solo fórmulas de realización sino también opiniones que, a su vez, germinan creencias en otros que los toman como ejemplo. Como es evidente, se ha preferido dialogar, explorar criterios, posicionamientos vinculados a la praxis creativa y a la circulación, antes que a la formación académica y a los discursos que desde allí se puedan generar.

Con esto no se quiere hacer una crítica nociva a la movilización de las interpretaciones. Por el contrario, se quiere evidenciar la responsabilidad y el compromiso que adquiere una forma de entender al convertirse en un referente a seguir. Y cómo esa manera de pensar debe nutrirse, sustentarse y reflexionarse como soporte, para que esa adherencia que ha generado, reconozca también procesos de introspección, innovación, producción y construcción de conocimiento autónomo y pertinente.

No estoy hablando de una soberanía invasiva. Es claro que muchos discursos se posicionan y acarrear regímenes de entendimiento en los receptores. Solo que la cuestión se complica cuando,

como en mi caso, busco sustentos teóricos determinantes que establezcan un reconocimiento argumentativo preciso al respecto de la danza folklórica por parte estos tres directores, y en realidad percibo varias ausencias que pueden ser perjudiciales (pues se extienden y siguen circulando) para la producción continua de teoría que en este momento es precaria –y por lo mismo necesaria- en la danza folklórica de la ciudad.

Entiendo que mi terquedad en la búsqueda formal de conceptos mortifica aun más la circunstancia en la que estos tres directores se encuentran dentro del presente documento. Sin embargo, es fundamental decir que esta reflexión no se trata de un ejercicio acusatorio a maneras personales de entender el universo profesional en que un artista se mueve. Pues es claro que todo discurso personal se construye, se desarrolla, se estructura y se autentica dentro de otros macrodiscursos colectivos. Aquellos que lo sustentan y lo fomentan desde circunstancias contextuales e históricas determinantes. Es así que lo que se busca de manera significativa, en realidad, no es solo evidenciar posicionamientos personales sino coincidencias que ayuden a estructurar un debate que se asocia en conjunto. Casualidades con las que emergerían unas situaciones de análisis específicas, capaces de sustentar ese segmento de construcción de conocimiento que pretende elaborar este escrito.

Así las cosas, la “danza folklórica” tiene reconocimientos teóricos importantes que cada vez transitan y se reclutan obedeciendo a marcos históricos y porque no decirlo epistemológicos que los movilizan de acuerdo a la necesidad contextual, impregnando la práctica.

Bogotá²² como ciudad capital, como metrópoli, embriaga aun más estas maneras de entender discursos²³ en torno a la práctica de la danza folklórica. Es por esto, y para percibir estas

²² Bogotá se convierte no solo en la capital del país sino en uno de los centros más importantes de circulación y promoción cultural siendo el punto de encuentro de Colombia, todas sus regiones y sus culturas. Teniendo en cuenta esto, la capital colombiana se destaca a nivel latinoamericano por su programación y oferta cultural variada y de calidad, generando apoyo no solo a los procesos artísticos locales sino a los desarrollados por fuera del país. Esta es una ciudad de museos, planetario, ciclovía, centros de ciencia interactivos, bibliotecas, parques, conciertos, centros culturales, casas de la cultura, lugares históricos, y sobre todo de festivales. Genera una programación anual en donde cada mes, hay actividades y propuestas para todo público. Reconociendo este movimiento cultural, se pueden registrar grandes eventos identificados internacionalmente como: Festival Rock al Parque, Festival Jazz al Parque, Feria del Libro, Festival de Verano, Festival Danza en la Ciudad y Festival Iberoamericano de Teatro.

relaciones surgidas entre la disertación y la práctica que se hace inevitable traer al documento tres discursos, tres argumentos que exponen esas maneras de comprender una praxis concreta, atendiendo el contexto urbano que las cobija.

A continuación encontraremos un marco de preguntas a propósito del concepto de danza folklórica y sus tensiones, anteriormente evidenciadas. Así como cuestionamientos acerca de la práctica, la creación y la articulación con la teoría en los procesos desarrollados por tres directores que en este momento, son reconocidos en el ámbito de la “danza folklórica” en Bogotá: Mónica Mercado Directora de la Compañía Nacional de Danzas Folclóricas Herencia Viva; José Luis Guerrero, Director de la Compañía Yambaló Danza; Alexander Martínez, Director de la Fundación Artística Cochaviva Danza.

Cabe señalar que, el proceso de transcripción²⁴ está acompañado por las reflexiones de la investigadora, poniendo en evidencia, a su vez, los debates que promueve el estudio desarrollado a partir del análisis del discurso. Es así, y como se indicó en la introducción de este documento, que el método etnográfico²⁵ entra en una complicidad colaborativa con la escucha del discurso²⁶ en aras de establecer una ruta pertinente para el análisis interpretativo que se propone.

²³ “Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del *uso lingüístico contextualizado*, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez, un instrumento que crea la vida social. Desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural). Nos referimos, pues, a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y de representación del mundo —real o imaginario—”. (Blancáfort & Valls, 2002, p. 14).

²⁴ Es importante decir que estas transcripciones se hacen de unas entrevistas semi-estructuradas, desarrolladas para el segundo y tercer objetivo específico de la presente investigación. Por otro lado, los textos que contextualizan a las compañías y que aquí anteceden el contenido de las entrevistas aplicadas, se adquieren de diferentes espacios virtuales, de manera literal, con toda intención, tomando la información comercial, por así llamarla, que cada grupo circula en función de su presentación y argumento frente a la práctica danzaria. De esa manera también se tiene una percepción sobre la forma en que cada colectivo y cada director comunican institucionalmente su discurso propio.

²⁵ El presente estudio se cobija con la noción de etnografía entendida desde el siguiente argumento: “La crisis de las grandes teorías, como marcos orientadores de la percepción, la historia, el progreso y el conocimiento, da lugar a lo que Marcus y Fischer denominan un *momento experimental* en las ciencias humanas a partir del cual estas empiezan a reconfigurar el problema de la teoría, desde la pluralidad de “juegos del lenguaje” de cada una de las disciplinas y no desde la teorías comprensivas. Es allí donde la etnografía y los enfoques etnográficos aparecen como una alternativa, por ser esta última el ámbito en el que, desde los pormenores de la vida y la cultura, se accede a la puesta en relación de las realidades diferenciadas.

Para el análisis de la información obtenida se procedió de este modo:

- A. Con base en dos categorías teóricas generales (Danza folklórica y Danza folklórica de proyección, sobre las que es disertó en el Capítulo 1), se desarrolló una observación participante durante diversas actividades con/del sector de danza folklórica en Bogotá (reuniones, debates, ensayos, puestas en escena, etc.).
- B. A partir de esa observación participante, se derivaron dos sub-categorías: *Construcciones teóricas* (modos de pensar y asumir la teoría básica existente sobre danza folklórica por parte de los creadores seleccionados), junto a *Construcciones escénicas* (razonamientos/valoraciones de los creadores seleccionados alrededor de los modos de configurar espectáculos danzario-folklóricos).
- C. Finalmente, se proyectaron entrevistas semi-estructuradas a partir de las categorías teóricas generales y de sus sub-categorías derivadas. En la aplicación de esas entrevistas,

De acuerdo con lo anterior, la etnografía podrá aspirar a tener un carácter comprensivo, desde el acercamiento a la producciones dialógicas de los sujetos, a su literatura, su arte, y sus diversos modos de autoexpresión. Así, la etnografía podría realizar en la práctica la idea de relativismo, no como una doctrina sino debido a que se consolidaría también como crítica cultural, actividad de la que no están exentos sus propios modos de representación; la etnografía entonces, no conforme con la mera descripción de la realidad social, se empeña en proporcionar un acceso a la diversidad y su complejidad, no para sumirla en procesos unificadores y homogenizadores... Los resultados de esta forma de etnografía serán trabajos etnográficos con una conciencia histórica que admiten por ello la posibilidad de múltiples formas de recepción y su pertinencia para muchos discursos posibles, entre ellos los discursos de la estética y el arte". (Gómez, Salcedo, Restrepo y otros, 2007, p.8).

²⁶ A propósito del análisis del discurso en esta indagación: "Uno de los aspectos que caracterizan los estudios discursivos es que se toman como objeto de análisis datos *empíricos*, ya que se parte del principio de que el uso lingüístico se da en un contexto, es parte del contexto y crea contexto. Por ello es fundamental obtener los datos que se van a analizar en su entorno «natural» de aparición: un editorial, en un periódico de una orientación determinada; un informe clínico, en un hospital; una explicación, en un libro de texto; una clase expositiva, en un aula; un interrogatorio, en un juicio; un artículo, en una revista de unas características concretas, etc. Tener en cuenta el contexto exige *observar* el marco en el que se elaboran y se manifiestan las piezas discursivas. De entre los métodos, técnicas y procedimientos de observación para recoger, describir y analizar el discurso destacan los que proporcionan disciplinas como la antropología o las diferentes orientaciones que se pueden asociar con la sociología de la interacción (la observación participante, las historias de vida, las grabaciones, los diarios de campo, las entrevistas, las discusiones de grupo, entre otros); disciplinas, todas ellas, implicadas en entender las prácticas socioculturales como conglomerados complejos de elementos de diversa índole pero que se presentan estrechamente interrelacionados. El detalle del análisis estrictamente lingüístico se pone así al servicio de la comprensión de fenómenos en los que los usos lingüísticos se imbrican y entrelazan con otras actividades de las que también hay que dar cuenta" (Blancáfort & Valls, 2002, p. 17).

emergieron nueve descriptores, seleccionados como matrices sobre los que se concentró el diálogo y la reflexión interpretativa.

Es necesario señalar que las dos categorías teóricas generales, dada su naturaleza multiforme y polémica presentada con antelación, no se piensan y ni se asumen por separado. En consecuencia, sus sub-categorías derivadas tampoco se configuran ni se presentan una con independencia de la otra. Lo mismo ocurre con los descriptores emergentes. En ese recorrido de lo general a lo particular, de lo aportado por las fuentes teóricas, pasado por la observación participante hasta llegar al diálogo-escucha conversacional-vivencial, la construcción de conocimiento específico que hace esta investigación deriva en lo fundamental del trabajo razonado con/sobre los descriptores emergentes en/para el análisis discursivo.

La siguiente tabla da cuenta gráficamente del proceso que se acaba de esbozar:

Categorías teóricas generales	Sub-categorías derivadas de la observación participante por parte de la investigadora en actividades del sector.	Descriptores emergentes a partir de la escucha-observación del discurso evidenciado en las entrevistas desarrolladas.
• Danza folklórica. • Danza folklórica de proyección.	• Construcciones teóricas. • Construcciones escénicas.	1. Formación para la danza folklórica. 2. Noción de danza folklórica. 3. Fuentes de la noción de danza folklórica. 4. Diferencias entre danza folklórica y danza tradicional. 5. Teoría en la danza folklórica. 6. Articulación entre teoría y práctica. 7. Creación en la danza folklórica bogotana. 8. Objetivos escénicos. 9. Consideraciones sobre el quehacer escénico de otros creadores.

Los cómplices

- *Mónica Cecilia Mercado Corchuelo. Directora de la Compañía Nacional de Danzas Folclóricas Herencia Viva. Trayectoria de su compañía: 20 años.*

La Fundación Compañía Nacional de Danzas Folclóricas Herencia Viva es una entidad artística de formación, investigación y proyección sin ánimo de lucro, que presentar el folkllore colombiano, con base en la investigación, adaptación y proyección de nuestra cultura y tradiciones.

Nuestra misión es rescatar, proteger y mantener vivo el legado que con orgullo y fe, crearon nuestros antepasados. Proyectar las raíces de nuestro folclor con un lenguaje contemporáneo.

Convertirse en vocero de toda esa tradición olvidada, de toda esa síntesis de conocimientos que vienen del pasado y cuyo actor principal es el pueblo, como verdadero dueño de la cultura autóctona.

Este legado de incalculable valor se proyecta en diferentes escenarios a través de variadas formas, donde la danza, una de las expresiones que recopila diferentes aspectos de nuestra cultura, encuentra un lugar en los sueños y los cuerpos de un grupo de personas llamadas Herencia Viva (<http://www.herenciavivadanza.com/quienes-somos>).

- *José Luis Guerrero Pachón. Director de la Compañía Yambaló Danza. Trayectoria de su compañía: 15 años.*

El trabajo de este grupo permite recordar a nuestros ancestros y a la tradición folclórica, sin excentricidades ni exageraciones. Ha participado en los más grandes festivales y encuentros de danza folclórica a nivel local y nacional. Ha sido galardonado además con diversos premios por sus trabajos a nivel coreográfico, por su variedad y rescate de lo nuestro (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

Tiene como objetivo, generar espacios de construcción de artistas por medio de la danza, teniendo en cuenta la tradición cultural de cada una de las regiones de nuestro país; proponiendo un acercamiento a la realidad de nuestros campesinos sin desvirtuar su forma de vestir, de hablar y por supuesto, de bailar.

Pretende contribuir al reconocimiento y la transculturación del folclor colombiano, partiendo de la realidad vivida por los actores primarios, nuestros campesinos, y proponiendo formas de apreciar el folclor danzario, por medio de la vinculación con otras artes escénicas para recrear tradiciones orales y ofrecer al espectador una opción de apreciar la danza sin necesidad de estilizarla. (<http://laplataforma.net/?pag=1708>).

- *Alexander Martínez. Director de la Fundación Artística Cochaviva Danza. Trayectoria de su compañía: 11 años.*

La Fundación Artística Cochaviva Danza es una entidad sin ánimo de lucro que tiene por objeto promover la actividad cultural en todos los sectores de la población a través de la danza y las manifestaciones tradicionales de nuestro país. En consecuencia, estimulamos las distintas manifestaciones del pensamiento, la cultura y el arte en general, que se identifiquen con nuestros objetivos (Portafolio de Danza 2011 Proyecto Empezar y Danzar).

En la actualidad el grupo promueve danza tradicional colombiana en distintos espacios, reconociendo el valor artístico, investigativo y estético de las combinaciones coreográficas.

Nuestra agrupación promueve el arte y sus manifestaciones a través de la danza, basa sus trabajos en la investigación generando como resultado una puesta en escena en la cual se recopilan características que permanecen vivas y que necesitan darse a conocer, para permanecer en la memoria de todos los que amamos, soñamos y recreamos la tradición folklórica colombiana (<http://www.youblisher.com/p/403736-COCHAVIVA-DANZA/>).

1. Formación para la danza folklórica

Andrea Karina García (AKG): ¿Cuál es tu formación, en especial en danza folklórica?

Mónica Cecilia Mercado (MCM): Yo soy Publicista y Mercadotecnista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. En danza, mi formación es empírica. Empecé a nivel universitario en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de allí pasé donde la maestra Delia Zapata Olivella y ya con ella me fui formando. Mi primer maestro fue Winston Berrio, quien me llevó a la escuela de la maestra Delia Zapata Olivella.

Winston Berrio fue quien motivó en mí todo el gusto por la danza folklórica y el querer saber cada vez más. La maestra Delia Zapata Olivella, que fue la siguiente persona con la que yo estuve. Y podría decir lo mismo de Germán Vargas, el coreógrafo de Totó La Momposina. Estos fueron mis tres maestros más importantes. Después, empecé a hacer otras cosas.

José Luis Guerrero (JLG): Yo soy Licenciado en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el programa de profesionalización. Estudie hasta ultimo semestre de Educación Física en la Universidad Pedagógica Nacional, y actualmente la Maestría en educación con la Universidad Minuto de Dios y el Tecnológico de Monterrey. Desde que empecé la formación profesional en la Universidad Pedagógica Nacional, he tenido la oportunidad de compartir con muchos maestros.

Gracias a Dios la formación ha sido complementaria en el sentido de que uno trata de escoger lo mejor de cada uno de los docentes, de cada una de las personas que se acercan, donde uno tiene la oportunidad de compartir.

En cuanto lo que ha sido la formación en danza a nivel de folklore y a nivel de otras técnicas, he tenido la fortuna de iniciar mi formación en la Universidad Pedagógica

Nacional, donde conozco al maestro Donaldo Lozano, al maestro Luis Ernesto Moreno Alaix, a la maestra Claudia Mayarino, que es de tendencia contemporánea, al maestro Héctor Murillo de folklore y a otros maestros que de una u otra forma hicieron aportaron a los conocimientos que uno también comparte en esos espacios de formación profesional. Esa formación era complementaria, como actividades extra académicas.

Ya en ese entonces empiezo a compartir espacios con otros profesionales, con otras personas que hicieron parte de la formación que uno tiene, donde cada uno fue dando un aporte considerable. Yo empecé a explorar cosas como el ballet folklórico: estuve con la maestra Ligia de Granados, con la maestra Sonia Osorio, cuando ellas todavía dictaban clase. También con algunos de sus monitores, que de una u otra forma desarrollaban las clases en esos ballets.

Entonces, yo como que explore muchísimo todos esos campos. Eso gustó, me llamó muchísimo la atención la danza tradicional desde la convenciones que usaban el maestro Luis Ernesto Moreno Alaix y el maestro Donaldo Lozano.

Alexander Martínez Valencia (AMV): Soy Licenciado en Educación artística de la Universidad Minuto de Dios. Bailé desde el Colegio San Antonio, pues estuve en el grupo de danzas durante todo el proceso de la secundaria. Después estuve en la Universidad Minuto de Dios, haciendo parte del grupo de proyección folklórica de la misma y actualmente soy director de mi propia compañía, Cochaviva Danza. En ese proceso formativo ha habido infinidad de talleres, formación con maestros, diferentes procesos que hemos tenido a nivel nacional e internacional. Mi maestra Sandra García la maestra del colegio, fue la primera persona que tuvo la intención de acercarme a este mundo del folklore y de la danza. Seguidamente, el maestro José Luis Guerrero, que es con quien he hecho el proceso universitario desde el ámbito de la formación pedagógica en danza.

También ha estado conmigo acompañándome Luis Fernando Sarmiento, quien es el coreógrafo investigador de danza de la Universidad Tecnológica de Pereira. Con él ha sido un proceso no solo a nivel de la danza sino también de la coreografía, un elemento muy necesario para la danza folklórica en el país. Comenzamos entonces a incluir la dramaturgia, que es el objetivo de nuestra compañía.

Cavilando discursos 1

Es claro e iniciando desde la dimensión de la formación, que los directores evidencian un reconocimiento del espacio académico desde la aprobación de un pregrado. Estamos hablando entonces de unas exploraciones conceptuales propias que fueron reconocidas en un determinado tiempo, fomentadas por el objetivo que cada una de las carreras promovía. En el caso de Mónica Mercado, una formación que induce al reconocimiento de herramientas para el análisis del consumidor, la creación de estrategias para el posicionamiento de marca y el desarrollo comunicativo masivo para ofrecer bienes y servicios específicos. Se infiere, para este caso, que el encuentro con la danza se genera en el ambiente universitario, contexto que para la época ya tenía un lugar de enunciación teórico con respecto a la danza folklórica en la ciudad (sumándole también el discurso que impondría el director del grupo en que se desarrollaba esta participación), lo que desde un principio pudo estampar una línea conceptual en ella.

Por otro lado, su formación empírica está llena de protagonistas en el medio de la danza folklórica nacional. Delia Zapata Olivella, por ejemplo, es un icono motivador de varios argumentos sustentadores²⁷ contruidos a partir de sus análisis, aquellos que se nutrían de la observación que hacía para desarrollar sus creaciones danzarias y ejercicios sistematizadores intuitivos, a propósito de la teoría de la danza folklórica manifestada en la primera parte de este documento. Germán Vargas, por su lado, es coreógrafo del espectáculo que acompaño a Totó, una de las cantautoras de

²⁷ “Inicialmente, Delia se introdujo en las disciplinas de la danza vernácula al lado de Manuel Zapata Olivella, ambos naturales de la ciudad de Lorica [Córdoba], aunque ligados por múltiples nexos a otras regiones del litoral norte, su amor por la tierra, sus adherencias espirituales a la tradición de su pueblo, los llevaron a emprender con sus propios recursos una labor de investigación y divulgación del folclor musical y coreográfico, así fue como los dos hermanos se internaron por las selvas, rancheríos y rutas fluviales en procura de fuentes originales de información, hasta que lograron conformar un agrupación seleccionada, con la cual empezaron a recorrer el país”. (Vargas, 2007) (p. 15)

música tradicional de la región Caribe más reconocidas en el medio actualmente. Vargas romovía propuestas coreográficas pensadas para una circulación internacional en función de un propósito promocional “tradicional”, no solo de la música folklórica sino de la colombianidad en sí.

Atendiendo a esto, encontramos entonces una triangulación de sucesos formativos que pudieron establecer en un principio la manera de concebir la danza folklórica por Mónica. Una primera forma, desde una dinámica mercantil y comunicativa, que se articula con la concepción de tradición, investigación y creación de Delia, finalmente enlazada al carácter de espectáculo y de circulación que impregna Germán.

Un triada que se consolida con su experiencia como coreógrafa de grupos a nivel universitario y directora desde 1994 de Herencia Viva, su compañía de danza.

En José Luis Guerrero y Alexander Martínez se da una constitución de ideas a partir de la educación artística. Contenidos y aprendizajes que permitirían entender los procesos formativos en el arte, desde unas herramientas necesarias para estructurar dinámicas metodológicas, didácticas y pedagógicas en torno a las disciplinas artísticas. Por parte de JLG, esta dimensión se complementa con su tránsito por maestros reconocidos en el panorama dancístico nacional, no solo como directores y coreógrafos del grupo de danza de la UPN sino también como bailarines, creadores, promotores de líneas estéticas en la danza folklórica. Ernesto Moreno Alaix (vinculado al folklore andino) y Donaldo Lozano²⁸ (ligado al folklore de la costa Pacífica), este último

²⁸ “Donaldo Lozano, se inició en el folclore chocoano cuando Integró el grupo de danzas y cantos del Chocó de la Universidad Nacional de Colombia con sede en Bogotá bajo la dirección del Maestro Heriberto Valencia en el año 1963 donde aprendió las principales danzas de su departamento como las danzas cortesanas, entre otras. Posteriormente Dirigió el grupo de danzas Estampas Negras del Chocó acompañada por la primera chirimía joven de Colombia, Agrupación folclórica representativa del departamento del Chocó con la que ganó sus primeros galardones en dos Festivales del Pacífico en Buenaventura y el festival folclórico nacional en la ciudad de Ibagué. Entre los años de 1968 al año 1976. Luego se trasladó a Buenaventura donde fue alumno del maestro Teofilo Potes y Mercedes Montaña y al mismo tiempo dirigía el grupo de danzas del Colegio Pascual de Andagoya y del municipio de Buenaventura donde por primera vez se veían y montaban danzas chocoanas. En el Año 1980 llegó a Bogotá de gira con el grupo de danzas del Chocó, y debutaron en el teatro Colón y la media Torta, escenarios donde se vieron por primera vez el trabajo del maestro Lozano, con las danzas más representativas, como: la mazurca, el abozao, la polka, la contradanza, la jota y rondas como el Makerule y el Carpintero. A la llegada del maestro a la capital, un grupo de estudiantes chocoanos de la Universidad Pedagógica Nacional, lograron la contratación al folclorista en esta institución donde laboró durante 14 años, dirigiendo el Grupo de danzas representativo junto al maestro Luis Ernesto Moreno. De este proceso educativo y folclórico se inició una escuela de grandes coreógrafos, bailarines y educadores que años más tarde, seguirían difundiendo el folclor transmitido

creador²⁹ que motivaba sus estructuras desde la observación de campo abstraído de su propia experiencia contextual como de alguna manera también lo propicio Delia. Formas coreográficas que aun son tomadas para su reinterpretación, o reproducción en grupos de danza de la ciudad, incluyendo la compañía de danza de JLG, Yambaló. Danzas folklóricas de proyección, elaboradas y producidas con fines escénicos de los que ya hemos hablado. Cabe decir que José, dentro de su coctel de tendencias, también caminó en los senderos de la gimnasia con Héctor Peralta, la danza contemporánea con Claudia Mallarino y la construcción de esquemas aeróbicos con la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Lo que le infiltra no solo movilizaciones conceptuales y coreográficas surgidas desde discursos de tradición, sino que apropia conceptos de cuerpo, espacio, métrica, simetría y disciplina que pueden motivar más reflexiones desde la forma y no tanto desde el concepto, si de construcción teórica hablamos.

Por otro lado, es curiosa la manera en que se evidencia la palabra “explorar” en su discurso al referirse a su experiencia con el ballet folklórico de Ligia de Granados y Sonia Osorio. Alternativas estéticas al respecto de la danza folklórica que él conoce, generando una categorización que más adelante hace evidente (danza folklórica de tradición, danza folklórica de proyección y ballet folklórico). Habla de explorar, como una acción que mereciera cautela. Aquella que me atrevería a decir, estaba atravesada por el discurso de salvaguarda de la tradición del que hablamos en el primer capítulo del documento. Esto nos empieza a generar un argumento inicial frente a la posición que José Luis tiene al respecto de la danza folklórica y que al final ratifica como una perspectiva de construcción estética desde lo tradicional. Situación que no es tan clara en un principio con Mónica, la primera entrevistada.

Alexander Martínez, por su lado, y de manera empírica, ha complementado su formación pedagógica con talleres de danza folklórica que le aportan variedad de visiones desde lo creativo y

por el maestro Lozano en diversos lugares del territorio nacional”. Tomado de: <https://sites.google.com/site/donaldolozanom/home/biografia>

²⁹ En un ejemplo de esto encontramos la danza de la batea, “Esta danza la creó cuando en el año 1083 cuando dirigía el grupo de Danzas Folclóricas de la Universidad Pedagógica Nacional, realizando el montaje para participar en el concurso de Danzas Universitarias del Ascun cultura en ese mismo año donde ganó el regional en Bogotá y posteriormente ganó en nacional en la ciudad de Cali. En ese momento se calificaba la investigación y creación del montaje de una danza y fue la danza de la batea la ganadora en tierras del pacífico colombiano con un grupo de la capital colombiana”. Tomado de. <https://sites.google.com/site/donaldolozanom/home/sus-creacione/la-danza-de-la-batea>

lo administrativo, proceso acompañado también por la vivencia dancística universitaria que tuvo, acogida por José Luis Guerrero como su director. Sin embargo, Alexander no se adhiere de manera nostálgica a ningún maestro en específico. Como sí lo hacen a su manera Mónica y José Luis. Es su caso, habla de un acompañamiento actual del coreógrafo Luis Fernando Sarmiento, quien le ha generado grandes ganancias en su constitución como director de Cochaviva Danza, su compañía. Sobre todo desde la dimensión coreográfica y la inclusión de herramientas como la dramaturgia. A partir de esto se puede decir que Alexander está pensándose desde la experiencia actual y no tanto desde la referencia de un pasado. No quiere decir que los demás no lo hagan, solo que para el análisis que ahora se hace es más evidente en él.

Es oportuno pensar cómo Alexander trae desde el comienzo de la entrevista la frase “dramaturgia en la danza folklórica”, constituyendo de antemano una de las inquietudes primarias que él tiene al respecto de ese género como si fuera algo que hasta ahora se estuviera implementando. Sin embargo, y a manera de antecedente, esa dramaturgia para la danza folklórica se ha estado pensado desde hace más de 3 décadas.

Los setentas fueron precursores mayúsculos de estas maneras de hacer en la “danza folklórica”. Sonia Osorio y su montaje *La leyenda del Dorado* (70's), *Cabildo en Carnaval* (1976) de la maestra Delia Zapata y *El Potro Azul* (1975) de Jacinto Jaramillo, podrían ser ejemplos claros de la integración dramática en esta práctica danzaria. Otra reflexión que se podría hacer de esto sería sobre cómo los directores y coreógrafos asumen las referencias y los antecedentes históricos de la danza folklórica y sus protagonistas. Pues, a decir verdad, pareciera que los tránsitos históricos andados por la danza folklórica en este país, estuvieran de muchas maneras abandonados. No solo porque no se tienen archivados de manera sistemática en algún lugar propiciado para ello. También contemos con que el poco interés generado se difumina en la inmediatez de la información, invisibilizando reseñas más profundas que pueden ser encontradas solo con un ejercicio minucioso de investigación. Pensar un poco en las dinámicas de recolección de datos para los procesos intelectuales vinculados a la práctica de la danza folklórica en la ciudad, es pensar también en las herramientas metodológicas que tienen los hacedores de danza para propiciar esos encuentros teóricos.

Se puede decir que en la danza folklórica intervienen devenires históricos que marcan las rutas conceptuales y creativas que cada uno de sus protagonistas impulsa. Puntos de identificación,

marcos de movimiento y creación que impregnan, en este caso, a los directores en los que se enfoca este estudio. Directores que heredan de una u otra manera matices, confrontaciones y posiciones de pensamiento, impulsando a su vez aportes estructurados a esta nueva generación, en una movilización continua de argumentos.

Sería importante decir, a propósito de las referencias, que la recordación en la danza folklórica sería una herramienta fundamental para construir su memoria, para componer un árbol que evidencie todas estas articulaciones y líneas estéticas que hoy sustentan la práctica. Pues sin duda alguna, todo esta conectado.

2. Noción de danza folklórica

AKG: ¿Qué es danza folklórica para ti?

MCM: Es como contar a través de los movimientos, a través de diversidad de figuras, pasos y movimientos corporales, los orígenes y tradiciones de un pueblo. De donde viene. La danza folklórica cuenta nuestros orígenes, nuestras tradiciones y nuestras costumbres ancestrales. Es lo que ellos nos dejaron, para nosotros conocer y saber más acerca de donde venimos.

JLG: Danza folklórica es la oportunidad más grande que tiene el ser humano de proyectar en escena muchas de sus tradiciones y costumbres. De su mismo ambiente, de su mismo contexto. De su misma gente, que tuvo también la oportunidad de vivir. Muchos estamos acá en Bogotá y muchos vivíamos en la época en que de pronto en las fiestas decembrinas se colocaba la música fuerte en las diferentes casas pero salía uno a bailar en los barrios y en la calles. Y en las calles se saludaban con los amigos. Hoy día ya no es saludarse en las calles, porque ya no son casas sino son conjuntos. Entonces, los conjuntos tienen más pequeño el espacio y todo es más apretado. Es como cuando ve uno los 50 de Joselito, esa música fue espectacular cuando la tocaba la Billos Caracas Boys de esa época. Pero hoy en día la retoman y vuelven a tocarla y vuelven a gustar. ¿Por qué? Porque son cosas que quedaron de las generaciones anteriores.

La danza folklórica se ha convertido entonces en eso; en la oportunidad que nosotros tenemos como partícipes, como gestores, como interpretes de esa misma ovación hacia lo que de pronto muchos de ellos en sus épocas ancestrales pudieron traernos acá. Es la oportunidad que tenemos nosotros de poder proyectar todas esas tradiciones, de proyectar todas esas costumbres y llevarlas al escenario.

AMV: Para mí la danza folklórica es poder llevar a escena esos hechos históricos del país, esas realidades que son cotidianas en todo momento de la vida como ser humano. Yo nací en el campo y he hecho parte de procesos muy raizales y es así que veo la necesidad, llegando a la ciudad, de poderme identificar con los diferentes procesos que hay en la misma ciudad. Fe y Alegría me dio esa posibilidad de poder expresarme a través de la danza. Y siendo un campesino en Bogotá podía proyectar esos procesos en diferentes espacios. La danza folklórica es ese hecho mismo de la cotidianidad y de la realidad que vivimos los colombianos. Necesitamos a veces recuperar esa memoria que está tan perdida.

Cavilando discursos 2

Al revisar las nociones de danza folklórica de estos directores, se despejan dos tipos de posicionamientos. El de Mónica Mercado tiene un tono ambiguo, que ubica la noción desde un contexto más diverso y móvil, el que puede asociarse con el hecho folklórico vivo. Una danza folklórica narrativa que utiliza el movimiento como mensajero de la tradición. Es probable que este concepto esté relacionado con lo que Redfield nos presenta desde la “sociedad folk”, pues no hace ninguna alusión a motivaciones escénicas o proyectivas que más adelante vemos en José Luis Guerrero y Alexander Martínez.

Sin embargo, esta situación puede ser contradictoria al momento de entender el contexto en que se enmarca la pregunta. Como se dijo en un comienzo, el concepto de danza folklórica se moviliza sin distinción del de danza folklórica de proyección. Es claro que se trata de un juego de palabras, y desde el comienzo de las entrevistas estamos hablando de la danza folklórica de proyección, pues los procesos que estos directores impulsan están acompañados de motivaciones artísticas,

mercantiles, pedagógicas o de circulación. Es así, y acogiendo el pensamiento de Cortázar, que lo que se considera danza folklórica no lo es

Esta dicotomía nos hace pensar sobre el discurso de Mónica y su posición frente a este concepto en específico, pues para ella puede que no haya distinción entre una u otra manera de nominar este concepto. Y no es un atropello teórico, simplemente sus relaciones de significación probablemente no tuvieron la oportunidad de revelar otro posicionamiento.

Aun así, consciente o no del concepto desde un marco teórico concreto, Mónica se reconoce como una creadora grandiosa la cual impulsa construcciones coreográficas significativas. Lo que me hace pensar en una pregunta: ¿es acaso necesario tener una apropiación teórica fluida para ser reconocido en el medio y generar propuestas coreográficas exitosas? Atendiendo a esto es probable que la forma subordine al concepto, que la teoría en este momento de la danza folklórica en Bogotá sea un mero accidente para solucionar cuestiones operativas en algún espacio académico. Pues sin duda, lo que prevalece es la coreografía. Y entonces, ¿cómo la teoría apoya la construcción coreográfica?.

Sería importante decir que no estamos reflexionando sobre un desarrollo conceptual que se elabora para responder a una necesidad específica (marco teórico de un concurso, por ejemplo). Estamos hablando de la teoría que moviliza quehacer, creación, pensamiento en general.

En otro orden de cosas, para José Luis Guerrero y Alexander Martinez la danza folklórica sí está enmarcada en el contexto escénico. No tituben al pronunciarla como “la oportunidad que tenemos todos nosotros de poder proyectar” o “llevar a escena esos hechos históricos del país, esas realidades que son cotidianas”.

Sería importante pensar en qué momento se constituye esta equivalencia que, a decir verdad, genera más de una confusión, en donde no se sabe si se está hablando desde el hecho folklórico o desde el ámbito expositivo-escénico.

La semiótica nos enseña que cada palabra, cada signo, construye su significado desde una dinámica social atribuida en la que intervienen diferentes fenómenos. No solo los directores entrevistados sino también instituciones como IDARTES o escuelas de danza, trasladan sus nociones de danza folklórica hacia lo que en verdad es danza folklórica de proyección, o sea, las

prácticas, las movilizaciones metodológicas y los desarrollos creativos promovidos por producciones escénicas danzarias conformadas desde inspiraciones, percepciones e interpretaciones folklóricas.

Se puede decir que Bogotá en este caso ya tiene establecido su lugar de enunciación respecto a la danza folklórica. Sin embargo, ¿qué pasa entonces con el significado originario de la danza folklórica en la ciudad?. Tal vez cuando hablamos de estas manifestaciones danzarias indentitarias articuladas por tradición a una comunidad que las motiva, las hereda y las desarrolla de manera espontánea, estamos hablando de prácticas ajenas al contexto cosmopolita. ¿Y es que acaso en Bogotá no hay folklore?. Esto le daría otra mirada al debate, al pensar que este “hombre folk” es antagónico al “hombre urbano”, entendiendo entonces que el folklore como concepto solo transitara en la ciudad como algo extraño, desconectado de la experiencia significativa del ciudadano. Situación que a mi modo de ver no tiene sustento, pues se toma el hecho folklórico desde un enfoque esencialista que doblega la condición de urbe. Ello reduciría cualquier manifestación folklórica que pueda constituirse en este contexto “hostil, carente de memoria, tradición e identidad”.

Contraria a la posición reduccionista del folklore en la ciudad, en nuestros entrevistados encontramos otras iniciativas para la danza folklórica de la ciudad, José Luis habla sobre “saber más de dónde venimos”, estableciendo a la danza como ese vinculo entre pasado, presente y futuro en búsqueda de una identidad polifónica del bogotano. Y Alexander conversa sobre la danza como “ese hecho mismo de la cotidianidad y de la realidad que vivimos los colombianos, que necesitamos a veces recuperar esa memoria que está tan perdida”, motivando la puesta en escena como una reflexión histórica desde la memoria y la cotidianidad en aras de generar referencias simbólicas para Bogotá.

Así las cosas, el concepto de danza folklórica está reconfigurado en Bogotá hace varias décadas. Debe seguirse profundizando para establecer cómo se han venido articulando estas nuevas representaciones.

3. Fuentes de la noción de danza folklórica

AKG: ¿Desde donde partiste para elaborar el concepto que acabas de evidenciar?
¿Algún autor en particular o es una construcción personal?

MCM: Uno recurre a muchos... Manuel Zapata Olivella, la misma maestra Delia Zapata. Tengo el nombre aquí ahorita pero se me olvida... Un maestro muy conocido... Pero yo para los nombre soy muy mala... El mismo Alberto Londoño. Hay más atrás, hay un maestro que ya murió y que es una eminencia y se me olvidó. ¡Abadía! Guillermo Abadía. Obviamente el *Compendio...* de Guillermo Abadía es también de donde uno empieza a mirar, y después va mirando a otros autores.

JLG: No nace de un autor en particular. Tuve la oportunidad de compartir muchísimo con grandes personas. De conocer al maestro Guillermo Abadía Morales. Pero leo los conceptos de cada uno, y obviamente tengo claro por ejemplo mi propio concepto de danza, que es el movimiento del cuerpo ajustado a un ritmo determinado. Ese es mi concepto de danza. Pero de pronto el de Von Laban sea distinto o el de x, y o z sean distintos. Cada uno lo construye y cada uno lo asimila. Yo creo que ese concepto es la construcción desde varios conceptos que yo he tenido la oportunidad de vivenciar. Pero que hoy día expresa, lo que yo estoy sintiendo. Y que quiero que los demás de pronto tengan la oportunidad también de sentir.

AMV: Nace de la misma experiencia que he tenido como bailarín, como coreógrafo o como director de grupo de danzas. Que se ha convertido en esa labor que hemos querido hacer, no solamente de la vocación como docente..., de ese intento por promulgar y fortalecer el proceso del folklore colombiano en nuestro país.

Cavilando discursos 3

Este ítem en particular evidencia unas falencias, a propósito del reconocimiento de referencias y antecedentes teóricos concretos. Es claro que los conceptos movilizados por cada director pueden

ser construcciones racionales estructuradas desde el empirismo, situación que es viable dentro de esta polifonía de argumentos. Sin embargo, es necesario que se generen reconocimientos estructurales de los conceptos movidos, más allá de marcos teóricos provisionales, pues la danza folklórica funda sus argumentos con base en características específicas que la identifican. Es indispensable comprender esta afinidad entre naturaleza específica y basamento teórico, en aras de fortalecer a la danza folklórica como manifestación cultural y disciplina artística posibilitadora de conocimiento sensible en Bogotá.

Para muchos, este compromiso analítico corresponde solo a los intelectuales. Como soporte externo para la creación. En otra instancia, y como lo evidencian los tres entrevistados, la construcción de conocimiento también se hace desde la experiencia y el sentir particular de cada uno, produciendo otras “escrituras” constitutivas de marcos de referencia. Ello explica que la danza folklórica en la ciudad motive pensamiento corporal antes que pensamiento racional, sin que ello quiera decir que subrayemos la posibilidad de escindir cuerpo y mente. Se hace necesario formalizar rutas para que estas aristas se integren y posicionen a la danza folklórica en la ciudad no solo como una sucesión de maneras de hacer escénicas, sino como una disciplina danzaria que promueva espacios académicos concretos, tales como pregrados, centros de documentación, centros de estudio o grupos de investigación.

4. Diferencias entre danza folklórica y danza tradicional

AKG: ¿Cuál es la diferencia entre danza folklórica y danza tradicional?

MCM: Yo te puedo decir que para mí no hay diferencia. Son dos palabras que están utilizadas. Pienso que son como épocas. Cuando yo empecé, yo oía hablar de danza folklórica, jamás de danza tradicional. De un tiempo para acá, ciertos maestros empezaron a hablar de la danza tradicional. Sí, pero yo no le veo la diferencia. Para mí la danza folklórica es la tradición; más bien es como una unión.

JLG: En términos generales, la danza está en un contexto general; viene en subdivisiones como: la danza clásica, la danza contemporánea, y en mi concepto viene una subdivisión del mismo peso y del mismo talante, la danza folklórica. Dentro

de cada uno de los contextos de la danza folklórica, de cada uno de los pueblos o de los países o de las regiones, viene la danza folklórica con una subdivisión interna: de proyección y tradicional. ¿De proyección cuál es? Un trabajo muy bonito, muy enriquecedor, que complementa, una mezcla entre folklore, danza contemporánea y otras cosas. Yo digo que esto es danza de proyección. Mientras que la danza tradicional es ver un grupo, como por ejemplo Yambaló, que busca el torbellino en su esencia, que si va a hacer un torbellino zapateado entienda cuál es el concepto del torbellino zapateado, si va a hacer una guabina chiquinquireña entienda cuál es el escobillado y en qué momento va el trabajo. Que es netamente tradicional, netamente; hasta donde ellos pueden. Porque netamente sería que ellos hubiesen nacido allá en la región y que fueran solamente de esa región y que proyectaran solo de esa región y nada más. Indígenas bailando indígenas y no más. Pero no es así, entonces es lo más cercano. Estas son las dos diferencias que yo planteo dentro de la danza folklórica.

AMV: Bueno, yo le encuentro una diferencia bien interesante y es que la tradición misma la identifico yo como lo raizal. El hecho folklórico que se da en la región en el momento mismo, por las personas o los individuos que se involucran en ese hecho, que no tiene un carácter de coreografía, que la gente lo puede simplemente interpretar y hacer desde lo que siente como expresión. Cuando yo hablo de la danza folklórica, ya hablamos de un término que incluso es extranjero, de un termino que puede involucrarnos a llevar a escena, llevar a escenario. Entonces, cuando hablamos de que lo llevo a escena estoy proyectando unos elementos, que deben ser importantes para el público, que le llame la atención, que tengan un carácter estético en relación al manejo del color en el vestuario, un manejo musical en relación a los tiempos musicales. Cómo la coreografía debe ir teniendo un desarrollo y envolver al publico. Entonces pienso que ahí está la diferencia. Tradición, hablo de lo raizal, de lo que se da; y folklórico, hablo de lo que ya se lleva a escenario y se va identificando incluso como propio dentro de una idea, pues, del colombiano.

Cavilando discursos 4

Al plantear esta pregunta se quería generar un ambiente para reconocer las maneras no solo de entender las nociones de danza folklórica y danza tradicional que hoy transitan en la ciudad (connotaciones que ya se evidenciaron). También se aspiraba a motivar una caracterización. Aquella que, como se dijo en la parte primera de este documento, formula los marcos de referencias creativos en los que se reconocen los directores.

Es claro que las respuestas fueron heterogéneas. Por parte de Mónica Cecilia Mercado no se evidencia ninguna intranquilidad acerca del tema, ni un marco conceptual que la cobije. Para ella, ambos vocablos significan lo mismo. Es decir, no toma partido en el debate entre hecho folklórico y proyección folklórica, que es como la mayoría de creadores separa esa disyuntiva. Lo que me promueve otra inquietud en específico para Mónica (atendiendo a la conceptualización generada en este documento) y es: Como nominaría usted la danza desarrollada en el hecho folklórico?

José Luis, por su lado, ni siquiera entra en ésta separación. Su argumento parte de una categorización que claramente acoge a la danza folklórica como disciplina desde el ámbito académico (muy lejos de argumentos folklóricos), teniendo como categoría mayor la danza, de la cual despliega subdivisiones. Es así que la danza folklórica es reconocida desde una teoría estructural, con delimitaciones que condicionan y caracterizan su identidad como manifestación artística. A esta se le suma la adopción que hace de la posición oficial del Ministerio de Cultura de Colombia, donde se argumenta que la danza folklórica tiene tres líneas estéticas: tradicional, proyección y ballet folklórico.

En tanto, Alexander Martínez ratifica la cuestión fronteriza, diferenciando entre tradición (lo raizal) y folklore (lo escénico), como modos distintos de identificar la colombianidad.

5. Teoría en la danza folklórica

AKG: ¿Qué es la teoría en la danza folklórica?

MCM: La teoría sería como su origen, ir a los orígenes. Es bien difícil. Pero todo esto ha sido transmitido de generación en generación. Tratar de ir a lo más profundo, de esos orígenes tanto musicales como dancísticos, y tratar de investigar lo que más se pueda.

JLG: Una falencia que tenemos todos.... En este momento, es una falencia, pero es una cosa que se puede construir. Es una cosa que se puede alcanzar, es algo necesario ¡No la tenemos! Esa situación que no está presente, pero que la podemos buscar. Entonces es como buscamos nosotros la oportunidad de que los pelaos empiecen a integrarse un poco más en eso, empiecen a sentir que no solamente es interpretar unas coreografías e ir a hacer lo que tienen que hacer y ya. Punto. Es cómo yo puedo empezar a construir un discurso, desde mi punto de vista, y que ese discurso no se quede solamente en la palabra sino que también se pueda condensar en la parte escrita.

La falencia está por falta de exigencia, por falta de disciplina de los directores, de nosotros como orientadores que debemos inculcarles esa importancia. Que no solamente es que lo haga bonito. Que se mueva bonito, y que sepa para donde coger en una coreografía. Sino que sepa la trascendencia de... Es importante que lo entendamos... Que se pueda explicar por qué pasa eso... Y no repetir: Así dijo el profesor. ¡Noooo! Entender la mecánica del movimiento es para que se puedan potencializar como maestros.

AMV: La teoría en la danza folklórica pienso que debe basarse en una investigación, en una recopilación de datos. En un recopilar experiencias de grandes maestros que han estado en nuestro país, de saber cómo ellos han vivido la tradición, qué elementos han involucrado a la danza. Se puede decir que las otras técnicas de la

danza tienen muchos más elementos teóricos. Uno puede decir: Hago ballet, hay una serie de pasos, una serie de talleres; si hago contemporáneo, cómo es el proceso. Pero cuando hablamos de folklore debemos remitirnos a un lugar. Poder encontrar una escuela donde se enseñe folklore es difícil- Pero las compañías, la academias del país, pueden aportar muchos elementos que se pueden ir teniendo como bases para ir construyendo esa tradición misma de lo raizal, pero llevada al hecho folklórico y a las cosas que se están dando en la proyección de la danza folklórica en Colombia.

Cavilando discursos 5

Aquí se prueba que la teoría en la danza folklórica es una carencia. Sobre todo cuando aquella sólo se ve como un ejercicio de recopilación de información. Aunque es importante compilar y documentar en aras de hacer un archivo histórico de la danza folklórica, por ejemplo, esta acción puede generarse mecánicamente, sin mayor despliegue del pensamiento. En cambio, teorizar sería pensar la danza, reflexionar y desarrollar construcciones discursivas sustentadas y pertinentes al contexto donde esa danza se practica. Es tomar posición, amparar, argumentar y seguir de manera inquieta esas conexiones que volverán a reelaborarse teóricamente desde la confrontación generada por su propia circulación.. Así, quedarían en debate, con determinados soportes epistemológicos aspectos como: el reconocimiento técnico danzario, la indagación de procesos folklóricos, los tránsitos culturales hegemónicos, los procesos de creación específicos, el peso de las subjetividades dentro de ellos, las adaptaciones circunstanciales que sufre la danza folklórica, los entendimientos frente a la tradición.

La preocupación real se da cuando se entiende que en la danza folklórica de la ciudad la teoría no es un insumo importante para la circulación y la producción creativa. Es decir, no es un requerimiento sustentador de la práctica, siendo apenas un apéndice de los procesos en este momento. Todo parece indicar que la forma es la que sostiene esta práctica en las articulaciones culturales de la ciudad, antes que su interacción con el pensamiento.

6. Articulación entre teoría y práctica

AKG: ¿Qué percepción tienes de la articulación entre la teoría y la práctica en los procesos de danza folklórica en la ciudad?

MCM: Que no siempre se cumple, que nos falta investigar más, que nos falta fortalecer el origen de las cosas, porque pienso que muchas veces tergiversamos lo que queremos mostrar. Simplemente la copialina: “Ahhh, tan bonito el trabajo de aquel”. Vea, cojámosle, cambiémosle esto y mostrémoslo. Pero si no nos preocuparnos por saber, porque esa persona sí la voy a copiar. Por lo menos pensar en por qué lo hizo así. O simplemente es bonito, ganó con esto. Ay, copiémosla. ¡No! Hay que preocuparnos más. Si no tenemos como llegar, entonces por lo menos cojamos un libro que nos diga: bueno, esto se hace así, y es así porque esto. Y si uno tiene la posibilidad de ir al sitio, pues a hacer trabajo de campo, sería lo ideal. Pero tener una base, que si alguien te llega a preguntar por qué esta haciendo eso, uno pueda decirle: Mire; yo lo hice porque fui hasta el sitio, lo averigüé. Este libro me dijo esto pero después quise hacer esto otro. Y no simplemente porque lo vi en you tube y me pareció bonito. Pienso que nos falta mucho eso.

JLG: Ahhh... son muy escasos, porque desafortunadamente hoy día, por ejemplo en ASCUN, ponen a los chinos a que hagan la exposición de los trabajos de investigación que hacen los maestros y pues de pronto se llevan a un par de chinos para que vivencien las cosas. Sí, obviamente es claro. Pero hace falta todavía mucho discurso, mucho andamiaje. El discurso no se construye para que su merced tome este documento, apréndaselo al derecho y al revés y hábleme sobre ese documento. Esa no es la forma -creo yo- de teorizar a los bailarines. A los bailarines hay que teorizarlos con la práctica, con las salidas de campo. Y hay que teorizarlos para que ellos mismos vayan y vivencien y digan: Bueno... qué puedo yo al respecto decir, qué puedo yo hacer como observador directo de ese proceso que estoy viendo, qué puedo plantear. ¿No tengo palabras para describir eso? Ahí es donde empieza él a construir su propio discurso, donde empieza él a decir: Venga, ¿cómo están viviendo los niños el joropo,

como lo proyectan, lo están copiando de sus papás? O, ¿cómo es ese contexto donde los muchacho deben empezar a tomar nota. Es lo que yo estoy tratando de desarrollar con las salida de campo de Yambaló. De la experiencia que tuvieron los compañeros de la salida, por favor, comentemos qué experiencia tuvieron, qué vivencias tuvieron. Empieza a darse un andamiaje de construcción de discurso para cada uno de ellos, respecto a temáticas como, por ejemplo, la idiosincrasia y cultura del mate, que es una cosa que se vive en Buenos Aires y que se vive en monte video. Con la experiencia cotidiana que la acompaña, establecer también puntos de referencia y que ellos mismos empiecen a escribir su propio discurso.

AMV: Que son muy escasos. Siento que está muy escaso, uno se remite al estado del arte, hay poco escrito. Sobre todo algunas facultades de algunas universidades han hecho ese proceso de recopilación de esos datos. Entonces, pienso que es bien importante, cuando uno va poder involucrar a los muchachos y a los bailarines en este cuento de la danza, el poder hablar desde una teoría. Puedo ser yo un excelente bailarín, haber tenido una experiencia magnífica en grandes grupos pero otra cosa es cuando yo me paro para poder hacer una dirección y poder pensar cómo voy a hablarle a los muchachos de un proceso de danza en el país si no tengo un referente teórico, no he conocido un poco sobre quién ha trabajado sobre eso, quién ha escrito, cuál ha sido ese proceso de recopilación y de sistematización. Ese proceso de sistematización en el país hace falta porque hay grandes experiencias, hay grandes compañías e incluso uno mismo hace la reflexión de cuántas coreografías podemos tener en el grupo y no las hemos escrito, o las mismas obras no están escritas. Sí, solamente tenemos un archivo donde hay diferentes fotografías, videos, músicas, algunos textos. Pero que yo pueda decir la obra esta escrita... Entonces eso nos pasa mucho a los que hacemos danza folklórica colombiana. Hay grandes maestros que han muerto, que han dejado su legado pero que se ha perdido porque no se ha tenido esa relación entre lo teórico y lo práctico. Porque simplemente puede uno dedicarse a ser activista y bailar, bailar, bailar y no escribir sobre la experiencia. Pienso que es una herramienta importante que debemos retomar para nuestras compañías y que hay un momento bien interesante, en donde podemos contar esa experiencia pero sobre todo esos procesos de creación.

Cavilando discursos 6

Sin duda las respuestas aquí evidenciadas justifican aun más las motivaciones del presente documento investigativo.

Mónica Cecilia Mercado manifiesta la necesidad de tener bases teóricas que sustenten el trabajo creativo desarrollado por cada uno. Y hace referencia a la práctica de la copia formal, que no requiere ninguna indagación conceptual y que deriva en propuestas coreográficas planteadas solo desde el movimiento, sin imprimir otros significados ni sentidos.

Lo importante sería pensar si la teoría y la creación solo tienen, en la danza folklórica, espacios de convergencia meramente operativa. Tal cosa ocurre, por ejemplo, cuando hago una recopilación de datos por necesidades específicas de una coreografía y construyo dicha coreografía al margen de las teorías, de las relaciones contextuales que han estado presente en la recogida de datos y en la creación coreográfica misma.

Obviamente, no hablamos solo de la teoría contenida en libros. Se alude también a ideas o hipótesis que acompañan/sustentan cada proceso creador, las que deberían quedar por escrito, pues ello permitiría profundizar en inspiraciones y en modos concretos de composición danzaria.

La articulación entre teoría y creación no es sólo cuestión de investigar por encargo. Esto tiene que ver en realidad con la praxis, y cómo determinada movilización conceptual se ve reflejada en procesos creativos desarrollados. Muy probablemente carencias teóricas impulsen carencias creativas, y viceversa.

7. Creación en la danza folklórica bogotana

AKG: ¿Como ves la creación en la danza folklórica de Bogotá?

MCM: La verdad, pienso que le falta mucho, que nos falta mucho. Pienso que tenemos que preocuparnos más, porque simplemente nos quedamos pensando que somos la danza folklórica y nos tienen que ver porque es lo nuestro y no pensamos en cómo equilibrarnos con otras cosas, con otras técnicas, con otros géneros que están llamando mucho la atención y que sí se están preocupando por eso. Entonces, pienso

que nos estamos quedando en el “Esto somos y ya!”. Tenemos que preocuparnos más por trabajar la dramaturgia, más nuestros vestuarios, más nuestra expresión corporal y hacerlos un lenguaje más contemporáneo para la gente. Que le llame la atención. Pienso que nos falta mucho de eso. La parte coreográfica es muy importante. Cuando uno se queda viendo a un grupo que hace en 40 tiempos una misma figura y un círculo y sigue, sigue, sigue, la gente ya lo perdió. Pienso que debe ser más dinámico, más llamativo para el público. Como: “Dios mío, ¿qué paso? Me perdí. Estaban aquí y ahora cambiaron ya de figura. Cosas que hagan al público más atento a una compañía. Vestuarios que llamen la atención, colores que tengan que ver con lo que se está diciendo. Todo es un conjunto de cosas, de elementos que necesita la danza tradicional o folklórica para llamar la atención.

Tiene que haber más preocupación sobre lo que se transmite. Aunque sí es importante el paso básico, las figuras que hace. Pero también cómo ese trabajo lo ve la demás gente, no solo con sus ojos de director. A veces hay que pensar mucho en los ojos del público, porque si queremos preservar lo que hacemos y nos gusta, tiene que gustarle a la gente y tiene que la gente sentirlo como suyo. Entonces pienso que eso hace mucha falta. Yo me he preocupado por eso. Cuando a mí me miran, que la gente este mirándome todo el tiempo y no pierda la idea de lo que está pasando, que le interese, que le guste, que vea y sienta que los bailarines quieren comunicarse con él. Pienso que si un ve a Herencia Viva, ve ese lenguaje, esa expresión de la cara, esa expresión facial y el interés que ponemos por el público. Me parece que tener una comunicación entre los dos es bien importante.

Pienso que lo más importante es lo que yo quiero. Cómo lo que yo tengo se lo voy a llevar a los demás, y eso que yo quiero mostrar llegue a las personas de la misma manera. Entonces que cuidemos mucho eso. Toooooo el proceso. Desde dónde arrancamos hasta dónde llegamos. Y que cuando lleguemos, veamos que si lo que empezamos acá esta igual al final. Entonces pienso que eso es muy importante, porque a veces nos perdemos en el camino.

JLG: Se han hecho cosas buenas, se han hecho cosas interesantes. Mira que este mismo ámbito se viene generando y una de las propuestas de IDARTES es que el mismo idartes se ha ido reacomodando. Creo que fue en el 2009 que idartes llegó y dijo “Vamos a hacer una división entre lo que es tradicional y lo que es proyección”. A mí me pareció espectacular. En esa época los grupos se inscribían dependiendo de su línea. Nosotros nos inscribimos en danza tradicional. Porque cada uno escogió su línea. Eso me parece muy bueno porque Idartes después dijo: “No, mezclémoslos a todos y que vaya tradición y proyección en la misma línea”. También es bueno, porque se va metiendo una cosa y la otra. ¿Qué paso y qué vi yo, por ejemplo, con el primer puesto del 2013 (creo que fue en 2013) que fue el montaje que hizo Tierra Colombiana. Tierra Colombiana siempre se caracterizó por tener un ballet folklórico y que prevalecieran las puntas y que prevaleciera su técnica como ballet y que ha sido respetable y que ha sido muy bien en marcada no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional. Pero lo que yo vi, y la lectura que yo hice fue: el ballet Tierra Colombiana hace rato que no ganaba y tuvo que bajar su técnica a volverla un poco más tradicional para volver otra vez a encaminarse y enrutarse hacia los triunfos. Y los grupos tienen derecho a hacer eso. Si yo quiero en este momento hacer un trabajo de proyección y quiero proyectarme, pues listo, me inscribo por proyección. Cada uno tiene el derecho de hacerlo.

Nadie está diciendo que los que están haciendo proyección folklórica son los mejores, ni que deben desaparecer. Deben existir y deben generarse esos espacios. Pero así mismo también deben dejarnos existir a los que queremos hacer danza tradicional. Entonces, es existir todos. Que todos aportemos. Eso hace parte de lo que nosotros debemos tener en nuestro abanico. Y que el público sea quien tenga la oportunidad de ver esas diferenciaciones.

AMV: Bueno, en general creo que muy pocos grupos estamos haciendo y le estamos apostando a este aspecto que es bien importante. Lo hemos manifestado en las sesiones de trabajo de la Mesa de Folklore [Distrital]. Hemos manifestado que a través de este proceso hemos encontrado experiencias significativas. Es tomar elementos que

incluso podrían diferenciarse de lo que hizo Sonia Osorio con su Ballet Folklórico, con el que se convirtió solamente en show, o el espectáculo de folklore que obviamente es valioso y que merece respeto la labor que ella hizo. Pero el Ballet de Antioquía, siendo una compañía de ballet, le apostaba a otras cosas bien importantes como: el trabajo corporal con los bailarines, involucrar otras técnicas y eso cómo se reflejaba dentro del folklore colombiano. Es tener en cuenta esas tradiciones y esas cosas cotidianas y esas labores y esas manifestaciones que se daban desde lo raizal, y cómo ellos lo llevaban al escenario. Pero sobre todo cómo desde la dramaturgia se podían involucrar estos elementos que han sido de alguna manera exitosos, que constituyen una experiencia significativa.

En Bogotá se empezó a trabajar en red y que esos beneficios que podamos obtener como grupos que estemos trabajando juntos, podamos gestionarlos para la formación de nuestros directores, en coreografía, en dramaturgia. Pienso que estamos muy, muy escasos, incluso de personas que puedan manejar este aspecto bien importante para la danza folklórica. De pronto el contemporáneo tiene muchas más posibilidades de experimentar, de crear a través de los mismos laboratorios de danza que se dan en las compañías. Pero en el folklore a veces estamos muy sesgados a no querernos salir de lo que puede significar la tradición; a veces nos dan miedo. Con los grupos que nos hemos reunido, hemos identificado que a veces puede ser ese miedo de querer salirnos de lo que significa la tradición colombiana... Pero logramos algunas experiencias bien significativas en nuestras compañías, poder experimentar y crear a través de los ritmos folklóricos colombianos, sin dejar de lado la tradición. Como voy a bailar un bambuco, entonces aquí voy a abrir las piernas porque entonces en el bambuco puedo abrirlas. No se trata de eso. Sino de cómo contamos a través de esos procesos dancísticos y musicales de nuestro país. Pues la música y la danza han estado juntas ahí, haciendo un matrimonio bien especial y esos elementos se pueden involucrar. Siento que la danza en Bogotá está actualmente en esa búsqueda de saber qué cosas son más beneficiosas para sus compañías. Pero sus montajes, sus obras, sus puestas en escena, también deben de tener todo un proceso de creación, de producción, que es bien importante para que tengamos éxito. Eso es lo que siento yo que hace falta pues en Bogotá. Más espacios de formación y capacitación sobre esos procesos de creación.

Tener formación en otras modalidades de la danza que es bien importante, involucrarlo. Porque es importante estar abierto, es convertirnos en esa esponja y saber que el ballet puede aportar a la técnica corporal, el contemporáneo, el afro, los ritmos de la costa, los ritmos del joropo. O sea, muchos otros elementos que pueden involucrarse en la formación, en la capacidad del bailarín para después llegar y poder hablar de creación.

Cavilando discursos 7

La creación se asume por los tres entrevistados como una falencia que en este momento histórico se vive en la danza folklórica colombiana. En este ítem se observa cómo se articulan los discursos y las inquietudes anteriormente evidenciados. Por ejemplo, la dramaturgia como elemento fundamental para una danza folklórica actual y creativa, que se piensa sin repeticiones, sin permanencias y con una conexión concreta con un público. Una danza folklórica que transita y que no se queda estática. Que puede ser como producto de excelente circulación.

La creación en la danza folklórica parece entrar en estados continuos de resistencia. Resiste a los discursos esencialistas, resiste a las categorizaciones, resiste a las atribuciones estéticas, resiste a las dicotomías históricas, resiste a los objetivos mercantilistas, resiste a los objetivos tradicionalistas y, a decir verdad, más que resistir se adapta. Lo que estaba aquí lo quité, pues ya está mejor escrito en las Conclusiones.

Algo interesante que se encuentra aquí es la necesidad de nutrir la danza folklórica con otras herramientas de movimiento. Probablemente muchos creadores de esta manifestación tienen prevenciones respecto a factores que puedan cambiar su marco estético tradicional, promovido por compendios y sistematizaciones ya mencionados. Ello genera una resistencia adicional de la danza folklórica en Bogotá: quiere mantener ciertos imaginarios de lealtad a la tradición y precisa de una renovación técnica, simbólica y comunicativa acorde con las exigencias del receptor de la gran urbe

Estas carencias pueden superarse con espacios de aprendizaje sustentados en marcos teóricos reconocidos desde estas dinámicas particulares que presenta la danza folklórica en Bogotá. Se

hace necesario entablar diálogos con esa comunidad, motivando un acercamiento crítico a tales construcciones teóricas.

8. Objetivos escénicos

AKG: ¿Qué buscas cuando pones algo en escena?

MCM: Contar algo, informar sobre algo. Yo me entero de algo, por ejemplo, todo ese proceso, toda esa influencia que quiero que la gente conozca, procesos e ideas. Por qué bailamos así, de donde viene todo eso que estamos bailando; y cuando yo vi ese origen afro de todo lo que hacemos me pareció muy interesante contárselo a la gente. Entonces por eso lo hago, a mí me gusta que la gente sepa y trato de trabajar con cosas que no sean muy conocidas para que la gente, conozca cosas diferentes. Que no digan: el mismo bambuco, la misma cumbiecita, sino que conozcan cosas diferentes. Aunque la cumbia y el bambuco son cosas muy lindas, muy interesantes, pero es lo que la gente siempre hace. Entonces hay que mostrar otras cosas, que llamen la atención.

Me caracteriza el dinamismo, la agilidad y el tener a las personas siempre muy comunicadas con lo que hago. Que la gente cuando ve un espectáculo de Herencia Viva, siempre esta ahí, pendiente, no se distrae, porque es tan ágil, tan dinámico y con tanta fuerza que la gente se comunica.

JLG: Que no se me aburran ni por el chiras, que no se me aburra el espectador. Mi objetivo primordial es que el espectador vuelva a amar la danza folklórica. Aunque les gusta mucho, hemos aburrido a los espectadores con la danza folklórica terriblemente. Mostrando el bambuco... Perdón por lo que voy a decir, pero con todo el respeto lo hago. El bambuco del maestro Jacinto Jaramillo, que lo mostró hace 20 años, tiene que ser el mismo, entonces muestro el mismo bambuco. Ahí es donde estoy de acuerdo con Cesar Monroy. Hay que cambiar las cosas, hay que plantear nuevas cosas, pero no totales. Sin olvidarnos de la historia. No. Hay que mantener unos parámetros y mantener esos parámetros lo podemos hacer nosotros, siempre y

cuando podamos mostrar diferentes estructuras coreográficas, mostrar diferentes planteamientos, mostrar diferentes montajes; pero que tengan esa herramienta esencial. Busco cautivar al espectador.

AMV: ¿Que buscamos? Que el público se sienta identificado, que se sienta atraído, que pueda sentirse animado por lo que está observando. Porque no solamente pensamos en el bailarín como tal sino también en el vestuario, que sea un vestuario muy desde la investigación. Que no sea un vestuario solamente para ponerlo por bonito o porque los colores combinan. Sino porque está ubicado en una historia, está ubicado en un año, sí, en una época en nuestro país. Entonces buscamos con la danza transmitir esa energía de lo que significa bailar. Pero sobre todo desde el folklore colombiano que está siendo desplazado por otros procesos de danza en el país, que “son populares” pero que la danza folklórica dejó de lado por pensar de que se estaba..., que ya no era folklore, o que se estaban perdiendo las tradiciones. Sin pensar en esos elementos de la vida cotidiana, que ha tomado por ejemplo la danza popular como la salsa, que toma elementos del populismo colombiano y que la gente lo vive, y lo vive a diario y lo está comunicando a través de sus procesos. Entonces, con la danza tradicional podríamos comunicar e involucrar a las personas en ese gusto y en ese sentir por pagar una boleta para una función, por asistir a un espectáculo de danza, por apoyar los procesos de enseñanza y las escuelas de formación, o incluso que sus hijos hagan parte de la danza y que este sea un elemento bien importante dentro de la formación personal de los colombianos.

Cavilando discursos 8

Con esta pregunta se ha querido indagar sobre los objetivos que permean las creaciones escénicas de los tres directores. Es evidente en el discurso de cada uno que las motivaciones escénicas están encaminadas a cumplir con los juicios estéticos del espectador. Así, la danza folklórica se concibe como un espectáculo que puede abarcar variedad de temáticas, sensaciones y narrativas que se forjan en función de un público. Esto puede ser provechoso si pensamos en propósitos escénicos reflexivos que involucren rutas de observación en donde el público adquiere experiencias

simbólicas importantes. No sólo desde un goce formal que es elemental para estas dinámicas escénicas, sino desde una comunicación potente que movilice mensajes de identidad, memoria y tradición, desde múltiples miradas.

Debería llegarse a una equivalencia entre espectáculo y reflexión. El primero tomado como esa dimensión que requiere formas, movimientos, colores, luces, sonidos, estructuras coreográficas, agilidades, uniformidades, músicas, etc., que cumplan con el objetivo de mantener al espectador interesado. Y la segunda tomada como aquella dimensión en donde el acto comunicativo escénico promueve lecturas al respecto de lo que, por ejemplo, se entiende por folklore, o del modo en que, desde la tradición, se puede observar la realidad actual.

Este sería un camino, una apuesta, para superar cierta crisis de mercado que se percibe en los espectáculos más esencialistas de la danza folklórica bogotana. El público comienza a pedir variedad, pues se cansa del mismo producto. Se imponen estructuras promovidas por las exigencias competitivas de contextos de circulación los festivales de danza.

El mercado no siempre, ni para todos los consumidores, exige renovación. Muchos gustan de productos que llevan años circulando con los mismos sabores y los mismos colores, motivando recuerdos en ocasiones veces nostálgicos. Pero la exigencia por lo novedoso tiende a imponerse en el mundo actual. Lo mejor sería que la danza folklórica no se cerrara ni a lo viejo ni a lo nuevo, pues hay momentos y hay espectadores para cada tipo de propuesta.

Tales reflexiones solo puede suscitarse si los directores conocen y asumen conscientemente en estas dinámicas mercantiles, que emanan de teorías en pleno desarrollo. Estamos hablando de una danza folklórica pertinente que entiende esas dinámicas, al tiempo que promueve estructuras autónomas de interpretación y re-interpretación del contexto.

9. Consideraciones sobre el quehacer escénico de otros creadores

AKG: ¿Qué observas en las puestas en escena de los demás directores/coreógrafos? ¿Cómo valoras eso que observas?

MCM: Valoro mucho la limpieza escénica, me gusta mucho un trabajo muy limpio en cuanto a figuras, en cuanto a alineaciones, en cuanto a sincronización, en cuanto a

expresión corporal. Y pienso que lo que más valoro es cuando uno ve que el bailarín se trata de comunicar con uno y tenerlo muy pendiente de lo que está haciendo. No ver un grupo de bailarines allá, moviéndose... y si les gusta bien y si no, no. Sino ese interés que uno ve en diferentes compañías que tratan de meterlo a uno en la historia que están haciendo. Entonces eso a mí me llama mucho, me llama mucho la atención.

Pienso que son pocos los grupos que se preocupan por eso. La mayoría de lo que uno puede observar es gente que baila, para sí. Obviamente uno baila para sí. Pero que no le interese lo que deja en los demás, es otra cosa. Entonces pienso que sí hace mucha falta ese tipo de cosas. Quizás por eso la danza folklórica no es tan valorada como otras cosas, porque no se preocupa por su público ... Mi parte de publicista sale ahí, y pienso que todo espectáculo tiene que transmitir algo, y dejar en el público algo. Desgraciadamente lo que uno ve, o lo que uno ha visto hasta hace poco, porque hay grupos que sí lo trabajan, es el trabajar solamente... Este es el bambuco mírenlo; esta es la cumbia, mírenla. Pero no como: Oiga, esto es muy interesante, lo bonito que es; mire cómo él se comunica con ella y cómo la enamora. Que el público entienda toda esa esencia que tiene la danza folklórica, que es muy linda. La gente no se preocupa. Los directores, los coreógrafos a veces no se preocupan por eso. Sino simplemente quieren mostrar: esto es y ya. Es bonito cuando uno ve a un grupo y uno entiende lo que está haciendo y uno se va tranquilo de lo que vio. O sea, es esto: Sí, claro, es una cumbia porque ofrece las velas, y ella no se las acepta pero ahora sí... Que haya una comunicación entre el público y la danza.

JLG: Valoraría el grupo que menos me aburra, le grupo que más dinámicas muestre, el grupo que más versatilidad tenga en su trabajo, que tenga obviamente un hilo conductor, que tenga algo que contarme aparte de la figuras y estructuras coreográficas. Que me cuente algo más. Que me de ese talante de que utilizan realmente la danza para lo que fue diseñada. La danza ha sido diseñada para poder proyectar muchas de las cosas que como seres humanos vemos dentro de nuestro contexto y esa es la idea de la danza. Que me muestren algo mas. No que me muestren lo que ya de alguna u otra forma hemos mostrando en todos estos años, sino que me

muestre algo más. Cómo poder darle esas pinceladas a esos grupos para que puedan mostrarme cosas más enriquecedoras. Desde lo coreográfico. Soy muy tradicionalista, pero me dejó abordar por cosas nuevas.

Ha habido grupos que son muy buenos Pero que hacen lo mismo durante los primeros tres minutos, durante los siguientes seis minutos y durante los últimos ocho minutos. Entonces llega a un momento en donde fatigan a los espectadores. Fatigan a los que los estamos viendo, porque es lo mismo. Uno dice: ¡Uy, cambien el movimiento o hagan otra marcación!. Es eso: la secuencia del tedio, que enmarca repetir muchas cosas. Eso lo he aprendido yo con el tiempo. Es que lo indios farotos marcaban esa vaina así, y es que toca marcarlo durante 10 minutos así. ¡Nooo! Hay muchas construcciones, muchas cosas que de una u otra forma permiten cambiar. Ahorita en la gala del folklore que mostraron un torbellino. Llega un momento en que el torbellino a uno lo satura, y lo fatiga. Entonces uno dice: ¡Noooo, hombre, nooo! El torbellino tiene tantas cosas, tantas cosas, que lo que menos piensa uno es en que se fatigue viéndolo. O que todo quede tan repetitivo, que de pronto lo fatiguen a uno. A eso me refiero, no caer en las equivocaciones de los demás. Siendo muy crítico y siendo muy justos.

AMV: Dedicarse a esto es bien difícil porque no solamente es mantener una compañía, buscar formación en relación a traer a unos talleristas, a tener un espacio propio para ensayar, a tener un vestuario, que yo creo que todo eso es bien costoso... Entonces, sabemos que detrás de unos ensayos, detrás de que un grupo se pone en escena, hay infinidad de cosas. Lo que puede significar también el manejo de las personas, en relación con los estados de personalidad de cada bailarín, con el trabajo con ellos mismos involucrados en el proceso. Que esto se debe amar. Que esto se convierta en algo que debe hacerse con pasión, con amor por la danza colombiana. Entonces, cuando veo un grupo, pues obviamente uno entiende todo eso pero también evalúa una calidad frente a o que se está llevando. Puede ser que en algunos no exista la consciencia, y simplemente muestren una danza por mostrarla. Que exista la conciencia de qué voy a llevar a escena, por qué lo estoy llevando, cómo lo estoy

haciendo. Entonces puede ser que uno observe grupos muy planos. Simplemente se dedican a hacer una secuencia de pasos, en donde no se transmite nada con el público. O al contrario, un trabajo corporal muy bueno, unas alineaciones perfectas, unas coreografías muy versátiles, unas coreografías que todo el tiempo están en constante movimiento, pero que los bailarines no transmiten nada. U otros grupos en donde los bailarines transmiten muuuchas cosas pero el trabajo corporal, el trabajo de coreografía es carente, el vestuario puede ser de mala calidad. Entonces evalúo todo ese proceso. Que yo como espectador me pueda sentir motivado y que pueda a través de las música y de lo que ellos están haciendo, llevarme por un recorrido, por la imaginación de encontrarme en la región de donde procede esa danza. Por ejemplo, ante un grupo de los llanos bailando joropo, que uno pueda sentirse en esa región, cómo pueden transmitir especialmente esas características de lo que significa ser llanero o esas características de lo que significa ser costeño. Sí, muchos elementos que pueden jugar pero sobre todo en esos elementos bien importantes en donde nosotros estamos incursionando, que es la dramaturgia en la danza, que siento que hace mucha falta a nuestra ciudad. Porque muchos grupos en el país se están dedicando a repetir, a repetir y a repetir, y eso para la gente joven no es llamativo. Debemos involucrar unos elementos que, como lo he dicho siempre, desde la cotidianidad involucren a las personas en ese gusto, en ese gusto por la danza, en ese gusto por la danza tradicional colombiana.

La falencia que tienen la danza folklórica en Bogotá es la dramaturgia. El poder contar una historia y que no simplemente sea repetir coreografías de algún maestro de la historia folklórica en nuestro país, sino contar. El poder investigar pienso que también es importante. La investigación que se pueda dar dentro de los procesos.

¡A investigar! Yo quiero tener en mi grupo una puesta en escena de la región llanera ¿Cuales son los elementos que voy a tener en cuenta? ¿Para qué lo quiero hacer? ¿Como espectáculo o simplemente como muestra? Investigar significa poder irnos a las fuentes, a la parte escrita y académica que han tenido muchos autores y otros maestros que ya han hecho ese proceso y que le pueden servir a uno elementos claves

para uno llevar una puesta en escena. No es simplemente llevar la coreografía o pensar en cómo voy a montar esto tan bonito, que quede y ya. Sino qué voy a transmitir, qué voy a lograr con hacer una puesta en escena de la región llanera. Porque mucha gente toma elementos o copia de videos o va y ve grupos y monta. Sí, hay muchos elementos que son facilistas, entonces alguien puede hacer una copia de algún proceso que ya haya tenido otro grupo. Entonces, ¿cómo yo puedo recopilar esos elementos que quiero mostrar o que puedo tener en mi puesta en escena? Involucrando la dramaturgia, contando una historia, o resaltando algún elemento importante de esa región, que como vemos puede ser una fiesta, puede ser una tradición, puede ser algo gastronómico, puede ser una situación cotidiana de labor o de cosas de los campesinos, un mito. Son muchos elementos de donde yo puedo tomar..

Cavilando discursos 9

La reflexión impulsada por la pregunta anterior se justifica en el discurso planteado por los directores en esta respuesta.

El público es el protagonista. Es por esto que se evidencia claramente la importancia que tiene el elemento formal. Sincronización, vestuario, expresión corporal, entre otros elementos deben cumplir con los estándares del juicio del espectador ya condicionado.

Mónica Mercado habla de una falencia comunicativa muy válida. Falencia que se anima con esta preocupación formal que impregna las puestas en escena. Es decir, los bailarines pensando en la forma de su movimiento, su desplazamiento pulcro y su vestuario ideal, se desconectan del público observante. Encontramos movilizaciones coreográficas “autistas”, por así decirlo, que transitan en el escenario sin ninguna consciencia comunicativa externa. Situación que sin duda debe revisarse en los procesos de formación para la puesta en escena.

Desde esta dimensión formal, y tomando la danza folklórica como producto, es necesario no solo generar un carácter visual llamativo. También es importante propender por el vínculo con el observador en aras de promover una experiencia. Aquella que sin duda gestionará esa adherencia que se necesita para que el producto promueva gusto y recuerdo.

En el discurso de José Luis Guerrero se sigue motivando esa inquietud por la repetición. Aquella que se consolidó en un momento histórico y que sigue transitando por las construcciones escénicas de la danza folklórica bogotana. El llamado entonces es a la innovación, pero sin miedos a alejarse de la tradición.

En este aspecto hay dos inquietudes evidentes:

- a. La de innovar pero manteniendo unos parámetros. Ello entraña un espíritu progresista-nostálgico, presente en varios directores de danza folklórica de la ciudad, quienes han construido su ideología bajo la dicotomía entre tradición/contemporaneidad. Es decir,, cimentan sus creaciones sobre los cánones coreográficos (pasos, figuras, planimetrías, etc.) heredados, por ejemplo, de Jacinto Jaramillo o Delia Zapata, en aras de mantener una continuidad estética que simboliza todo un entramado de identidad regional y tradición.
- b. La diversificación de formas, generando otras que apropián herramientas de versatilidad, narratividad y dinamismo escénico no muy arriesgado pero funcional para impactar al público.

Alexander, por su lado, posiciona la inquietud que hace evidente al comienzo de la entrevista (también mencionada por José y Mónica), la dramaturgia en la danza folklórica.

Al parecer, y atendiendo a estas tendencias cíclicas, la dramaturgia ahora es lo que ambicionan integrar los hacedores de danza en Bogotá.

En el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis (2008) encontramos que “la dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente” (p. 148). Atendiendo a esto, se busca que la danza folklórica entre en una dinámica teatral en donde se evidencie una estructura dramática clásica, es decir, que se reconozcan inicios, desarrollos y desenlaces, aunque puede no ser en ese orden específicamente.

Algo ha ocurrido en el tránsito de la danza folklórica en la ciudad. Venimos de un quehacer que privilegiaba propuestas coreográficas sin propósitos dramáticos, secuencias organizativas de movimientos y pasos conectados solo al tiempo musical, proyecciones grupales que se preocupaban por el desplazamiento en función del ritmo y la coordinación, pero no de la narratividad ni de la alternancia.

La pregunta sería entonces, ¿por qué en la dramaturgia se ha ido invisibilizando, si fue reconocida como herramienta escénica para la danza folklórica en un momento en Bogotá? Puede que esa invisibilización haya estado motivada por discursos esencialistas hegemónicos que promovían la danza folklórica como una manifestación con parámetros coreográficos específicos en donde no cabía otra forma. Históricamente ese discurso esencialista ha tenido sus adeptos y contradictores, movilizándolo un constante debate que contribuye de alguna manera a establecer tanto prejuicios como libertinajes, por nombrar de alguna manera los extremos.

Reiterando lo que ya se ha dicho, la danza folklórica puede movilizarse bajo cualquier ideología estética pues el objetivo escénico que se persigue cubre su exploración creativa. Lo importante es que sea auténtica, interna y externamente. Es decir, que haya cohesión entre el argumento defensor del creador, la forma escénica adoptada y la estrategia comunicativa con el público. Solo así cada planteamiento dancístico será identificado desde un lugar de enunciación claro, lo que traerá reconocimiento efectivo y sana convivencia.

Como ha podido apreciarse, la exposición discursivo-analítica que se ha hecho en el capítulo que ahora concluye, sigue un orden lógico que no es el mismo en que apareció la información en las entrevistas. Tal orden lógico ayuda a comprender mejor el pensamiento de los creadores, así como a cumplir los objetivos específicos de la investigación. Primero se habla de formación, después sobre teorización y su vínculo con la práctica, y por último, en torno a lo escénico.

CONCLUSIONES

Folklore son los conocimientos y las manifestaciones culturales (creencias, costumbres, danzas, músicas, comidas, etc.) articuladas por una identidad comunitaria, desarrollada en territorios específicos (no necesariamente demarcados por la geografía o el clima). Esos conocimientos y manifestaciones culturales son transmitidos de generación en generación, asumidos, asimilados, reinterpretados e impulsados de manera colectiva, estableciendo rasgos afines e identificables, permeados por constantes cambios simbólicos según el contexto, la memoria, la necesidad inmediata o el propósito del transmisor.

La palabra folklore mantiene un gran andamiaje en la actualidad. Se puede entender que al hablar de folklore no sólo se hace referencia a lo antiguo o lo rural, a una supervivencia de algo o a una ciencia que estudia ese algo, ya que también transita en manifestaciones vivas, tanto rurales como urbanas. Lo esencial es entender este fenómeno de acuerdo con la época y el contexto donde ocurre.

En la noción de folklore convergen facetas o significados tanto conservadores como progresistas. Las constantes renovaciones de tales significados en un sitio y en otro, pueden explicar el surgimiento de nociones como cultura popular tradicional (planteamiento latinoamericano que intentó relegar el peso del eurocentrismo o del anglosajonismo inherente a la voz originaria) o patrimonio cultural inmaterial (instituida por la UNESCO). Estas nuevas voces trasitaron y transitan con fuerza al hablar del saber de pueblo. Muy probablemente, folklore sea ya un arcaísmo sajón que con celeridad se difundió en un sentido ambiguo, tanto para denominar una “nueva” rama de conocimiento como para establecer sistemas adecuados afines a su objeto de estudio. Sin embargo, hay que reconocer que folklore sigue siendo un adjetivo que enmarca toda una propuesta paradigmática del hacer, por lo menos en la danza y en la música folklóricas.

La etimología de la noción danza folklórica está adscrita a la génesis de la palabra folklore. Es decir, se liga a los saberes del pueblo, sus creaciones y prácticas. Es así que la danza folklórica es un fenómeno sociocultural fundamental dentro de la construcción histórica e identitaria del ser humano, de los grupos humanos. Es por esto que su transmisión de generación en generación lleva consigo conocimiento y hechos, que se convierten en la base semiótica de muchas experiencias en la sociedad.

La danza folklórica colombiana es una manifestación que fomenta secuencias de movimientos evocadores de disfrute, y para ello no se piensa en formas determinadas o en un público específico. Por el contrario, se trata de vivencias dancísticas naturales y sinceras que desde la tradición se impulsan en el seno de una colectividad como experiencias significativas (fiesta, religiosidad, amor, muerte, nacimiento, carnaval, etc.).

La danza folklórica compromete no sólo un entramado simbólico sino también una articulación etimológica potente, capaz de manifestarse y, por qué no decirlo, de adaptarse como significado en diferentes contextos. Es así que su teorización no se construye solo apropiando conceptos; también se debe hacer a través de reflexiones y reconocimientos alrededor de argumentos, entendiendo cómo se han construido esos argumentos, referenciándolos dentro de diferentes contextos (históricos, políticos, culturales). El significado de esta noción (danza folklórica) puede variar según el contexto donde se plantee; sin embargo, también tiene bases conceptuales sólidas que ayudan a ubicarla desde referentes conocidos.

La movilización de la noción de danza folklórica adopta dos concepciones impulsadas por su macrocontexto, el folklore. La dimensión que la señala como práctica dancística tradicional, colectiva, viva; junto a la dimensión que la evidencia como una construcción de movimientos sistematizados. Es decir, el *hecho folk* por un lado y el *objeto de estudio* por el otro, este último definido por el Folklore con mayúsculas o folklogía.

Es importante distinguir el fenómeno folklórico desarrollado como hecho vivo en el foco folklórico de la proyección folklórica, que tiene lugar por fuera de esta fuente primaria, pero que parte de ella con fines expositivos. Es aquí donde la danza folklórica cambia atendiendo a su nuevo objetivo, lo que agrega a su retaguardia una cualidad otra, *de proyección*.

La danza folklórica se reconoce por sus movimientos corpóreos libres e interpretaciones colectivas espontáneas, no institucionalizadas, que empiezan a diferenciarse entre ellas por las características propias del contexto, la comunidad y el espacio geográfico en donde son generadas. Sin embargo, esta práctica está invisible en la ciudad de Bogotá. Es complejo identificar algún tipo de manifestación de esta naturaleza en el distrito capital, ya que la dinámica urbana promueve otro tipo de experiencias espontáneas y libres, permeadas por otros propósitos, otros ambientes y otras necesidades, las que no propician los estados necesarios para que este tipo de manifestación se desarrolle, se consolide y haga parte de una tradición.

Las proyecciones danzarias han sido academizadas, analizadas y clasificadas por varios autores de acuerdo a objetivos, características y especificaciones de cada una. De este modo, la danza folklórica de proyección se vuelve un género dancístico que circula de manera dinámica en las ciudades. Teniendo en cuenta esto, la DFP empieza a transitar dentro de la urbe, obteniendo un sitio en las academias de baile y en los teatros, impulsando a su vez grupos de danza especializados en este tipo de práctica, estableciendo repertorios y obras que son producidas y circuladas. Igualmente, se crean comunidades que impulsan estímulos estatales para cobijar dicho género.

La danza folklórica de proyección se integra, entonces, por construcciones coreográficas que en mayor o menor medida acogen elementos del fenómeno folklórico en sí. Propicia expresiones que resignifican las formas folklóricas, a través de la reelaboración cinetico-estética de formas danzarias, en relación con el contexto y con el objetivo escénico propuesto. Aunque quedan varias cosas por resolver respecto de la DFP, se podría decir que empieza a consolidarse como

género danzario (nombrado habitualmente por la mayoría como danza folklórica) que emprende reconocimientos técnicos, corporales, musicales, coreográficos, estructurales, escénicos y de creación. Tales reconocimientos la enmarcan como categoría.

Pareciera que la noción de danza folklórica de proyección estuviera subordinada por la de danza folklórica. En ello se hace presente una cierta ambigüedad, un desvanecimiento de fronteras que es propio de lo que ocurre con esa praxis artística en la ciudad capital colombiana.

En Bogotá se asume la danza folklórica como aquella práctica danzaria organizada, que construye coreografías para un espectador, a partir de argumentos e interpretaciones de elementos folklóricos. Es por esto que la danza folklórica aquí se edifica a partir de referentes identificables: autores que recolectaron observaciones, impulsando documentos, compendios y cartillas coreográficas, desde donde se determinaron argumentos que posteriormente fueron apropiados y masificados. Autores hoy llamados maestros, que son la columna vertebral fundamental en los constructos coreográficos de la mayoría de grupos esa danza en la capital.

Así, la danza folklórica de proyección adquiere varias disociaciones a propósito de su significado, sus maneras de clasificar y sus maneras de entender en general. Pareciera que se enlazan en un embrollo los procesos conceptuales con los procesos estructurales, los prácticos y los funcionales. Ello resulta en una DFP como práctica mutante, por decirlo así, capaz de adaptarse desde su naturaleza dinámica, pero con grandes ausencias argumentativas.

Aunque el movimiento de la DFP en Bogotá acoge algunas modalidades para auto-identificarse, esta taxonomía no es pertinente y no se ajusta al desarrollo de procesos dentro del movimiento danzario. Las modalidades llamadas tradición, proyección y ballet folklórico, generan complejidades y contradicciones que impulsan una desarticulación dentro de la misma práctica, generando problemas de identidad y pertenencia. Todo esto acarrea que muchas propuestas

experimentales que emergen en la ciudad, sean invisibilizadas pues no encuentran un espacio que las identifique y las nombre para su reconocimiento como modo de creación.

La danza folklórica en la ciudad de Bogotá, es en realidad una danza folklórica de proyección. Esta contradicción no es evidente porque las estructuras que las diferencian, no las reconoce el movimiento danzario de la ciudad, generando confusión al interior de este. Es necesario el estudio, la reflexión, la apropiación y circulación de un conocimiento teórico con respecto al tema, ampliando no solo concepciones sino consolidando una práctica coherente con su mismo desarrollo.

Pensar la “danza folklórica” entre comillas, es decir, la DFP en la actualidad, teniendo en cuenta este antecedente, es pensar en una manifestación dancística construida a partir de coreografías que cumplen con unas condiciones y requisitos fijados por un autor; danzas construidas con base en interpretaciones hechas por investigadores en el pasado; danzas parametrizadas y fijadas, que se dan a conocer como aquellas que conservan “los rasgos auténticos” de manifestaciones “danzarias tradicionales”, que preservan la “pureza” y que no se pueden transformar ya que fueron concebidas dentro de los “valores” propios de cada región.

La llamada “danza folklórica” en Bogotá suele concebirse como una construcción repetitiva, lo que muchas veces provoca rechazo y llega a fracturar otras estructuras que emergen como necesidades creativas que intentan reacondicionar tal reiteración.

En Bogotá circulan danzas promovidas por grupos de DFP que con devoción y tozudez promueven unas formas registradas en el pasado que incluso pueden no existir como folklore vigente. La ciudad trae consigo la transformación de lo estático y lo esencialista. Lo cosmopolita impulsa reflexiones casi revolucionarias hacia estos argumentos tradicionalistas. Se replantean conceptos, se generan nuevas construcciones, y en esta dinámica la danza folklórica de proyección entra en un coctel de posibilidades.

La danza folklórica de proyección (asumida por esta comunidad como danza folklórica) se empieza a reconocer en una dimensión artística, desde la danza como disciplina y el arte como necesidad expresiva. Es aquí donde su lugar de enunciación cambia y la mayoría de sus construcciones, sin dejar su marco “preservador”, comienzan a cambiar la mirada, abandonando argumentos estáticos y esencialista. Desde esta perspectiva, la DFP pasa a ser una opción productiva promotora de repertorios enriquecidos con cánones estéticos determinados por el gusto del público.

Así, la búsqueda de técnicas para enriquecer el movimiento periférico y proyectivo entran a ser parte de las construcciones coreográficas. Las danzas recopiladas y asumidas como *auténticas* adoptan un proceso de reconfiguratorio, pensado en las necesidades de su circulación. Algunos coreógrafos mantienen estructuras desde posiciones conservadoras; otros se arriesgan a *enriquecer* esas formas del pasado con pinceladas tenues que acentúan lo que se quiere proyectar; varios recomponen, reestructuran y refinan, pensado en un producto dinámico, versátil y lleno de sorpresas para un público expectante. Así se van empoderando modelos de virtuosismo y espectacularidad.

La DFP es una práctica establecida e importante en la ciudad. Promueve espacios y experiencias significativos, tanto para practicantes como para los receptores de las propuestas. Su desarrollo vital se concentra en la circulación de productos coreográficos, colmando la programación cultural. La circulación de estas propuestas se sustenta principalmente en convocatorias impulsadas desde el Distrito..

La DFP se consolida como un movimiento que resume su desarrollo a una constante actividad de circulación en eventos puntuales, impulsado también por un objetivo institucional. Sin embargo, esto entraña que el recurso para la formación, la gestión, la investigación, la documentación y la creación exploratoria, no sea tan significativo. Es tan así, que los procesos intelectuales y creativos alrededor de esta práctica se ven minimizados, mermando los documentos de consulta, los espacios reflexivos frente a la propia práctica, las publicaciones, la visibilización de experiencias significativas, la reflexión teórica y los espacios organizativos.

Muchas coreografías hoy llamadas tradicionales son, como en cualquier género danzario, construcciones subjetivas de coreógrafos. Propuestas creativas e invenciones logradas desde objetivos estéticos proyectivos. Cualquier coreógrafo puede lograr este tipo de ejercicio, observando comunidades o no, y desarrollando un trabajo de movimiento pertinente y creativo con respecto al fenómeno folklórico.

La creación en la danza folklórica, al parecer, entra en estados continuos de resistencia. Resiste a los discursos esencialistas, resiste a las categorizaciones, resiste a las atribuciones estéticas, resiste a las dicotomías históricas, resiste a los objetivos mercantilistas, resiste a los objetivos tradicionalistas. Y, a decir verdad, más que resistir se adapta, brindando un lugar de reflexión que espero indagar a profundidad en otro momento.

El acto creador en la danza folklórica de proyección también se puede convertir en una herramienta para abrirle espacios simbólicos vitales a la tradición. Desde este punto, se está hablando entonces de un consenso y una negociación entre creación y folklore, actualizando el balance entre el pasado y el presente. Aunque la creación es una inquietud constante en la danza folklórica de proyección en la ciudad, está permeada por imaginarios que coartan su movilización.

La articulación de la teoría y la creación no es una cuestión de investigación por encargo. Esto tiene que ver en realidad con la praxis, y como toda esa movilización conceptual se ve reflejada en los procesos creativos desarrollados. Las carencias teóricas muy probablemente impulsen carencias creativas, ya que ambas van de la mano.

La danza folklórica de proyección en Bogotá es un fenómeno versátil, lleno de posibilidades. Coreógrafos y directores conservadores, reformistas y progresistas encuentran en esta ciudad su espacio, cada uno con su certeza, cada uno con su justificación válida. La cuestión, tal vez, sea

dejar de pensar en las formas (danza folklórica tradicional, de proyección o ballet folklórico) para iniciar una profunda reflexión que permita reconocer la danza folklórica como una manifestación importante, llena de dinámicas propias en la cultura en la ciudad.

Aunque la dramaturgia en la danza folklórica de proyección se maneja hace varias décadas, varios directores reconocen esta práctica como un elemento innovador en sus procesos escénicos. Ello pone de presente una carencia de información sobre la historia de la danza folklórica escénica en la ciudad.

Cuando se habla de procesos y diferencias entre la danza folklórica y la danza folklórica de proyección no se puede plantear como un tema sencillo con respecto a lo folklórico, lo “puro”, o la danza. Esta es una discusión que integra igualmente dinámicas artísticas, políticas, culturas y sociales más profundos. Por otro lado, es claro que esta cuestión palpita activamente en la actualidad del sector de la danza folklórica bogotana en búsqueda de espacios que examinen, teoricen y promuevan conclusiones que de alguna manera se arriesguen a conciliar y a develar rutas en donde las nuevas propuestas puedan movilizarse. Es así que se hace urgente reconocer los elementos que intervienen y afectan los procesos en la danza folklórica de proyección en Bogotá, para poder dar respuesta pertinente a las necesidades actuales de esa comunidad.

En la danza folklórica intervienen devenires históricos que marcan las rutas conceptuales y creativas que cada uno de sus protagonistas impulsa. Puntos de identificación, marcos de movimiento y creación que impregnan en este caso a los directores en los que se enfoca este estudio. Directores que heredan matices, confrontaciones y posicionamientos, impulsando a su vez aportes estructurados por y para esta nueva generación, en una continua búsqueda argumentos y razones.

Aunque la danza de proyección en la ciudad ha circulado por varias décadas, las referencias de esta práctica no son consultadas de manera formal por los directores de danza en la actualidad, lo que acarrea vacíos históricos en sus discursos teóricos.

La formación para la danza folklórica de proyección no puede concebirse solo como un espacio de entrenamiento, recopilación de pasos y coreografías. La formación debe asumirse y argumentarse, también, desde un contexto académico fundamental, con contenidos teóricos, prácticos, creativos y reflexivos. La falta de formación en el movimiento danzario folklórico de la ciudad, aporta a la desarticulación y desorganización que caracteriza al mismo. Es importante establecer un sistemático intercambio de conocimientos y criterios, en aras de fomentar propuestas que cohesionen objetivos pertinentes a las necesidades de esta práctica.

La danza folklórica de proyección en la ciudad circula desde diferentes posiciones conceptuales, es así que no tiene un marco teórico específico que la sustente como práctica. Sin embargo, sigue circulando de manera dinámica. Se puede inferir entonces que en este momento histórico el movimiento de la danza folklórica de proyección en Bogotá no tiene como preocupación primordial el establecer un asiento epistemológico, pues sus procesos escénicos continúan circulando y posicionándose sin este fundamento conceptual sustentador. Ello explica que la práctica relegue a la teoría generando en el género dancístico indagado.

Es necesario que se edifiquen reconocimientos estructurales de los conceptos movidos en la danza folklórica de la ciudad, pues no se precisan de marcos teóricos provisionales. Ello fortalecería la danza folklórica no solo como manifestación cultural, sino también como disciplina artística posibilitadora de experiencias sensibles y cognitivas importantes en Bogotá.

En este momento histórico, la danza folklórica de la ciudad tiene ausencias teóricas significativas en los discursos que circula. Tal falencia hace parte de una dinámica contextual que no entrega herramientas para que estos encuentros conceptuales se den de manera funcional y pertinente. Tanto directores como coreógrafos y bailarines tienen falencias metodológicas para generar sistematizaciones, investigaciones, construcciones escriturales, y en general, posicionamientos teórico-epistemológicos.

Para danza folklórica de la ciudad, la teoría no es un insumo importante ni eventualmente relacionado con la producción creativa y su circulación. Es decir, no estamos hablando de un requerimiento sustentador de la práctica, siendo un apéndice de los procesos que ocurren en este

momento. Ello puede estar conectado al hecho de que no exista ni se plantee un postgrado específico en danza folklórica, por ejemplo.

Al parecer, hacemos en Bogotá danza folklórica sin pensar, siendo la forma la que sostiene esta práctica en las articulaciones culturales de la ciudad. Tal fenómeno viene dándose y creciendo desde hace algunas décadas, gracias a obstáculos de diverso orden. Debemos de dejar de creer en la danza folklórica como mero producto. Si queremos realmente propiciar espacios de formación estructurados, nuestros hacedores de danza deben estar dispuestos a pensar, a leer y a escribir.

La danza folklórica en la ciudad motiva un pensamiento más corporal que racional o, mejor dicho, reflexivo. Esto no es negativo, si pensamos desde las teorías del cuerpo. Falta integrar ambos modos de ser y asumir el cuerpo. Por esa ruta, cultivadores de la danza folklórica bogotana la integrarán y la posicionarán no sólo como sucesión de maneras escénicas de hacer, sino ante todo como disciplina o área de saber que promueve, por cuanto requiere, redimensionar su construcción de conocimientos.

Finalmente, se consideran cumplidos los objetivos que motivaron la presente investigación, el más importante de los cuales es explorar cómo se manifiestan las relaciones entre teoría y discurso en tres directores de danza folklórica de Bogotá.

FUENTES CONSULTADAS

- Abadía Morales, Guillermo. (1983). *Compendio general de folklore Colombiano*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Abadía Morales, Guillermo. (1995). *Abc Del Folklore Colombiano*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Barrios Alday, Patricio. (1993). *Folklore y escenario*. Chile: Agencia de Publicidad Vía Magín.
- Bauman, Zygmunt. (2002). *Modernidad Liquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Beltrán, Ángela. (2006). *Estado del arte del área de danza de Bogotá D.C.* Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Blancáfort & Valls. (2002). *Las cosas del decir*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Bovio, Arturo Rico. (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Canclini, García. (1989). *Culturas Híbridas*. México: 2009 Primera Edición Formato Debolsillo.
- Carvalho-Neto, Paulo. (1965). *Concepto de folklore*. México: Pormaca.
- Cortázar, Raúl Augusto. (1949). *El carnaval en el folklore calchaquí con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral*. Buenos Aires: Primera Edición: Editorial Sudamericana.
- Cortázar, Raúl Augusto. (1954). *El folklore y su caracterización*. Lima: Comité Interamericano de Folklore, año II, No. 2.
- Cortázar, Augusto Raúl. (1959). *Esquema del folklore*. Buenos aires: Editorial Columba.
- Cortázar, Abadía, Aretz, Guevara, otros. (1975). *Teorías del Folklore en América Latina*. Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del CONAC, Biblioteca INIDEF 1.
- Escobar, Z. Cielo Patricia (1998) *¡A bailar Colombia!: danzas para la educación básica*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Escobar, Z. Cielo Patricia (1997) *Danzas folclóricas colombianas. Guía práctica para la enseñanza y aprendizaje*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Furé, Martínez Rogelio. (1979). *Diálogos Imaginarios*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

- Gómez, Salcedo, Restrepo, Otros. (2007). *Arte y Etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Fondo de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Guanche, J., Mejuto, M. (2011). *Conceptos y términos de la Cultura Popular y Tradicional*. Concepto operacional del Consejo Nacional de Casas de Cultura, Texto entregado en el transcurso de la Maestría de Estudios Teóricos de la Danza. ISA, La Habana.
- Guerra, Ramiro. (1989). *Teatralización del folklore*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Hall, Stuart. (2010). *Sin Garantías*. Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar. Universidad Javeriana. Envión Editores.
- Instituto Distrital de Cultura y Turismo. IDCT. (2005). *Memorias de Danza: Danza Clásica y Tradicional Colombiana*. Bogotá.
- Islas, Hilda. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: Conaculta.
- Lindo De Salas, Mónica. (2010). *La danza: conceptos y reflexiones*. Barranquilla: Universidad del atlántico.
- Londoño, Alberto. (1998). *Danzas Colombianas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Martín, Alicia. (2005). *Folclore en las grandes ciudades*. Argentina: Libros del Zorzal.
- Martínez, Gilberto. (2005). *Danza Tradicional Colombiana* en Memorias de danza, tomo III. Bogotá: IDCT.
- Ocampo, Lopez Javier (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Ortiz, Fernando. (1981). *Los Bailes y el teatro de los negros en el Folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pérez Dueñas, Xabier Emilio. (2007). *La Cultura de la Tradición*. Bilbao: RIEV: Entre el Folklore... y la Antropología. Rev. int. estud. vascos. Cuad., 1, 57-102.
- Plata, Hanz. (2010). *Tránsitos de la investigación en Danza*. Bogotá: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte 1: 2010 Instituto distrital de las artes –IDARTES.
- Ponencia desarrollada el marco de “1er Congreso de Danza Folklórica: Del hecho folklórico a la Puesta en Escena”, Cartagena, Colombia, 2009. Instituto Nacional de Cultura de Panamá. Centro de Estudios Superiores de Bellas artes y Folklore de David.
- Quintero Rivera, Ángel. (2009). *Cuerpo y Cultura*. Madrid: Iberoamericana–Vervuert.

- Real Academia Española. (2014). *Diccionario Real Academia Española* – DRAE 22.^a edición [en línea]:Madrid. <http://www.rae.es>
- Redfield, Foster, Chertud, otros. (1991). *Introducción al folklore*. Buenos Aires: CEAL, Centro Editor de América Latina, Colección Los Fundamentos de las Ciencias del Hombre, No. 13, 173 p.
- Tambutti, Susana. (2008). *Itinerarios Teóricos de la Danza*. Chile: Aisthesis, núm. 43, Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago.
- Vega, Carlos. (1959). *La Ciencia del Folklore*. Buenos Aires: Editorial No va. Cap. 2
- Viadel, Marín Ricardo. (2005). *Investigación en Educación Artística*. Compilación. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla.
- Viana, Luis Díaz G. (2003). *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.
- Zapata Olivella, Manuel. (1974). *El hombre colombiano*. Bogotá: Canal Ramírez.
- Zea, de Francis Lucia. (1991). *Manual de Coreografías de la Zona Andina*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Fundación Joaquín Piñeros Corpas.