

El capital simbólico dancístico de las regiones, se comprende como material en proceso que en su despliegue ha de trazar nuevas rutas hacia una episteme de la danza, esto, desde un enfoque práctico y teórico, a partir del cual podamos abordar nomenclaturas de movimiento acorde a estos contextos geográficos e históricos y como aporte a la danza contemporánea de estos territorios.

**LA TRADICIÓN
CONTEMPORÁNEA EN
DANZA (Un debate sobre
nuevas emergencias
epistemológicas)**

JOSE LUIS TAHUA GARCÉS
Producción de Textos

**Investigación Social
Interdisciplinaria. Línea
Investigación: Imaginarios y
Representaciones
Bogotá, 18 de Enero 2017**

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo I.....	9
DANZA Y TRADICIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD	9
(Ser, Pensamiento y Texto Físico en el paisaje devastado)	9
BOSQUEJO PARA UN MARCO CONCEPTUAL	10
Puntualidades en torno al concepto de tradición	10
DANZA: bosquejo de una historia para estos territorios.....	12
SOBRE DANZA TRADICIONAL	17
CAPÍTULO II.....	24
CULTURA E IMAGEN DEL MUNDO	24
CAPÍTULO III	32
NOTAS DE ACCIÓN-REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO METODOLÓGICO...	32
Cuadro para reflexionar desde lo metodológico	33
De los conceptos y la realidad	35
Del cuerpo, la palabra y el vínculo	36
Interrogantes y respuestas	37
Bases desde la Auto-etnografía	38
¿Quién habla a través de Ud.? De su mano ¿Quién se representa?	38
Surgimiento de la relación personal con la danza (Fragmento)	39
Residua del proceso metodológico	44
CAPÍTULO IV	46
CARTOGRAFÍAS, TERRITORIOS Y SUJETOS.....	46
1º ESTUDIO DE CASO: Valoración del patrimonio e interacción con sabedores y portadores. Reflexión relacionada con la riqueza patrimonial de la comunidad y el acercamiento a los sabedores y portadores.	49
Sobre el municipio de Pupiales	49

Nota sobre sobre la danza de las vacas:	50
Primeras conversaciones con (los hijos) Fredy y Amílcar Chapuez (las cuales han de ser corroboradas con el taita Miguel Chapuez en la 2° visita):	50
Apropiación comunitaria. Reflexión sobre el contexto de la comunidad – cultura-territorio y su interacción con la escuela municipal.....	57
Construcción de memoria. Reflexión en relación con la construcción de memoria de la danza en la escuela y en la comunidad.....	60
2° ESTUDIO DE CASO: ASESORÍA PARA ESCUELAS DE FORMACIÓN EN DANZA: REGIÓN CARIBE	62
(Informe de proceso 1° módulo).....	62
Introducción	62
Para sentar bases y lineamientos a Escuelas De Formación en Danza (San Basilio de Palenque).....	64
De la Palabra y otros Relatos... (I)	64
Sobre algunas triangulaciones... (II).....	67
Notas de Conversaciones..... (III)	69
Del cuerpo, las regiones y su dimensión.... (IV)	71
De los fundamentos para una escuela de formación.... (V).....	72
San Jacinto, El Carmen de Bolívar y El Salado	75
(Informe de proceso 2° módulo).....	81
Nota de reflexión	81
...Sobre asuntos investigativos en torno al ritual del Lumbalú.....	82
Escuela De Formación En Danza.....	86
Ejercicio para una aproximación a los niveles y áreas	91
Conversación con las cantaoras	93
Notas sueltas.... ..	97
Interrogantes encargadas a Sebastián	99
El Carmen de Bolívar (2° módulo)	100
Pequeña Nota.....	100
Temario	101
1) Educación-terapéutica (notas de lo expuesto...).....	101
2) Cuadro de vida.....	103
Trabajo individual sobre sí mismo y grupal de reflexión	103

3) Fortalezas Individuales	104
(Dinámica de grupo orientada desde la percepción particular del otro).....	104
4) Primeras aproximaciones a objetivos de un proyecto pedagógico.....	105
1) Primeras aproximaciones a objetivos de un proyecto pedagógico.....	106
2) Ideas que se manifiestan a partir de una conversación sostenida.....	107
3) Puntos a desarrollar y encargo para el 3° módulo	108
Ejercicios del proyecto pedagógico	109
Sobre procesos metodológicos.....	113
Notas para alimentar lineamientos y/o líneas de acción y estrategias	114
Apuntes por desarrollar, analizar, reflexionar (proyecto pedagógico).....	116
3er. Estudio de Caso: De la Representación a la Presentación (Nuevos o antiguos modos de percepción).	117
Combate de negros en un sótano por la noche	117
Descripción.....	118
ESCUELAS COMUNITARIA DE NECOCLÍ (Antioquia).....	123
MUNICIPIOS/REGION(ES): Municipio de Necoclí / Sub-Región Nor Occidente (Ver Anexo # 2).....	123
Notas Diario de Campo I (2015): COMBATE DE NEGROS EN UN SÓTANO POR LA NOCHE	123
1° VISITA: 17 DE JULIO DE 2015	123
Notas Diario de Campo II (2015): ¿De qué hablamos en Combate de Negros en un Sótano por la Noche?	128
CONCLUSIONES	130
Una mirada más allá del espejo (...fragmentos de la imagen o islotes de la Tradición)	130
BIBLIOGRAFIA	138

INTRODUCCIÓN

*“Los hombres tienen derecho a la historia y a equivocarse en ella,
pero también tienen derecho a la tradición, y la tradición educa.
Si quieres tener una tradición educa a los niños”
(Honorable y Gran Maestro Kan Lee Yeang)*

Sobre el tema tratado y primeras pesquisas

Los distintos colectivos han sufrido radicales cambios en cuanto a métodos de transmisión, el *viaje de la palabra* de lo dicho, se ha sojuzgado al de la palabra escrita. El paso de *labio a oído* como base de la continuidad de una tradición cambió radicalmente. A su vez que, el traslado de la aldea a la ciudad hacia finales del siglo XIX generado por el surgimiento de grandes monopolios financieros, trajo consigo el desplazamiento de prácticas socio-culturales y con esto una deslocalización de las danzas tradicionales. Merced a esto, todo el marco de referencias que sostenían su gramática corporal, tendrían que encontrar otros presupuestos para dar cuenta de sus haceres, a su vez de crear perspectivas y nuevos enfoques metodológicos al *saber de su práctica* que le permitiera navegar entre otras epistemologías impuestas, encontrar un *lugar* desde el cual *construir conocimiento*. Respecto a este último término y siguiendo a Heidegger (1951), habría que considerar la complementariedad existente entre las palabras: *construir* => *habitar* => *ser*. En la medida que habito - reconozco, cargo de sentido un espacio -. Se empieza un despliegue hacia la construcción – que es la movilización de elementos, hacia un orden dado por un emplazamiento del pensamiento -. La conjunción de estas dos categorías otorgan la emergencia o visibilización del sustrato que sostiene todas las capas del saber / hacer / pensar, y este es el *ser*.

El compás de cierre de la presente investigación se da en la segunda etapa de un proceso iniciado hacia el 2012 en la región del Urabá (Nor-Occidente de Antioquia), que se inscribe inicialmente en la línea de formación y creación, surgiendo como una estrategia cultural y artística que permitiera resolver asuntos concernientes a la práctica de las danzas

tradicionales¹ y su relación con las estructuras narrativas en la contemporaneidad. Es decir, el índice de veracidad y organicidad de la *puesta de cuerpo en el espacio* con respecto a un contexto siempre cambiante, a sucesos históricos que dejaban una impronta; ya que todo hecho deja una suerte de huella en el territorio no sólo espacial, también en la geografía interna de los individuos. Tomando cierto enfoque de Ricoeur (1991) podríamos decir que, la articulación entre las experiencias vividas y el texto físico danzado es mediada por la *memoria* – comprendida como una técnica –, que posibilita el tránsito de realidades. La observación de los *textos físicos* implicó el análisis de códigos corporales, como base de la construcción socio-simbólica, que en últimas nos condujo al tema de fondo o núcleo central de la investigación, que es la relación entre *danza y tradición situadas en la contemporaneidad colombiana*. Las categorías tradición y contemporaneidad, se sitúan en aparente dicotomía, y es una constante que aparece en nuestro campo de conocimiento, a partir de lo cual se generó la pregunta:

¿Cómo se inscribe la Tradición de Danza en la Contemporaneidad de nuestro territorio?

Lo planteado nos conduce en una primera instancia a teorizar sobre el concepto de *tradición*, que es la primera parte de este trabajo, sumado a aclaraciones conceptuales sobre danza tradicional, popular, y folklórica. Podemos considerar esto como el eje estructural de la investigación, en tanto y en cuanto lo que se busca evidenciar es cómo determinadas prácticas rituales y/o danzas ceremoniales han navegado en una suerte de no-contemporaneidad, acudiendo sus actores a diversas estrategias o simplemente guiados por una intuición – siempre instintiva –, para poder inscribir, hacer sincretismo, asimilar un sinnúmero de imágenes, textos físicos, y gramáticas corporales, a sus procesos. Es en este punto donde aparece como una línea de fuerza el concepto de *imagen del mundo*, que va a ser el punto a desarrollar en la segunda parte, donde acudimos al filósofo y ensayista Paul

¹ El concepto de *danza tradicional* se irá dando a lo largo de este texto investigativo, ya que obedece a una serie de controversias y debates planteados por los agentes del sector, los cuales han conducido a entender como *danza tradicional* las producciones de *danzas folklóricas*. A su vez que, históricamente se tendrá que aclarar la pérdida de componentes de orden ceremonial en las danzas tradicionales, para convertirse en una suerte de *danzas populares o danzas tradicionales de una determinada región*, pero, carentes de cierto *poder*. En este sentido podemos afirmar que la presente investigación es apenas un hito en un debate que ha de seguir siendo profundizado. Dado que no se pretende imponer una verdad, pero si clarificar y dar un lugar (merecido) a Sabedores y Portadores de Danzas Tradicionales.

Feyerabend para hacer un breve desglose de la manera como se ha impuesto una descripción de la realidad, independientemente del sistema cognitivo de las comunidades; lo cual consideramos como una suerte de guerra icónica, en el decir de José A. Restrepo (2000) *fácilmente podemos detectar en la sociedad actual enclaves donde la guerra de las imágenes sigue en pleno fragor*. Esto conlleva al concepto de *iconomía* es decir, la forma como se distribuyen, organizan y administran, las imágenes con el fin de establecer un sistema de pensamiento social particular.

Surge la reflexión sobre la manera en que las comunidades ofrecen espacios de resistencia ante la avalancha de *espacios de flujo de información*, los cuales permean a las grupos locales no sólo con imágenes, prácticas socio-culturales, representaciones sub-simbólicas (vestuario, objetos y distintos elementos que soportan estereotipos de lo *bello*), pero sobre todo prácticas artísticas (música, danza, canto) lo cual marca una panorama en el que se marcha a contrapunto de un sistema de pensamiento que cobra diversa veladuras. Aquí, cabe agregar que tras de un régimen de representación existe un régimen semiótico, esto es, un universos de ideas, de signos y con esto, una *imagen del mundo*.

En la parte tercera iniciamos un repaso y reflexión al proceso metodológico, en cuanto referencia apuntes relacionados con la recolección y registro de datos. Seguido de un situarse como investigador en un campo de conocimiento afín, con una población cercana en cuanto a experiencias de vida (sucesos históricos similares de población indígena y afrodescendiente); además de toda una serie de desplazamientos espaciales que conllevan el replanteamiento y redireccionamiento de las formas (estéticas), de tiempos que exigen posturas, gestualidades, comportamientos (éticos), lo cual direcciona el trabajo a una entrada metodológica de investigación de segundo orden, conducente a un ejercicio de reflexividad, suerte de *barrido* a (mi) historia de vida en la danza. Se acude entonces a la auto-etnografía como estrategia metodológica, que en una primera instancia acude al *relato* de primeras situaciones y relaciones con lo disciplinar específico. Esto, desde un formato denominado Punto de Partida que contiene preguntas claves que posibilitan un recorrido de orden histórico, en el cual se evidencian relaciones de orden político, social, económico, educacional, espiritual. Este material podemos comprenderlo como una suerte de dialogo

con personajes, lugares, situaciones, que en la medida de su desarrollo y amalgamamiento se convierten en un espacio epistémico, base de conocimiento de mi situación como investigador y mi relación con las *situaciones metodológicas* (trabajo de campo), lo cual despeja rutas en la movilización e intercambio de saberes con otros portadores de danza.

Referenciar y redescubrir *ideas vagas* que posteriormente encontrarían un cauce en la presente investigación, así como una incipiente hipótesis teórica que se *cocina* anclada a recorridos por distintas regiones del territorio nacional, conllevan a incluir en el cuarto capítulo tres estudios de caso que de alguna manera han de evidenciar esas miradas del mundo (se diría) atemporales o situadas en una no-contemporaneidad, en muchos casos en contravía de lo que algunos teóricos de los medios denominan *modernidad mundo* que es “una nueva manera de estar en el mundo”. Estas deslocalizaciones de la mirada moderna son de alguna manera esa *transmodernidad* a la que se refiere Dussel (1999) en la cual hemos venido navegando. Para ese momento no era clara la noción de *tradición contemporánea* este concepto se iría configurando y consolidando desde la experiencia práctica de mi llegada al Urabá antioqueño, lo cual da inicio al tercer estudio de caso de la investigación De la Representación a la Presentación (Nuevas o antiguas percepciones), que en realidad es el espacio donde lo incipiente inicia una ruta de configuración, con la obra Combate de Negros en un Sótano por la Noche.

Para las conclusiones (siempre inconclusas) Una Mirada Más Allá Del Espejo (...fragmentos de una imagen o islotes de la Tradición), recordamos a Huertas (2005) dice: *desde las posiciones del poder los cambios ya no son tan deseables*, de alguna manera podemos considerar que esto ha sucedido con el sector de la danza en muchos órdenes y niveles, esto, en todos los géneros y modalidades, es decir, nos hemos instalado, sobre prácticas y teorías – para el caso del contemporáneo en información foránea, y para las danzas tradicionales en posturas rígidas de ciertos agentes y organizaciones -, a partir de lo cual no hemos comprendido los procesos de transformación que trae el mestizaje y las dinámicas de la interculturalidad, lo cual nos conduce a desconocer o no vislumbrar el capital simbólico dancístico que poseemos.

Capítulo I

DANZA Y TRADICIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD

(Ser, Pensamiento y Texto Físico en el paisaje devastado)

Hoy cuando los referentes que nos han precedido en la danza (jerarquías, árbol genealógico), sea en la Tradicional y sus modalidades, donde es poco el recuerdo que se tiene de los nombres de maestros que dejaron un legado, o en la denominada danza contemporánea, donde se sabe más de nombres foráneos, escuelas, corrientes y tendencias, pertenecientes a otros contextos, de las cuales se nos imponen sus problemáticas e interrogantes, sin ningún tipo de análisis previo, sin hacer ningún tipo de discriminación en cuanto a conceptos y códigos corporales utilizados, etc. Lo cual sólo quiere decir que hay un vacío de orden histórico, un *breakthrough*, que claro está, se liga a asuntos de orden político, y de *políticas del lenguaje*².

Lo anterior sumado a debates, y con esto equívocos y confusiones, que se han dado a lo largo de encuentros nacionales y regionales, de los cuales se desprende el siguiente aparte que figura en el Plan Nacional de Danza³, respecto a lo que se considera como *danza folklórica*, y sus modalidades. En la presente investigación invertimos la mirada, para colocar como género a la Danza Tradicional y como sus modalidades las danzas folklóricas, de proyección, ballet folklórico. Cabe añadir que, las *danzas tradicionales* se dividen en: *Ceremoniales o Rituales* de característica cerrada al público profano y no

² Claro está, no será nuestro derrotero a seguir, pero queda como un concepto e hipótesis a desentrañar y seguir tejiendo.

³ "A continuación se presentan algunos de los géneros más reconocidos en el panorama nacional, ofreciendo en algunos casos información sobre ellos recogida a partir de aportes de los participantes en el proceso de construcción del presente Plan Nacional de Danza (2010-20)

"Géneros: Danza folclórica. Recoge la expresión dancística de las comunidades de una región particular en donde la danza es parte viva de la tradición; su ejecución se asocia a hechos cotidianos, celebraciones que vinculan a todos los miembros de la comunidad y que no necesariamente se escenifican para un público ni son ejecutadas por profesionales; sin embargo, este género ha contado con importantes desarrollos configurando modalidades y especializando su práctica.

Modalidades: tradicional, de proyección, ballet folclórico."

inscrita en la dimensión de circulación, y las *danzas tradicionales (populares)* comprendidas como la expresión dancística de una determinada región, cuya ejecución se da en ciertas celebraciones pactadas por la comunidad. Estas, al pasar a los cascos urbanos o las grandes urbes conservan las características de la forma (planimetrías, elementos sub-simbólicos, etc.) pero pierden el *espíritu* que anima su quehacer, es decir contenido y sentido como modo de renovarse y recrearse, es aquí donde posiblemente adquirieron la denominación de danzas folklóricas.

BOSQUEJO PARA UN MARCO CONCEPTUAL

Puntualidades en torno al concepto de tradición

La tradición corresponde al *viaje de la palabra* que puede extenderse al *viaje de un texto físico*, tramas de un constructo social⁴, y de manifiestos ligados a un origen, en el cual se distingue una jerarquía y la emergencia de un árbol genealógico⁵. Un colectivo o determinado clan, familias, así como ciertas escuelas de distintos campos, pueden configurar y consolidar una tradición, la cual posee leyes y principios de vida, desarrolla técnicas específicas, estructuras simbólicas de distinto orden, que lo distinguen de otros grupos sociales. Lo cual conduce a afirmar que, la tradición se soporta en un régimen de relaciones y de representaciones el cual le otorga una sostenibilidad en el tiempo.

⁴ Aquí cabría considerar ciertas premisas en cuanto al concepto de constructo social, considerando en una primera instancia: <<el doble carácter de la sociedad como “facticidad objetiva” y como “complejo de significados subjetivos”.>> (Berger & Luckmann, 2001); a partir de lo cual podemos afirmar que, la primera se constituye a partir de los saberes y conocimientos aportados por sus integrantes, los cuales se transmiten de generación en generación, institucionalizando maneras y formas de conducirse dentro del cuerpo de lo social. Cabría agregar, que aun perteneciendo al campo del conocimiento pre-teórico, *esto determina un orden del comportamiento y de los roles* (Ibíd.). En cuanto a lo segundo, esa suma de *significados subjetivos* que son el soporte, configuración y consolidación del yo, se estructuran de acuerdo con un complejo *edificio de significados* que se corresponden con un particular sistema cognitivo, el cual determina las maneras de ser y estar en el mundo de la vida.

⁵ Matriz que permite entender la configuración de un árbol genealógico, y el papel de la jerarquía:

JERARQUÍA	ARBOL GENEALÓGICO	TRADICIÓN
Tiempo	Espacio	Posee ambos componentes, tanto de la Jerarquía como del Árbol Genealógico. La tradición no está anclada en el pasado, se renueva en el tiempo aunque siempre ligada al origen, esto, a través del respeto y obediencia a Leyes y Principios de Vida.
Un ser que ocupa una jerarquía, trabaja sus condiciones para mantener el lugar que ocupa. Es cambiante.	Los personajes que hacen parte de un Árbol Genealógico, son inamovibles. En el momento que partieron ocupaban un lugar dentro de una jerarquía.	

Ahora bien, esta permanencia no está dada por formas, significados o estructuras fijas, no puede ser entendida como una organización estática, antes bien, la naturaleza misma de la tradición obliga a adoptar distintas investiduras de acuerdo con las épocas, y coyunturas sociales, políticas, económicas. En este orden de ideas, el lenguaje, las creencias, las prácticas, poseen un grado de *plasticidad*⁶ *estructural* que posibilita la transformación de los *vocablos de origen* sin traicionar la tradición. Haciendo analogía con cierta afirmación de Saussure, quien señala: «El problema del origen del lenguaje no es otro que el de sus transformaciones», diríamos que: en el origen de cualquier tradición, están los desplazamientos, las *mudanzas*, y con esto, nuevos órdenes pero sobre una base o fundamento⁷. Hay inversiones, posibles mixturas, pero, son únicamente *transformaciones: viajes de la forma* desde una serie de rituales, ceremonias, técnicas diversas, métodos procesuales, textos físicos, que generan una *ruptura* con lo que lo precede, pero no para negarlo, ni desconocer sus bases, ya que, son eslabones progresivos articulados a una fuente de origen, o movimientos bases. Por tanto, no se da un *breakdown*. Todo esto, sólo evidencia la naturaleza de la tradición, una movilidad en simetría inversa, es decir, en la medida que se da una progresión de la palabra fundante, del texto físico (comprendido como Danza de Tradición), se evidencia y visibiliza su carácter de evolución permanente implícito en el movimiento, pero sujeto al *arkhé*. Contrario a lo que Berger & Luckmann afirman en cuanto a la sedimentación de las experiencias humanas, la tradición de manera permanente moviliza las creencias y prácticas, estas *son entidades reconocibles y*

⁶ Plasticidad => de *plasticus* => dar forma agregando.

⁷ FUNDAMENTO => En el antiguo hebreo es: *iesod* => pureza. Esta pureza, transparencia permite a la individualidad de la comunidad - pilar de una tradición -, abrirse a la diversidad del universo, a sus campos del conocimiento, al orden de lo natural; pero, soportados en la creatividad, comprendida como la capacidad receptiva a todas esas acciones y pensamientos con las cuales se conjugan los integrantes de una comunidad. Entonces se cumple una fase cíclica, esto es, va de la individualidad a la universalidad, pasa por la creatividad y vuelve al seno de la individualidad. Podemos afirmar que, se conjuga, complementa, contrasta, con las variables de todo orden en el *mundo de la vida*, pero sus bases o fundamentos, permanecen inalterables. Diríamos que es la Ley del Continuo Movimiento aplicado a las formas, pero no a la esencia, ese aspecto no visible que posee un vínculo con un orden cósmico.

⁸ TRANS => de *travel* => viaje, movimiento, cambiar de una forma a otra. Cuando se habla de forma, referencia una figura, imagen. Esta última nos remite a icono, ahora bien, cuando este por convención o acuerdo entre un grupo o colectivo se establece como un símbolo, se produce una *interacción simbólica*, es decir, una influencia recíproca de actores, que piensan y actúan de acuerdo a una *imagen del mundo* que crean una realidad de acuerdo a una institucionalización de conocimientos y cosmo- vivencias.

memorables pero transformables en la medida que se instalan en la experiencia subjetiva, así como en los acuerdos intersubjetivos de una comunidad.

DANZA: bosquejo de una historia para estos territorios

Todo *texto físico de danza* es una trama de líneas y nodos que se desenvuelven en el espacio-tiempo a través de geometrías diseñadas para diferentes fines u objetivos, construcciones de cierta cualidad con las cuales se invocan, evocan y convocan fuerzas del universo. Pero también (y para las épocas) pueden ser resultantes de meros artificios técnicos que no pasan más allá de deleitar a públicos profanos. Cualquiera sea el orden o nivel de un texto físico, su discurso ha de tener un rango de acción, dependiendo del conocimiento, consciencia, carácter, actitud y espíritu, del que lo construye, así como del que lo ejecuta. Para Alberto Dallal la danza es...

...acontecimientos efímeros que con la rapidez del rayo pasan a ser otra cosa, “pasan a otra cosa”, transitan a ser, cabalmente, imagen, cultura, historia, cada vez que alcanzan sus objetivos, sus fines, sus ciclos vitales (Islas, 1995)

La danza es la manifestación del poder de una comunidad, a través de ella se evidencia el recto camino de sus jerarquías⁹, la organización de su estructura social, así como los niveles físicos, espirituales y energéticos alcanzados. Y con esto, el grado de evolución tanto de sus practicantes como de quienes apoyan y guían sus procesos.

Así enunciada la proposición anterior, cabría hacer una suerte de reflexión al acontecer de la danza en nuestro territorio. Es claro que, el panorama se torna por demás amplio a semejante barrido, dada las características de diversidad cultural, tipo de poblaciones que la practican, procesos de orden histórico que conllevan transformación a sus esquemas, los espacios donde se aprende, así como la proveniencia y procesos de quienes la enseñan, son muchas las variables en torno a la práctica dancística, lo que conduciría a investigaciones

⁹ Esta afirmación responde a una visión y práctica en comunidades tradicionales – específicamente indígenas - donde el Danzak – término Quechua para el danzante -, ocupa un lugar jerárquico dentro de la comunidad. En estos contextos las danzas son sagradas, así como el oficiante de ellas.

de la más diversa índole. Aparte de consideraciones de tipo jurídico que posibiliten las dinámicas interculturales. Entonces, cerramos el compás de acción de la mirada y nos situamos en un primer momento en el plano netamente político, esto es, aquellas ideas y creencias a partir de las cuales interactuamos, nos retroalimentamos, pero que también establecen las diferencias, confrontaciones, dominios y posicionamientos, además de las políticas que aparecen como rutas con sus respectivas líneas de acción.

1) **Contexto** Al interior de la nación existen territorios, en los cuales habitan diversas comunidades, éstas poseen distintos géneros de danza, así como estilos que se configuran de acuerdo a las regiones, y a la manera particular de los maestros que enseñan. La movilidad de las fronteras agrega otras vertientes – por distintas causas de orden histórico –, que permean con sus técnicas, tendencias, escuelas, lo ya existente; cabría agregar a todo esto, el surgimiento de las danzas urbanas como nomenclaturas generadas de fuerzas sociales que buscan dar expresión a un acontecer social, económico y político. Las prácticas dancísticas varían de manera radical de acuerdo con la filosofía de los agentes; pero también se legitiman en concordancia con políticas trazadas por las instituciones, así como con los devaneos de ciertas clases sociales.

2) **Periplos** Haciendo un reconocimiento por inferencia y que podría caer en una mirada reduccionista, podemos trazar una ruta de la danza en nuestro territorio, así:

Danzas de comunidades indígenas con sus respectivas variantes de acuerdo a las regiones, de tendencia ceremonial, y que podrían denominarse tradicionales y étnicas. Alrededor de estas estructuras, poco o nada se sabe. Hay ciertas comunidades que han sobrevivido, y que conservan un legado con pleno conocimiento tanto de sus estructuras, como de claves secretas que le otorgan un nivel superior a las dinámicas construidas. Tampoco se sabe sobre la comunicación y circulación que entre ellas se pudiera sostener.

Llegada de grupos foráneos con sus respectivas prácticas dancísticas, éstas provenían tanto de las denominadas danzas populares – de esas latitudes –, así como bailes de salón. Aquí, dada la proveniencia y características sociales de los visitantes, entró el ballet en una etapa de inicios, en su forma primaria. Este género tenemos que comprenderlo como la danza clásica de occidente, no de Latinoamérica. Habría que resaltar un fenómeno correspondiente al ballet, es el hecho de que en la etapa primera que llega responde técnicamente al alejamiento de las costumbres folklóricas, es decir, una distancia de las danzas populares para situarla en los salones de la corte (Islas, 1995). Ahora bien, al llegar a América, ocurre el fenómeno contrario “las danzas cortesanas europeas llegaron a nuestro territorio con la colonización española y, al contrario que en Europa, la danza pasa de los salones al pueblo” (Parra, 2008). Entonces se cumple un periplo de orden cíclico, de lo popular a los salones cortesanos (cortesías) y de estos nuevamente a las calles, a conjugarse ahora con las danzas indígenas, y de los afrodescendientes. Vale enfatizar que con la conquista también llegan los servidores de los visitantes, estos vienen de lejanas costas africanas, los cuales también poseen sus discursos corporales, por lo demás bastante distinto a lo aquí existente. Otros los dispositivos motores, otros los tiempos y ritmos. Pero poseían algo en común con las danzas indígenas, las claves o enlaces secretos, que les otorgaba un vínculo con las fuerzas de la naturaleza y de otras dimensiones.

Proceso de simbiosis como fase del encuentro, esto, no se dio con las danzas de sociedades tradicionales cerradas¹⁰. Aquí lo que se configura son

¹⁰ Es preciso aclarar la noción y concepto de Danza de Sociedades Tradicionales, podríamos considerarlas como construcciones que se instauran en un espacio-tiempo, las cuales responden a unas prácticas socio-culturales, que transmitidas de generación en generación cobran una importancia dentro de la comunidad como manifiesto de su identidad, su institucionalización no implica que se renueven de manera permanente – poseen un carácter sagrado, podemos denominarlas ceremoniales. Se ubican en una determinada región. Responden a un saber de la comunidad que a través de unos textos físicos y cantados – correspondientes a sus labores, fiestas religiosas, creencias –, transportan la historia del colectivo. No se han contaminado con otras vertientes dancísticas. Responden plenamente a la cosmovisión desde la cual se establece un orden y dinámica social. Se conjugan con los movimientos cósmicos y la estructura del mapa celeste. Cabe añadir que, estas danzas de hecho deben poseer unos códigos que los hayan precedido e influenciado

atmósferas sonoras. Además de intercambio de herramientas e instrumentos musicales. Otras danzas adquieren componentes que le otorgan cambios a su estructura de origen y en este proceso podemos decir que se convierten en danzas populares, otras simplemente desaparecen.

Una hipótesis sobre las denominadas *danzas folklóricas*, que no más que *danzas populares* pero desvirtuadas de su componente simbólico, ya de por sí perdido al *quebrarse* las sociedades tradicionales y milenarias que habitaban estos territorios. Surgen en el momento de los grandes desplazamientos de la aldea a la ciudad, hacia finales del siglo XIX - un grupo humano se moviliza también con sus prácticas culturales y artísticas -, llegando a las nacientes urbes y adquieren ese denominativo. Su preocupación por los elementos sub-simbólicos (colores, vestuario), radica en el espectáculo, no en su profundo significado, no van más allá. Desconocen todo o casi todo, respecto al poder y simbología de esos elementos. Con esto no establecemos un juicio de valor al respecto, simplemente se hace una observación a un suceder.

Algunas aproximaciones a nuevas tendencias europeas hacia principios del siglo veinte. Maestros e investigadores independientes de la danza contribuyen al desarrollo y reactualización de diversos géneros.

La incidencia del ballet, además de la danza moderna y contemporánea traza nuevos rumbos a las necesidades del sector. Pero, cabría hacer la salvedad que nunca se hizo un discernimiento, ni análisis respecto al aporte de éstas nomenclaturas y sus códigos corporales. Se tomó todo de manera indiscriminada, y con esto, la aculturación sin una consciencia de lo que se adquiría o imponía.

La aparición de escuelas formales de danza que en su devenir se convierten en *trincheras* académicas para repetir - en algunos casos -, esquemas de otras latitudes. Tanto la investigación como los programas no incentivan un aporte a un hacer /

históricamente, pero, en relación al margen histórico que estamos trazando, es decir, conquista y colonia hacia adelante, no hay una *contaminación* por parte de estos grupos.

sentir / pensar de la comunidad dancística. La historia que cuentan es la de otras latitudes, si acaso se empieza a trazar un esquema historiográfico del suceder de la danza en Colombia, es con tintes de anecdotario o conversaciones de tertulia que en nada contribuye a un re-descubrimiento de nuestro capital simbólico.

Entrada de ritmos y danzas urbanas, que rápidamente cobra espacios y practicantes. La filosofía que los soporta está por verse, esto es, equiparar la rigurosidad de su trabajo físico con el investigativo.

La importación y visita de maestros extranjeros, no latinoamericanos, es una constante que sólo muestra nuestra máscara colonial. ¿Cómo descolonizar la práctica? Práctica y pensamiento de la danza una obligatoriedad en Latinoamérica. Tres los elementos a tener en cuenta como soportes a una Plataforma de la Danza Latinoamericana: la biometría de los practicantes, nuestras atmósferas sonoras, la relación con las esferas políticas y económicas.

Nota # 1: Postura radical de cierre frente a las escuelas, tendencias, técnicas y corrientes foráneas a Latinoamérica, como un plan de salvaguarda a nuestro proceso de re-conocimiento cultural. Posturas claras en nuestra lucha epistemológica. Aquellos que continúan con *prácticas locales de complicidad* sólo rinden culto a la forma física, y no han entendido que la danza está más allá de una medida y conjunción de elementos. Una cuestión clara, y esto es, la construcción de conocimiento que se da en ese espacio epistémico que es la sala de ensayo y el espacio escénico, donde la puesta de cuerpo en el espacio evidencia todo un despliegue de técnicas y herramientas metodológicas, no ha sido evidenciado en la medida que se quisiera, esto, de acuerdo a la cantidad de procesos creativos. Por tanto los aportes que pudieran emerger de estos trabajos están en deuda, y se convierte en la gran fractura o vacío del campo de la danza.

Nota # 2: Las danzas tradicionales de determinadas tradiciones, sólo son una muestra de construcciones en un momento dado de su periplo histórico, en las que se visibiliza una relación con su práctica socio cultural. La ruptura y renovación es

parte de la dinámica, pero, en ésta se vislumbra aquello que se ha denominado *movimientos base* y que preferimos llamarlo *vocablos de origen*. Lo cual corresponde a una serie de calidades de movimiento, dado por dinámicas y una específica movilización energética de sus practicantes, que le otorga una caracterización e interiorización particular a la danza ejecutada.

Dadas las distintas rutas y despliegues seguidos por los grupos humanos, y en esto, la aparición de amenazas a la continuidad de sus creencias y prácticas, elementos que en últimas arrojan los hechos sociales que soportan su supervivencia como cuerpo social en unidad. Una tradición está destinada a desaparecer, o en muchos casos a re-configurar sus planteamientos, lo cual, podemos afirmar sucedió en nuestros territorios.

SOBRE DANZA TRADICIONAL

Lejos de querer instalar una verdad, nos orientamos a un acercamiento práctico-teórico del capital simbólico dancístico, e iniciamos pesquisas con una aclaración del concepto de *danza tradicional*. Como se afirmó en páginas anteriores, ésta posee dos vertientes, una cuya práctica y estructura obedece (más) a la noción de *danza ritual y/o ceremonial*, asociada netamente a culturas milenarias – aquí se contemplarían aspectos concernientes a raza (indígenas y afrodescendientes) y poseedores de una tradición estructurada -. Otra, que en el transcurso histórico cobra rutas para inscribirse como *danzas tradicionales (populares)* cuyas comunidades la practican en conmemoraciones y fiestas, además de romper ciertos círculos que la circunscribían a determinados públicos. Con esto diferenciamos y confrontamos una serie de enfoques y posturas desde las cuales tienden a confundirse las denominadas danzas tradicionales (populares)¹¹, bailes de salón¹², y danzas

¹¹ **El término de popular** referido a pueblo o clases bajas, sólo ha servido para crear una falsa división entre lo que se ha denominado *arte popular* y *arte culto* – cabe recordar que autores provenientes de las ciencias sociales nombran *pueblo* como la población general de un territorio -. Ahora bien, las clases sociales poseen distintas prácticas culturales, por tanto, sus gustos como sus productos artísticos varían, lo cual no significa que uno de ellos sea mejor que el otro, o más *culto*. Este último término está asociado a cultivado, erudito, educado; y el arte, independientemente de donde emerja es un cultivo de prácticas, visiones, sentires e ideas, en y desde las cuales se educa, en toda práctica artística existe un *sabedor*, es decir, un erudito de ese conocimiento. Por tanto, las **danzas populares** corresponden a las danzas que se cultivan en un pueblo, asociadas a sus fiestas y conmemoraciones, de distinto orden. Específicamente hablando podríamos

folklóricas¹³, vale enfatizar que la estructura coreográfica o quinésica de estas danzas puede no diferenciarse de manera inmediata a los ojos del espectador, pero, sustancialmente difieren en cuanto al *ánima* que las moviliza. Citamos textualmente a Parra (2008, pág. 23) cuando señala:

“Si en algún momento tomo la decisión de alejarme de la danza tradicional, lo hago porque encuentro en la danza contemporánea la posibilidad de la creación, de la exploración del cuerpo para la danza, huyo al pensar que puedo llegar a convertirme en un repetidor de formas, de planimetrías, de la representación de un cuerpo campesino, de una danza hecha muchos años antes con culturas de cuerpo y

considerar las **danzas populares** como construcciones ligadas a las prácticas socio-culturales de una región, pudiendo, pero no necesariamente, estar enlazadas con una determinada raza, o tradición.

De acuerdo con Natalia Gutiérrez cabe enfatizar que las distintas clases sociales se sienten representadas por distintos tipos de construcciones, es decir: las clases altas en el ballet clásico, ópera, zarzuela, etc., mientras que otros géneros como: Mapalé, San Juanero, son asociados a lo popular, y con esto una sub-valoración de los mismos. Entonces, hay géneros y modalidades que son más afines a ciertas clases sociales, lo cual está dado por distintos motivos, en el caso de las élites sería la proveniencia de otras latitudes y culturas; y con esto, observamos la falta de identidad con nuestro capital simbólico y cultural, además de una suerte de colonización de las producciones artísticas, y de la hegemonía de ciertas clases para legitimar lo que es arte (Bourdieu, 2006). Específicamente hablando podríamos considerar las **danzas tradicionales (populares)** como construcciones ligadas a las prácticas socio-culturales y artísticas de una región. No necesariamente enlazadas con una determinada raza, o tradición.

¹² **Se puede decir que son herederas de las danzas cortesanas** de salón, las cuales señalan unas maneras de interacción social para celebrar algún tipo de acontecimiento, evento, o simplemente el aspecto lúdico que a ella concierne. Sus planimetrías en el espacio y disposición de los practicantes enfatizan las atmósferas de un contexto específico, así como un énfasis en el baile de pareja. Posterior se han agregado al repertorio de estas danzas, un sinnúmero de nomenclaturas de movimiento pertenecientes a diversas regiones.

¹³ **Sobre las denominadas danzas folklóricas** cabría hacer un rastreo de orden histórico, en una primera instancia a la entrada y uso del vocablo *folklor* a nuestro territorio – aquí habría que tener en cuenta un dato de orden histórico y es la emigración de 400 millones de europeos hacia América del Norte, Sur América, África, y con ellos la importación de ciertos neologismos -. Y con esto, la manera como determina toda una manera de entender y transformar el concepto tanto de las danzas tradicionales como populares, estableciendo pautas y criterios a sus dinámicas. Cabría considerar que el neologismo fue acuñado por el arqueólogo de apellido Thoms, para designar un saber popular que aparecía (ya) como antiguo. Entonces, inferimos que son saberes antiguos populares, por tanto, algo que queda anclado en el tiempo, o que puede ser observado de esa manera, en última instancia reliquias del pasado. Y he allí la diferencia, además del equivoco, con las *danzas tradicionales*, las cuales a nuestra consideración pueden cobrar dos vías, la primera es que conserven el conocimiento profundo de sus formas estructurales sin alteración, la segunda, que sigan un camino de transformación de acuerdo a la naturaleza misma de la tradición - cobrar distintas *veladuras* de acuerdo al orden del tiempo -, es decir, sus códigos corporales y diseños en el espacio poseen la condición y cualidad de flexibilidad de composición en el espacio-tiempo. Y con esto, afirmamos que la tradición viaja, es transhistórica, por tanto contemporánea.

en contextos y tecnologías diferentes a las presentes, me escabullo ante la idea de darle vida a unos movimientos fósiles¹⁴”

Todo esto, no como un asunto de entrar en discusiones de orden nominal, mucho menos de invalidar procesos históricos de organizaciones y colectivos, sino de visibilizar los límites que separan unas prácticas de otras, y con esto, tener claridad de lo que cada sector puede aportar a la danza contemporánea de estos territorios.

Nota # 3: De acuerdo a lo señalado en el primer punto, podemos aventurar la hipótesis de que: la *danza contemporánea* está en deuda de repensarse y establecer un *corpus* práctico-teórico que la soporte – dado que, no ha realizado una revisión en profundidad sobre las nomenclaturas de las danzas tradicionales que la preceden -, por tanto desconoce sus bases, factor que problematiza los criterios para recepcionar otras técnicas de movimiento sin caer en *prácticas cómplices*, además de una colonización de producciones simbólicas.

Haciendo una revisión de orden (muy) general, podemos decir que al periplo seguido por la *danza contemporánea* desde su irrupción en la década de los 80' - como una suerte de hijo deseado, pero no esperado -, sus pioneros emigraron a otras latitudes y otros continuaron un curso en el cual (pocos) se han permitido un ejercicio epistemológico, pedagógico y metodológico, de su línea de acción, a esto, siguió una proliferación y multiplicación de grupos, tanto profesionales como concebidos al interior de las universidades. Si acaso hay pronunciamientos y reflexiones en cuanto a los hechos que suceden en ese espacio epistémico que es la sala de entrenamiento, no poseen la contundencia para configurar y consolidar un texto físico correspondiente a estos territorios. Y más aún, en cuanto a establecer un discernimiento de los códigos corporales inscritos como *danza moderna* y *¿contemporánea?* Ya que, se han repetido hasta la saciedad técnicas que emergen desde otros contextos históricos – los cuales adquieren una corporalidad de acuerdo a interrogantes, necesidades, y tendencias de los investigadores -, en algunos casos, nos llegan versiones bizarras o talleres fugaces, y desde estas

¹⁴ Vale decir que en el ensayo del Maestro Raúl Parra, utiliza indistintamente danzas tradicionales y folklóricas, sin diferenciarlas.

informaciones no revisadas, ni adaptadas a nuestras atmosferas sonoras y biometrías, se pretende afirmar que los productos que emergen de esas inter-corporalidades son *danza contemporánea*.

A todo esto, señalamos que, en el panorama dancístico de las regiones se empieza a generar una búsqueda orientada a llenar vacíos existentes en el orden de lo técnico, como pedagógico y metodológico, asuntos que conllevan a la configuración de una epistemología emergente que surge desde la propia experiencia de sus agentes.

Asuntos de orden histórico, enfocados desde la categoría cuerpo y territorio habrán de hacer emergencia dado que, a través de mucho tiempo se pretendió seguir aplicando métodos de trabajo a una realidad que se transformaba de manera radical. Con esto no se invalida la importancia de sabedores, cultores y portadores de danzas tradicionales y populares – aquí cabría denominarlas como danzas clásicas de las distintas regiones -, los cuales son memoria viva de una comunidad, sirviendo como referentes para las nuevas generaciones, el punto en cuestión es que no se puede negar la naturaleza de la *tradición* y esto es, que ella se transmuta en el espacio-tiempo.

Nota # 4: Apuntes sobre danza tradicional. Los distintos sistemas de danzas tradicionales, y con esto, esquemas de movimientos, técnicas corporales, representaciones sub-simbólicas, deben ser presentadas o representadas en el contexto de origen, lo cual corresponde a preservar la construcción o sistema de movimiento en las atmósferas en las que ha sido creada. Que su geografía, paisajes sonoros, y con esto, todo un repertorio de sonidos y elementos que permiten crear un escenario verídico, real, dinámico, los sustente en espacio-tiempo, así como la comunidad que en ella se siente representada. A cuenta y riesgo de convertirse en una suerte de estructura inerte, imitación burda de un objetopreciado. Esto ha ocurrido con las danzas tradicionales y populares, al desprenderse de los factores de configuración mencionados, para convertirse en las denominadas danzas folklóricas, suerte de lenguajes encráticos del cuerpo.

De la Danza Tradicional, como se mencionó en el primer punto, comprende géneros dancísticos anclados a *grandes tradiciones* que han sucumbido en el tiempo o bien que continúan ocultas en las distintas regiones de nuestro territorio, más o menos contaminadas

de acuerdo a estrategias, distancia geográficas, que hayan establecido con la civilización occidental. Poseen códigos corporales específicos, y diseños en el espacio que responden a la cosmovisión de la comunidad, geometrías cuyas convenciones son entendidas por los practicantes, una nomenclatura incuestionable, la cual se cultiva, porta y responde a un saber, que le permite proyectarse en el tiempo. En muchos casos de acuerdo a observaciones, no son susceptibles al cambio. Sus miembros la practican tal cual les fueron entregadas. Pero en los tres casos escogidos en la presente investigación, observamos que de manera estratégica sus sabedores asimilaron elementos foráneos sin alterar la esencia de su danza.

Aunque cabe agregar que la transformación de estructuras narrativas, como necesidad de renovación para reafirmar el carácter abierto y dinámico de la tradición, permitirían reconocer lo que denominamos *tradición contemporánea*, no sólo desde un punto de vista técnico sino también soportado en una práctica teórica. Aquí arriesgamos la teoría de que lo contemporáneo es sólo un campo expandido del origen o principio, un presente que se reactualiza de manera permanente por el artificio de los agentes a través del arte (para el caso de la danza).

Nota # 5: De periplos, rastros y rostros. La manera como se inscribe la tradición de danza¹⁵ en nuestra contemporaneidad, y con esto, los aportes en términos de capital simbólico a la danza contemporánea en Colombia y Latinoamérica, es el punto de partida de esta investigación. Los testimonios de una serie de colectivos provenientes de las regiones, se pueden comprender como fuerzas que viajan en el tiempo cohesionando la unidad de los grupos, traen consigo *movimientos base o vocablos de origen*¹⁶ además de un verbo inscrito en sus melodías que representan el orden particular de la comunidad.

¹⁵ Con esto nos estaremos refiriendo estrictamente a un componente estructural de una tradición, como son las danzas tradicionales – cabe aclarar que en las regiones no existe una escisión entre danza, canto y música.

¹⁶ Hablar de *vocablos de origen o movimiento base* – este segundo concepto pertenece a la Maestra Kariam Walsh -, en los términos de la danza corresponde a códigos corporales a partir de los cuales se generan movimientos, estilos, sistemas, de danza. Cabría distinguir la categoría de danzas tradicionales, ya que se han dado confusiones o versiones múltiples para entender el concepto de tradición. Tenemos que aclarar que una *tradición* no está dada (solamente) por una determinada práctica que a lo largo de las generaciones se institucionaliza. Corresponde más bien a toda una estructura simbólica y móvil, compuesta de Leyes y

Cabe aclarar que entendemos las danzas tradicionales como componentes de una sociedad tradicional, no construcciones aisladas de sus prácticas de vida, ideologías, saberes teóricos, y sobretodo ancladas a una cosmovisión, lo cual conlleva a establecer una serie de factores, como:

- 1) **Sus periplos** (desplazamiento de colectivos y grupos, transformación y conversión de sus vocablos de origen o *movimientos base*)
- 2) **Leyes y Principios** – como soportes de la comunidad, que se activan y visibilizan en el texto físico de la danza –.
- 3) **Claves y Candados de las Danzas** - ocultas o perdidas en la diáspora africana, o en los procesos de conquista y colonia de las comunidades indígenas. Estos eran una suerte de dispositivo inscrito en la técnica que potenciaba energéticamente la danza.
- 4) **Las etapas** de sus técnicas ¿De qué manera se transmiten y a quién? ¿Qué factores determinan sus cambios? ¿De qué manera el estilo de los maestros y sus particularidades determinan giros y transformaciones a un género o sistema de movimiento? ¿Cómo los contextos geográficos inciden en las calidades del movimiento y sus características técnicas? ¿Cómo las fuerzas sociales entendidas como grupos, organizaciones, colectivos, instituciones de enseñanza, determinan el lugar de la danza y sus direcciones?
- 5) **El cuerpo** y sus enfoques. La pedagogía concerniente a su desarrollo y evolución, y con esto, la relación entre la dimensión motora y las facultades cognitivas. Las dimensiones ignoradas, más allá de lo anatómico fisiológico.
- 6) **La sala de entrenamiento** como espacio epistémico, y base para rutas hacia una episteme de la danza.
- 7) **Los procesos pedagógicos y metodológicos** como un espacio-tiempo para el *cultivo del ser*.

Estas variables nombradas, permiten trazar un espectro de observación, análisis, reflexión, y planteamientos, en torno a una propuesta que posibilite alimentar los fundamentos de la Danza Contemporánea en Colombia. Con especial énfasis, a los procesos de formación de practicantes – específicamente equilibrar la apuesta hecha a lo técnico, desconociendo el orden místico y sagrado que a la danza corresponde -, y construcción de obras, en donde se visibilice un discurso propio de estos territorios, liberado de nomenclaturas y códigos corporales foráneos, que claro está han enriquecido nuestras cualidades de movimiento, pero también, han desviado nuestra atención de las rutas conducentes hacia nuestro capital simbólico dancístico.

CAPÍTULO II

CULTURA E IMAGEN DEL MUNDO

*“Cada cual cree en un mito y vive ese mito”
(El Don del Águila, Carlos Castaneda)*

*“...el peor de los mitos, es el mito de sí mismo”
(Rafael Cadenas. Poeta Venezolano)*

Por el hecho de estar vinculada a individuos y grupos, una imagen del mundo no puede ser <platonizada>, es decir, no puede ser presentada como un ente independiente que establece relaciones con otros entes independientes tales como los hechos y/o las teorías. Una cosmovisión tiene que estar relacionada con los individuos y las comunidades que se ven afectadas por ella. Y una comunidad que sostiene una cosmovisión realista no se puede dejar impresionar por hechos contrarios. Si lo hace, quiere decir que esta comunidad ya estaba desintegrada o que los hechos presentados forman parte de una imagen rival poderosa” (Capítulo VI, La Teoría Cuántica y nuestra visión del Mundo) (Feyerabend, 2003, p.123)

Como se mencionó en la introducción aparece una *línea de fuerza* que es el concepto de *imagen del mundo* poseedora de una carga determinante en las maneras de relacionarnos con el entorno, así como en las maneras de expresar y crear. Una suerte de *guerra icónica* marca los derroteros para las ideas, pensamientos, visiones, creencias, conductas, hábitos, costumbres, hechos, que se convierten en el destino de una comunidad. Las construcciones dancísticas o textos físicos y las sub-representaciones simbólicas utilizadas en una puesta de cuerpo en el espacio, están determinadas por la cosmovisión de la comunidad, por los enlaces creados de sus creencias, las cuales en muchos casos – refiriéndonos a las danzas tradicionales -, establecen relación con entidades, estados, y/o dimensiones, merced de lo cual pueden realizar una acción que trae beneficio para el colectivo, resolver una problemática, cumplir una función específica como conducir el alma del difunto a ese más allá de este tiempo, etc. Desde esta perspectiva, el capítulo se convierte en una suerte de plataforma que posibilita entender ciertos giros, enfoques,

interpretaciones, correspondencias, cosmovisiones distintas, de los tres estudios de caso: Palenque de San Basilio (Montes de María), Danza de las Vacas (Pupiales, Nariño), y el proceso de formación, investigación, creación, Combate de Negros en un Sótano por la Noche (Urabá, Antioquia), que aparecen en el Capítulo IV.

I

Afirman (Berger & Luckmann, 2001) que “un mundo institucional, pues, se experimenta como realidad objetiva, tiene una historia que antecede al nacimiento del individuo y no es accesible a su memoria biográfica”, con esto, coinciden con Dilthey, en cuanto a considerar una noción de *hombre histórico* como individuo que ha creado y producido las instituciones, las cuales lo preceden y lo suceden. Estas, tienen un carácter de objetividad, que se configura por la *externalización* de la realidad subjetiva de los individuos, a su vez, esta (realidad) se ha construido desde un proceso de *internalización* del mundo, que tiene como herramienta fundamental el lenguaje, por el cual una descripción de la realidad ha venido al sujeto.

En todo este proceso dialéctico de externalización y objetivación, sumado a esas instancias preliminares de internalización a través del lenguaje, señalado por estos autores, cabe considerar cierta premisa de (Feyerabend, 2003) esto, en cuanto a la realidad del mundo en que se sitúa el sujeto, dice: “*aparece como relevante interrogarnos acerca de cómo analizar los términos con que habitualmente expresamos nuestras observaciones y descubrir con ello sus presupuestos*”. Y agrega, *en ocasiones requerimos de un mundo alternativo completo: "necesitamos un mundo soñado para descubrir los rasgos del mundo real en el que creemos habitar"*. Este cuestionamiento a una realidad instaurada, en los términos que utilizamos para nombrarla, y que, para cada individuo representa históricamente el mundo social - en el que nos movilizamos -, vale pensar en la emergencia de nuevos movimientos sociales, así como de grupos étnicos con sus respectivos sistemas cognitivos, lo cual representa la visibilización de otras formas de racionalizar y de describir el mundo, por tanto de acceder a otra realidad, si se quiere, *una realidad aparte*.

Si nos situamos históricamente hacia mediados del siglo XVII, asistimos a cambios fundamentales en una manera de *ver y asumir el mundo*, es decir, acudimos a una certeza proveniente de las matemáticas, se establece un orden desde este campo del conocimiento, que parte de dos premisas básicas: el modelo Newtoniano y la dualidad cartesiana (Wallerstein, 2006). Y con esto, una estructuración del mundo social desde el principio de *representación para poder disponer*. Cabría hacer énfasis en este asunto de la *mirada*, en señalar que el mundo entra por este sentido que hace parte del sistema de interpretación. “*Cuando cambia una época en la cultura, la mirada también cambia*” (Huertas, 2005), es decir, todos aquellos conocimientos y actos, que se convierten en *habituaciones* y van al *depósito general del conocimiento* (Shutz, citado por Berger & Luckmann, 2001), para posterior ser institucionalizadas, generan los estatutos de una época, señalan formas de ser y estar en el mundo.

En estos procesos de cambio, que se dieron para esta época...

“El Universo infinito de la nueva Cosmología, infinito en duración así como en extensión, en el que la materia eterna, de acuerdo con leyes eternas y necesarias, se mueve sin fin, sin objeto en el espacio eterno, heredó todos los atributos ontológicos de la divinidad. Pero sólo éstos; todos los demás se los llevó consigo la divinidad con su marcha” (Koyré, citado por Wallerstein, 2006)

A razón de qué traemos a cita este enunciado de Koyré, veamos las siguientes interrogantes que surgen de esto:

- ¿De qué manera podemos enlazarlo con los ejes categoriales propuestos: danza y tradición?
- ¿Cuál es esa relación abierta o subterránea del hombre con las fuerzas del cosmos o la divinidad?
- ¿Cuál es el vínculo que puede existir entre una construcción en el espacio tiempo de un texto físico (danza) con los órdenes que se configuran en el universo?
- ¿Acaso tendremos que devolver o hacer retrospectiva sobre cierto enfoque – de cierto sector de los campos del conocimiento –, en cuanto a la relación de

fenómenos sociales asociados a fenómenos naturales, causados por hechos físicos?

- ¿*Los atributos ontológicos que se llevó la divinidad* de qué manera inciden en las construcciones o en el régimen de representación y de relación que soporta la Danza?
- ¿Se afectan las maneras y métodos de enseñanza o transmisión?
- ¿Se alteran las posibles formas de comunicación con entidades tutelares que establecían las comunidades a través de las danzas?
- ¿Por tanto se reducen las dimensiones perceptivas de los individuos sujetos a una forma de *ver* el mundo y el universo?
- ¿Cabe considerar como obsoletos los instrumentos y herramientas heredados de occidente para investigar los fenómenos del mundo?
- ¿Qué tan eficaz es el método de *reducción fenomenológica* cuando están pre-determinados por esquemas adquiridos, mecánicas del pensamiento impuestas, conocimientos institucionalizados?

Esta idea de pasar de la relación con la divinidad infinita, a una relación con la *mente* en un territorio finito, perfectamente demarcado, trajo consecuencias en la manera como aprehendemos la realidad, volviendo con Huertas se diría:

“En la medida en que el pensamiento se emplazó en la nueva condición, la mirada derivada de ella comenzó a ser considerada natural. En un momento dado se perdió de vista que dicha mirada correspondía a un tiempo y unos fenómenos específicos y se empezó a transmitir la idea de que el hombre siempre había percibido de esa manera, y que ya no valía la pena interrogar las percepciones, pues todo ya estaba definido”(Huertas, 2005)

Aquí vale la pena detenerse, para profundizar en la idea de *pensamiento que se emplazó*. Lo primero a notar, es que: un pensamiento que se emplaza, revela una serie de representaciones mentales que tienden a materializarse, o que han adquirido un lugar, esto

es, se ha objetivado una realidad subjetiva, se ha generado una producción humana a partir de un acuerdo de intersubjetividades o de asociaciones de distinto orden. Toda construcción (social) devela un ámbito en el que circunda el ser pensante o a la comunidad que piensa, o si acaso, determinados grupos que piensan de cierta manera para establecer o remover ciertos órdenes. Lo primero a distinguir, es el individuo que a través de una *socialización primaria* por medio del lenguaje es introducido en el mundo de la vida. Entonces, empieza a pensar el mundo en la medida que lo nombra, aquí se da una secuencialidad en lo que vemos y *leemos* de este (mundo), no hay diferencia sustancial entre el orden natural y el de lo social. Creemos que, la afirmación de (Berger & Luckmann, 2005) “*el proceso de transmisión no hace más que fortalecer el sentido de la realidad de los padres*” se hace corto, en este proceso se reafirma una comunidad, se válida toda una época, se institucionalizan formas de *ver* de acuerdo a intereses, y por tanto se distribuyen los espacios y las funciones.

II: Notas al margen

Hablar de una imagen del mundo, implica referenciar una descripción de la realidad, y existen muchas descripciones. Esto podría llevarnos a: una *decisión sobre la esencia de la verdad* (Heidegger, 1996), pero, con la salvedad, que en esta decisión existen demasiados intereses en juego. Demasiados *embrollos de la verdad*. Históricamente podríamos hablar de un juego de tensiones y resistencias, conflictos y vacíos, dado que, una *imagen del mundo* conlleva modos y métodos para adentrarse en él, lo cual significa territorializaciones, imposición de una mirada, una serie de variables que oscilan entre Mr. Hyde y el Dr. Jekyll. Sabiendo que ambos son la misma persona con una pequeña variación de tiempos, pasa que, siempre preferimos ver al Dr. Jekyll. Nos tranquiliza, permite que nos digamos el mundo es así, tal cual lo vemos, y no adentrarnos en sus insondables misterios con auténtico espíritu científico.

Es para (Feyerabend, 2003) una de sus ocupaciones últimas la *cuestión* de una *imagen del mundo*. En el capítulo VI “La Teoría Cuántica y nuestra visión del mundo”, del

texto *Provocaciones Filosóficas* (2003), aborda el hecho de cómo *las visiones del mundo afectaron a la ciencia y, quizá, incluso crearon conocimiento científico*. Inicialmente aparece como artículo en la publicación *Conquest of Abundance, Chicago, The University of Chicago Press, 1999*. Es un ensayo no sólo centrado en aspectos técnicos de la teoría cuántica, aquí, se percibe en Feyerabend, una mirada que trasvasa el hecho científico, para ir hacia las fronteras del campo espiritual. Soportado en fragmentos de cartas y citas de Wolfgang Pauli (Premio Nobel de Física, 1945) acudiendo a Jacques Monod (Premio Nobel de Fisiología y Medicina, 1965), citando un texto – por demás oculto, con poco interés de algunos en que no salga a la luz -, en el cual se conocen facetas desconocidas de un Newton, versado en teología y alquimia. Afirma Feyerabend (2003):

“Estando constituidas de este modo, las imágenes del mundo poseen una fuerza tremenda. Ellas prevalecen a pesar de la evidencia en contra más obvia e incrementan su vigor cuando encuentran obstáculos. Las crueles guerras, las epidemias mortales que mataron a la gente de forma indiscriminada, las catástrofes naturales, las inundaciones, los terremotos y las hambrunas generalizadas no pudieron acabar con la creencia de un creador todopoderoso, justo, e incluso benévolo. En general, parece que quienes son guiados por imágenes del mundo son incapaces de aprender de la experiencia.

Para las personas ilustradas, esta irracionalidad aparente es uno de los argumentos más poderosos contra todas las religiones. De lo que no se dan cuenta es de que la ascensión de las ciencias dependió de una ceguera y una obstinación exactamente iguales”

III

El *cuerpo social* se *internaliza* en el individuo a través de representaciones que se configuran como imágenes en el cerebro, esta psico-fisiología permite que se instale una suerte de descripción de la realidad, se genere un movimiento que materializa y en el que cobra corporalidad un sistema de pensamiento. Pero, en esta unificación dada, cabría

interrogarse ¿Qué acciones se han de *disponer* o de qué se ha de disponer con esta serie infinita de representaciones instaladas en nuestro imaginario? Pero yendo más allá ¿Cómo contrarrestar esta andanada de imágenes provenientes de *asociaciones* – o, para estos tiempos, de universos corporativos –, cuyos intereses y concepciones están en contravía de mis creencias? Sabemos que en el *mundo de la vida* se da una lucha constante por la conquista de territorios, un inmemorial combate donde también entra en juego los espacios de la mente y de su estructura funcional, el cerebro, y con esto, obviamente el espacio-cuerpo. Aquí, estamos hablando de nomenclaturas de movimiento y códigos corporales que se imponen, por tanto un *guerra bio-política* planteada. Entonces, no es solamente una circulación de tecnologías, sino formas de *ser y estar* en el mundo, prácticas de creación o de destrucción.

En este marco de referencias que parte de una *imagen del mundo*, la danza se constituye no propiamente en un espacio de reivindicaciones políticas, ni de resistencia a través de ideologías. Los procesos transhistóricos correspondientes a sus *textos físicos*¹⁷, responden a las necesidades e interrogantes siempre cambiantes de tres grandes grupos – división propuesta en grueso para distinguir dentro del sector agentes distribuidos y situados en contextos geográficos precisos y distintos –, a saber:

1. Sociedades Tradicionales
2. Colectivos y/o comunidades de las regiones
3. Organizaciones de distintas tendencias o danzantes independientes.

Podríamos enumerar factores fundamentales que los determinan, relacionados con una postura filosófica frente al mundo o el universo, lo cual ha de incidir en sus políticas, y con esto configurar una esfera económica incidente en el desarrollo y evolución de su arte. Los dos primeros grupos poseen factores similares a partir de lo cual generan sus procesos de formación y creación, los últimos pueden existir sin siquiera preguntarse el ¿por qué o para

¹⁷ Siguiendo a Todorov, tendremos que entender el término texto como discurso, y de acuerdo con Barthes, discurso como *discurrere*, es decir, discurrir en los procesos de la historia, siguiendo una cauce trazado por el orden de la naturaleza, obedeciendo a un caudal dado por las fuerzas de la comunidad, respetando las riberas como límites impuesto por las leyes universales.

qué de su existencia o práctica? En cuanto a los segundos (colectivos y/o comunidades) es factible y sucede que al entrar en los circuitos del mercado o inclusive sin haber cruzado ese umbral, avancen por simple inercia o automatismo en sus prácticas dancísticas, esto es, una repetición sin diferencia. Los factores a describir:

- 1) **Factor: El continuo movimiento del universo** soporte y presupuesto de sociedades tradicionales no contaminadas. Aquí cabría resaltar que, las danzas tradicionales responden a un enfoque donde los fenómenos sociales están asociados a fenómenos naturales, es decir, los hechos causados por las fuerzas físicas responden a las acciones de la comunidad, a un correcto cumplimiento y respeto de la Leyes y Principios de vida.
- 2) **Factor: La relación intrínseca entre las prácticas socio culturales** y las construcciones dancísticas. A lo que se agrega los fenómenos naturales, los símbolos zoomórficos, así como entidades tutelares, que tienen fuerte presencia en las representaciones sub-simbólicas inscritas en la puesta en el espacio. Esto corresponde tanto a *colectivos* y/o comunidades como a sociedades tradicionales. Aquí la diferencia está marcada por la relación dialéctica entre las fuerzas de lo superior y las danzas, la cual es manejado por los primeros, es decir, las sociedades no contaminadas.
- 3) **Factor: Las asociaciones en sus diferentes órdenes** - que podrían responder a los modelos de Simmel o de Weber -, que en últimas son *acuerdos intersubjetivos* por intereses diversos. Aquí tendríamos que señalar, el decurso histórico de la modernidad donde el pensamiento individual hace presencia en el cuerpo social, posibilita el advenimiento de la figura del coreógrafo, quien le imprime su carácter individual, su particular enfoque político y conceptual, determinantes en una estética, así como el uso de técnicas específicas para la puesta de cuerpo en el espacio.

CAPÍTULO III

NOTAS DE ACCIÓN-REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO METODOLÓGICO

“La realidad que enfrentamos, la realidad socio histórica, tiene múltiples significados. No es una realidad clara, inequívoca, con una significación cristalina y a la cual se le pueda abordar sencillamente construyendo teorías o conceptos. No es así por diversas razones, las cuales forman parte del debate que hoy día se da en el ámbito académico sobre el problema que afecta a las ciencias sociales, y que yo resumiría en un concepto: el desajuste, el desfase que existe entre muchos corporas teóricos y la realidad.

Esta idea del desfase es clave, ya que alude a los conceptos que a veces utilizamos creyendo que tienen un significado claro, y no lo tienen. Esto plantea la necesidad de una constante resignificación que, aun siendo un trabajo complejo, es también una tarea central de las ciencias sociales, sobre todo de aquellas de sus dimensiones que tienen que ver con la construcción del conocimiento. Dicho de otra manera, es un tema central en el proceso de investigación y, por lo tanto, es un tema central de la metodología”
(Hugo Zemelman, 2005)

Las notas de acción-reflexión se orientan a clarificar los elementos, factores, y calidad de las relaciones, que se establecen en la construcción del presente proyecto de investigación, donde lo sustancial está dado por lo que se es entregado (desde la comunidad), y aquello que (uno) deja, esto es (4ta.) Ley Dar Recibir cuyos principios de soporte son Equidad / Distribución / Trabajo.

A su vez que se convierten (estas notas) en una necesidad de repasar y reactualizar el proceso vivido, la construcción de una estructura orgánica, a la cual hay que oírla y saber qué es lo que está dictando. Aquí, se cumple lo señalado por Velasco y Díaz de Rada (2006), que el *trabajo de campo es una situación metodológica*. Entendiendo por *situación*, un espacio-tiempo en el cual se identifica una atmósfera, se generan dinámicas a partir de las intercorporalidades y una interacción con el medio. También el hecho de saber que lo metodológico no puede convertirse en una *coraza metodológica*, lo cual en muchos momentos sucede, y no da o no permite respirar el trabajo. En todo esto, la interrogante crucial *¿Cómo se inscribe la Tradición de Danza en la Contemporaneidad de nuestro territorio?* Conlleva a mantener una tensión constante, oscilaciones en las que pareciera no

aparecer una respuesta clara, sino más bien, preguntas que se multiplican, deslices de lo que ya se creía teorizado. Esto se da sobre todo con las definiciones transitivas de lo que es danza tradicional, popular, folklórica, cuya comprensión en el sector de la danza pareciera inversa a lo que aquí se enuncia.

Son muchos los factores en juego, para poder hablar con propiedad y razón de una TRADICIÓN existente, tanto desde el orden histórico, como de legados y prácticas, en la mayoría de casos, sólo estamos hablando de fragmentos o islotes de tradición – a esto cabría agregar que las propias tradiciones establecieron estrategias y tácticas de guerra para que su conocimiento quede oculto, y espere mejores tiempos para hacer su emergencia -. Es decir, lo que sucede a Latinoamérica posterior a la *quinta ideología básica*, esto es, el *colonialismo* son construcciones bizarras, mezclas de representaciones sub-simbólicas, viaje de la forma sin contenido y sin sentido, apropiación de representaciones culturales y artísticas que no nos representan, etc., en este paisaje de acontecimientos, sólo queda rastrear entre frases sueltas, esquemas de movimiento – gramáticas del cuerpo -, cantos que como ecos atraviesan los linderos de la vida y la muerte – Lumbalú, los Alabaos y Gualíes -, danzas de Creación, a la Lluvia, al Padre Sol, etc., para de esta manera educar a los que vienen, esto es, *guardar el lugar contra los usurpadores*.

Cuadro para reflexionar desde lo metodológico

Los procesos metodológicos¹⁸ tanto de orden práctico como teórico en el campo de la danza, proyectan y dan cuenta de un sistema de pensamiento - en algunos casos de una

¹⁸ Cabría decir, que un *proceso metodológico* se comprende como un despliegue en espacio-tiempo de metodologías sobre una realidad dada, un problema instaurado, un trabajo a desarrollar, etc., esto, en los más diversos escenarios. Instalados (estos últimos) en el orden de lo cotidiano - respondiendo a acciones que se realizan a partir de experiencias previas que han sido institucionalizadas -, hasta indagaciones y experimentaciones situadas en espacios extra-cotidianos – laboratorios, plataformas escénicas -. Y relacionado con una disciplina específica o un campo de estudio, en los cuales se aborda una realidad de la que emergen interrogantes para ser investigadas.

Aunque cabría considerar la coherencia entre los conceptos y teorías que se enuncian con una realidad en *continuo movimiento* señala Hugo Zemelman “*el ritmo de la realidad no es el ritmo de la construcción conceptual. Los conceptos se construyen a un ritmo más lento que los cambios que se dan en la realidad externa al sujeto, por eso constantemente se está generando un desajuste*”. Para el caso de la investigación

mecánica de pensamiento -, inscrito en un contexto histórico y geográfico, y con esto, prácticas socio-culturales, así como de todo un régimen de relaciones y representaciones (sociales, espirituales, emocionales), a partir de los cuales se hace necesario establecer rutas hacia una episteme del campo, que posibilite visibilizar aspectos concernientes a un *hacer y decir* de la comunidad¹⁹.

Podríamos considerar que el reconocimiento, visibilización, y legitimación de las lógicas investigativas en esta área de las artes (danza), requiere de horizontes y fundamentos epistemológicos que permitan dar cuenta de la naturaleza de sus acciones en diferentes líneas, y con esto nos referimos a la formación, creación e investigación, que en muchos casos, se dan de manera indistinta durante el proceso tanto de *entrenamiento o preparación, como de construcción y composición*, aquí, cabe hacer la distinción en cuanto a la investigación en ciernes, y es el hecho que, la *tradición de danza* responde y se soporta en dos vertientes: *el hacer y el decir*, con esto estamos referenciando unas características técnicas y un legado teórico. En otras palabras, características que provienen del entorno en la cual se desarrolla, genealogía de su tradición dancística, jerarquías que se instalan de acuerdo a modelos y elementos que movilizan la organización de los vínculos sociales, procesos de transmisión y construcción del conocimiento. Todo lo cual redundando en los motivos de su continuidad y permanencia, además de la emergencia de unas prácticas

desarrollada y desde la pregunta fundante: ***¿Cómo se inscribe la Tradición de Danza en la Contemporaneidad de nuestro territorio?*** El diseño metodológico ha exigido una interrogante precisa ***¿desde dónde parte este interés investigativo?*** Pregunta que conduce a inicios insospechados, en este caso, a la propia experiencia como sujeto perteneciente a una *tradición*, y, a la práctica dancística como suerte de *punta de iceberg* de esta última categoría. Ya que son los textos físicos de la danza, como códigos pertenecientes a una nomenclatura que viaja y se transforma en el espacio-tiempo adquiriendo nuevas *formas* para sus narrativas - de acuerdo a su relación con las esferas políticas y económicas, con las herencias sociales, emocionales, educacionales, espirituales -, la que exige ampliar el espectro de acción y pensamiento, para hallar en la escucha de los *relatos* una base para este despliegue, además de sustentar ampliamente el interés investigativo en cuanto al curso seguido por la tradición de danza, comprendida como *escritura* que moviliza y proyecta el pensamiento y sentir de una comunidad.

¹⁹ Aunque se hacen necesarias las preguntas ¿El porqué de las rutas? ¿Hacia dónde nos conducen? ¿Cuál es nuestra búsqueda? ¿Desde dónde parto hacia ese posible encuentro? ¿Se requiere visibilizar las rutas? ¿Y si fuera necesario visibilizar cuáles son mis posturas políticas frente a ese hecho político? ¿Cómo comprendo lo espiritual en este proceso? ¿Y desde dónde o cómo entiendo este nivel del ser? Las cuáles han de hallar respuesta dentro del desarrollo del proceso, o tal vez, más interrogantes sin respuesta posible.

cognitivas y dominios conceptuales precisos, que han de ser base de la estructura de un orden social o de comunidad establecido.

Esto último exige del trabajo de campo, comprendido como una *situación metodológica* (Velasco, 2006) una postura crítica en la que la *percepción* del investigador tenga presente los procesos de aculturación sufridos tanto en los asentamientos de afrodescendientes como resguardos indígenas, que como bien se señala....

En América Latina y el Caribe, la vehiculización de los relatos fundacionales ha sido posible a través de una intervención pedagógica que corresponden al interés de las élites nacionales de fijar los contenidos culturales que actuarían a favor de los procesos de sujeción de las personas a un marco de representación común (Villa, 2013)

Lo cual también involucró el capital simbólico dancístico así como la noción de cuerpo que poseen las comunidades étnicas, y con esto obviamente, a todo un constructo cultural en cuanto a una apropiación de la realidad.

De los conceptos y la realidad

Afirmar que todo proceso investigativo responde de una u otra manera a intereses de la comunidad, es algo que puede considerarse en cuestión – ya que, tras de los proyectos existen intereses de clases, políticos, personales, inercia individual o grupal, es decir, que sólo responde a una obligación institucional -. Por tanto, se podría afirmar que un proyecto no siempre se conjuga con las dinámicas de lo social, ni con los hechos políticos del presente – comprendido como antagonismos y/o afinidades de creencias y prácticas -.

Es desde estas instancias donde establecemos los planteamientos y apuestas conceptuales y teóricas, es decir, estando atentos a no traicionar esa realidad siempre cambiante, esto, de acuerdo con Zemelman (2005), cuando dice:

La necesidad de resignificar surge precisamente por el desajuste entre teoría y realidad. Pero, ¿por qué el desajuste? Por algo elemental: el ritmo de la realidad no es el ritmo de la construcción conceptual.

En todos estos *embrollos de la verdad* dinamizados en los *procesos de incorporación* del imaginario social en el individuo, cabría resaltar que, el cuerpo es la unidad base a través del cual se materializa y se hace una puesta en el espacio-tiempo de distintos modelos, nomenclaturas, técnicas de movimiento, que son formas de una descripción de la realidad, una manera poética de nombrarla, tal vez como *punto de fuga o de re-existencia*. Vivimos en un *universo de información* es decir, de formas que se internan e incorporan y construyen el sujeto social, pero éste a su vez, también hace un proceso de discernimiento a partir de filtros generados por su misma herencia genética, educativa y de auto-educación (Feldenkrais, 2005), por lo cual tiene el derecho de transformar los presupuestos otorgados por anteriores generaciones.

Del cuerpo, la palabra y el vínculo

Los distintos colectivos han sufrido radicales cambios en cuanto a métodos de transmisión, el *viaje de la palabra* de lo dicho, se ha sojuzgado al de la palabra escrita. La transmisión de *labio a oído* como base de la continuidad de una tradición cambió radicalmente. Aquí tendríamos que referirnos a un problema de grafocentrismo – el cual obviamente no vamos a tratar –, para recordar a Walter Ong, señalando "nuestra incapacidad" para representarnos las performances verbales en su realidad.

A su vez que, el traslado de la aldea a la ciudad hacia finales del siglo XIX generado por el surgimiento de grandes monopolios financieros, trajo consigo el desplazamiento de prácticas socio-culturales. Merced a esto, todo el marco de referencias que sostienen la gramática corporal, tendrían que encontrar otros presupuestos para dar cuenta de sus haceres, a su vez de crear perspectivas y nuevos enfoques metodológicos al *saber de su*

práctica que le permitiera navegar entre otras epistemes impuestas, encontrar un *lugar* desde el cual *construir conocimiento*²⁰.

Interrogantes y respuestas

La emergencia de nuevos movimientos sociales, así como de grupos étnicos con sus respectivos sistemas cognitivos, representa la visibilización de otras formas de racionalizar y de describir el mundo. De acuerdo con esto se trasladan las siguientes preguntas planteadas desde el Taller Estudios Culturales (Profesor Wilmer Villa), las cuales se habrían de resolver desde respuestas puntuales acudiendo a figuras metodológicas que posibiliten abrir el terreno hacia la construcción de una trama metodológica y epistemológica en la cual teoría y conceptos emergentes sean vivificación de los registros recogidos, así como, las reflexiones y análisis de los mismos no traicionen ni sean trasvasados por la realidad. Siendo recalcitrantes con Zemelman (2005), dice: “*Los conceptos se construyen a un ritmo más lento que los cambios que se dan en la realidad externa al sujeto, por eso constantemente se está generando un desajuste*”. De las siguientes preguntas (y por asuntos de consideración de espacio) sólo tomamos las que están señaladas con franja celeste:

²⁰ Aquí nos remitimos a unos apartes del texto “El Potencial no incluido por la Modernidad” Desafiando los Centros de Representación, de los investigadores Wilmer y Ernell Villa, dice: *Un claro ejemplo del “potencial no incluido por la modernidad”, viene a ser la narrativa, la oralidad, los saberes locales, las prácticas de alimentación propia, la puesta en funcionamiento de arquitecturas propias, las prácticas de cuidado a partir de los vínculos intergeneracionales, tal como sucede en el departamento de Bolívar, más específicamente en Palenque de San Basilio con el Kuagro (Cásseres, 2010, p. 87) o en los Piqueteros (Villa, 2014, p. 28) en la Sierrita, departamento del Cesar, donde tenemos que en ambos casos, estas son una organización tradicional que actúan en la defensa del territorio, el mantenimiento de los saberes y prácticas ancestrales que es herencia de un “cosmosexistir” – categoría por el Profesor Patricio Guerrero -, Cimarrón, es un sentimiento vivido y proyectado a través de la existencia de todo aquello que nos rodea no solo en la composición del tiempo presente, sino también aquellos que son tiempos ausentes puesto en disposición por medio de la experiencia vital de ser narradores de nuestras propias trayectorias, esto es el mandato del “mito”, “el rito” y la construcción de las “figuras heroicas” que actúan en el papel ejemplarizantes para el pueblo y la comunidad. (Revista Tumbutú, 2015)*

Tabla 1. Preguntas base para un enfoque auto-etnográfico**Bases desde la Auto-etnografía²¹****¿Quién habla a través de Ud.? De su mano ¿Quién se representa?**

Reflexión de carácter investigativo sobre el propio trayecto en la danza, como *punto de partida* para el reconocimiento del *contexto* en el que trabajo, y conducente esto hacia la identificación de *problemáticas* y *núcleos epistémicos*. Así como posibilitador de nuevos enfoques y descentramientos de *métodos colonizados*. Estas reflexiones parten de la *experiencia* - vivificada y no acumulada -, categoría desplazada en la construcción del conocimiento social, lo cual conlleva a la minimización del *relato* como elemento fundante de las representaciones sociales, comprendidas estas como una *organización significativa* (Aubric, 2001). Es un *punto* que ha de posibilitar el trazo de ese círculo en torno al núcleo

Preguntas
¿Desde dónde lees? ¿Qué lees? ¿Qué es lectura y escritura?
¿Cómo se refleja esto en la investigación?
¿Puede su investigación plantearse desde la trans-modernidad, modernidad, postmodernidad? ¿Si esto se puede que implica?
Frente a la consciencia del yo que fija la representación. Posiciona, actúa, desde un lugar, desde un interés ¿Cómo se afrontaría lo alterativo?
¿Cuál sería la posibilidad de mirar el potencial no incluido a partir de su investigación?
¿Desde la inclusión que Ud. hace? ¿Qué excluye?
¿Quién habla a través de Uds.? De su mano ¿Quién se representa?
¿La investigación es un proceso de re-inención?
La emergencia es una posibilidad de relación con el otro...

de la estructura investigativa, ordenando y sistematizando elementos y factores, acercando y jerarquizando agentes y circunstancias, pero también abriendo canales de interlocución entre estos, así como de la estructura orgánica que es el proyecto y él que esto escribe, desde las dimensiones:

²¹ Esta figura metodológica fue trabajada durante el proceso de construcción de orientaciones pedagógicas para las Escuelas Municipales de Danza, programa del Ministerio de Cultura.

- La motivación inicial: Surgimiento de la relación personal con la danza
- La formación en danza: experiencias, tendencias y géneros por los que se opta
- La danza en la vida cotidiana: prácticas y significados colectivos
- La danza como producción artística: su apreciación de los procesos en danza en relación con la formación, la creación y el devenir histórico regional y nacional²²

Surgimiento de la relación personal con la danza (Fragmento)

Pregunta: ¿Qué recuerdo tiene de cómo se inició en la danza?

La vivencia, el momento de su vida, lugar geográfico, escuela, maestro, grupo, condiciones, clima afectivo ¿qué lo atrajo, qué modalidad de danza? otros

- **Una vivencia** se convierte en vivificación en la medida que puedo conducir una experiencia de vida hacia el aprendizaje *aquí y ahora*. Cuando puedo utilizar una serie de datos para resolver circunstancias y asuntos concernientes a mi campo de conocimiento. La fase siguiente a todo esto es la INTERIORIZACIÓN. La danza fue INTERIORIZACIÓN desde un primer momento, es decir, algo que ya estaba dentro, y lo manifestaba en cualquier espacio-tiempo, lo manejaba de manera natural. A diferencia de la vivificación, que requiere de fases para que pueda convertirse en parte de uno. Pero, eso que ya era nato, sufrió un colapso en lo físico, suerte de prueba donde las fuerzas “misteriosas” de la vida, establecen obstáculos para medir la capacidad o resistencia del *caminante*.
- **Tiempo:** esta categoría (tiempo) corresponde a lo irregular en el hombre, por tanto, el tiempo de la danza en mi cuerpo posee una serie de *apariciones y momentos ocultos* a pesar de que era parte de mi existencia. Los primeros momentos, los consideraría en las *jaranas* de barrio, con mulatos, indios, cholos, zambos, niseis – hijos de japoneses nacidos en estos territorios -, chinos, negros, etc., Música de cajón y quijada de burro, dos cucharas y una miríada de instrumentos que lo movilizaban a uno con aires de fiesta, estos aires de Landó, Festejo, servían para contrarrestar la

²² Estas dimensiones fueron contempladas y propuestas por la dirección académica del programa.

pobreza, el infortunio, ciertas posturas iconoclastas frente a un sistema de pensamiento, y prácticas socio-culturales impuestas. A esto se sumaron las danzas provenientes de la sierra, esto es, de los Andes. Eran Huaynos, Deshuesado, y géneros cuyo nombre no recuerdo, pero que están dentro, latentes. Daban a la existencia un respiro frente a la opresión de los días. Las realizábamos cuando se reunía la familia para la Pacha Manca o comida que se cocinaba bajo la tierra, mientras eso, la gente entraba en comunión bebiendo chicha y danzando. Formas de la fraternidad de los hombres.

- **Geografía:** establecer cartografías de paisajes psico-sociales es una labor que amerita sensibilidad, pero también, una claridad política, histórica, y espiritual frente a los pueblos que se hace abordaje. ¿A qué viene este párrafo con respecto al *lugar geográfico donde doy inicio a la danza*? Bien, todo grupo o colectivo, posee una herencia emocional, genética, educacional, que conjuga unas formas de movimiento, maneras de penetrar el mundo, emplazamientos en el espacio, por tanto proyecciones mentales. Esto último, no es precisamente *proyectar allá* sino, traer acá para poder proyectar, traer acá eso que me rodea: cada lugar, rincón, espacio recedido. Se convierten entonces en espacios epistémicos.

A partir de lo anterior, podemos afirmar que, el lugar geográfico y las circunstancias históricas, determinan paisajes psico-sociales, en cuyas atmósferas se movilizan los seres, los cuales no pueden ser tratados con indistintos procesos metodológicos, no pueden ser *vistos* bajo el lente del sistema cognitivo bajo el cual me movilizo. Se requiere entrar en una suerte de *dialogo sutil*, más allá de las buenas intenciones pseudo-cristianas o de modelos pedagógicos edulcorantes.

Cierre: El lugar geográfico donde inicio la danza, es en los callejones limeños, en la sierra de los andes, en un cuarto pequeño – largo *viaje alrededor de mi habitación* -, donde aprendía el flamenco con mi madre. En una academia de barrio con una japonesa, pobre materialmente, rica en espíritu, con quien aprendí los primeros

códigos del ballet, esto, aún me parece una suerte de absurdo....luego me preguntaba si esa profesora realmente conocía de ballet clásico. Lo comprobé ampliamente, cuando estudié cinco años con Jaime Díaz, la japonesa si era una maestra consumada, con una sensibilidad y tacto, que yo jamás hubiera previsto.

● **Condiciones / clima afectivo:** “*La corrección es una y por la eternidad*”.

He tenido la suerte de haber encontrado un maestro que guiara mis pasos con rigor y flexibilidad, desde la Ley Madre de las Leyes, Ley del Amor. Esto es, soportado en los principios de ACEPTACIÓN. Pero no para aceptar al otro con sus errores, es aceptar al otro dentro de un proceso de aceptación. De FRATERNIDAD pero no para establecer lazos de hermandad indiscriminada, sino para establecer lazos que nos permitan trascender en cada acción de vida. Y por último el principio de SANACIÓN y con esto, me refiero a establecer dentro de la sala de entrenamiento, y por fuera de ella el *cultivo del ser* lo cual corresponde a un trabajo en tres niveles físico, espiritual y energético. Sin estar plegado a ningún tipo de doctrina o religión, sin dogmatismos, es el trabajo interior en conjugación con el trabajo físico – comprendase técnicas y *fondos* -. Desde los pilares de individualidad, universalidad y creación.

- **Elementos de atracción:** son tres los componentes básicos que me atraieron hacia el campo de conocimiento de la danza, su capacidad de EVOCACIÓN cuando rememoro los orígenes, eso denominado el *arkei* a través del *interaccionismo simbólico* de los cuerpos. La INVOCACIÓN a través de mudras y mantras, de geometrías en el espacio que posibilitan la interconexión con otras fuerzas del universo – lo de *mantras*, lo pude corroborar en más de una ocasión, en el Palenque de San Basilio y el Amazonas, además de lo que en algunas sociedades tradicionales denominan *verbo*. CONVOCACIÓN de qué manera, aún en danzas que podríamos denominar seculares, la construcción y ejecución de movimientos danzados, poseen la capacidad de concentrar un público ávido de ver reflejado en esos textos físicos

algo de su profundo sentir. Para el caso de danzas ceremoniales o rituales, se convoca tanto a la comunidad, como a entidades y estados de otras dimensiones.

Conclusiones

¿La investigación es un proceso de re-inención?

Investigar: introducirse en los vestigios, en las huellas que son *lo más cercano de lo más lejano* para trazar rutas, construir y establecer mapas y cartografías, y de esta manera:

¿Hallar respuesta a qué? ¿Encontrar respuestas para que a partir de ellas pueda proyectarse la comunidad o colaborar a esto? ¿La comunidad necesita de estos hallazgos? ¿De qué manera las construcciones teóricas y conceptuales inciden en transformaciones sustanciales a nivel de las políticas públicas? ¿Qué tanto de mi *ego inferior* está presente y encerrado en esta suma de categorías y clasificaciones que se nombran? ¿De qué manera no me sumo a esa manía compulsiva occidental de clasificar e inventariar? ¿En qué apporto con mis investigaciones a que un *saber local un color local* pueda encontrar un lugar dentro de otros saberes otras culturas? ¿Qué tanto al investigador le interesan las personas? ¿Acaso las comunidades no realizan investigación?

Re-inventar: es volver sobre las ideas y pensamientos, visualizaciones, conductas, comportamientos y costumbres, inclusive hechos, para replantear y re-direccionar los mismos. En cualquier contexto en el cual un hombre se adscribe ha de estar atento a los órdenes instaurados, las dinámicas que movilizan los procesos, así como a aquellos elementos que componen las diversas estructuras en permanente cambio.

La investigación considerada como una actividad natural al hombre a partir de lo cual obtiene un conocimiento, debería ser vista como un proceso de re-inención permanente, de volver sobre lo nombrado y hallar otras lecturas, nuevos enfoques, para crear perspectivas que posibiliten al investigador *conocer lo conocido* y desde esto aportar al entorno, a esa naturaleza donde hombre, piedra, árbol, pertenecen a la misma estirpe.

Desde el campo de conocimiento que investigo (la danza) cabe pensarla como estructura que de manera permanente se renueva, que desde su narrativa emergen los relatos que la componen. Y aquí deberíamos considerar a esta categoría como plataforma para internarse en las huellas. Un *relato* es recorrido que vuelve sobre circunstancias, hechos, lugares de un acontecer, siempre de manera renovada. Si acudimos a una deconstrucción²³ del término, podría implicar: *re: volver; lato: latencia, pulso*. Volver sobre un pulso o impulso primero que parte de un cuerpo y en el cual se inscriben dinámicas, elementos, condiciones, etc.

En la acción u observación relatada se encuentran aquellos signos y señales que han de ser piezas claves del estudio a seguir, por tanto, es fundacional de una investigación, en la medida que cualquier introducción en los vestigios tiene en ésta su base de aprendizaje de la realidad. Bajo éste marco referencial de acciones se encuentra la pregunta²⁴ o el problema de cualquier investigación que el “sujeto pulsional” aborda, es pues, una vuelta sobre aspectos latentes o trayectorias inconclusas que dan cuenta de una realidad indiscutible, permitiendo conocer dinámicas, líneas, temperaturas, gramáticas de diversos órdenes ocurridas en una travesía. Todo relato está en la base de cualquier experiencia de VIDA, en cualquier ámbito de la existencia de los hombres.

²³ Hacemos una deconstrucción al término relato, no desde una perspectiva en la que los sustratos de dicha palabra nos arrojen luz sobre el término, ni siquiera desde su aspecto lingüístico-gramatical, como aparentemente se podría creer; se entra en un juego de desensamble, si se quiere, para: entender figuras, trazos perdidos que corresponden a esas primeras experiencias humanas en la que se fue construyendo el término RELATO....

²⁴ Una pregunta siempre es receptiva, se abre a posibles afirmaciones, representa un estado del ser ante el mundo, su capacidad de asombro y actitud de re-creación del mismo. A través de mi experiencia como docente he podido corroborar que existe dificultad, o cierto grado de espontaneidad para plantear o establecer preguntas, tanto en la población universitaria, como en muchos colectivos y grupos populares. Formular una pregunta, es condición innata del infante, de su permanente descubrir la vida y las formas, de esas informaciones que le llegan; en la medida que el individuo se desarrolla, una serie de constantes relacionadas con las formas de educación, van situándolo en un estado mecanicista de ese mismo suceder, sumado a las características de la sociedad contemporánea, a saber: funcionalismo y respuestas pre-establecidas, un mundo resuelto de antemano, de ruptura entre lo cultural y la naturaleza. Aquí, es donde aparece el RE-LATO como marco referencial en el que se explican los saberes, aparecen las preguntas, se establecen nudos relacionales. Podríamos afirmar que es esa vuelta sobre la ACCION y su impulso primero de una manera fluida, ya que, por sus características y figura no limitada por modelos, permite y otorga amplitud a las impresiones recibidas.

Residua del proceso metodológico

1. **Indagación y pesquisas** en torno a Sociedades Tradicionales²⁵
2. **Revisión de archivos** relacionados con informes al Ministerio de Cultura, producto de asesorías en Proyectos educativos en las regiones²⁶
3. **Conversación sostenida (Figura metodológica)** con grupos de danza e independientes. **Herramientas:** registro audiovisual, notas de campo²⁷.
4. **Marco Teórico:** en torno a categorías:
Tradición: cultura, imagen del mundo
Danza: códigos corporales, nomenclatura de movimiento, estética, capital simbólico, identidad.
5. **Bibliografía:** Katherine Walsh; Arturo Escobar; Boaventura de Sousa Santos; Paul Feyerabend; Hugo Zemelman.

Tema:

- Nomenclatura de Movimiento y Códigos Corporales de Tradiciones hacia principios del siglo XXI.
- El viaje del texto físico y la palabra, como medios o canales de transmisión.

²⁵ Cabe señalar que las danzas tradicionales son apenas un elemento de la estructura de una Tradición, es decir, no es la Tradición en sí, esta se soporta en una filosofía de vida, Leyes y Principios en los cuales se visibiliza su cosmovisión - maneras de entender y abordar su relación con el universo.

²⁶ Aquí se comprenden archivos con los cuales se empieza a hacer acopio de los informes entregados al Ministerio, y a vislumbrar en estos material que serviría para las primeras notas del proceso investigativo. Este ha tenido una serie de alternancias en el tiempo, desde asuntos de orden económico, hasta rutas que se empiezan a abrir ante el investigador, es decir, el trabajo investigativo es una organicidad que de manera permanente está dictando una serie de signos que es una obligatoriedad oír, y para esto se requiere una alerta-percepción permanente. Podemos afirmar siguiendo a Zemelman que: *La realidad que enfrentamos, la realidad socio histórica, tiene múltiples significados. No es una realidad clara, inequívoca, con una significación cristalina y a la cual se le pueda abordar sencillamente construyendo teorías o conceptos.* En muchos casos se requiere de un tiempo para que los registros, datos, señales, que se recogen a través de la conversación sostenida, de las observaciones y descripciones, *cuajen* y sean coherentes con la realidad investigada, y, como dice el mismo Zemelman no sean trasvasados por ella.

²⁷ El trabajo de campo comprendido como una *situación metodológica* conlleva a descubrir y develar las atmósferas que envuelven los espacios donde se realiza la investigación. Lo cual representa una serie de *exigencias conceptuales* Por tanto, a dar enunciados

Problema

- ¿De qué manera la tradición dancística se inscribe en la contemporaneidad? ¿Cuáles son sus ejes de soporte y de evolución espacio temporales? ¿Cuáles son sus aportes al desarrollo de la danza contemporánea latinoamericana?

TRADICIÓN	DANZA	INTERROGANTES
Pensamiento Imagen del mundo Cultura => cultivo de códigos no estáticos Viaje del sonido en códigos	Arte de movimiento (Tres componentes: invocar / evocar / convocar) Estética => identidad Capital simbólico Hecho Político (Antagonismo / Afinidad)	△ ¿Cómo se comprende la danza tradicional en nuestra contemporaneidad? △ ¿Qué es una tradición? △ ¿Cuáles son los factores y componentes de sostenibilidad temporal de una tradición? △ ¿De qué manera la tradición está presente en nuestra danza contemporánea? △ ¿Existen referentes políticos y filosóficos de la tradición en la danza contemporánea?

CAPÍTULO IV

CARTOGRAFÍAS, TERRITORIOS Y SUJETOS

En la primera página de Interpretación de las Culturas señala Clifford Geertz que en muchos casos una investigación parte de una idea vaga, de acuerdo a esto, es posible que cierto indicio o un signo no esperado, sea el dispositivo de activación para dar curso a *esa vaga idea* que conduzca a un rastreo en ciertas zonas o sobre determinadas regiones, o bien, dirigirse a grupos o colectivos para buscar huellas o rastros, que sean vestigios de lo que se está indagando.

Para el proceso investigativo en cuestión existía cierta intuición sobre *vacíos históricos* o tal vez fracturas, respecto a las danzas tradicionales y su articulación en la contemporaneidad. De hecho en algunos ensayos aparecidos en Danza, Tradición y Contemporaneidad (Ministerio de Cultura, 2008), dan cuenta algunos maestros – específicamente Raúl Parra y Obeida Benavides -, sobre la problemática - en lo que se refieren a pedagogía del cuerpo y del movimiento, metodologías de la enseñanza, además de puestas en escena -, que atraviesan las danzas tradicionales, aunque llama la atención que en algunos casos indistintamente se utiliza el término de danza folklórica. Además de no diferenciar los términos de *baile y danza* - lo cual amerita un discernimiento -, enrareciendo aún más este debate. Volviendo sobre nuestro punto a desarrollar, es evidente que existe la necesidad *corporal* de dar cuenta a través de textos físicos sobre las transformaciones ocurridas en las pequeñas y grandes urbes, es más, aún en veredas alejadas de los cascos urbanos se siente el influjo de los medios de comunicación.

Es en la Isla de Providencia donde pude observar en alguna de las esquinas - de alguno de sus 12 barrios -, que ciertos bailarines *mezclaban* de manera espontánea ritmos indistintos como el *danza hall* o el *break dance* con bases de movimiento que me

recordaban *danzas tradicionales (populares)* de la Costa Atlántica²⁸ – claro está, en la isla existe mayor influencia de las Antillas -. Esto evidenciaba la manera *natural* como las *danzas populares* encuentran rutas para fusionarse con nuevos códigos. El punto en cuestión es que no sólo se trata de actos espontáneos, dado que esto debe ser soportado teóricamente, comprende un ejercicio epistemológico del quehacer dancístico, para dar cuenta de las fases y etapas en distintos órdenes que sigue un género o sistema de movimiento.

Con estas dos impresiones me fui de la isla después de un trabajo fallido en cuanto a un proyecto de formación y creación. Continué el periplo hacia la Costa Atlántica y desde allí a los Montes de María, estrictamente al Palenque de San Basilio y Carmen de Bolívar, de estos dos puntos geográficos reposan en este capítulo notas, reflexiones, cuadros de posibles proyectos pedagógicos, conversaciones sostenidas – esto, una breve conversación con una de las más reconocidas cantadoras del Palenque Doña Graciela de Salgado, para quien es dedicado el Festival de Tambores -. Con más archivos de fuentes primarias y secundarias recogidas en este transcurso, atravesé Bogotá teniendo contacto sobre todo con compañeros afrodescendientes, aunque en la capital descubrí que el hecho de la supervivencia tiende a volver *su arte* (danza, canto, música) como carente de espíritu, ese *ánimo* que se lo otorga el contexto la fortaleza otorgada por el medio geográfico, y arriesgo el término de las atmósferas creadas, por denominar, una suerte de *enviroment*.

En este capítulo oscilo entre las observaciones hechas a Escuelas Municipales de Danza²⁹ así como aproximaciones a grupos y agentes del sector que trabajan de manera independiente, lo cual permita tener diversos enfoques de los procesos seguidos por las organizaciones de danzas tradicionales y populares – aunque cabe decir, que la segunda se

²⁸ Convoqué a alguno de los muchachos, pero en el proceso constaté que no poseían la rigurosidad ni la disciplina para emprender un *proyecto de formación*, era algo innato pero que no iba más allá de lo que hace un bailarín en algún evento o fiesta. De acuerdo a lo mencionado, constaté que en la plaza principal de la isla o en puntos clave, se daban conversaciones en profundidad sobre aspectos de la cultura de la isla, es decir un hecho político que consideré como componente de soporte y sostenibilidad de sus prácticas, es decir, estos eran espacios epistémicos.

²⁹ Las EMD y las Casa de la Cultura son *focos* comunitarios, donde se evidencian los procesos seguidos por la mayoría de grupos de un municipio o región. Allí se evidencian los procesos de transmisión y legados que sean dado o no a través de diversos períodos.

desprende de la primera pero perdiendo una serie de atributos y conocimientos -. Una cualidad que podemos distinguir es que poseen en su estructura móvil la capacidad para desplazarse en el tiempo, caso Combate de Negros en un Sótano por la Noche (Urabá, Antioquia); o caso Danza de las Vacas (Pupiales, Nariño) que se establece en una suerte de atemporalidad, o más bien diría, una no-contemporaneidad, que tampoco significa estar anclado al pasado, sino haber sorteado los *embates iconográficos* mediante un riguroso aprendizaje de sus códigos y transmitiéndolos de *labio a oído*, además del sincretismo de las imágenes religiosas con figuras antropomorfas y teriomorfas (formas animales). En el caso Palenque de San Basilio pesa demasiado el hecho de ser considerado patrimonio inmaterial de la humanidad, sumado a los circuitos del mercado siempre ansiosos de exotismos, en esto podría aplicarse *que aquello que te cura también te mata*. Sin embargo en el Palenque compruebo el poder del canto como instrumento para entrar a otras dimensiones, para quebrar linderos de esta *imagen del mundo* lo cual por obvias razones, no entro a tratar.

Estos tres estudios de caso, conducen al último capítulo Una Mirada más allá del Espejo (...fragmentos de la imagen o islotes de la tradición), en el que se introduce el concepto de *mestizaje* tomado de Boaventura de Sousa (2003), para denotar que éste concepto *mora en la destrucción*, es decir, lo que ha de aparecer o todo aquello que surge es sobre las ruinas no distinguibles de lo *otro*, sobre un paisaje devastado en el cual no hay vestigios de aquello que lo precedió. Todo se cimenta sobre otros y nuevos marcos lógicos de creación, son epistemologías emergentes que buscan un *Abrechnung* (*ajuste de cuentas*), afín de cobrar un estatus como campo de conocimiento. Se hace claro el hecho de que las danzas tradicionales (ceremonias, rituales), están ocultas no circulan; las danzas tradicionales (populares) guardan algunos elementos de las primeras pero sólo en aspectos correspondientes a la forma; las danzas folklóricas están pensadas para el espectáculo y desconocen casi todo lo que las precedió, específicamente hablando el poder del símbolo, y sobre todo, la capacidad de éste (*su magia*) para incidir en el camino de la comunidad, mantener la armonía con el entorno y el universo.

1° ESTUDIO DE CASO: Valoración del patrimonio e interacción con sabedores y portadores. Reflexión relacionada con la riqueza patrimonial de la comunidad y el acercamiento a los sabedores y portadores.

Sobre el municipio de Pupiales

Se ubica en el Sur del departamento de Nariño, territorio donde habitan la comunidad de los Pastos, además de otras etnias cercanas como Quillasingas, y las naturales mezclas de las cuales deviene la población mestiza.

Existen en la zona distintos géneros de danza entre las cuales confluyen ritmos provenientes de la zona andina (Ecuador, Perú, Bolivia), así como de estructuras propias del territorio Colombiano. Entre los primeros están: el Huayno, el Tinko, San Juanito; y de los segundos la influencia de la Guaneña resalta por entre otros géneros. También el ritmo musical del Bambuco tiene cultores, aunque su denominación en estas tierras es el de Son Sureño, en él también se siente el aire de la Guaneña, todo lo cual es el soporte de las danzas que practican la mayor parte de la población.

En la vereda de Inchuchala - palabra Kechua, de la cual no supieron darnos una traducción exacta -, se encuentra el Sabedor Miguel Chapuez quien ha preservado la Danza de las Vacas, a su vez que se la ha transmitido a sus hijos, por tanto los miembros de la Familia Chapuez son Portadores de un capital simbólico de la comunidad, al cual se han acercado algunos danzantes - entre estos el docente de la Escuela Municipal de Danza-, aunque, cabría aclarar que el interés de estos últimos fue el hecho de escenificar esta danza ancestral. Con las conversaciones sostenidas con los asesores se pudo aclarar un punto, por demás crucial, como es el hecho de extrapolar a la escena una construcción ritual, esta última, compuesta de una serie de símbolos que son vitales para la continuidad de un colectivo. Las consecuencias de tergiversar y dejar de lado no sólo lo mencionado, sino también las preparaciones previas, además de la relación con una serie de entidades (manifiestas en iconos religiosos), es trastocar ante los ojos de los otros la seriedad y esencia de un mundo, que ya ha sido abusado históricamente. Con esto, se quiere dejar notar que un orden dado y organización establecida por una comunidad, no puede tomarse de manera indiscriminada o ingenua, ya que puede caer en *prácticas cómplices* de otros

sistemas de pensamiento, cuyo interés consiste en asimilar y convertir al circuito del mercado cualquier y todo tipo de productos, sin importar su procedencia, ni los seres que hay tras de estos.



Figura 1. Taita Miguel Chapuez (Pupiales)

Nota sobre la danza de las vacas:

Primeras conversaciones con (los hijos) Fredy y Amílcar Chapuez (las cuales han de ser corroboradas con el taita Miguel Chapuez en la 2° visita):

De acuerdo con lo relatado, se puede inferir que esta danza puede ser contemplada como una macro-estructura compuesta de varios cuadros, en los que se cumple una puesta de cuerpo en el espacio ceremonial de una festividad sagrada correspondiente al Señor de los Milagros - fiesta celebrada entre el 27 y 28 de Febrero en el Municipio de Gualmatan -, aunque, dentro de los diferentes cuadros se establece una relación con otras entidades, para lo cual se acude a una serie de componentes como son: las máscaras - que son pequeños artefactos de fina factura, contruidos con telas de colores, tejidos con mostacillas y piedras, además de incrustaciones de pequeños espejos -, que tienen en la parte alta dos cuernos, además de una abertura en la parte inferior para permitir la visión del danzante. Estas máscaras antes eran de hueso, hoy las hacen de cuero. También poseen: cascabeles, vestidos de flores - el cual usan los hombres, dado que en una época las mujeres no podían acceder a estas danzas -. Se incluyen en las danzas elementos como animales disecados: el armadillo y la zarigüeya - los que se exhiben para recordar el respeto por la naturaleza, y prevenir su extinción -.

A. Sobre la macro-estructura y los cuadros: Está compuesta de:

PERSONAJE	FUNCIÓN
1 Síndico - interpretado por el Taita Miguel.	Es el organizador o dueño del legado
3 Músicos	Bombo, caja, flauta y un piano pequeño llamado melódica
1 pareja	Compuesta de un ángel - que es un niño -, y San Isidro -ataviado de una capa y una vara.
4 parejas de Danzantes	Así denominados, lo hombre usan blusas y vestidos de flores
4 parejas	Son las vacas

	– Realizan saltos cuando están frente a la comunidad, ya que ellos le quieren quitar la máscara, o cuando el capataz lo quiere domar.
4 parejas de San Juanes y Juanas	Es la única pareja donde se incluían mujeres. Son las personas de fe en el Santo. El vestuario de la mujer es una falda negra con una cinta de color en la parte baja y una blusa.
1 pareja de Negros	Labran la tierra, festividad, alegría, ambiente
1 pareja de monos u osos (Protegen el ganado)	Denominados Matachines o Cucuruchos o Cusillos, representan la prosperidad - en tiempos atrás existían monos en ésta región.

Tabla 2. Macro-estructura de Danza de las vacas.

NOTA: Cabría señalar que, a ésta danza se ha agregado un personaje: el **Cacique Papialpa**, parece ser - y esto habrá que corroborar -, fue producto de conversaciones que sostuvieron los danzantes de la familia Chapuez con un danzante de Pasto.

DINÁMICA	OBSERVACIONES
Procesión	La Danza de las Vacas , es básicamente una estructura simbólica móvil que se ejecuta en celebraciones de orden religioso, o en cualquier caso, con unos fines muy específicos para la comunidad.

Pasamanos y giros => Se crea una columna de línea doble por donde pasan los danzantes de manera serpentina. Los que empiezan se quedan en la cola y así de manera permanente. NOTA: Cabe pensar en la figura de la Kundalini de otras tradiciones, donde el movimiento serpentino y circular representa la evolución o ascenso de la energía.	Figura del Churo Cósmico* => que representa el Infinito entre las Comunidades de los Pasto y Quillasingas. Pero que también está asociado a la medicina, así como a los mundos en que se divide el universo de las Comunidades Pasto y Quillasingas.
Paso (Unidad mínima o vocablo de origen)	El paso de la danza se comprende como de Tierra, es decir, enraizado a ella. La postura del cuerpo se sitúa en un nivel medio, repitiendo un compás de: 2 tiempos // 3 tiempos (adelante y atrás) lo cual da 10 tiempos.
Giros	Se dan círculos (360°) de manera permanente, en el nivel medio indicado, de lo cual resulta un trabajo del centro corporal fuerte e incisivo – todo esto similar al trabajo desde el Ch’i Tien para la Tradición China -.

Tabla 3. Dinámica de la danza de las vacas.

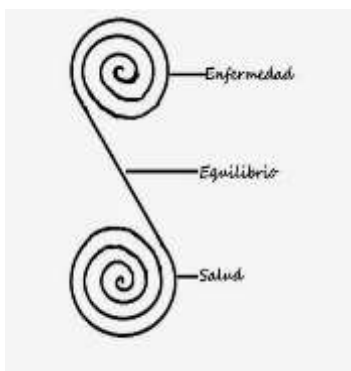


Figura 2.Churo cósmico

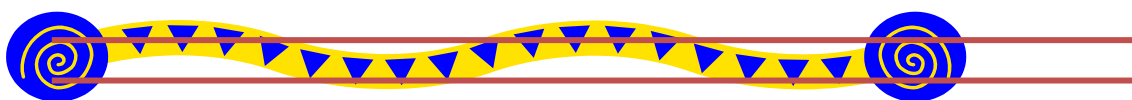


Figura 3. Avances de manera Serpentina alrededor de dos columnas de danzantes:

Una notación: el lugar donde la familia Chapuez guarda los objetos y elementos de su danza es un gran cuarto, el piso es de tierra apretada, sin embargo se percibe limpieza y orden, los objetos están distribuidos perfectamente; en la parte central de este espacio se encuentran tres altares - que son las entidades o deidades de adoración -, el de la parte central es el Señor de los Milagros, al lado derecho tiene a la Virgen de las Lajas y al izquierdo a Santa Teresita de Ávila. Los altares están rodeados de flores, tanto artificiales como naturales, y muchas luces de distintos colores. De lo cual se podría inferir la gran devoción y entrega que tienen tanto a las entidades, como a su oficio de danzantes. Sería menester indagar en torno a la relación de estos santos y señores con otras entidades y fuerzas de la naturaleza, si están en la memoria estos procesos de sincretismo religioso. Se percibe en Amílcar y Freddy una suerte de ingenuidad y nobleza, son abiertos en la medida justa.

El paisaje que rodea el lugar - vereda de Ichunchala - es tranquilo y se respira una atmósfera no contaminada en todos los órdenes de la palabra. Lo cual es un indicador de que de una manera u otra algo aquí pervive, a pesar y en contra de ciertos infortunios, se mantiene la riqueza de los ancestros manifiesta en símbolos que han sido preservados a fuerza de reinventarse. Lo importante, cabría considerar, en todo este trueque histórico de imágenes, símbolos, representaciones simbólicas, nomenclaturas de

movimiento, etc. es el hecho de aferrarse, a como dé lugar, a formas y contenidos que hablan de otras maneras de *describir la realidad*. De no perder los vínculos conscientes con las fuerzas del universo y de la madre tierra. De establecer escrituras hechas con sangre y sudor, de textos físicos que surgen y provienen desde un trasfondo histórico que se sostienen producto del vínculo indestructible del hombre con la naturaleza, siendo arte y parte. Lo cual obliga a conducir, una producción del saber con sus respectivos ordenes de sentido y significados profundos (de los colectivos), hacia una manera de dar cuenta de ello - claro está, por cuenta de sus propios actores - ordenando y sistematizando sus prácticas, pero no necesariamente para reconstruir los procesos, sino para visibilizar las líneas de fuerza que los constituyen. Aproximándose con esto, a esa disyunción entre interno-externo, subjetivo-objetivo, afuera-adentro, proveyendo con esto, un patrimonio compuesto de lógicas y reglas que vienen determinadas por todos aquellos recursos simbólicos o especies de capital, mucho más cercanos a estos territorios y sus actores sociales.



Figura 4. Legado.

Apropiación comunitaria. Reflexión sobre el contexto de la comunidad – cultura-territorio y su interacción con la escuela municipal.

Primeras consideraciones:

Pensar en la escuela municipal de danza como foco dinamizador de la cultura en la comunidad de Pupiales, se presenta como una posibilidad a mediano y largo plazo.

A.-) Las características que presenta su geografía ubicada en la cordillera de los Andes, la cual le otorga una atmósfera de calma y silencio vital que influye en la dinámica social, contrarrestando (de alguna manera) la influencia - siempre permanente - de los medios de comunicación. Esto se percibe, en una cierta postura formal de sus habitantes, en un tiempo que modela unas maneras precisas y amables, aproximación a ritmos naturales de vida y pertenecientes a su contexto. Lo cual redundo en una cercanía natural a las manifestaciones del colectivo - sus aires musicales, sus danzas. De esta manera, la escuela podría ser ese espacio físico, donde los grupos liderados por sus respectivos docentes y directores, permitan en sus formas de representar y hacer, que la comunidad se reconozca en sus intereses e interrogantes, que son lo más profundo de sus sentires, pensar y hacer.

B.-) El número de habitantes que no pasa de 18.000 distribuidos entre el espacio urbano y rural, ambos colindantes, da una primera impresión de espacios sin hacinamiento - cabría notar que no observamos mendigos en las calles -, lo cual expresa un posible orden y cierto equilibrio social, que puede ser propicio para la visibilización, fortalecimiento ¿y reactualización? de una tradición dancística que da sentido a las significaciones profundas del imaginario social.

C.-) Los agentes del sector agrupados en la escuela y sus docentes, en especial Deivis Prado y Anselmo Ceballos, además de otros directores, muestran capacidad de entrega, compromiso, y una disposición permanente para el aprendizaje, pero también, para generar y establecer proyectos que permitan una actividad permanente en la escuela, y, desde la escuela para con la comunidad.

El arraigo de las prácticas socio-culturales, puede ser una posible línea de fuerza que los agentes del sector sepan "identificar", como elemento soporte de su patrimonio dancístico, así como una base desde la cual dirijan su práctica en su campo de conocimiento, otorgando espacios a la creación e investigación sobre aquellas acciones en que la comunidad teje su día a día. Esto conduce a un reconocimiento que permite saber lo que se tiene, y por tanto, saber qué se necesita, conllevando a un saber para donde se va. Las dificultades que surgen en los procesos pedagógicos y metodológicos, relacionadas con: preparación física del danzante, ética y estética de la escuela, la línea de creación, etc., pueden y deben ser identificados y convertirse en objeto de estudio, para ser orientados - por los docentes y directores de grupo -, hacia un trabajo permanente de lectura, experimentación, y búsqueda con los integrantes de los grupos inscritos a la escuela. Posterior podría ser direccionado a estudios sobre las dinámicas sociales, la pedagogía del cuerpo y del movimiento que soporta la educación de los jóvenes en la comunidad de Pupiales. Esto, podría llevar a una relación más estrecha entre la institución educativa, los núcleos familiares y la escuela municipal, convirtiéndose ésta última en una suerte de espacio de identificación, reflexión y resolución de problemáticas y aspectos relacionados con el cultivo del ser del practicante.



Figura 5. Danza

Construcción de memoria. Reflexión en relación con la construcción de memoria de la danza en la escuela y en la comunidad.

Reflexión (1)

Es una labor ardua y dispendiosa construir, cuando las herramientas e instrumentos del proceso no han sido identificados o no se conoce su función, en fin, cuando no se reconoce el territorio con claridad, ni los individuos que habitan o dinamizan el contexto, y en último caso, el para qué de la construcción.

Notas:

1.-) Lo anterior nombrado se menciona en términos generales, sin referencia específica. Ahora bien, refiriéndonos al municipio de Pupiales, se consideraría que, hay una memoria latente, viva, orgánica, que inunda los espacios, que rodea el lugar, que habita en cada uno de los sujetos, es, tal vez, el espíritu manifiesto en la fisonomía de sus habitantes, el acento y tonos en la manera de hablar, a pesar del mestizaje. Y obviamente, se vivifica y visibiliza en las danzas, en la interpretación.

2.-) Hay una preocupación constante en: sí la danza pertenece o no al territorio, pero, cuando lo dicen se refieren a Colombia, y no específicamente a Pupiales. Por tanto, cabría dejar notar cuáles son las danzas correspondientes a la región de Nariño, y desde allí, a Pupiales. En el componente 2 nos referimos a la Danza de las Vacas, como danza ancestral del lugar, el interés que despierta entre el docente de la escuela y compañeros practicantes, sea, para "rescatarla"³⁰ o "escenificarla".

3.-) Cabría resaltar que, este territorio hizo parte del antiguo imperio inca, y, entre los practicantes existe un interés hacia las danzas andinas del Sur (Ecuador, Perú, Bolivia), lo cual es apenas lógico, ya que poseen una herencia no sólo genética, también emocional y espiritual, de estos ancestros. Pero con el atenuante de nuevas demarcaciones limítrofes, sumado a la forma en que hacen apropiación de esas danzas y

³⁰ Cabe aclarar que el término *rescatar* está cuestionado, dado que conlleva a una postura de que el *otro* requiere asistencia, si acaso cabe el término de reactualizar.

sus representaciones simbólicas, utilizando los medios virtuales: internet, y centrado sólo en los esquemas de movimiento, sin profundizar en la filosofía y aspectos profundos que constituyen dichas construcciones dancísticas.

4.-) Recurriendo a la Reflexión 1, cabría decir que se requiere una claridad de ubicación en el lugar para evolucionar en un proceso en el tiempo, esto proporciona saber que tengo y poseo, para de ésta manera ahondar en su conocimiento. Ordenar el material de movimiento, su discurso implícito soportado en los textos físicos, da un sentido a la práctica, permite construir memoria y evidenciar a aquellos que han aportado y enriquecido la nomenclatura. Coincidiendo con Mejía (2005), diríamos: otro elemento importante de la sistematización en actores y productores de saber a los propios sujetos de la acción. Toda memoria de la danza es siempre un hecho político, una confluencia y acto de inter-corporalidades, de diferencias entre los hombres, reorganización permanente para establecer un árbol que arroje frutos y de estos vuelva una semilla a la tierra, para empezar nuevamente el ciclo de la repetición y diferencia.

Reflexión (2) y Sugerencia:

Cabría recordar a Bourdieu, el intelectual de la dominación simbólica, cuando abordamos estos paisajes y gentes tan entrañables, para decir: "estamos en una época de restauración". Dentro de un conjunto de relaciones que constituyen el entramado del cuerpo social, la danza es aquel sistema que con sus geometrías en el espacio, es capaz de evocar la memoria de los antiguos, y aún más, atraer las entidades (fuerzas del universo) para restaurar un orden dado, pero reprimido. Depende, volviendo a Bourdieu, de la eficacia y efectividad de los agentes, para producir efectos en ese campo. La memoria siempre inasible, siempre cambiante, pero viva, es el arma, la herramienta; más preciso etimológica e históricamente sería decir: es la técnica que permite afinar la percepción, para estar más cerca de los principios y del principio.



Figura 6. Músicos.

2° ESTUDIO DE CASO: ASESORÍA PARA ESCUELAS DE FORMACIÓN EN DANZA: REGIÓN CARIBE

(Informe de proceso 1° módulo)

Introducción

El siguiente informe parte de una herramienta metodológica fundamental la *conversación sostenida*, amparados en que, ese ir y venir de la palabra remueve una serie de fibras inscritas en la memoria del cuerpo. Con mayor suerte – comprendido esto, como un estado de ánimo - en el Palenque, que en la mesa de trabajo de El Carmen de Bolívar, la palabra sirvió para recoger un material que a mi modo de ver, es invaluable para estos procesos de formación, información y re-formas en el campo de la danza, todo lo cual se desplaza sobre las deformaciones que los hombres (independientemente de donde se

sitúen), han dejado sobre el saber y conocimiento de éste arte, afectando su tiempo y espacio sagrado.

El elemento político lejos de ser ese espacio de intersección donde los hombres dejan lo mejor de sus ideas y acciones, en muchos casos se convierte en el depósito de sus recuerdos insignificantes y mezquinos, creando una línea política marcada por la fatalidad, que obviamente ha de revertirse en la comunidad. La relación que existe entre el conocimiento pedagógico – independiente de los espacios donde se desarrolle -, la filosofía – desde sus formas primarias, hasta las más elaboradas tramas del pensamiento, y con esto, obviamente, incluyo la sabiduría popular -, y los mitos – compréndase, desde el mito de sí mismo o el de las imbricadas ciencias -, ha de ser comprendido como *las creencias* que conducen a un *modo de vida*, reflejadas en un *estado* del ser (individual o colectivo), y de estas interacciones, un régimen de signos, y las políticas que rigen los pueblos.

Remitirse a los procesos de enseñanza que forman una comunidad, a la *pedagogía salvaje* en ámbitos insospechados, y que con estas conversaciones, se reconstruyen para componer otros enfoques de la realidad, que los palenqueros insisten en darle el agregado: *siempre cambiante*. Es empezar a crear lineamientos y bases a una visionada escuela de formación, los relatos son más que una plataforma, es una vuelta a puntos de origen y sus causas radicales, a valores que se nombran de manera espontánea, sobre los cuales, insisto: ACCIÓN VERBO ACCIÓN (LEY 7°), *la mejor enseñanza es a través del ejemplo*.

Los tópicos desde los cuales se trazó la ruta de conversaciones en el Palenque, surgieron por que el *espíritu* así lo dispuso *¿quién eres tú para decirme lo contrario?.....Si quieres sembrar una tradición educa a los niños. Entonces no repetirán las equivocaciones históricas, de las cuales te quejas...*

Para sentar bases y lineamientos a Escuelas De Formación en Danza (San Basilio de Palenque)

***“El viaje de la forma separada de su esencia
sólo representa el fin de una tradición”
(CHUNG TUI)***

Sentar bases para una construcción implica ahondar en la tierra, previo estudio del lugar, las herramientas necesarias y la gente idónea para dicha labor. Traducido esto, podemos afirmar que, la construcción de un proyecto pedagógico en la comunidad de Palenque habría de seguir ciertas premisas relacionadas con el conocimiento del terreno, sus pendientes, ángulos, las características de sus trayectorias tanto espaciales, como de quienes lo habitan. Cabría aclarar que, hechos tan significativos como la condición de esclavitud - lo cual marca un hito histórico en su genealogía, cuyas dimensiones afectan la herencia emocional, espiritual y social de sus sucesores -, establece una dinámica en la que se reconocen de manera permanente ciertos tópicos que representan esa relación entre hechos del pasado y situaciones presentes, soportado todo esto en piezas claves, como son las danzas, cantos y música de su tradición.

De la Palabra y otros Relatos... (I)

Las acciones empezaron el día 27 de Agosto a la 8:30 a.m. tal cual el acuerdo, se presentó únicamente el señor Sebastián Salgado con quien previamente nos habíamos encontrado la noche anterior, una hora después llegaron otros participantes pertenecientes al grupo Batata, aparte de la señorita Gleidys asistente de Salgado, ya esto marcaba un derrotero al encuentro, por fuera de cualquier contexto cultural, lo que significó plantear tres tópicos en cuestión³¹:

³¹ Con esto no nos alejamos del guion propuesto, lo que sí, es que se introducen tres tópicos en cuestión al dialogo con los agentes del sector. Esto es un asunto de lo que dicta el *presente que se desplaza* y requiere de un ser-estar para proponer aquello que está *dictando el día*.

- 1) La PALABRA
- 2) Re-actualización de valores
- 3) Acciones de vida (orden y organización)

Que nos guiaron a lo largo de tres días de arduas jornadas – en algunos casos, más de siete horas de trabajo –, la herramienta fundamental o estrategia técnica fue la conversación sostenida y el diálogo como elementos de indagación primera, que podrían convertirse en preponderantes para posibles investigaciones.

Acudir al diálogo propició la emergencia de los saberes propios, producto de experiencias tanto en lo que corresponde a la transmisión (de labio a oído), como de apropiación de fuentes desde la memoria colectiva, aparte de cierta *sapiencia*³² que proviene de sus periplos con grupos y distintas generaciones, esto habrá de arrojar el material que se requiere para construir esas fases pedagógicas de la visionada escuela de formación.

Hemos de ahondar en los tiempos a recorrer (viajes a través de la memoria), y así, han de aparecer datos que posibilitarán establecer lineamientos acordes con los fundamentos que soportan el devenir de una tradición, la que ha sufrido una serie de transformaciones en su *continuo movimiento* (ley universal en cualesquiera fenómeno que se presenta). Algunos de estos cambios se dan por interés o motivo del propio maestro, quien le imprime un sello particular a la técnica de una determinada danza – que en muchos casos, no es bien visto por otros practicantes, ya que atenta (eso dicen) contra la tradición–, afirman en otros casos, que las transformaciones (o filtraciones³³) son generadas por la globalización – termino

³² Relacionada con *saphere* que es el sabor de lo que se enseña, así como el interior de las técnicas poseen su disfrute y su gusto.

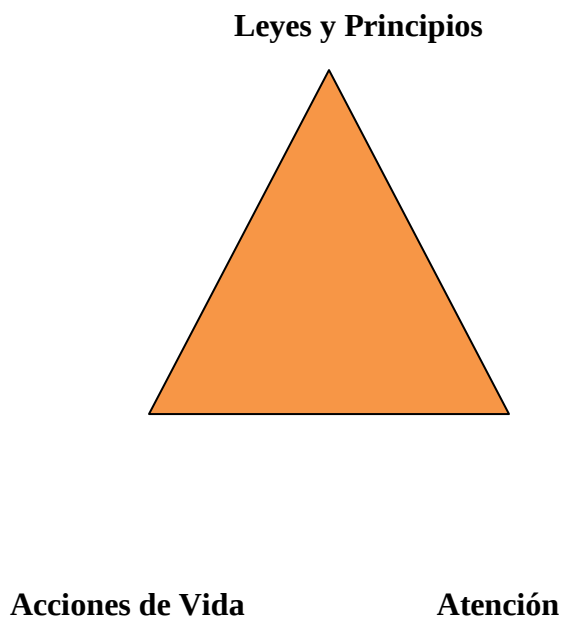
³³ **FILTRACIONES:** Utilizo el término en referencia, ya que hay danzas como *El pavo y la pava* (que alude al apareamiento), que eran ejecutadas por adultos, y que hoy es bailada por niños, lo cual deja en claro que hay una serie de preceptos, símbolos y niveles que han sido obviados, ya sea, por asuntos de ignorancia en cuanto a lo dicho por los ancianos, o sencillamente se hace caso omiso y se ejecuta como construcción que hace parte del repertorio dancístico. De lo cual se podría inferir, que es sólo un viaje de las formas desprendido completamente de su esencia. Cabría también anotar, que toda danza de una tradición (que se respeta), posee unas claves de movimiento (técnicas precisas), por las cuales la danza adquiriría su poder. Entonces, bien se han perdido esas claves, y lo que vemos son meras formas vacías – para beneplácito de los

sobre el cual no ahondamos, simplemente lo nombraron, como quien puede afirmar que el gobierno es responsable de una serie de sucesos políticos a nivel nacional, que no deja de ser cierto.

El meollo en cuestión, creo yo, gira en torno al conocimiento de fondo, el fundamento filosófico, aparte de ciertas claves (insistiré sobre esto) que hacen de las danzas del ritual, construcciones energéticas y de cuerpos energéticos conscientes que tenían incidencia, injerencia y una acción concreta en el proceso de salida y viaje del difunto en ese otro tiempo que involucra la muerte. Alrededor de porqué ciertas danzas rituales de carácter íntimo de la comunidad hacen parte del repertorio que se expone como producto artístico, es una pregunta que no necesita mayor análisis, tal vez sí, un discurso soportado en lo económico y político, como argumento que posibilite establecer reglas claras a un juego que oscila entre la globalización y la glocalización. Por demás, es claro que las influencias del mercado comercial absorben y transforman cualquier producto (el que sea); pero que, no siempre tiene rostro negativo, posibilita que el grupo humano pueda circular con sus productos artísticos dentro de ciertos circuitos, establecer diálogos con sus pares desde su campo de conocimiento. El asunto es ¿de qué manera se protegen ciertos conocimientos y saberes que son de uso exclusivo de sus practicantes, todo ese *supra y sub consciente iconográfico* que viaja con la palabra y a través de sus textos físicos? O tal vez ¿cómo establecer la inquietud para que los miembros de la comunidad rescaten una serie de conocimientos y poderes, que tal vez, ellos no imaginan que su danza posee?

turistas ávidos de exotismos y que la institución bautiza como patrimonio -, o se requiere de una investigación exhaustiva para llegar a las mismas, lo que corresponde exclusivamente a los miembros de la comunidad. A la pregunta del porqué se ha obviado un nivel (adultos) en la danza, las respuestas no fueron claras, nunca se supo cuándo, ni por qué los niños la danzaban. Si tenían presente la incidencia que el tipo de movimiento y acción como tal podía tener en ellos, aunque, para otros era natural – es obvio, que esto es un acto natural al hombre, pero existen fases cronológicas para acceder al conocimiento -, en lo que sí estuvieron de acuerdo, es que los motivos de la danza eran de adultos y ejecutados por ellos antiguamente, la cual ni siquiera podía ser observada por los infantes. La danza estaba enmarcada en un ritual fúnebre, y que como todo ritual (de *rit = orden*), posee un ordenamiento claro, concreto y conciso para cada uno de los participantes, ya que lo que estaba en juego, era el acompañamiento al difunto en sus distintas fases. El *macro* de este arte ritual, y así lo creo entender, es el denominado *Lumbalú* como expresión del espacio-cuerpo palenquero, sus atmosferas sonoras y cantos como verbo transmitido. Danzas como El Pavo y la Pava, Bullerengue Sentado – el cual fue una construcción de movimiento diseñado específicamente para mujeres en estado de embarazo -, hacen parte de la ceremonia fúnebre en su conjunto, que duraba 9 días con sus noches – el número de noches no es al azar -, y que aparte (sobre esto se volverá), servía para nuclear los lazos de la comunidad.

Sobre algunas triangulaciones... (II)



- 1.) A partir de esta primera triangulación, la cual aparece como reflexión sobre necesidades de la comunidad a nivel de las relaciones interpersonales, y desde el segundo punto de la conversación sostenida denominado *Re-actualización de Valores*, se construyeron otros triángulos equiláteros que servirían para armar el primer borrador de Bases para una Escuela de Formación, en la cual, es obvio, que se enfoca en una educación del ser desde la danza.

Leyes y Principios	Acciones de Vida	Atención	Saber	Observaciones
Físico	Fuerza	Pensamiento	Hacer	1. Perfeccionar la técnica 2. Preservar las estructuras sonoras, canto y danza*

				3. Cultura Física
Espiritual	Espíritu	Corazón	Sentir	1. Reactualizar la Memoria Colectiva 2. Hacer un <i>barrido</i> de nuestra Cosmovisión 3. Fundamento espiritual
Energético	Actitud	Voluntad	Pensar	1. Resultados 2. La relación con lo superior de acuerdo a nuestro logos 3. Atmósferas

Tabla 4. Primer Boceto para las bases de escuela de formación.

*Los cantos contemporáneos son contruidos en lengua palenquera (raíz bantú=*kikongo; kimbungo*), se asimilan otros soportes sonoros pero se preserva la tradición en su esencia. Las danzas se construyen en base al Mapalé, la Danza del Pavo y la Pava, y otros géneros pero que hacen parte del ritual fúnebre del Lumbalú. Pero también sobre rondas infantiles.

Notas de Conversaciones..... (III)

***“Todo lo que se hace en el ámbito de los hombres
se genera en una situación de poder”
(TRADICIÓN TAI YU CHIN)***

- 1.) Percibo a través de los relatos que existen (en el espacio-tiempo) una serie de saberes desplegados, textos corporales que desde diversas trayectorias han construido un universo simbólico en plena concordancia con su cosmovisión, creando un acervo al legado dancístico de la humanidad. Tomo como referencia, la conversación con que Sebastián Salgado empieza el encuentro, al decir: las danzas no se habían vuelto a realizar³⁴, yo las retomó, las capturo después de observarlas en algunas ocasiones y le sumo el hecho de aprender los toques de los tambores.
- 2.) Por ellos me entero que existen estudios realizados (publicaciones y material audio-visual) sobre su cultura, el cual se encuentra regado entre diferentes miembros del Palenque, y que también hacen parte, se supone, de los anaqueles de distintas instituciones. En alguno de esos documentos tratan el tema del Lumbalú.
- 3.) Este material ha de ser recopilado para que haga parte de los archivos de la comunidad, el cual conducirá a unas primeras indagaciones, fundamentaciones y posibles investigaciones alrededor de este ritual fúnebre. Es por demás insistente mi demanda, que determinado tipo de productos teóricos y filosóficos, sólo sea patrimonio de la comunidad – no debiendo ser divulgado –, aparte de encargarlo a un comité designado previamente, el cual, de muestras de un *recto camino*.
- 4.) Los pasos que se están dando son por demás necesarios – puedo asegurar que, no nos alejamos de los presupuestos iniciales que nos convocan –, para establecer fundamentos a una escuela de formación. Sólo desde una apropiación debida de la información, y claridad en los niveles del conocimiento es posible establecer un

³⁴ Cabría hacer la aclaración que se mantenían, pero no de manera abierta; esto lo supongo, ya que el mismo Sebastián me relata que alguna vez se escondió para poder observarlas, pues inclusive estaba prohibido mirarlas; y recibió un susto tremendo en esa experiencia ¿que observó? No se lo pregunté, pues creo que es algo de su pertenencia, muchas veces para aquellos que hacen parte de ciertos sectores sociales, esas visiones son lo único de valor que poseen. Así ellos mismos no lo consideren en una primera instancia.

nivel consciente del patrimonio³⁵ existente. Con esto, darle un debido uso al legado.

- 5.) Puedo inferir por las maneras entre ellos, que existen divisiones superficiales o profundas, el tiempo lo dirá; marcadas por protagonismos o deseos de liderar procesos. Parece ser, que no se reconocen sus cualidades, las cuales son por demás evidentes – esto es grave -. Sólo reconocen a los que ya están muertos.
- 6.) Lo anterior podría estar asociado a algo que me relató Sebastián - y esto lo comprendo como un signo entre la comunidad -, es que los antiguos *tamboreros* podían hasta matarse entre sí, por medio de actos de brujería y otros artificios, a fin de detentar un poder.
- 7.) Para cerrar este punto, diría que, existen oposiciones entre ellos que se dan por motivos cualesquiera, y esto, tendrá que irse transformando si es que deseamos hacer un trabajo conjunto. Develar esta idiosincrasia del *palenquero* es un asunto que me concierne y no.

³⁵ **PATRIMONIO:** Realizando un desensamble al término, podríamos decir: **PA=** prefijo (de PA-DRE) es la verticalidad o representación del principio masculino, también el infinito; en la antigua lengua sánscrita **MA** es *medida, la dimensión* que posibilita recepcionar. **TRI=** corresponde a los tres niveles o concepto trinitario que rige el mundo, la trinidad de la cual se compone el universo. **MONIO =** hay distintas derivaciones de su etimología, del latín podríamos considerar su significado de *cuidado o gravamen*, por lo que el desensamble nos conduce a: ***el cuidado del padre (manifiesto) en los tres niveles***. También podríamos considerar el sufijo *monio* desde la palabra mónada y su etimología griega (*monás, monadós*) lo cual nos arroja al concepto de Leibniz sobre mónada, como: *unidad* o componentes últimos de la realidad, cuya característica es ser no visibles; podría ser, esa suerte de dispositivo galáctico que los hindúes denominaron *akashas*. Entonces, comprenderíamos patrimonio, como: ***la unidad de la fuerza (el padre) en los tres niveles***.

Reflexiono todo lo anterior con ellos, entonces les digo que cuando decimos *patrimonio oral e intangible de la humanidad*, son palabras mayores.

*El patrimonio no se sostiene porque existan unos salvaguardas o que algunos señores (UNESCO) hayan aprobado a su cultura como tal. Cuando ellos me relatan sobre el *acompañamiento* (literal) al muerto, la incidencia que poseen esas danzas, cantos y *toques* (recuérdese que: el tambor está asociado al abdomen y con esto a la percepción y el entorno), sobre el alma que viaja, esa suerte de *memoria akashica* entrando hacia otro tiempo. Nos referimos a un poder legado. Que conozcan los mecanismos, claves o técnicas al interior de las danzas habrá que averiguarlo hasta un punto del camino, el resto es el trabajo que les corresponde. Eso podría otorgar un poder, y recuérdese, *que el poder responde a nuestro mandato, pero también manda sobre nuestras acciones*, si no se posee un *corazón preparado* para esto, podemos afirmar sin temor a equívocos, que eso que poseen lo habrán perdido de antemano. Será historia patria, piezas de museo para turistas alegres u objeto de estudio para pseudo-intelectuales (neo-hippies) o intelectuales ilusos cuyo sistema cognoscitivo jamás podrá dar el salto entre una descripción de la realidad y el misterio que rodea el mundo.

Del cuerpo, las regiones y su dimensión.... (IV)

Creer sólo en las dimensiones anatómico fisiológicas de lo corporal como únicas medidas que lo soportan, es cerrar vías a otros entendimientos de la cultura del cuerpo, a la vez que, *su horizonte epistemológico* y percepción del mismo, requieren de una apertura total para elevar el nivel de la conciencia corpórea, y adentrarnos así, en una corporeidad de la consciencia.

Trascender las necesidades básicas del cuerpo ha sido motivo de estudios científicos, hay tiempos que han sido cuantificados a través de múltiples experimentos con diferentes tipos humanos, el hecho de quebrar ciertas lógicas del pensamiento y entendimiento de las ciencias, conlleva situar ciertos fenómenos en límites de la superchería, lo esotérico, lo risible. Utilizar el toque del tambor para trascender la necesidad del hambre, para conducir la atención hacia otras esferas o ligarse a otros flujos de fuerza, podía ser usual entre los músicos palenqueros. Con este relato de Sebastián entramos a otro enfoque de lo corporal, a una mirada que relaciona una actitud del cuerpo con otras relaciones de uso en el universo. Maneras de no entregarse a los flujos que nos rodean, porque al fin y al cabo, el hambre es una fuerza que nos rodea o atraviesa, así como la tristeza, la ira, y otras energías en movimiento, entendiendo la historia, claro está, desde una perspectiva del mundo como campos de fuerza.

En el Palenque, la visión de ciertas aves y sus planeos sobre el cielo es anuncio de que la muerte está por cobrar una vida, es decir, una relación tácita y directa entre la naturaleza y el cuerpo, algo que no puede ser obviado, un mensaje no visible ha sido emitido desde algún lado del universo, pero sólo ciertas especies (las aves) lo pueden distinguir y trazan signos de lo inevitable. Merced a un *saber disciplinar* de la ciencia esotérica, no exotérica – esta última es del ámbito académico -, alguien lee los signos y tiene una opción, buscar a sus seres queridos para aliviar cierta angustia que lo recorre. Esta fue una historia relatada por Andriu, miembro del grupo Batata, nadie dijo nada, nadie objetó, nadie intentó desmentir, sabían que era cierto, yo también.....

Estas relaciones del cuerpo con los flujos de fuerza que recorren el universo, con los signos que trazan otras especies y entidades – con esto, podría nombrar hasta el mismo viento -, sólo aluden a otras dimensiones de lo corporal, y por tanto, descripciones de una realidad cambiante que es percibida desde perspectivas distintas al marco lógico que se tiene del mundo.

De los fundamentos para una escuela de formación.... (V)

Todo proyecto pedagógico y sus lineamientos a seguir está en relación directa con las acciones de los hombres y su medio, con los hechos – en los cuales obviamente están enmarcadas situaciones precisas -, que devienen de comportamientos relacionados con distintas atmosferas, conductas adquiridas en distintas instancias e instituciones, además de las creencias inscritas en su tradición, lo cual significa que, todo esto ha de definir un marco de referencias filosóficas e históricas, como fronteras móviles que posibilitan entrar en un proceso de construcción de contenidos, competencias básicas, criterios metodológicos relacionados con la educación que se quiere brindar a los miembros de la comunidad.

En cuanto al párrafo anterior podríamos recurrir a Weis y Gross (2002) quienes afirman sobre el proyecto pedagógico como: *“....no tiene su origen en un programa, ni en una noción o un enfoque, sino en las situaciones de la vida, que son lo suficientemente complejas para buscarles soluciones.”*

Desde lo anterior nombrado, podemos decir que, un modo de vivir o una manera de vivificar el destino inscrito en el imaginario colectivo - que no es más que una suma de aquello que se ha institucionalizado en las mentes de los individuos -, determina las tendencias de la educación a seguir, las características de lo que aparezca en ese denominado proyecto curricular. Claro está que, el imaginario individual de un *ser* o de un grupo organizado, puede encontrar otras perspectivas a lo institucionalizado. De ésta manera en el Palenque aparece en una primera fase *La resignificación del Proyecto*

Educativo Institucional desde la Etno-educación, como propuesta a sus necesidades, el cual fue proyectado por algunos de los miembros de la escuela de danza Batata, y otros actores y gestores comunitarios, el mencionado documento servirá para establecer algunas lecturas paralelas en cuanto a lo que se pretende proyectar.

FUNDAMENTOS	RELACIONES	NOTAS
Sociológicos	Arte Ritual	Se desprende de una reflexión sobre las danzas fúnebres que hacen parte del ritual palenquero. Una plataforma que inscribe la iconografía de su universo y desde el cual se enmarcaban sus prácticas sociales, se construyeron sus acciones culturales, y aquellas danzas que hacen parte de sus construcciones y producciones artísticas.
Ontológicos	Leyes y Principios Espirituales del Palenque	Es una propuesta por realizar, suerte de <i>barrido</i> por aquellos valores que los soportaron, re-actualizar principios de la comunidad, que se desarrollen en Leyes (como guías y reguladores de las acciones de vida)
Históricos	Patrimonio Oral e intangible (lengua, ritualidad, gastronomía, música y danza)	En relación a este concepto profundicé sobre su etimología en párrafos anteriores – el cual fue

		compartido con los participantes -. Debemos comprenderlo como el legado que ha de distribuirse de manera armónica entre los miembros, quien lo maneja y la orientación que se le da. La organización y sistematización dl mismo, en cuanto archivos existentes, o el recurrir a la memoria colectiva. La oralidad como verbo transmitido, ha de tener sus vigilantes ¿Quiénes son? ¿Existe tal patrimonio oral? ¿Si está en los cantos, hay una organización de los mismos? ¿Se sabe para qué sirven y el ejecutante que preceptos sigue?
--	--	--

Tabla 5. Ejercicios para establecer fundamentos

San Jacinto, El Carmen de Bolívar y El Salado

(Primera Visita)

Partir de la referencia territorial Zona de Consolidación³⁶, implica pensar el espacio como una estructura que ha sufrido un colapso en el tiempo por factores de diversos ordenes, la magnitud del suceso conlleva una atención por parte de las instituciones del estado y de otros organismos, aparte de un volver a materializar una serie de lineamientos que estaban en juego previamente a los sucesos.

Lo anterior señala el caso del corregimiento de El Salado, pero que de una manera u otra deja repercusiones en las regiones aledañas, y esto, representa toda una manera de relacionarse con el entorno, de establecer formas de organización. Lo cual configura unas atmósferas y redes de transmisión entre sus habitantes.

De acuerdo a esto, podríamos decir que, consolidar (para el caso) implica materializar, solidificar, pero no solamente asuntos de orden físico, también un estado mental, emocional de sus habitantes.

Lo Político....

Es un primer tema que aparece propuesto, de manera espontánea surge como concepto para mencionar las fracturas o aquellas distancias que se dan entre la sociedad civil y las distintas administraciones, enmarcado esto en la dimensión de lo cultural y su manifestación en el campo de las artes, lo cual significa una serie de obstáculos en su desarrollo. Esto fue un enunciado permanente durante las tres sesiones, en las que se buscó establecer unos primeros indicios de lo que sería una escuela de formación en danza

³⁶ Creería que ésta definición se aplica estrictamente a El Salado corregimiento que sufrió las mayores consecuencias en cuanto a hechos de violencia política se refiere. El Carmen de Bolívar y San Jacinto - este último municipio pasó por la experiencia de *tomas* por parte de las distintas fuerzas en conflicto -, han vivido la resonancia de las circunstancias de conflagración. Procesos, ideas, proyectos, han de encontrar un nuevo lugar en un espacio desestabilizado.

Mencionaremos puntos relevantes que fueron expuestos por los distintos agentes del sector, los cuales de una manera u otra, han interactuado con las distintas administraciones.

- Se afirma que no existe dentro de las agendas de la Secretaría de Educación y Cultura un plan concreto sobre las propuestas y necesidades relacionadas con el campo de las artes. La inexistencia de vínculos entre los agentes del sector y dicho departamento que posibiliten acciones sobre sus procesos.
- Aunque también se mencionó que la Señora Idalí Correa no ha encontrado en su despacho, proyectos existentes. Esto, por parte de la Señora Hortensia (asistente de la Secretaría de Educación y Cultura),
- Las distintas instituciones educativas no poseen instructores específicos para el campo de la danza.
- Para el punto anterior se agrega que, esto conllevaría a una capacitación en pedagogía del movimiento, del cuerpo, de la danza en cuanto a técnicas y métodos; aportes de orden teórico de campos afines, que alimenten el campo de su conocimiento³⁷.
- Organización y sistematización de las experiencias relacionadas con la pedagogía de las danzas tradicionales y del folklore. Esto lo sugiere la señora Hortensia, señalando que posibilitaría nuclear distintos procesos que se vienen generando en el municipio.
- Se menciona como característica preponderante la politización de los agentes con relación a sus pares de área. Es decir, que una vez elegido un alcalde, entre los propios agentes del campo se generan divisiones, ya que hay unos que son favorecidos – por haber votado -, y otros que son sesgados o excluidos de puestos que muchas veces tienen la capacidad de desempeñar.
- No existe la sinergia entre los salientes y entrantes del municipio

³⁷ Este punto lo redactó por inferencias que hago al escuchar y observar sus metodologías de trabajo.

Interrogantes en cuanto lo mencionado:

- ¿Por qué esos hechos políticos de conflagración no han tenido una incidencia en las políticas institucionales, en las “costumbres” de sus distintas administraciones?
- ¿Por qué los agentes de la danza siguen replicando cual si fuera un catecismo sus quejas en vez de hacer propuestas claras, concretas y concisas? ¿Será que no poseen la capacidad para estructurarlas?
- ¿Por qué el consejo de cultura municipal no establece un plan de acción que les posibilite tener presencia dentro de los planes de desarrollo?

....volviendo sobre otro Salado

- Se vivieron épocas de matanzas aún más fuertes que El Salado estaba asociado con los cortes de luz, sacaban a las gentes de las casas, esto, tuvo incidencia en las labores, como dejar de sembrar y pasar a labores de tejido, pues salir implicaba la muerte....la muerte de pastores adventistas y sacerdotes como agentes de la guerrilla...recorre con la mirada las secuelas de las distintas tomas (conversación en San Jacinto)

*LA POBREZA ES UN ESTADO MENTAL. A NIVEL MATERIAL ES UN
ACCIDENTE ECONÓMICO QUE SE PUEDE REVERTIR*

Acciones desde los agentes

Las siguientes fueron acciones que se propusieron como parte de un ejercicio que permitiera equilibrar las vicisitudes sobre las cuales han venido trabajando.

- 1) Cobrar un estatus a partir de la organización y sistematización de nuestras experiencias pedagógicas y de las producciones artísticas y de circulación (Mario)

- 2) Consolidar el sector de la danza bajo acuerdos establecidos entre las instituciones gubernamentales y la comunidad. (Lascarró)
 - 2.1) Convocar, organizar y consolidar a los actores del campo de las artes para construir una propuesta congruente a nuestra práctica dirigida a los entes gubernamentales (complemento de Hortensia)
- 3) Posicionar y potencializar el Consejo Municipal de Cultura. (El cual es convocado por el alcalde o sus delegados) (Armando)

Ante la insistencia de cambios, se propuso, siguiendo la misma dinámica del ejercicio anterior: que cambios querían o se deberían realizar.

- Cambio es que brinden más apoyo a la cultura, capacitación y continuidad en los procesos
- Cambio desde mi enfoque es que los funcionarios de la administración pública escuchen las propuestas de la comunidad
- Crear e implementar dentro del municipio una escuela de danza y de las diferentes festividades
- Transformación de los mecanismos de participación en el área artística
- El arte como herramienta pedagógica para niños y jóvenes permite el cambio.
- Cambio en la interacción de los propios agentes de la cultura (*esto fue planteado por un joven perteneciente a Asociación de Jóvenes Rurales*)
- Cambio en las políticas públicas
- Cambio es empezar por mí mismo (*señora Hortensia*)

Para el siguiente módulo se propuso:

- Ampliación de la mesa de trabajo
- Las fechas quedaron para 1, 2 y 3 de octubre
- Prospectivas en cuanto a lo expuesto

- Desarrollar los presupuestos iniciales para conducirlos a conceptualización del proyecto pedagógico

Creo que se es demasiado optimista plantear prospectivas sobre un terreno que necesita ser limpiado, de qué ¿de rencores enraizados? ¿Viejas disputas? Desencuentros aún entre los propios agentes del sector.

Debilidades	Oportunidades	Fuerzas	Acciones
La división o falta de organización	Existen los espacios y los tiempos	Han generado espacios de encuentro con la comunidad a través de fiestas o festividades	Generar una escucha –en algunos casos las circunstancias anteriores, los ha llenado de escepticismo y resentimiento. Crear propuestas concretas, previamente analizadas y reflexionadas
Se carece de un discurso coherente y argumentativo	Desde la secretaría de Educación y Cultura, el Ministerio de Cultura y otras instituciones u organizaciones se pueden generar espacios de capacitación	Existen diversos procesos en la región que necesitan articularse en red, para hacerse visible ante las distintas entidades. Pero con programas claros a realizar y con agentes menos	Formar a Formadores

	permanente, el punto está en ¿Qué quiero? ¿Qué necesito? ¿Qué requiere la comunidad?	teñidos de protagonismo.	
Los procesos pedagógicos carecen de dinámicas acordes a la necesidad de la población, se trabaja desde la imitación sin profundizar en lo que se transmite. No se realiza una reflexión teórica o constructiva desde la danza	Programa de concertación del ministerio de cultura para las regiones, y otras tantas convocatorias y programas tanto nacionales como del extranjero, el punto es cuál es el sentido que me guía en este hacer en el campo de la danza	Existe una población con entusiasmo y ganas de aprender. Desde niños, jóvenes y adultos.	TRABAJAR TRABAJAR Y TRABAJAR y qué más TRABAJAR (esto desde ciertos labios, carece de sentido; pero para el contexto desde el cual s e escribe este informe es una verdad a como dé lugar y para todo lugar)

Tabla 6. Matriz DOFA.

(Informe de proceso 2° módulo)

Nota de reflexión

Este escrito parte con cierto sinsabor, debido a sucesos menores y mayores, a los primeros hay que tratarlos con gravedad, a los segundos con levedad. El sinsabor es algo para lo que te preparan en una sociedad tradicional, donde en una ceremonia especial, te dan de beber miel y posterior vinagre³⁸, de ésta manera el sabor de la vida.

Los grupos humanos buscan entre las sombras de un siglo naciente esa imagen que elimine lo que ya no importa, ¿qué es aquello que no importa? y ¿qué es lo que importa? Esto sin ir más allá, está relacionado con una fase en el tiempo y con una consciencia de los espacios, lo cual te conduce a una postura que te permite el *desapego* sin dejar de amar aquello que te rodea. También te permite ir en profundidad al ser del *otro*. Que siempre terminas siendo tú mismo. *La disciplina crea el hábito, y el sacrificio el desapego.*

Mi maestro afirmaba: *se necesitan sólo 15 segundos para conocer a alguien*, los ejercicios que me planteó se multiplicaron, y realmente casi me doy por vencido, hasta que sin saber cómo empecé a deletrear las gramáticas corporales, posterior a desarrollar un instinto...Más esto ya no me importa, mi interés (hoy) está centrado en el trabajo sobre mis *dragones internos* – creo que desde siempre -, el trabajo con el *hermano hombre* y en cierta premisa de un estratega, quien de manera sabia dijo: *lo primero es la armonización*...Lo anterior es un asunto en cuestión en el Palenque de San Basilio, el hecho de no pensarse en comunidad, o es factible que sean procesos de reacomodamiento frente a la entrada de nuevos flujos de información.

³⁸ Ritual de la Antigua Sociedad del Ocultismo Incaico.

...Sobre asuntos investigativos en torno al ritual del Lumbalú

El segundo informe de San Basilio de Palenque lo inicio sin citar a sus actores principales³⁹, parto solo y sólo desde unas preguntas bases⁴⁰:

- 1) El *ritual fúnebre* del Lumbalú era secreto, por decirlo de alguna manera, ya que no estaba abierto al espectador, y más aún, no podía ser mostrado a los niños de la comunidad. Es decir, se infiere que tenía una serie de parámetros que regulaban su muestra, y por tanto, los elementos de su estructura en la dimensión de movimiento, así como de sus cantos y soporte sonoro. Esto me lleva a una hipótesis que mencionaré en puntos más adelante.
- 2) Siguiendo con lo anterior, el *Bullerengue sentado*, el *Pavo* y la *Pava*, y otros géneros, que actualmente son interpretados por niños, abre interrogantes, por decir: *¿por qué una danza de movimientos tan explícitamente sexuales, lo interpretan niños? ¿debido a qué factor se abre al espectador común éstas danzas que eran patrimonio de la comunidad? ¿quiénes y a quién se entrega la tradición? ¿bajo qué parámetros se recibe el “viaje de lo dicho o de la palabra que viaja en el tiempo”?*
- 3) La primera pregunta haya respuesta cuando indagué a *jerarcas* de otras sociedades tradicionales, por quienes deduzco: cierto tipo de movimientos que aluden a referencias sexuales y es ejecutados por niños, no presentan ningún tipo de inconveniente, pues son meramente físico-corporales; y dado que, ellos no poseen una consciencia del acto como tal, no se activa nada. Lo que si se hace pertinente, es que, en la edad correspondiente exista una propedéutica en cuanto a este acto vital

³⁹ La visita estuvo cruzada por la presencia de la Ministra de Cultura Mariana Garcés el día 28 de octubre, noticia de la cual ya había sido reportado, pero, las fechas ya estaban determinadas. A esto se agregó las ausencias de Edwin Valdez por motivo de viaje a una presentación en Tenerife (Magdalena), dejó encargado a Tyler Miranda; asuntos de orden familiar mantuvieron ocupado a Sebastián Salgado quien en el tercer día entro y salió de manera continua, Tomás Teherán dejó encargada a la profesora del grupo Lena Mendoza, la cual cumplió ampliamente con aportes al proceso.

⁴⁰ **NOTA:** Paralelo al proceso del proyecto pedagógico, aparece un posible proyecto de investigación en torno al ritual del Lumbalú; orientado esto hacia la comprensión histórica de sus elementos, acciones y conceptos, lo cual posibilite entender de qué manera se convierte en plataforma de las dinámicas sociales y de relaciones tanto jerárquicas como individuales.

del hombre, lo cual le otorgaría la dimensión exacta que posee tanto en lo *físico*, como en lo *espiritual y energético*. De esta manera los movimientos danzados – comprendiendo con esto, los tres niveles mencionados - poseerían una *octava superior* en cuanto a la consciencia de quien los ejecuta.

- 4) Dentro del marco referencial en que se realizaban las danzas existía una finalidad, esto era, acompañar al muerto en su paso a otro tiempo, por tanto existían otras dimensiones de lo corporal que se ponían en juego. Entonces, aparecen éstas interrogantes *¿existían algunas claves secretas para que esto pudiera ser activado? Si es así ¿las conocen o no las nuevas generaciones? ¿se perdieron éstas claves en el transcurso o periplo de la condición de esclavitud? ¿fueron transmitidos estos dispositivos esenciales o sólo viajó la forma?* De esto último, creo y estoy completamente seguro, que no fueron transmitidas, por lo menos no, tal cual corresponde⁴¹... **Respondo:** cuando se manejan elementos dentro de estructuras de movimiento que están diseñadas específicamente para establecer comunicación con otras dimensiones y entidades⁴², tal cual, era la finalidad del Lumbalú se soportan sobre una serie de leyes, principios y pilares que posibilitan dar a los ejecutantes un determinado perfil, aunque este término sea pobre para señalar lo que decimos. Esto lo comprobaré más adelante, en conversaciones que sostengo con las cantaoras.
- 5) Hay un punto que no he referenciado, y que da cierta explicación a lo que menciono en torno al hecho de que las danzas hayan sido ocultas en una época. La *caída o más bien la partida o desaparición* de la civilización maya en el S.VIII de la era cristiana, por asuntos concretos de un manejo equívoco de la energía sexual - por filtraciones de *ciertos datos* de las jerarquías sacerdotales a grupos no preparados - trajo como consecuencia ocultar una serie de dispositivos inscritos en códigos de

⁴¹ Y aquí, quiero referirme a quienes actualmente dirigen los grupos de danza y cantos, no muestran las características de un jerarca de una sociedad tradicional. Con esto, no estoy desmeritando sus cualidades y dotes como músicos y directores, sencilla y llanamente me refiero al aspecto de orden espiritual y energético, al conocimiento de leyes y principios que rigen una tradición.

⁴² Esto que menciono fue común a las distintas sociedades tradicionales que se movilaron en el globo terrestre, es decir, era el factor sagrado de la danza, su *condicio sine qua non* y por tanto no podía ser tal, no podía cumplir con los fines para lo cual había sido estructurada.

movimiento, lo cual tuvo repercusión en el tiempo y en el espacio de otras comunidades.

En cuanto al espacio: me refiero a que, en todo el territorio de lo que hoy se conoce como Latinoamérica hasta la Patagonia se supo de este hecho, lo cual condujo a las comunidades asumir una postura de cierre, resguardo y prevención con el manejo de ciertos dispositivos que utilizaban en las ceremonias rituales.

Decimos que en el tiempo, porque siglos después de ocurrido el hecho, las comunidades existentes, y entre estas, la de afro-descendientes, sabían especificidades de los sucesos, y como se mencionó, condujo a establecer una serie de parámetros para cuidar cierta información. Qué queremos mencionar con todo esto: los potenciales que guardaban sus cantos, danzas y música para establecer *puentes* con otras dimensiones, se soportaban en la *fuerza* proveniente de la *energía sexual* conducida al *verbo*⁴³ como generador y potencializador de las acciones de los hombres. Dada la experiencia de la civilización Maya esto no podía volver a ocurrir, entonces, vuelvo y repito pasó a ser *underground*. Hay un valor agregado, la iglesia católica colocó el *rotulo del pecado* a los códigos de movimiento y por tanto a las creencias, prácticas, comportamientos, dentro del ritual, lo que ya de por sí, acentuaba aún más el hecho de lo oculto.

6) Posterior en el tiempo el ritual se abre a la comunidad, y los diversos géneros que hacen parte de su estructura – esto así lo comprendo -, son interpretados por los actores que dirigen los grupos existentes. Con lo cual aparecen una serie de diferencias internas en cuanto al derecho de quien posee la tradición como tal, sin traicionarla.

7) Lo anterior, obviamente, estaba signado más por un posicionamiento en el mercado donde circula el producto artístico existente y la relación que se establezca con los

⁴³ A esto me referiré luego de las entrevistas con las *cantaoras* Doña Tere, y en especial La Burgo; con la señora Graciela Salgado por demás matrona de la estirpe, acordamos una cita que no pudo ser realizada.

consumidores potenciales. Aparte de las continuas divisiones y subdivisiones de los grupos, pero no de una manera amable, siempre encontrando falencias en los otros.

- 8) El punto anterior no es una crítica negativa, se trata de evidenciar un proceso de *acomodo* entre las partes, de juego entre los actores que permitirá replantear y redireccionar las bases de la comunidad. Y esto, no sólo desde el Consejo Comunitario, encargado de lo territorial, afianzamiento de políticas, y asuntos que corresponden a las relaciones sociales. Han de surgir otras figuras no necesariamente jurídicas, para regir el destino de la comunidad palenquera, siempre y cuando se acepte la necesidad de una *organización espiritual* que deviene desde las propias raíces de su tradición
- 9) Cabría agregar el papel de las *cantaoras* como eje fundamental en la dinámica de nuclear la comunidad palenquera.
- 10) He aquí unas hipótesis:
 - La comunidad del Palenque considerada como patrimonio oral e intangible de la humanidad, para el momento, es sólo un legado de formas que ha perdido la conexión con las entidades tutelares⁴⁴ (los Orishá) en su vida cotidiana.
 - Se activan éstas relaciones en las ceremonias fúnebres y a través de las cantaoras. Pero ellas cumplen sólo con una misión, la de puente con otras dimensiones. El papel de restablecer el legado, esa suerte de *corpus teórico* que dé soporte a la comunidad corresponde al principio masculino.
 - La propia esencia de la tradición Yoruba en su re-actualización en el continente, como práctica de vida, es una deuda pendiente. El asunto es, qué tanto de sus elementos bases ceremoniales se han perdido en el periplo africano.

⁴⁴ Aquí podemos afirmar que la conexión la poseen las cantaoras, no sólo como eje del cuerpo social sino como puente energético. Y con esto una comprensión de los niveles de evolución del ser.

- Están en un proceso de resignificación del proyecto educativo soportado en la cosmovisión palenquera, lo cual es un buen indicio, pero toda esa serie de fundamentos y notaciones de diverso orden requieren de unas leyes, principios y pilares, que establezcan el marco de acción de vida. Aparte de una dirección espiritual que contenga y conduzca a los mismos.
- El trabajo y proyección que se ha dado en lo político requiere de su equilibrio en lo espiritual, que, podríamos afirmar lo precede. Se percibe una reafirmación de las creencias, pero más como una estrategia que produce beneficios en lo material, que como soporte de vida comunitario.

Posible Estructura De La Comunidad Palenquera⁴⁵

1. **Consejo Comunitario** (encargado de los espacios materiales)
2. **Consejo de Ancianos** (encargado del aspecto espiritual)
3. **Las Cantaoras** (encargadas de establecer el paso hacia otra dimensión, lo energético)

Escuela De Formación En Danza

(Borrador # 3)

I

Las descripciones y reflexiones en torno al ritual del Lumbalú que son la parte inicial de este informe, es un elemento vital en los lineamientos del proyecto pedagógico de la escuela de danza. Ya que, las líneas de acción que han de aparecer con sus respectivas estrategias, se desprenden no sólo de las orientaciones conceptuales, también de eventos rutinarios y acontecimientos de la comunidad, los cuales obviamente otorgan un sentido de

⁴⁵ Esta estructura como tal, no está reconocida por la comunidad, aparece como una necesidad ante conversaciones y diálogos sostenidos con el grupo de trabajo y actores principales de la comunidad – se afirma que existió un Consejo de Ancianos que por diferentes motivos se diluyó en el paso del tiempo. De la misma manera las *cantaoras* es un colectivo que posee un lugar relevante en la comunidad por el ejercicio de su tarea, pero así mismo, no se reconoce su figura como entidad dentro del cuerpo de lo social, ya que no se ha hecho una teorización sobre sus funciones, que por demás abarcan el manejo energético.

vida. Ya que están íntimamente relacionados con un *ser-estar* que implica una atención del presente, afinación perceptiva desde la memoria del pasado, y actitud frente al abordaje de lo que llega.

La autonomía cognoscitiva de una comunidad ha de aparecer en la medida que sus integrantes posean (valga la redundancia) un sentido de pertenencia comunitaria, soportado esto en una *autoimagen* producto de una evaluación permanente de sí mismos, revisión de aquellos elementos iconográficos y simbólicos que los circundan y constituyen; *auto-concepto* desde un análisis profundo del pensamiento que precede sus conductas, comportamientos, hábitos y costumbres, además de un *autoconocimiento* comprendido como el repaso, reflexión y vivificación de la información tanto pasada como presente.

De todo esto emerge un proyecto pedagógico que implica una participación activa de los miembros que hacen parte de la organización en crecimiento, con roles y funciones definidas conllevando una operatividad exacta y precisa. Una postura mental en permanente transformación y aceptación de los cambios, a fin de posibilitar innovación y creatividad en la construcción del currículo, visión y misión, de la escuela. Pensada como un eje vital del Palenque, ya que, es en sus danzas, cantos y música, donde aparece en toda su magnitud la cosmovisión de ésta comunidad.

II.....Sobre trabajos encargados

- 1) Pensar y escribir la visión y misión de la escuela, trabajo encargado a los tres docentes principales. Esto ha de marchar paralelo al estudio de “Resignificación del PEI desde la Etno-educación” y “Ajustes al Modelo Pedagógico desde la Etno-educación” este último, actualmente en construcción. Pues hay material por demás invaluable para el proyecto pedagógico de la escuela de danza; y con esto, me refiero a los datos existentes relacionados con sus fundamentos, además de notas referenciando aspectos de la cosmovisión palenquera, muchos de los cuales son proyectos investigativos potenciales, ya que, en el caso de ciertas temáticas apenas

se nombran y enumeran, sin entrar en mayores descripciones, ni explicaciones, ejemplo: la relación del cuerpo simbólico con el universo desde la visión del Palenque.

- 2) Revisar cuidadosamente las notas de los dos módulos, ya que en ellos se encuentran los lineamientos que referencian orientaciones en el orden pedagógico, metodológico y conceptual, esto, ha de permitir líneas de acción y estrategias referenciadas al proyecto curricular, a sus enfoques y perspectivas en los planes de estudio.
- 3) Analizar los fundamentos - ya que todo esto partió desde una reflexión permanente sobre y desde la práctica de los grupos de danza, su visión y creencias en el campo de las artes, sumado ahora, al saber de las cantaoras -, como marco referencial base, ya que sobre ellos se han de sentar bases móviles que no desconozcan las raíces de la tradición.
- 4) Indagar y acudir a Ziquito; Graciela Salgado; Rafael Cassiani; Concepción Hernández; Evaristo Márquez Gutiérrez; Lámpara; Nano, la Burgo, Doña Teresa, para poder re-actualizar, configurar y establecer LEYES Y PRINCIPIOS necesarios en la conducción de una comunidad desde su nivel espiritual
- 5) Preparar a los integrantes de los grupos para el último módulo, ya que se realizarán talleres prácticos relacionados con pedagogía del movimiento para la danza.

III: Líneas de acción y estrategias

- Formación del Intérprete (corresponde a la parte de ejecución práctica de danza, música y canto). Estrategia: por desarrollar
- Formación Intelectual (en cuanto a conocimiento teórico general de la historia de la danza, música y canto, su evolución y desarrollo desde la tradición, región y a nivel nacional). Estrategia: por desarrollar

- Formación en Leyes y Principios (en plena relación con las leyes y principios que rigen la comunidad, se enmarcan en el concepto del *cultivo del ser escénico*).
Estrategia: por desarrollar

IV: Ejercicios para establecer fundamentos:

FUNDAMENTOS	RELACIONES	NOTAS
Sociológicos	Arte Ritual del Lumbalú	Se desprende de una reflexión sobre las danzas fúnebres que hacen parte del ritual palenquero. Una plataforma que inscribe la iconografía de su universo y desde el cual se enmarcaban sus prácticas sociales, se construyeron sus acciones culturales, y aquellas danzas que hacen parte de sus construcciones y producciones artísticas.
Ontológicos	Leyes y Principios Espirituales del Palenque	Es una propuesta por realizar, suerte de <i>barrido</i> por aquellos valores que los soportaron, re-actualizar principios de la comunidad, que se desarrollen en Leyes (como guías y reguladores de las acciones de vida)

Históricos	Patrimonio Oral e intangible (lengua, ritualidad, gastronomía, música y danza)	En relación a este concepto profundicé sobre su etimología en párrafos anteriores – el cual fue compartido con los participantes -. Debemos comprenderlo como el legado que ha de distribuirse de manera armónica y justa entre los miembros, quién lo maneja y cuál la orientación que se le da. La organización y sistematización del mismo, esto, de acuerdo a archivos existentes, o el recurrir a la memoria colectiva. La oralidad como verbo transmitido, ha de tener sus vigilantes ¿Quiénes son? ¿Existe tal patrimonio oral? ¿Si está en los cantos, hay una organización de los mismos? ¿Se sabe para qué sirven y el ejecutante que preceptos sigue?
Epistemológicos	Construcción del Conocimiento y producción de teorías que se produce desde los espacios epistémicos (casa del saber,	El re-significar los espacios donde se construye conocimiento y se producen teorías desde una ciencia

	casa de la cultura, festival de tambores, el arroyo, el monte, el velorio, comité de <i>kuagros</i> , consejo comunitario)	implícita (conocimiento popular), es un factor por demás preponderante en el auto-concepto y autoimagen de una comunidad. Lo cual evita caer en exaltaciones superfluas y carentes de sentido, que no poseen un soporte filosófico que los respalde. Hablamos de un redescubrimiento y consciencia del ser, el entorno y el universo.
--	--	---

Tabla 7. AREAS TENTATIVAS. Música y Danza.

Ejercicio para una aproximación a los niveles y áreas

(Borrador# 1)

La formación de estudiantes conducida hacia el desarrollo y competencias en unos determinados campos de acción, requiere de un plan de estudios reflexionado desde las necesidades internas de los grupos, así como de los requerimientos que se dan en otros ámbitos como la academia, los circuitos del mercado, las instituciones educativas. Así mismo, los niveles en los cuales se dividen estas áreas, ha de pensarse no únicamente desde lo funcional o complejo de una asignatura; también del grado de evolución del ser que recibe la información, ya que se contempla no sólo conocimiento técnico, sino información correspondiente a una tradición que guarda herramientas para el trabajo físico, espiritual y energético del alumno.

A. Práctica y teoría de la danza

- Danzas Nacionales (correspondiente a las diferentes regiones del territorio nacional)
- Danzas del Caribe Colombiano (se comprende a danzas de sub-regiones aledañas)
- Danza Tradicional Palenquera (historia y cultura de la danza palenquera)

B. Cultivo del ser

- Estudio de los pilares de la comunidad, los preceptos y los principios
- Estudio de las entidades tutelares y su relación con el entorno
- Estudio del cuerpo simbólico y su relación con el universo

C. Cantos tradicionales (Ceremoniales, rondas, laboreo, vaquería)

- Práctica y afinamiento desde condiciones corporales
- Tradición del Lumbalú (historia y elementos de su estructura)
- Relaciones del cuerpo (la voz) como instrumento de evolución. Técnicas de respiración

D. Música (eje transversal)

- Instrumentos (reconocimiento y sacralidad)
- Aproximaciones rítmicas
- Ejecución e interpretación

E. INVESTIGACIÓN Y MAGISTERIO

- Básicos de proyectos de investigación (lógicas de investigar desde la tradición palenquera)
- Lectura y escritura (relación de las formas dancísticas con otros campos del conocimiento)

- Arte de exponer en público (expresión del cuerpo e inteligencia del verbo)

Conversación con las cantaoras

Posterior a la presentación de los grupos convocados para la visita de la ministra pude establecer contacto con una de las cantaoras y tamboreras más reconocida por los palenqueros, su nombre Graciela Salgado. Fue a través de Lena Mendoza instructora del grupo Alegres Ambulancias que se pudo establecer la conexión. En la cita prevista apenas intercambiamos algunas palabras, dado por circunstancias de fuerza mayor (asuntos de salud), pero, se hizo enlace con sus hijas Doña Tere y la Burgo – el nombre proviene del apellido de sus padrinos -, la primera hace los coros, la otra es la voz primera de registros altos y resonancias en *vibrato* que le imprime al canto una suerte de apertura hacia otras esferas, o tal vez, mediante el sonido alcanza dimensiones que sólo la memoria atávica entiende en lo más recóndito.

...con Doña Tere

Casi no hablé, no por negación, la atmósfera así se presentó, fría y silenciosa. Vive en una casa pequeña alumbrada con luces mortecinas, esa noche había llovido fuertemente y el camino era puro lodo. No se distinguía más allá de un metro, las casa aledañas casi no se distinguen y los ladridos de algún perro hacen más extraño el ambiente.

Me recibió de manera amable aunque no me ofreció nada, es posible que viva en pobreza extrema, a Lena le entregó un plato de comida por el que ella paga. Orienté la conversación hacia el tema de mi interés, preguntando antes si podíamos conversar al respecto. Con un gesto señaló que no había inconveniente.

Le pregunté, ¿en qué momento había empezado con el canto? Ella respondió que simplemente había entrado y ya....Luego la invitaban a los velorios para acompañar al difunto en su viaje. Junto con su hermana viajaban a distintas veredas y corregimientos. No quise preguntarle si le pagaban o no. Parecía que no tuviéramos nada que decir, todo era

tácito, en relación a los tambores que acompañan al ritual fúnebre me habló de un tambor llamado Pechiche hasta ahora no había escuchado de ese tipo de instrumento.

Ella canta *rondas* éstas se diferencia en las letras. Por ejemplo el *Chichiribiche* se canta en los velorios para que no se duerman las personas, también están El Loro y la Lora, El Baile del Muerto; señala que los ritmos musicales se convierten en danzas, ejemplo: la Chalupa. Los cantos tienen una incidencia en el alma para que vaya regocijada al cielo – se queda un momento pensativa -, esto se sabe por un signo que hay en las velas.

Agregó algo más sobre el Pechiche dijo que medía dos metros y lo tocaba un señor de nombre Manuel Salgado servía para anunciar las relaciones establecidas entre una pareja, es decir, era instrumento para transmitir acontecimientos en la comunidad. Otros, creo que dijo, un tal Nieves Cáceres anunciaba la lluvia.

Luego de esto quedamos en silencio, pareció perderse en sus cuitas, yo me levanté de manera repentina y le ofrecí mi mano para despedirme, ella me dio la suya y se levantó parsimoniosa....Cuando ya me alejaba en la oscuridad, me gritó que si quería ir mañana a San Pablo (un corregimiento), que habría un velorio....luego, sólo el sonido pastoso de mis zapatos sobre el barro, buscando salir, salir....

.....con la Burgo

Esa misma noche, cansado como estaba después de una labor de todo el día *arrimé* donde *la Burgo*, ella vive en una casa blanca y esquinera, a diferencia de la otra vivienda ésta parece un pequeño barco que se vislumbra en medio de la oscuridad del Palenque. Me recibió de manera amable, pero me dijo que sólo me podía atender hasta el otro día, me esperaba a las siete de la mañana con una taza de tinto.....

Al otro día a primera hora estaba allí, y ella, dicho y hecho, me esperaba con un totumo pequeño de tinto oscuro y cargado, lo tome a sorbos mientras observaba detenidamente cada línea, cada ángulo del lugar. El Sol entraba fuerte, la TV estaba prendida con alguna novela venezolana, un par de niños agregaban sus gritos y tres hombres apostados afuera hablaban fuerte, ella se imponía a todo este barullo con una voz

que tronaba para ordenar una salida; en una hora tenían que estar listos para ir a un velorio a un pueblo cercano.

Fue directo al grano:

La Burgo: *¿qué es el Lumbalú? Un ritual fúnebre para acompañar al fallecido en su paso hacia “el otro tiempo”....*

JL:... pero, este asunto que ella menciona, y que se inscribe en el orden de las creencias espirituales de la comunidad, es una acción pragmática y funcional, no es algo que se entiende y comprende con el intelecto, o de la mera emocionalidad. Para corroborar esto, hay que sumergirse en la práctica; romper con estructuras y estados mentales. No es asunto de creer, se tiene que creer. Es llegar o acceder a otros niveles de lo corporal, radicalmente distintos al concepto de cuerpo sobre el cual nos situamos y movilizamos, que a su vez se desprende de un sistema de pensamiento racional y hegemónico

La Burgo: *Se trata de situar al alma en un espacio de esa otra dimensión, se le conduce de tal manera, que no quede vagando, pues su frío podría dañar a una persona en este territorio.*

JL: “Se le vela durante 9 noches, pues son 9 meses los que nos traen a la vida”- esto, me lo relató Manuel Perez, padre de Kuringo un niño amigo mío -, en esta referencia encuentro una idea similar con la Ley Principio y Fin de la sociedad tradicional con la que trabajo, la cual tiene un principio fundamental y radical la Organización, con esto se entiende que, todo aquello que se moviliza en el universo y adquiere un espacio-tiempo y que parte de algún punto o dimensión vuelve a él, responde esto, a la Ley Continuo Movimiento lo cual le otorga un cambio, una transformación, sin querer adjetivar positivo o negativo. Esta cualidad se aplica a todo fenómeno que se manifiesta en el universo, visible o no visible.

La Burgo: ...hay comunicación con otras fuerzas

JL: Se establecen relaciones con entidades tutelares. Manuel me comentó que son los Orishá – estas son entidades pertenecientes a la tradición Yoruba. De esto, la Burgo nada me comenta, ella sólo menciona fuerzas. En cualquier caso, si existe un marco referencial relacionado con ésta doctrina proveniente del África, habría que investigar si todas las entidades de la divinidad Yoruba se inscriben o están conectadas a las prácticas sociales de la vida en el Palenque.

La Burgo: Estos cantos son danzados, el movimiento es parte de la estructura del ritual.

JL: Habría que saber si los movimientos están codificados, o se improvisan en la medida que se introducen en un estado de trance. Para ese momento la atención se ha desplazado hacia otros estadios de percepción.

La Burgo: los tambores son impulsos rítmicos que ayudan al canto. El Pechiche es utilizado en determinadas ocasiones y por personas específicas. Aunque también se utilizaba en ceremonias nupciales, para anunciar si la novia era virgen o no, para lo primero eran 3 golpes y sino 7. Vuelve a mencionar el ritual del Lumbalú como una ceremonia espiritual, en la cual se requiere de dos condiciones: vida y fuerza.

JL: Recuerdo el día de ayer cuando la escuche cantar y esos registros tan extraños que parecían venir de otros espacios, reiterativos como en fases que te iban conduciendo de manera paulatina hacia territorios que sólo podían ser reconocidos por la memoria atávica.....

La Burgo: ...ella me dice, que me ha enviado un CD con Lena, en cuyo contenido puedo apreciar material de lo que estoy indagando, aparte de complementar lo que me ha relatado

Notas sueltas....

I

- La danza es un campo de conocimiento pero más allá es un espacio - tiempo sagrado en la que el cultivo del ser posibilita una relación armónica con el mundo, con el universo, con nosotros y entre nosotros mismos.
- Los procesos de globalización han generado cambios en las costumbres y hábitos de la comunidad, aparte de establecer otras dinámicas y formas de relación con las esferas económicas y políticas; por tanto, hay prácticas sociales que son cuestionadas por las nuevas generaciones, ejemplo: poligamia.
- Se requieren procesos de formación clara, precisa, transparente, dirigido a la población de niños, jóvenes, para que de ésta manera se propicie una estructura mental activa, una estructura emocional en equilibrio y formación espiritual sobre leyes y principios.
- Reconstrucción y reactualización de leyes y principios situados en la contemporaneidad (antes la economía era otra, las necesidades otras, la tierra era otra).
- Cualquier cambio se genera desde el seno
- En las modificaciones, saber distinguir las estructuras que no aceptan transformaciones.
- Aspectos de la forma como son ritmo y modificación del vestuario, deben ser justificados, es decir, argumentados
- Se acude a la autoridad tradicional padres o abuelos, para hacer reconvención de conductas y/o comportamientos no debidos, o se busca parentesco para mediar asuntos ¿Regulaciones con el comportamiento están dadas? El consejero comunitario posee leyes. Existía el CEPO para dar castigos.

II

- 1) Existen grupos que se crean paralelos o se desprenden de las escuelas que normalmente circulan en el medio. Se afirma que escuelas más antiguas no permiten el surgimiento de aquellas iniciativas de jóvenes que quieren independizarse y

encontrar otras perspectivas tanto en lo que corresponde a la formación, creación y aún a su propia economía

- 2) Entre estos casos está el de Benicio Torres que dirige el grupo SEMILLAS DE BATATA hace 16 años
- 3) Los BATATA son una dinastía relacionada con una familia (tamboreros-llamadores)
- 4) En relación a Tomas Teherán el es tamborero, director de las Alegres Ambulancias. No es profesor de danzas, sin embargo es quien dirige la agrupación, esto, dado por aspectos de una práctica integral en cuanto a formación artística. Se podría decir que, posee criterio en cuanto a los elementos que hacen parte de la puesta en escena.
- 5) Lo anterior habría que comprenderlo (literalmente) como que el coreógrafo o el formador de danza no es quien dirige.

Asuntos

1. Aparece la necesidad de acudir a los ANCIANOS en cuanto a establecer una relación con las raíces, desde las cuales se puedan generar las Leyes y Principios que orienten y regulen los tratos, vínculos e interacciones entre los diversos actores de la comunidad
2. Sin desconocer la autoridad reguladora del CONSEJO COMUNITARIO como máxima autoridad dentro del territorio (decreto 1745 de la Ley 70)
3. Lo anterior busca generar un FUNDAMENTO DE INTEGRALIDAD desde los vínculos y relaciones del hombre palenquero tanto en lo social como con el universo
4. El soporte para una Teoría del Cuerpo (relaciones, estructura, dimensiones, funciones), ha de desprenderse de la cosmovisión *palenquera*
5. Las leyes y principios las podemos encontrar en el ritual del LUMBALU como macro estructura ceremonial, en la cual encontramos una 1° Ley de Principio y Fin. A saber, 9 los meses de gestación y 9 los días de ritual fúnebre de Lumbalú.

6. En el ritual es relevante el SENTIDO del VERBO
7. El cual se asocia con la Ley de Liberación

Interrogantes encargadas a Sebastián

1. Nombre de la señora que le entregó la transmisión del ritual del Lumbalú
2. Porque estuvieron detenidas las danzas durante 40 años o más
3. Se denomina Canal del Dique, a una larga ribera (brazo del Magdalena, que se encuentra después del Arenal) donde hay asentamientos de afro-descendientes que luego negaron tal condición ¿se sabe por qué?
4. ¿Por qué se filtra la danza del Pavo y la Pava a la población infantil?
5. ¿El Bullerengue Sentado era una danza específica para mujeres en estado de embarazo?

Esta serie de preguntas fueron escritas posterior a la primera reunión con Sebastián Salgado. Para el momento en que se termina el 2° módulo aparecen prospectivas que servirán para concretar ideas en cuanto a los lineamientos, líneas de acción, fundamentos, además de generar una proyección de planteamientos propuestos para la escuela de formación en danza

Prospectiva	Encargados	Tiempo
Crear un plan de estudios por niveles de acuerdo a fases cronológicas, y que responda a necesidades de contexto aparte de estar en plena relación con el Modelo Pedagógico de las escuelas del Palenque.	Docentes en danza, canto, música; asesor ministerio, asesor del Observatorio del Caribe.	I semestre de 2013
Redactar documento que dé	Equipo encargado para	I semestre de 2013

cuenta del proceso desde los niveles físico-material, espiritual y energético (comprendido este último como la acción que supera los obstáculos)	publicación, asesor de medios.	
Iniciar proyecto de investigación en torno al ritual espiritual y fúnebre del Lumbalú	Tres figuras: representante de las cantaoras, consejo comunitario, grupo de docentes, Lena Mendoza, asesor del ministerio	I semestre de 2013

Tabla 8. Proyecto pedagógico.

El Carmen de Bolívar (2° módulo)

Pequeña Nota

Cuando las dinámicas de un grupo de trabajo se obstaculizan por asuntos de orden interno, o intereses personalistas, que no favorecen a los participantes, ni a la comunidad (beneficiarios indirectos) en sus procesos culturales, artísticos y de formación para la vida, se opta por canalizar o neutralizar de manera estratégica las posturas que no favorecen los avances.

Para el caso en cuestión se trata de asuntos de irrespeto hacia un compañero por parte de un docente de la sub-región Montes de María, esto sucedió en el pasado módulo, es decir, el primero. Sean niños o adultos hay que *poner a trabajar a la gente* ocuparla en su oficio. Desde lo señalado, se dio una variante al trabajo para proponer las temáticas y metodología del encuentro, aunque, de manera indirecta servirían como insumos a lo ya trabajado.

Temario

- 1) Charla sobre EDUCACION-TERAPÉUTICA
- 2) CUADRO DE VIDA
- 3) Fortalezas individuales
- 4) Trabajo grupal CUADRO DOFA
- 5) Primeras aproximaciones a objetivos de un proyecto pedagógico

1) Educación-terapéutica (notas de lo expuesto...)

La relación existente entre ambas dimensiones es histórica, no se podría comprender la ciencia educativa sin una proyección orientada al bienestar cuerpo-mente del individuo, a un equilibrio y control de sus emociones, de ésta manera se puede comprender la formación de un ser, la cual requiere por parte del pedagogo un trabajo en profundidad sobre un ideal humano.

Existe una responsabilidad por parte del educador en cuanto al trabajo sobre sí mismo, de abordar aquellas características tipológicas de su temperamento – las cuales se desprenden del *ethos*⁴⁶ más profundo -, para establecer una regulación, que redunde en un principio de estado armónico. Se podría afirmar que es un deber social. Ya que, éste irradia en el alumno no sólo la figura material, sino también síquica, energética, que ha de dejar huella en los infantes, adolescentes y jóvenes. Pensando en los infantes (0-7) es la edad en que se están configurando los órganos del individuo, afirma Steiner, que podrían darse afectaciones comprometedoras que involucra enfermedades de distinto orden cuando el ser es adulto, ya que, al ser irradiado por fuerzas eléctricas que se desprenden desde la vibración del sujeto al impartir la enseñanza toca esos sistemas en formación dejando marcas, improntas, que han de desencadenar posteriores desequilibrios.

⁴⁶ **Ethos:** signado como lugar, espacio poseedor de unas características y temperaturas. Inicialmente se aplicaba sólo al reino animal, posterior pasa a comprenderse como parte de la naturaleza humana.

Educar proviene del latín *educere* que significa *sacar a la luz*, sacar aquello que el otro sabe, pero no sabe que lo posee. Los estados mentales y emocionales que conforman nuestra existencia se convierten en velos que no posibilitan ver *la realidad última de nuestro ser*, esto, se refleja en modos de comportamiento, un patrón corporal que establecen una serie de formas de relación con el mundo, además de fenómenos bio-físico-químicos que conllevan una recurrencia sobre circunstancias, sean éstas positivas o negativas.

De ésta manera, la ciencia educativa no corresponde únicamente a una transmisión de información sobre determinados campos del conocimiento, cual es el caso de la sociedad contemporánea. Los trazos estructurales de la educación tal como lo comprendían muchas sociedades tradicionales se soportaban en sicotecnias que posibilitaban una atención permanente y perceptiva de los recorridos energéticos en el cuerpo, de sus cambios de estado, que implicaban requerimientos y necesidades para no caer en un exceso de estímulos nerviosos. La pedagogía del cuerpo-mente, estaba clara en sus presupuestos y premisas entendiéndose que nuestra corporalidad reflejaba el cosmos, y a partir de esto, la formación del individuo desde sus inicios establecía una relación profunda - desde cada uno de sus segmentos proximales y distales -, con el universo, es así que un trabajo físico implicaba otros niveles del ser.

Sólo un conocimiento profundo de la *realidad biológica* puede conducirnos a restablecer canales armónicos de la *voluntad física y corporal* desprendidos de atmosferas contaminantes, más naturales a nuestro ser, y con esto, no estoy señalando un *vuelta a la aldea*, simplemente reconocer nuestros espacios y tiempos en un orden de prioridades tal, que tengamos siempre forma de descargar las exigencias del cotidiano vivir en lo social, esto es hacer higiene mental, corporal, social, espiritual.

Educar a niños y jóvenes en estos espacios y tiempos señalados es prepararlos para enfrentar una vida trepidante en la sociedad contemporánea, lo cual posibilitará un cuerpo social mucho más equilibrado síquicamente, físicamente, espiritualmente, que contribuye a reducir los altos índices de suicidio infantil, embarazo precoz, delincuencia juvenil,

drogadicción, y otras *toxicomanías* que hacen de nuestras comunidades entes refundidos en estados infrahumanos.

2) Cuadro de vida

Trabajo individual sobre sí mismo y grupal de reflexión

El ejercicio fue propuesto como estrategia que posibilitara una mirada hacia los recorridos individuales, ahondar desde el registro escrito la memoria de su proyecto de vida. Esto, conduciría de una manera u otra a situarse en una realidad. Posterior a la lectura que cada uno realizó, se hicieron reflexiones desde los compañeros, haciendo relevancia de aquellos puntos que habían llamado su atención, así como interrogantes en cuanto a aspectos que creían poder servir al interlocutor.

FISICO-MATERIAL	
LOGROS	LOGROS NO ALCANZADOS
CONDICION DE VIDA	
SUEÑOS FRUSTRADOS	METAS

NOTA: Paso a no anotar lo que cada docente señaló como parte de sus logros individuales alcanzados o no. Lo que si se hace relevante es que en algún caso, era evidente que la dirección que seguían no respondía a sus intereses más genuinos; o que aquello que señalaban como metas, iba contrario a los métodos que empleaban para lograrlas. También se pudo apreciar el olvido del ser, por asuntos aparentemente cruciales, pero que en últimas eran escudos, para no aproximarse a lo más profundo de nosotros mismos. Ejercicio por demás extendido en nuestras sociedades, tal vez, por el desconocimiento que tenemos de nuestra *realidad corporal*, esto último comprendido como todo lo que nos

habita, y las direcciones que debemos establecer para que se hagan visibles.

Tabla 9. Cuadro de vida.

3) Fortalezas Individuales

(Dinámica de grupo orientada desde la percepción particular del otro)

Este ejercicio al igual que el anterior está propuesto para tener una claridad de los roles y funciones que cada uno de los participantes posee. Esto posibilita agilizar procesos ante posibles proyectos emprendidos. La mirada de los compañeros no puede ser discutida. Se trata de un ejercicio de agudeza rápida e inmediata, no se da mucho tiempo para enunciar el parecer, aparte que tampoco hay tiempo para el debate. Teniendo una mirada del recurso humano es posible juntar fuerzas con capacidad creativa, sintiéndonos seguros en el lugar que ocupamos.

- 1) **Armando (docente):** escenógrafo
- 2) **Rafael (docente):** gestión
- 3) **Idalí (Secretaria de Educación y Cultura):** asesora
- 4) **Hortensia (asesora de Secretaría de Educación):** humanidades
- 5) **José Herrera (docente):** instructor
- 6) **Eduardo (instructor de un grupo de danza):** monitor

Observaciones: Con el respeto que el grupo merece en cuanto a sus apreciaciones. Haciendo una lectura comparativa, aparte de observaciones y análisis superficiales, diría que: 1) Estaría mejor en otro campo de conocimiento, tal vez, el de la salud (que estudió), o en alguna actividad empresarial; 2) Posee cualidades relacionadas con la memoria histórica, que devienen de una información de sucesos; pero, su falta de control emocional - y claridad en cuanto a su existencia, todo lo critica, para no observarse -, aparte de estados de ansiedad producto de pulsiones no armónicas, echan por tierra cualquier empresa que aborde; 3) Ese es su lugar, y no sólo hace trabajo intelectual para activar proyectos sujetos al plan de desarrollo, también realiza trabajo de campo; 4) Es una persona con carisma y

recorrido en diversos campos: administrativo, docente; 5) Es competente en su trabajo, comprometido y responsable; posee cualidades como profesor; 6) Bastante apático (me cabe la duda, de si estaba enfermo)

4) Primeras aproximaciones a objetivos de un proyecto pedagógico

Este ejercicio de misión y visión de la escuela de formación en danza apareció antes del cuadro DOFA – que finalmente se postergó para el 3° módulo -, tiene una primera corrección en cuanto a construcción gramatical, no está corregido en profundidad, y tampoco se han hecho observaciones. Se hicieron dos grupos, para poder contrastar las miradas y sentires.

ESCUELA DE FORMACIÓN EN DANZA	
VISIÓN	MISIÓN
La Escuela de Danza será pionera en el fortalecimiento práctico teórico de los procesos dancísticos en los Montes de María	Formación integral de seres humanos al servicio de una comunidad a través del campo de la danza, como área del arte que posibilita la valoración y reconocimiento del cuerpo humano
La escuela será un espacio que desde las artes, posibilite la conservación del patrimonio cultural infunda valores a la institución familiar y la sociedad	Aportar conocimientos a la cultura que respondan a las necesidades del contexto histórico y soportados en nuestro patrimonio cultural

Tabla 10. Misión y visión del a Escuela de Formación en Danza.

Continuando con la dinámica de trabajo de grupo e individual, se *aventuró* a partir de la misión y visión de la escuela un ejercicio que permitiera arrojar fundamentos como elementos base que orientaran los posibles lineamientos y enfoques de la escuela de formación en danza. El escrito no ha sido corregido, a fin de que en el 3° módulo pudiera

ser abordado, con una mirada que otorga el tiempo, a partir de la primera escritura. De la misma manera se trabajó sobre competencias que permitieran establecer líneas de acción, estrategias y objetivos de las posibles áreas.

1) Primeras aproximaciones a objetivos de un proyecto pedagógico

FUNDAMENTO	RELACIONES	OBSERVACIONES
Humanístico	Las características de orden histórico de la región (situaciones de violencia política y social) generan acciones fundamentadas en una plataforma cuyo eje central es la <i>convivencia</i> –definida como una vivificación armónica entre los seres y el entorno	
Sociológico	Las diferencias y distancias que se crean en la sub-región de Montes de María (corregimientos y municipios), conducen a crear nodos de articulación a través del conocimiento e intercambio de saberes y experiencias propio de los pueblos que la integran.	

Tabla 11. Aproximaciones a objetivos de un Proyecto Pedagógico.

COMPETENCIAS DE UN ESTUDIANTE DE DANZA (Escuela de Formación en danza. El Carmen de Bolívar. Montes de María)

- Profesionales de formación integral que sean multiplicadores del conocimiento de la danza, independiente del énfasis en el que se haya direccionado

- Capacitar interpretes activos de la danza en sus diferentes géneros a nivel nacional e internacional
- Investigar los orígenes de la danza en el ámbito local para afianzar los principios de identidad y el patrimonio inmaterial

2) Ideas que se manifiestan a partir de una conversación sostenida

El tema eje fue la sostenibilidad de la escuela en un futuro, en el que posiblemente no se dependa de manera directa de instituciones públicas. La conversación quedó por desarrollarse a fin de establecer acciones a corto y mediano plazo, en los cuales se estudiaran diversos factores de orden cultural, económico, político.

- Establecer convenios con ministerio, entidades privadas, fondo mixto, instituciones educativas, ONG, entidades internacionales
- Capacitación permanente de monitores en el área, de tal manera que se dimensione en espacios de acción este campo de conocimiento
- Los municipios tienen la estampilla de Pro-cultura (pequeño rubro)
- *Organizar y sistematizar a través de una Red de Danza las diferentes expresiones de la subregión de Montes de María*

De los puntos mencionados aparecen una serie de reflexiones:

- 1) Realizar red o triangulaciones entre diferentes instituciones a fin de crear líneas de trabajo y acción, que se conviertan en fuentes de trabajo
- 2) Pedagogía social: como línea de acción hacia una auto-estima. Esto, desde precedentes de todo orden que crean unas miradas y conceptos que se convierten en obstáculos
- 3) Acudir fundaciones, parroquia, a fin de difundir el trabajo y mostrarlo
- 4) Cambiar las mentalidades es un trabajo que empieza por cambiar la propia mentalidad
- 5) Acta de compromiso es un acto de voluntad, y éste nace de una actitud desprovista de protagonismos, y de miradas claras direccionadas hacia sí mismo.

3) Puntos a desarrollar y encargo para el 3° módulo

- Escribir correo a Ángela en relación con otros departamentos para trabajar de manera conjunta y sobre los canales regulares
- Crear base de datos de la sub-región de Montes de María
- Escribir una propuesta concreta en torno al Proyecto Pedagógico con miras a la Escuela Municipal de Artes para reunión con el Alcalde de El Carmen
- Seguimiento a los proyectos que se están realizando en el Carmen
- Observación de procesos pedagógicos

3° Módulo Palenque

I

Este tercer encuentro con la comunidad del Palenque se estableció sobre tres puntos básicos:

- 1) Un repaso sobre los dos módulos anteriores. Análisis y reflexión sobre tópicos relevantes
- 2) Ajustar puntos relacionados con el proyecto pedagógico. Revisión de otros modelos
- 3) Visita al espacio de la escuela y posibles estrategias relacionadas con su consecución

En relación al primer punto: se volvió sobre temas iniciales, es decir: *la palabra, reactualización de valores, acciones de vida soportadas en leyes y principios y la atención comprendida como el ser-estar en el presente inmediato* - que fueron puntos iniciales de una larga conversación sostenida -. Los cuales serían conducidos a la dimensión de lo educativo, para ser expuestos y discutidos por los propios participantes; partiendo desde su quehacer y la relación que tenían con las manifestaciones heredadas de los ancestros. Las formas de la transmisión de estos últimos, tuvieron como base la oralidad, para el caso del Palenque cobra dimensión en el sentido que poseen una lengua *criolla con base léxica española en la diáspora africana en el continente americano*.

Relacionado al tema de la educación, tema tratado, aparecieron las preguntas fundamentales: *¿Qué enseñar? ¿Cómo enseñar y para qué?* y desde estas, se desprendieron puntos como: el fortalecimiento de temas de interés para el Palenque, el arte de enseñar: las guías y elementos que se llevan a los espacios de enseñanza, las estrategias empleadas en las instituciones educativas, cuál es el aprendizaje que niños y jóvenes adquieren a través de la información que cruza a través de los medios de comunicación, así como del conocimiento proveniente de la tradición en sus múltiples manifestaciones.

II

Con el preámbulo anterior se buscaba contextualizar nuevamente a los participantes dentro de la dinámica del 1° y 2° módulo, ya que en el último la participación fue escasa por motivos de compromisos artísticos adquiridos, que se cruzaron con las fechas previamente establecidas.

Las personas que quedaron a cargo – en el 2° módulo -, no estaban suficientemente enteradas del tema y no proporcionaron los aportes necesarios para realizar avances, salvo el caso de Lena Mendoza docente de las Alegres Ambulancias, encargada por Tomás Teherán, y dos muchachos pertenecientes a la misma agrupación, Plácido y Nicasio. Con esto de por medio, entrar en la dinámica fue recorrer una serie de elementos y explicarlos desde el principio

Ejercicios del proyecto pedagógico

El *¿para qué de la enseñanza?* Llevó a establecer cinco premisas que no se alcanzaron a desarrollar, estas son:

- 1) Para el fortalecimiento de nuestras danzas y de esta manera mantener vínculos con los ancestros.
- 2) Para la transmisión de saberes que fortalezcan nuestro conocimiento.
- 3) Para trabajar desde nuestro conocimiento y con esto salvaguardar y revitalizar el espacio cultural del Palenque

- 4) Para la evolución del ser.
- 5) Para transmitir la Danza como una forma de vida.

En cuanto al desarrollo de los puntos del Proyecto nos dividimos en dos grupos, cabría aclarar que, aquellas áreas que se manejen dentro de la escuela de formación en danza guardan un vínculo con el Proyecto Educativo Institucional actualizado desde la *etno-educación*.

AREAS	NIVELES (dados por posibilidad de tópicos a tratar)	EJE TRANSVERSAL
Danza tradicional	● Origen e historia de la danza tradicional (definición) ● Relación entre la danza y la ritualidad palenquera ● La danza como estrategia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos etno-educativos que se imparten en la institución educativa de la comunidad. ● Introducción a los movimientos corporales ● ¿Qué es	Los ritmos de música tradicional como eje del espacio cultural de Palenque.

	coreografiar?	
Música	● La música como eje articulador de la danza. ● Cantos tradicionales. ● Ritmos y/o aires musicales de Palenque.	
Instrumentos que intervienen en la musicalidad palenquera	● Los tambores (alegre, llamador, tambora, timba, bongo, pechiche, entre otros) ● La marímbula. ● Las maracas. ● La guacharaca. ● Manejo de instrumentos de percusión de palenque	
Medicina tradicional	● Transmisión de saberes en medicina tradicional. ● Inventario de elementos que se utilizan para curar enfermedades.	

	● Estrategias para la conservación de plantas medicinales. (<i>trojas y patios</i>)	
Organización social (kuagro).	● Origen de los <i>Kuagro</i>. ● Funciones de los <i>Kuagro</i>. ● <i>Variables en la conformación de los Kuagro</i>	
Cosmovisión palenquera	● Identidad étnica y cultural. ● Intercambios culturales. ● Proyecto Global de Vida (PGV).	

Tabla 12. Grupo de Edwin Valdez.

Cabe mencionar que estos puntos son apenas un borrador propuesto que no han sido discutidos con la totalidad de los docentes, ni con miembros que tienen un rol jerárquico en los grupos artísticos. Estas áreas se inscriben por niveles que han de ser estructurados de acuerdo a:

- Variables relacionadas con grupos en un orden cronológico, pero, contemplando la experiencia de los participantes
- Factores relacionados con la capacidad y condiciones que se pueden ofrecer desde el plantel de docentes, así como a la infraestructura de la escuela de formación.

Grupo de Lena Mendoza y Asesor: Lineamientos para formación en Danza (Palenque de San Basilio)

Sobre procesos metodológicos

Establecer orientaciones y guías a un proceso metodológico de formación en danza, requiere de información y claridad con respecto a experiencias anteriores, desarrolladas éstas por escuelas no formales, grupos constituidos, organizaciones, agentes independientes. Los métodos, técnicas y estrategias desarrolladas en sus procesos de enseñanza, de acuerdo a los diversos grupos poblacionales, características particulares de la comunidad, para el caso, Palenque de San Basilio, han de ser plataforma para la formación de la escuela de danza, es decir, están imbricados, en cuanto estos procesos iniciales representan una realidad socio-histórica y socio-cultural que ha de alimentar y servir de documento físico y teórico para la reflexión y análisis de los nuevos planes.

De acuerdo a lo anterior y siguiendo las características de un modelo pedagógico ajustado a las instituciones educativas del Palenque, se ha de tomar en cuenta una metodología teórico-práctica presencial, ya que los procesos de transmisión se establecen de manera directa, semi-personalizada y siguiendo modelos pedagógicos desde la etno-educación. Desde esta última, se posibilita la emergencia de representaciones simbólicas, nomenclaturas corporales y de movimiento. Que no son otra cosa que la cosmovisión del Palenque, y con esto, sus creencias, mitos, técnicas, danzas, procesos sociales en permanente cambio y transformación.

De bases conceptuales

Las lejanas comunidades africanas, en sus periplos (obligados o no) por territorios agrestes y desconocidos, además de experiencias de episodios violentos con otras sociedades, generaron una diáspora que llegó a las costas del Caribe, y con esto, el aporte de una herencia no sólo genética, sino también de una serie de componentes identitarios como son sus raíces lingüísticas – las cuales entraron a conjugarse con otras lenguas y estructuras sonoras –, tradición oral, rituales mágico-religiosos, los cuales configuran y consolidan una particular forma de organización y prácticas sociales, que alcanza su mayor

expresión en los ritmos musicales, cantos y danzas tradicionales del Palenque de San Basilio⁴⁷.

Por tanto, las bases conceptuales que han de fundamentar la escuela de formación en danza están ligadas estrechamente a la cosmovisión palenquera, la cual aparece en proceso de construcción en la Resignificación del PEI desde la Etno-educación. En ésta última aparecen principios relacionados con el universo y su influencia en las prácticas culturales y sociales del hombre palenquero, es decir, una estrecha interdependencia con las fuerzas del cosmos, una adherencia a la lectura de signos provenientes del flujo de fuerzas que recorren el espacio-tiempo palenquero; y su influencia en la diversidad y totalidad de sus acciones de vida. Lo cual habría de darles una sustentabilidad y entendimiento a los cambios continuos que se dan a nivel social, político y económico, y de esta manera mantener la unidad necesaria y requerida como antigua comunidad. Parece ser que esto ha de seguir un largo proceso de replanteamientos y re-direccionamientos relacionados con las jerarquías que direccionan el curso del Palenque de San Basilio.

Notas para alimentar lineamientos y/o líneas de acción y estrategias

- 1) En relación con el mundo palenquero podemos percibir la interacción permanente entre la música con otras áreas de las artes

⁴⁷ En referencia a lo enunciado, se ha establecido – por parte de entidades del estado y organizaciones sociales y culturales -, una identificación de aquellos elementos que componen el legado patrimonial de este pueblo, como son: la lengua palenquera, tradición oral, medicina tradicional, música – junto a los ritmos musicales convergen las danzas y cantos -. Estos ejes de la estructura social palenquera se mantienen, en muchos casos, más por un orden emocional, que por una consciencia de considerarlos fundamentos, elementos de formación y soporte para un desarrollo y evolución a nivel comunitario; y sobre todo, lo que pueden significar para las futuras generaciones. La desaparición del **Consejo de Ancianos** que corresponden a una guía espiritual para la comunidad, resta posibilidades a lo anterior nombrado; ellos podrían establecer una armonización de los miembros en las diferentes organizaciones y grupos. Todo esto habría de comprenderse como un direccionamiento al respeto a leyes y principios de vida. Además cabría mencionar el papel de las **Cantaoras** que representan el *eje fundamental de sus rituales* y que traen con ellas una sabiduría intuitiva, además que, permiten *nuclear a la población a través del ritual del Lumbalú* de ellas es el poder de este ceremonial. Para el momento sólo existe el **Consejo Comunitario**, encargado netamente de asuntos políticos, y los cuales, valga la redundancia se encargan de lo político, es decir de asuntos netamente físico-materiales. Aclaremos que, esto no es una crítica negativa, con esto no quiero referirme a la calidad de sus trabajos artísticos; ni mucho menos que no se estén llevando procesos de reafirmación en cuanto a elementos de la tradición. Me refiero a que, en el transcurso de *acomodo* de los diferentes actores en el *teatro de los acontecimientos* surgen una serie de distancias, que desmienten la consolidación de una figura de comunidad. Cualquier observación a favor que se quiera argumentar por parte de observadores de las diferentes organizaciones o grupos institucionales, será errada si no se apartan de una mirada ávida de exotismo o mitificación pseudo-humanista.

- 2) La información de distinto orden y carácter que llega a la comunidad palenquera, ellos las acomodan y adaptan imprimiéndole su particular manera de ver y hacer en el mundo.
- 3) Poseen una estructura soporte desde la cual se dinamiza la organización social, y esto es, el ritual fúnebre del Lumbalú, vida y muerte, principio y fin de los ciclos en el Palenque.
- 4) El flujo de la fuerza universal que se materializa en las formas con que los hombres construyen y muestran su universo, halla en el Palenque un eje dinamizador como son las Cantaoras, encargadas de conducir y guiar las almas *a otro espacio-tiempo* para que encuentren su lugar donde seguir su evolución.
- 5) La capacidad de asimilar los cambios en la tradición y los acontecimientos históricos que los determinan, se comprende como el continuo movimiento pero sin desprenderse de la esencia que los genera
- 6) La base de la organización en el palenque es una unidad que se constituye a partir de los denominados *Kuagro* los cuales generan una hermandad entre los miembros, de orden físico, espiritual, social. Esta figura habrá que estudiarla y por tanto vivificarla en el cotidiano.
- 7) La búsqueda de una relación en equilibrio con el entorno, ha permitido a la comunidad palenquera mantenerse y lograr una sustentabilidad que se adapta a las nuevas dinámicas económicas y políticas de la contemporaneidad.

Borrador de la misión y visión de la escuela de danza

Visión: I

La escuela de formación en danza pretende convertirse en una de las instituciones de educación más importantes de Colombia, optimizando el desarrollo de habilidades tradicionales (música, canto, danza), conjugadas con herramientas provenientes de las nuevas tecnologías.

Misión: I

La escuela de danza es una institución artística de nivel medio, que forma jóvenes profesionales en danza, música y canto. Ellos se proyectan con consciencia de las prácticas sociales y culturales de la comunidad del Palenque.

Visión: II

Posicionar la escuela de formación en danza, aportando y proyectando la riqueza del patrimonio artístico del Palenque a la región Caribe colombiana.

Apuntes por desarrollar, analizar, reflexionar (proyecto pedagógico)

De acuerdo a lo expuesto por los compañeros durante el tercer módulo se sugiere:

- 1) Construir un manual de convivencia donde se contemplen las relaciones, funciones, roles de los diferentes participantes: docentes, alumnos, consejos y departamento administrativo. Al interior del cual podamos comprender las normas y parámetros que direccionaran la institución, usos y reglas de los diferentes espacios.
- 2) Las metodologías de enseñanza se circunscriben a diferentes figuras, como: conversatorio, clase magistral, la dimensión lúdica, talleres, seminarios, las cuales el docente propondrá de acuerdo a su propio proyecto de aula.
- 3) El sentido de la enseñanza y los hechos significativos que se encuentran en el proceso de la escuela, están referenciados a los distintos objetivos de la institución a consolidar, así:
 - a) Espacio de transmisión de los saberes artísticos ligados a la cosmovisión palenquera
 - b) De acuerdo a lo anterior y partiendo del concepto de escuela como unidad local dentro de lo que se propone como una red de escuelas de formación en danza. Cabe suponer que ésta posee características de base y/o condiciones internas que la circunscriben a un modelo pedagógico particular, en el cual o a partir del cual se posibilite la formación de alumnos conocedores de los fundamentos y prácticas sociales y culturales que nos soportan, ligadas éstas a nuestras prácticas artísticas.

- c) Procesos de formación permanente que permita conocer y analizar innovaciones pedagógicas, las cuales alimenten las interrogantes individuales y grupales de docentes
- d) Investigación alrededor del ritual fúnebre del Lumbalú*
- e) Debe existir un seguimiento permanente en cuanto a los procesos operativos
- f) Relación permanente de padres, alumnos y docentes, el cual arroje aspectos reales netamente relacionados con el proceso
- g) Los conocimientos de la realidad – procesos de los grupos artísticos, relaciones entre los mismos, experiencias de enseñanza y aprendizaje -, las estrategias y tácticas a seguir en la formación en danza, deben coincidir plenamente con un orden, organización y sistematización de los hechos visibles y de significación - aún de aquellos que se consideran el Curriculum oculto -, en los periplos seguidos por los docentes de las agrupaciones.
- h) Existen documentos que posibilitan partir de bases de soporte para el proceso de la escuela. Empezando por Resignificación del PEI.

Ver Anexo # 1

3er. Estudio de Caso: De la Representación a la Presentación (Nuevos o antiguos modos de percepción).

Combate de negros en un sótano por la noche

Apartes del proyecto para iniciar la fase de creación, desde la cual emerge el concepto de Tradición Contemporánea, esta denominación aparece soportada en dos sentidos:

- Las estructuras narrativas correspondientes a formatos tradicionales del Bullerengue y otras danzas tradicionales, encuentran rutas para romper con ciertas *ataduras* impuestas por agentes del sector, cuyos presupuestos respecto al concepto de tradición los llevan a considerar que las danzas tradicionales son no modificables, o mejor dicho, no son susceptibles de re-estructuraciones o *desplazamientos* – en

la construcción y composición de la obra se instalaron códigos provenientes de otras nomenclaturas -. Por tanto, no sólo poseía elementos de danzas tradicionales de la región, y elementos del afro-contemporáneo – que varios de sus practicantes conocían -, cobro direcciones insospechadas, en las cuales podía evidenciarse el surgimiento de una danza de *tradición contemporánea*.

- Como estrategia política a partir de la cual establecemos bases para generar una proyección de nuestro capital simbólico dancístico en la contemporaneidad. Producto de un proceso de formación, investigación y creación.

Descripción

Idea base => construir una obra donde los textos físicos de un colectivo, sean plataforma de *relatos* que oscilan entre paisajes de *sociedades movedizas*, correlato de desapariciones ininterrumpidas en el tiempo. A su vez que, en todo este *teatro de acontecimientos* la danza y el canto se convierten en ese *saber* que sólo en el *hacer* permite la supervivencia, y configura el sentido de la vida.

Sentido de la Obra: el *hecho político* comprendido como el intercambio de ideas, visiones, pensamientos. Afinidades y oposiciones que se dan en distintos órdenes, sean técnicas, metodológicas, maneras y modos de comprender y enunciar la realidad.

Combate de Negros, es interrogante y búsqueda coreográfica en la oscuridad de los tiempos de la tradición. Por no denominarlo el *silencio* de la tradición. Es el permanente silencio de grupos, y colectivos pero que “de ninguna manera constituye la identidad de su filosofía” (Agamben). Es devenir de unas fuerzas en *espacio sótano*. Entonces, la tradición danza en un *sótano por la noche*. Es *underground* y no requiere exhibirse. He allí su noción espiritual. Afirmamos en doble vía que, la tradición siempre es contemporánea.

El concepto y contenido de la obra son los individuos y su historia, los *negros* y los que no son nada, es decir, los mestizos en una tierra que no acepta su diversidad (A. Restrepo). A partir de los cual se establecen tres momentos claves de la estructura,

soportados en el eje técnico de *memoria*. Los elementos que lo constituyen y configuran provienen de códigos corporales, que buscan una movilización y dinámica en torno a un tópico planteado como es el universo dancístico de la comunidad afro-descendiente. Estos elementos derivados de una *realidad específica* se convierten en material base para un proceso de investigación creación, ya que una vez ordenados y organizados, pasan a convertirse en dispositivos generadores tanto de esquemas coreográficos y compositivos, como de documentos que aportan a una comprensión de nuestro capital simbólico.

La labor de diseño del movimiento y diseño en el espacio escénico, se aleja de referentes inmediatos que lo sitúen en la línea de un siempre ambiguo concepto de folklore o de una mal entendida *tradición* - comprendida ésta última como una suma de elementos, imágenes o movimientos anclados a un pasado⁴⁸. Por tanto, establecemos una base desde las historias, creencias y voces, de una raza en la cual se refleja el vocabulario de una filosofía de vida.

Justificación

Podemos afirmar que las danzas tradicionales de nuestro territorio poseen una riqueza simbólica de carácter vital para los procesos de creación e investigación. Dar emergencia a materiales práctico-teóricos en los que se haga re-actualización y reapropiación de nuestro capital dancístico nos permite establecer rutas a una *episteme* de la danza – esto es visibilizar y establecer un discurso desde nuestro campo de conocimiento; labor práctica y reflexiva en torno a vertientes que se originan desde las danzas tradicionales, pero indagan y exploran en la construcción hacia nuevas narrativas.

Para los procesos de la *danza contemporánea* en sus distintas dimensiones, sea: creación, formación, investigación, se convierte en un hecho político inalienable buscar en el espacio-tiempo de lo social la intersección con creencias, mitos, técnicas de movimiento,

⁴⁸ Cabría aclarar que *tradición* en su etimología se puede comprender como el *viaje de lo dicho*. Esto es, el viaje de la palabra; desde un concepto ampliado involucra el sonido y el movimiento. La *tradición* por su propia naturaleza se transforma y re-nueva de manera constante, nace y muere en el decir de Octavio Paz. No es algo estático, ni reliquia, cobra nuevas formas y *velos* de acuerdo a contextos contemporáneos.

circunscritas a nuestras fronteras geográficas, ya que ésta situación de inter-corporalidad posibilita una perspectiva de aproximación a un lenguaje propio, cercano a:

- Una biometría que nos caracteriza y temporaliza a partir de nuestra diversidad cultural.
- Trabajar desde atmósferas sonoras que envuelven nuestras dinámicas de vida.
- Una (y nuestra) manera de entrar en el mundo de la vida.
- Esferas políticas, económicas, religiosas, sociales, desde las cuales nos desarrollamos, independientes éstas a la noción de desarrollo de otras latitudes.
- Maneras de desplazarse, dinámicas corporales propias de una geografía con sus respectivas historias colectivas e individuales.
- Una idea de la cual se desprenden pensamientos y creencias como elementos de la misma, que se instalan y construyen la realidad.

Avances: Proceso de Investigación

Indagación de Movimiento:	Marco Teórico (relatos, cantos, voces)	Principios Empíricos (sala de entrenamiento)	Eje Técnico y Categorías (Práctico-Teórico)	Proceso Metodológico
Núcleo de Trabajo => rastreo de códigos corporales, comprendido como capital simbólico en permanente transformación. Movimiento	<i>La transmisión de un saber sólo se verifica en el hacer, de esta manera: voces heredadas y textos físicos posibilitan producir teorías de nuestra realidad y</i>	Nota: las danzas tradicionales, sólo son un factor de un corpus práctico teórico. Muestra de construcciones de movimiento, en un momento dado de su	Eje => Memoria Categorías => Espacio / Tiempo / Sonido. Éstas, se configuran en esquemas coreográficos, y se recogen en módulos de	Construcción => se soporta en atmosfera sonora, registros de movimiento que trasvasen la danza tradicional Figura => mesas de

Base => memoria atemporal. Nuevas narrativas.	<i>responder a nuestras interrogantes</i>	periplo histórico, en ellas se visibiliza una relación con prácticas socio culturales	acción.	trabajo, re- plantear / re- direccionar
Estudio e incorporación de códigos (2012)	Repaso, Identificación y Construcción => ideas, pensamientos, visiones, hábitos, etc. permiten reconocer y configurar un conocimiento acorde a esta contemporaneidad	Líneas de acción: Nueva narrativa	Las categorías posibilitan una acción reflexión <i>más allá de paradigmas de movimiento</i> impuestos, implantados	Proceso: códigos corporales siguen una lógica de evolución.

Tabla 13. Proceso de Investigación.

Etapas y descripción del proceso

Etapas 1. Indagación de Movimiento

Trabajo Práctico y Teórico: Textos físicos y esquemas coreográficos que se generan producto del estudio de los dispositivos motores observados, además de las atmósferas sonoras utilizadas.

Marco Teórico (relatos, cantos, voces): Textos escriturales siguen un proceso de notas ampliadas, siguen estas rutas: archivos como elemento complementario que el trabajo compositivo ha de requerir. Categorización afín de encontrar *notas* claves práctico-teórico. Proyecto investigativo desde interrogantes e hipótesis que surgen desde los relatos y que son plataforma del proyecto.

Etapas 2. Organización y sistematización de datos

Diseño, composición y soporte sonoros: En relación con el concepto de composición y propuesta coreográfica.

Material Coreográfico: Construcción de estudios de movimiento, aproximación a los esquemas coreográficos.

Etapas 3. Investigación de campo. Y pre-producción de la obra

Selección y Organización de Material Coreográfico: definición y elección de los esquemas coreográficos que estructurarán la obra.

Edición de ambientes sonoros: Producción del material sonoro en Laboratorio Sociales de Cultura y Emprendimiento (Apartadó)

Diseño y construcción Iluminación / Vestuario / Escenografía y Utilería: Diseño y ensayo de luces en el espacio. Producción del vestuario y accesorios. Elementos que componen la escenografía.

Difusión: Diseño de imagen y material gráfico

Etapas 4. Ensayo General

Ensayos generales: Planeación y ejecución de ensayos generales.

Etapas 5. Estreno

Producción de la Obra: Puesta de cuerpo en el espacio

ESCUELAS COMUNITARIA DE NECOCLÍ (Antioquia)

MUNICIPIOS/REGION(ES): Municipio de Necoclí / Sub-Región Nor Occidente (Ver Anexo # 2)

Notas Diario de Campo I (2015): COMBATE DE NEGROS EN UN SÓTANO POR LA NOCHE

1° VISITA: 17 DE JULIO DE 2015

1. Pelear sin ver la cara del enemigo –que puedes ser tú mismo.
2. Combatir en la oscuridad, tal vez, con las sombras que ya no existen.
3. Descender a lo más hondo, siempre ha sido una prueba, de la que pocos salen airoso, indemnes.
4. Se habla en las Antiguas Tradiciones de un Sol Negro, tras el Sol que nos alumbra. Antiguo símbolo, de naturaleza invisible “oscuro, el sol negro, que envía sin cesar energía al Sol visible”
5. Pareciera que, aun sabiendo que estoy aquí, en la oscuridad de esta noche (la más oscura), en lo profundo de este sótano, escuchara en mi mente los sonidos de las aves del mar.
6. “Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él nada de lo que ha sido hecho, fue hecho” (Juan 1:3)
7. SOLO LE PIDO A DIOS QUE ME LIBERE DE DIOS (Meister Eckhart. 1260-1328)

Del ¿Qué? (siempre filosófico)

Idea base => construir una obra donde los textos físicos de un colectivo, sean plataforma de *relatos* que oscilan entre paisajes de *sociedades movedizas*, correlato de desapariciones ininterrumpidas en el tiempo. A su vez que, entre todo este *teatro de acontecimientos* la danza y el canto se convierten en ese *saber* que sólo en el *hacer* permite la supervivencia, y configura el sentido de la vida.

Sentido de la Obra: el *hecho político* comprendido como el intercambio de ideas, visiones, pensamientos. Afinidades y oposiciones que se dan en distintos órdenes, sean técnicas metodológicas, maneras y modos de comprender y enunciar la realidad.

¿Qué es hoy Combate de Negros en un Sótano por la Noche?

Es resistencia, como postura y estructura en construcción que propone un re-significado de los códigos corporales – de la tradición –, en el espacio escénico. Pero no como simple artificio técnico, sino como apropiación consciente de una serie de elementos que *sufren* una transformación natural de acuerdo a las exigencias de los relatos.

Las experiencias de territorio, en todos los órdenes (culturales, sociales, artísticas, socio económicas), siempre están dictando nuevas direcciones que deben ser leídas por el agente del sector, en sus continuas movilizaciones. El énfasis que se da en las técnicas de la tradición: Bullerengue (Chalupeado, Sentado), Son Corrido, Son de Negros, Fandango de Lengua, etc., responde a un despliegue espacio temporal de maneras de decir, de estilos – comprendido desde su etimología primera: *stilus* => punzón –, con los cuales se penetra el mundo. Expresión de las impresiones dejadas por la historia sucedida, más o menos reciente, improntas de la interacción simbólica, del intercambio de visiones, ideas, pensamientos, conductas. Pero, que sólo dejan un único resultado, para el caso, la fuerza de una gramática y plástica corporal.

Del ¿Cómo? (siempre pragmático y funcional)

Que nos orienta hacia un método, siempre cambiante de acuerdo a las atmósferas.

Para fechas del: 17 al 20 de Julio de 2015

De la estructura compositiva, se trabajó sobre **Memoria del Espacio**.

De la estructura compositiva: eje técnico *Memoria*. Esta posee tres momentos, los cuales se constituyen por esquemas coreográficos, y entre estos, a manera de soporte se construyen módulos denominados *movimientos bases* los cuales provienen estrictamente de los vocablos de origen, recogidos durante los intercambios y observaciones a la nomenclatura de movimiento de la comunidad.

MEMORIA	ESQUEMAS COREOGRÁFICOS	OBSERVACIONES
Del Espacio (I)	Se construyeron <i>in situ</i> en el espacio-tiempo de los encuentros. Otras provienen de una elaboración producto de la observación, reflexión y análisis de movimiento. Algunas más, de las prácticas, recorridos y hechos de la vida cotidiana, pero que colindan con la construcción de este texto físico.	Modo de operar: Combate de Negros en un sótano por la Noche ● Movimiento Base o vocablo de origen (permite unificar la construcción de esquemas coreográficos) ● Se conjuga con códigos del afro-contemporáneo y de las artes marciales – lo cual lo aleja de connotaciones de género.
Del Sonido (II)		Eje de la estructura compositiva: lo SONORO*
Del Tiempo (III)		Nodos de la estructura: material audiovisual

Tabla 14. Estructura compositiva para el eje técnico de Memoria

¿De qué espacio? o ¿De qué lugar?

- a) Nos hemos orientado sobre la noción de *lugar*, como estrategia política y cultural, que ha de incidir en el producto artístico. Esto nos permite entrar en la especificidad del territorio, conocer o re-conocer lo supuesto dado. Me pregunto ¿Estamos reactualizando algo que podía caer en el anacronismo? Considero que no. Pero, si somos conscientes de las exigencias de un público ávido de exotismos; de los peligros que esto entraña, amén de las consecuencias.
- b) Hay una serie de elementos sub-simbólicos –concernientes a las danzas de afro descendientes-, que han sido institucionalizados por la práctica, y que habitan en el imaginario popular. De los cuales hacemos ruptura, y si acaso, aparecen en la construcción, se da por las exigencias de orden estético y dramático de la obra en sí. Pero no, como un obligatorio a estereotipos que navegan en las mentes de un espectador que ni le interesa, ni respeta en muchos casos, el universo cosmológico de donde provienen.
- c) Hay una pregunta de Virilio, que por demás, va en profundidad y en consonancia con el proceso, esta es: ¿Cómo recuperar el contacto? Y aquí no vamos a entrar en simplezas, o reduccionismos conceptuales. Vamos a partir de un cuadro por demás elemental y por tanto profundo:

JERARQUÍA	ARBOL GENEALÓGICO	TRADICIÓN
Tiempo	Espacio	Posee ambos componentes,
Un ser que ocupa una jerarquía, trabaja sus condiciones para mantener el lugar que ocupa. Es cambiante.	Los personajes que hacen parte de un Árbol Genealógico, son inamovibles. En el momento que partieron ocupaban un lugar dentro de una jerarquía. Cabría agregar que las condiciones se pierden lo que queda es el espíritu del practicante.	tanto de la Jerarquía como del Árbol Genealógico. La tradición no está anclada en el pasado, se renueva en el tiempo aunque siempre ligada al origen, esto, a través del respeto y obediencia a Leyes y

		Principios de Vida.
--	--	---------------------

Tabla 15. Soporte estructural de una tradición.

- d) Con esto, quiero decirte que hay un trabajo permanente por hacer, *una responsabilidad, entrega y compromiso*, direccionada a un reconocimiento de nuestros procesos históricos en danza - esto es construcción de memoria. Enfocar nuestra mirada a todos aquellos que nos precedieron y dejaron su legado de cantos, danzas, música y poesía; hacia una estirpe que en este país o en estas regiones, aún no se le ha dado el debido lugar. En este sentido, hablamos de encontrar una significación a nuestras acciones en el campo de conocimiento de la danza, sea en nuestra labor de docentes, coreógrafos, intérpretes, gestores.
- e) **¿Cómo recuperar el contacto?** Considero que el punto radica en volver nuestra mirada al núcleo familiar, como el mismo término lo indica, la familia es foco o eje del tejido social. En ella se visibiliza un orden jerárquico, pero no entendido como una verticalidad en la cual no hay lugar al dialogo, es jerarquía en la cual el poder está dado por las responsabilidades asumidas, no tanto, por afanes personalistas. Esta jerarquía posibilita el reconocimiento de la experiencia, la cual se soporta en el relato como figura metodológica desde el que se construye conocimiento y producen teorías.
- f) Para **Memoria del Espacio** nos hemos servido del relato como dispositivo y a su vez plataforma de indagación, desde la cual aparecen los siguientes esquemas coreográficos:
- Espacio del Padre
 - Espacio del Hermano
 - Ensamble I
 - Espacio del Árbol => Semilla / De la Savia / Del Sabio
 - Relato I
 - Relato II
 - Relato III

- g) Cabría enfatizar que para construir los distintos *espacios* recurrimos - como se dijo - a la *memoria del lugar* donde siempre se coincidió con el ser, y en este, su hacer y sentir.

Notas Diario de Campo II (2015): ¿De qué hablamos en Combate de Negros en un Sótano por la Noche?

1. Hablar corresponde – desde el antiguo español -, a *fablar que es fabular* desde esta noción primera, diríamos que fabulamos sobre una *contienda* de orden histórico, que arrastra hombres a través de las generaciones. De una raza situada en un territorio que no es el suyo, al cual debe (y le toca) adaptarse, territorio que hoy aún *no acepta su diversidad* (Restrepo). Es una *guerra silenciosa* y oscura, porque no se visibiliza pero está, todo el mundo habla de ella pero nadie la ve, sólo los muertos hablan, el resto es el silencio de todos.
2. Metafóricamente sucede en un sótano, ya que, es allí en lo subterráneo donde usualmente vamos dejando aquello que nos resistimos a abandonar del todo ¿por razones que nunca alcanzamos a saber? La sabiduría popular dice: en el sótano está el pariente loco de la casa - que podemos ser nosotros mismos -, el inconsciente que guía las acciones. Esa fuerza oscura que posee no distingue lo temporal.
3. A todo esto sumamos la noche, como fenómeno que da a la construcción un hermetismo, que sólo el universo particular de cada espectador puede develar, dar la clave para una lectura posible.
4. Trabajamos sobre el concepto y técnica de *composición de lugar*⁴⁹ – ya en el año 2012 habíamos iniciado el proceso con Proyecto de Lugar, tomando esta noción sociológica como concepto que se opone a la estrategia de espacialidad del

⁴⁹ Esta breve expresión forma parte del argot de la espiritualidad ignaciana, sobre todo en el contexto en el que Ignacio estructura la oración en los Ejercicios. En los Ejercicios la “composición de lugar” es asociada siempre a la “vista imaginativa” con la cual el ejercitante se prepara a realizar su ejercicio espiritual, constituyendo así uno de sus elementos originales.

capitalismo -. Con esto pasamos del hecho político al ejercicio espiritual, referenciando una memoria activa, como elemento técnico o técnica que permite reconocer una serie de especificidades (históricas) que nos han precedido, nos habitan y se proyectan, como fuerza referencial de nuestro sistema de pensamiento y de vida, esto, a través de textos físicos, cantos, y el elemento percutivo, los cuales configuran y consolidan el discurso organizado o dramaturgia para la puesta de cuerpo en escena.

5. Es danza salvaje, danza en estado puro. Se afirma lo de salvaje y puro – no por artificio poético -, sino, por sus códigos corporales y diseños de movimiento, que rememoran los juegos de niños, pero también, los cuerpos de la guerra, cierto estado dionisiaco. Una ebriedad cercana al tenue lindero que separa la vida y la muerte.
6. Sin deuda a capital simbólico extranjero. No hay deuda a escuelas, corrientes, técnicas, ni tendencias, foráneas de danza. Nos soporta un sistema de pensamiento que se nutre del Hermano Mar, de su rumor que son las palabras del principio, dictados del *arkhé*.
7. Precisión y exactitud en la ejecución de las técnicas. Es un asunto donde lo más cercano son las altas matemáticas. Pero, esto posee un espíritu que trasciende el misterioso universo, más allá de los muertos que nos preceden.



CONCLUSIONES

Una mirada más allá del espejo (...fragmentos de la imagen o islotes de la Tradición)

Las danzas tradicionales en el espacio-tiempo de la contemporaneidad se orientan en dos vertientes

claramente asumidas, por una parte están aquellas del orden ceremonial y/o ritual las cuales no están dentro de las líneas de circulación, se desconoce casi que por completo sus estructuras, además de los componentes simbólicos, y el poder o *alcance energético* que puedan tener, aquí nos referimos al poder de afectación o mediación en la naturaleza. Para estas danzas cabría abrir nuestro espectro de comprensión relacionado con una *imagen del mundo*. Nuestro sistema cognitivo tendría que establecer otros marcos de referencia, otras categorías para entender el cuerpo, más allá de las dimensiones anatómico fisiológico, ya que las dinámicas de estas danzas sagradas se sitúan en otras *descripciones de la realidad*.

En cuanto a las segundas, que en determinado momento las hemos denominado danzas tradicionales populares – que las comprendo como *islotes de la tradición* -, situadas en el ámbito de las regiones donde confluyen lo rural y los cascos urbanos, heredan componentes simbólicos y quinésicos de las primeras, pero sus construcciones plenamente articuladas a festividades y conmemoraciones - abiertas a un público más amplio, permeadas por códigos corporales y variaciones en sus *movimientos base*, de acuerdo a las regiones donde se desarrollan -, pueden establecer otras líneas de acción, como la investigación en un ámbito formal, circulación en circuitos del mercado, etc.



Figura 7: Conversación sostenida

Aquí cabe hacer claridad que también se establecen dos vertientes:

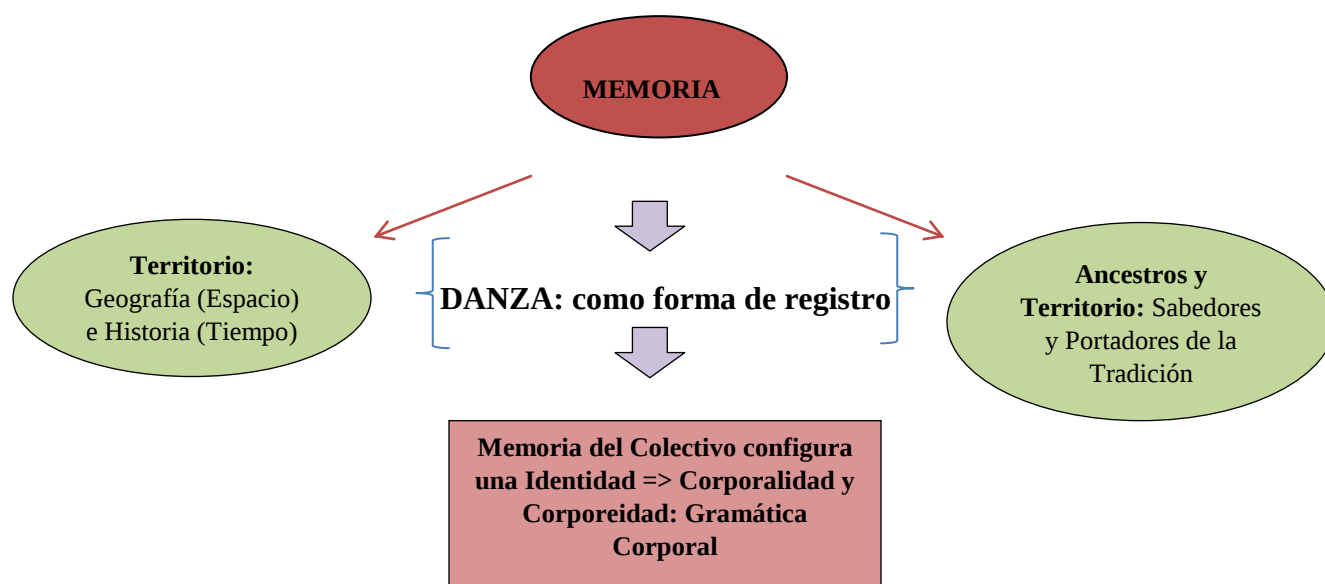
- Aquellas danzas tradicionales populares que no establecen cambios a sus planimetrías, ni a sus vocablos de origen, tampoco a los componentes sub-simbólicos, están ancladas a su territorio, la danzan indistintamente practicantes formados y pobladores de la comunidad, además de la existencia de grupos conformados en las casas de la cultura o casas comunitarias.
- Mientras que otras, investigan y exploran en sus estructuras narrativas (cualidades de movimiento, nuevos códigos perteneciente a otras nomenclaturas, nuevas vertientes rítmicas), para con esto dar cuenta de acontecimientos y sucesos acaecidos en su comunidad – durante últimas generaciones –, y con esto, relatar hechos de orden político, social, económico, espiritual, en los cuales se evidencian

campos de tensión creados entre el legado que recibe de anteriores generaciones o de sus ancestros y los *espacios de flujo de información* que permean y afectan los modos de relación y proyección del cuerpo social. Podemos mencionar algunas características observadas en los estudios de caso.

- Desplazamiento de los espacios de origen, por tanto, rupturas con respecto a prácticas socio-culturales.
- Desapariciones físicas generadas por grupos armados de distinta índole, suceso de violencia que orienta a testimoniar el hecho a través de cantos y textos físicos, no tanto como representativos pero sí poseedores de una carga simbólica en la cual las tramas y nodos crean atmósferas escénicas.
- Nuevas formas de emergencia del *cuerpo político* – entendiendo este concepto, como un individuo consciente de sus ideas, pensamientos, visiones, prácticas, etc. con las cuales interacciona en el cuerpo social.
- Asumir las transformaciones sociales, desde una postura flexible y rigurosa, en y desde la cual se crean estrategias y tácticas que posibilitan replantear y redireccionar el capital simbólico (dancístico y musical) hacia lo que hemos denominado *tradición contemporánea*.



De acuerdo a lo referido, hablar de *islotes de la tradición* es *strictu sensu* las danzas tradicionales populares, navegando en esta contemporaneidad con fragmentos de información (códigos corporales, componentes de ceremonias, etc.), en un tiempo histórico por demás desatendido de referentes ancestrales (maestros, legados) que los precedieron. Es el viaje de la forma desprovista de contenido y sentido – en casos extremos -. Ahora, merced a programas provenientes del área de danza del Ministerio de Cultura, se empieza a redescubrir a sabedores y portadores de la Tradición, quienes por décadas han permanecido ocultos estratégicamente o si acaso excluidos de los marcos referenciales de la danza en nuestro territorio. Se hace necesario establecer un cuadro en el cual se haga la diferencia entre Sabedores, Portadores y Cultores de la tradición.



SABEDOR	PORTADOR	CULTOR
Es quien posee el saber a su vez que lo <i>porta</i> , y que lo cultiva, es el que <i>sabe</i> . Ha cumplido a su vez las tres funciones, pero de acuerdo a fases de su evolución en la <i>danza tradicional</i> . Cuando fue aprendiz o discípulo de otro <i>sabedor</i> se convirtió en <i>portador</i> , es decir, difundió el saber entre otros, y a su vez lo cultivó creando o sosteniendo grupos de danza. Para por último, sólo	Corresponde a la fase en que un discípulo o aprendiz miembro del colectivo, clan o comunidad, hace la difusión, la enseñanza a grandes o reducidos grupos. Puede así mismo hablar con propiedad de la enseñanza recibida, conoce a cabalidad las características técnicas, la información de carácter simbólico, aspectos concernientes a la filosofía y el orden espiritual de la	Es lo que podría denominarse un profesor, instructor, no necesariamente es un <i>portador</i> de la danza tradicional, puede haber tenido contacto con un portador o sabedor, pero nada más allá, su papel juega en cultivar danzas tradicionales populares, que a su vez pueden mezclarse en los circuitos de las danzas folklóricas. Es lo que

ser el <i>sabedor strictu sensu</i> trabajar con un grupo reducido o si acaso tener un discípulo a quien dejar el legado.	danza tradicional. Está en fase de convertirse en un sabedor, esto lo determinará el <i>sabedor</i> como tal, aquel que le dio la formación o transmitió el legado.	un sabedor no haría, este último puede haber atravesado estas etapas, pero su consciencia del material que trata lo lleva siempre más allá.
---	---	---

Consideraría que las danzas tradicionales populares se sitúan en un proceso de interculturalidad de acuerdo a como lo define Catherine Walsh (2008:45).

La interculturalidad es distinta, en cuanto se refiere a complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales de múltiple vía. Busca desarrollar una interrelación equitativa entre pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes; una interacción que parte del conflicto inherente en las asimetrías sociales, económicas, políticas y del poder. No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar al otro o a la diferencia en sí. Tampoco se trata de volver esenciales identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles. Se trata, en cambio, de impulsar activamente procesos de intercambio que permitan construir espacios de encuentro entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas.

Tal vez, cabría reflexionar en cuanto a “*Tampoco se trata de volver esenciales identidades....*” Ya que, los agentes del sector que dinamizan la *tradición contemporánea de danza*, responden a una postura en la cual se reivindique su pertenencia a un *lugar* y con esto una identidad. Lo cual le permita establecer un dialogo de pares con agentes del sector tanto nacional como internacional. Nos remitimos una vez más los orígenes del proceso de Combate de Negros en un Sótano por la Noche, cuando se afirma:

Es una construcción y composición para Danza que parte del encuentro con la población afro-descendiente en distintos puntos del territorio nacional, desde Providencia,

pasando por el Palenque de San Basilio, Montes de María, hasta configurar y consolidar el proceso en el Urabá Antioqueño. En esta interacción se genera un dialogo de creencias, visiones, pensamientos, prácticas socio culturales, que son hechos de vida y destino de cualquier individuo o colectivo. Desde allí se trazan las primeras líneas para una investigación desde el movimiento comprendido éste no sólo como una indagación, análisis, y reflexión de nomenclaturas de movimiento y códigos corporales. Pues más allá del estudio de estructuras, se trata de cruzar ese umbral de las formas para llegar al hecho político con toda la trascendencia que este posee en la real comprensión de su práctica.

En todo este periplo que deviene de conjunciones y disyunciones en la historia de nuestras comunidades, aparece con claridad el proceso de *mestizaje* del cual se desprenden nuevos marcos lógicos de acción y creación, epistemologías emergentes, redescubrimiento de espacios epistémicos, que han de generar productos (*de producere => hacer que algo aparezca*) y realizaciones en el campo de conocimiento de la danza, acorde al contexto histórico y geográfico, y con esto, articuladas a nuestras atmósferas sonoras, biometrías, y relaciones con las esferas políticas, económicas, sociales. Es puntual y exacto Boaventura De Sousa (2003:101), cuando señala:

“El mestizaje, por su parte, es la manera de llevar el sfumato a su extremo más elevado. Mientras el sfumato opera mediante la desintegración de las formas y la recuperación de los fragmentos, el mestizaje funciona a través de la creación de un nuevo tipo de constelaciones de significado, las cuales son verdaderamente irreconocibles o simplemente blasfemas a la luz de sus fragmentos constitutivos. El mestizaje mora en la destrucción de la lógica que preside la formación de cada uno de sus fragmentos, para así acceder a la construcción de una lógica nueva. Este proceso de construcción y destrucción tiende a reflejar las relaciones de poder presentes en las formas culturales iniciales (esto es, en los grupos sociales que las desarrollaban)....”



(La imagen precedente corresponde a momentos antes de la presentación de Combate de Negros en un Sótano por la Noche del Colectivo Danza Región (Urabá), en el Teatro Colón de Bogotá (Octubre, 2016), en el marco de MICSUR, uno de los eventos más importantes del mercado de industrias culturales a nivel mundial)

De estas disquisiciones, análisis, reflexiones, en torno al universo de la danza en nuestro territorio, y específicamente hablando de la danza tradicional, y de lo que hemos denominado tradición contemporánea, podría considerarse que Latinoamérica es un territorio de donde ha de emerger todo ese *potencial no incluido por la modernidad* (Wilmer y Ernell Villa, Revista Tumbutú, 2015). Aunque creería que, la modernidad como construcción histórica de occidente no la hemos habitado – hemos oscilado *entre la aldea y la modernidad* -, por tanto, quien no habita no construye, y tampoco su *ser* está allí. Es más, coincidiendo con el Profesor De Sousa, citado por Escobar (2012:53), *nos estamos alejando del paradigma de la modernidad en dos sentidos: epistemológica y socio-políticamente*. Tal vez, no nos alejamos porque nunca hemos estado allí realmente.....

Bogotá, 18 de Enero de 2017

BIBLIOGRAFIA

HUERTAS, Miguel Antonio. (2005) *EL LARGO INSTANTE DE LA PERCEPCIÓN*. Ciudad: Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos. Colección Sede.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. (Editor César A. Rodríguez) (2003) *LA CAIDA DEL ANGELUS NOVUS*. Ciudad: Bogotá, Ediciones Antropos.

ESCOBAR, Arturo. (2012) *UNA MINGA PARA EL POSTDESARROLLO: Lugar, medio ambiente y movimientos sociales en las transformaciones globales*. Ciudad: Bogotá, Ediciones Desde Abajo

DIRECCIÓN DE ARTES, Ministerio de Cultura (Ed.) *Danza, tradición y contemporaneidad: reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y dialogo intercultural*. Bogotá, Colombia: Taller de Edición Roca.

ISLAS, Hilda. (1995) *TECNOLOGÍAS CORPORALES: Danza, cuerpo e historia*. Ciudad: México, INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época.

FEYERABEND, Paul. (Edición de Ana P. Esteve Fernández). (2003). *PROVOCACIONES FILOSÓFICAS*. Ciudad: Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

DUSSEL, Enrique. (1999) *OTRA MIRADA SOBRE LA HISTORIA UNIVERSAL*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6GLzHSIGf4o>

RESTREPO, José A. (2000) *ICONOMÍA*. (7° Bienal de la Habana. Noviembre 2000) Recuperado de <http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/fototeca/s-restrepo-3.htm>

VILLA, Wilmer y Ernell. (2015) “*EL POTENCIAL NO INCLUIDO POR LA MODERNIDAD*” *DESAFIANDO LOS CENTROS DE REPRESENTACIÓN* (Revista Tumbutú, N° 2), pg. 26-45

WALSH, Catherine (2005). *INTERCULTURALIDAD, CONOCIMIENTO Y DECOLONIALIDAD*. II Encuentro Multidisciplinario de Educación Intercultural. México 2004.

ZEMELMAN, Hugo. (2005) *PENSAR TEÓRICO Y PENSAR EPISTÉMICO: LOS RETOS DE LAS CIENCIAS SOCIALES LATINOAMERICANAS*. INSTITUTO PENSAMIENTO Y CULTURA EN AMERICA A. C. “ENSEÑAR A PENSAR”

IBAÑEZ, Jesús. (1994) *EL REGRESO DEL SUJETO*. La Investigación social de segundo orden. Ciudad: España, Siglo XXI Editores.

RICOEUR, Paul. (Siglo XXI Editores). (1991). *TIEMPO Y NARRACIÓN III. El Tiempo Narrado*. Ciudad: México, Editorial Siglo XXI.

HEIDEGGER, Martin. (1951) *CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR*. Recuperado de <http://www.casadellibro.com/libro-construir--habitar--pensar-bauen-wohnen-denken/9788494440106/2735197>

BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas (2001) *LACONSTRUCCIÓN SOCIAL DELA REALIDAD*. Argentina, Amorrortu Editores.

WALLERSTEIN, Immanuel. (Coordinador) (2006) *ABRIR LAS CIENCIAS SOCIALES*. México, Siglo XXI Editores.

ANEXO # 1				
ACTIVIDADES	RESPONSABLES	ANÁLISIS	PROSPECTIVA	OBSERVACIONES
Investigación en torno al ritual del Lumbalú	José Luis Tahua Garcés. Asesor y Formador. Ministerio de Cultura	El ritual del Lumbalú es la base del sistema social del Palenque. Su práctica actual sigue ejerciendo una influencia en los habitantes del Palenque, todavía son llamadas las cantaoras para officiar las ceremonias fúnebres. Aunque la relevancia que poseen, parece ser que no se tiene en cuenta para los procesos y proyectos de la comunidad. Si pueden orientar al lugar que ha de ir el alma, cuando se pasa a otro tiempo; cómo no habrían de poder sugerir el periplo a seguir en ésta vida.	La construcción de un proyecto de investigación, debe contar con registro audiovisual, a partir del cual, y bajo un guion y cronograma definido podría orientarse hacia un documental.	Indagaciones preliminares (I Fase.2012). Se contó con el apoyo de las Cantaoras pertenecientes a los grupos de danza. NOTA. Se sugiere co-investigador para el proceso de investigación.
Organización de material Proyecto Pedagógico (revisión, análisis y re-direccionamiento). Estudio de modelos paralelos.	Docentes Grupos de Danza. Asesor. Profesora Lena Mendoza (Alegres Ambulancias).	Los fundamentos, lineamientos pedagógicos, líneas de acción, estrategias, construcción de áreas y niveles de una escuela de formación requieren entrar en estudios previos de distinto orden lo cual posibilite observar una relación coherente con las necesidades	Lograr el constructo de un documento base para una escuela de formación en danza.	Se sugiere invitación de pares, que posibiliten alimentar, contrastar y establecer interrogantes al proceso.

		de la comunidad.		
Revisar los textos de los tres módulos realizados para establecer una mesa de trabajo.	Docentes Grupos de Danza. Asesor. Posibilidad: de un acompañante del ministerio.	Tratar tópicos referentes a los procesos artísticos de formación, y con esto, aspectos cruciales de las prácticas sociales y las relaciones humanas, se convierte en un deber de orden social que posibilitará un mejoramiento relacionado con el respeto a la tradición , las leyes y principios que los acompañan. Y así, la presencia viva de los ancestros.	Anexar un documento al proyecto pedagógico (documento base), que permita complementar una serie de presupuestos relacionados con la formación integral de los alumnos (escuela de danza).	Las reuniones fueron irregulares en cuanto a la asistencia, por tanto se exige un compromiso obligatorio, que permita desechar o retomar elementos del proceso. Algunos de ellos, podrían ser de vital importancia para el desarrollo y evolución de la comunidad palenquera.
Establecer una nueva base de información de los grupos existentes.	Asesor y/o encargado del ministerio	La distancias que se crean entre los distintos agentes del sector, lo he señalado como un <i>acomodo de las partes</i> que se presenta de manera natural, cuando los hombres entran en relaciones de poder. Para el caso cruzado por distintos intereses que trasvasan un liderazgo meramente artístico. Pero, si esto empieza a incidir en las miradas y pensamientos de los más jóvenes, para establecerse como una atmósfera permanente de relación entre miembros de	La armonización de los individuos y grupos, y con ello, obviamente, de los pensamientos y sentires que los habitan; permitiría un trabajo mancomunado y de fortalecimiento de la comunidad. Juntos (ellos) podrían configurar un trabajo en red con las demás poblaciones de afro-descendientes que viven en corregimientos y municipios cercanos. Rescatando e investigando en el gran legado cultural que poseen.	Esto determinaría otras perspectivas para la continuidad del proceso. Tanto en lo que corresponde a la parte operativa, como lo correspondiente a establecer responsabilidades claras en la participación de los docentes.

		la comunidad, y donde se pierden las distancias y el respeto entre quienes han desarrollado un trabajo continuo con aportes permanentes. Habría que considerar el asunto como un tema a tratar de manera directa entre los miembros.		
--	--	--	--	--

ANEXO # 2**FECHAS: 17 al 20 de Julio // 2015 // Urabá-Bogotá, 31 de Julio de 2015****Asesor: José Luis Tahua Garcés. Formador Local: Grupo de Docentes de tres Municipios (Chigorodó, Necoclí, San Juan de Urabá y vereda Madaquiel)****CUERPO**

CAMPOS DE ACCIÓN	DEBILIDADES PROBLEMAS	FORTALEZAS IDENTIFICADAS	PRIORIDADES	PREGUNTA RESULTANTE Y PROPUESTA
Preparación y reconocimiento corporal para el movimiento	La preparación corporal no está dada por un trabajo específico – comprendido esto, como un trabajo sobre segmentos distales y proximales, trabajo específico de centro; condiciones y cualidades corporales. No se desarrolla una reflexión en cuanto a conceptos teóricos, que den soporte a la práctica.	La actitud y espíritu de los danzantes en la interpretación de los textos físicos. Capacidad de trabajo y atención, lo que conlleva a un rigor profesional. Receptividad de los agentes en cuanto a la información entregada.	Pedagogía del cuerpo-mente, como espacio tiempo posibilitador de una acción con resultados en los proyectos de vida, más allá de lo disciplinar específico.	¿Qué es la humanización por el cuerpo-mente? ¿Cómo desarrollar una humanización del cuerpo-mente partiendo desde la base de lo físico? Formación a Formadores. Formación de Monitores. Red de Danza del Urabá.
Estudios de géneros de danza y de sus técnicas	Se requiere de un estudio en profundidad sobre los diferentes elementos y componentes simbólicos que poseen las danzas tradicionales.	Conocen e identifican con propiedad las diferentes variantes que se dan entre los ritmos y danzas del territorio. Son profundas las raíces de la tradición, lo cual asegura su continuidad en el tiempo.	Se requiere de un trabajo ordenado y sistematizado sobre la caracterización de los diferentes estilos. Esto es: gestualidad, niveles en las posturas, amplitud de los movimientos, versatilidad de tronco, etc., lo que podría denominarse el estudio de las características técnicas.	¿Qué es la tradición en la contemporaneidad? ¿Se puede hablar de tradición contemporánea?
Exploración creativa y expresividad		Se da en el proceso de COMBATE DE NEGROS EN UN SÓTANO POR LA		

		NOCHE.		
Relación personal con el cuerpo y la vivencia en comunidad	No existe una indagación ni referente en cuanto a un enfoque del cuerpo simbólico visto desde la perspectiva afro-descendiente. No se dan reflexiones, ni charlas en torno a temas sobre sexo y sexualidad, núcleo familiar, higiene postural, pedagogía del cuerpo. Hay una alta cifra de personas provenientes de hogares disueltos.	Se da un reconocimiento natural a la vivencia en comunidad, pero, empañada por modos y maneras que parecen borrar lo heredado de los antepasados – con esto, comprendemos los lazos de solidaridad.	Cabría realizar pesquisas entre la comunidad sobre referentes simbólicos del cuerpo. En la comunidad de San Basilio del Palenque existen referenciales sobre el cuerpo simbólico, el cual hace parte de los procesos Etno Educativos.	¿Qué es el Cuerpo? ¿Qué es una comunidad? ¿Qué es la tradición?
ESCUELA COMUNITARIA (Figura: Encuentro Regional. Chigorodó; San Juan de Urabá; Vereda Damaquiel; Necoclí)				
CAMPOS DE ACCIÓN	DEBILIDADES PROBLEMAS	FORTALEZAS IDENTIFICADAS	PRIORIDADES	PREGUNTA RESULTANTE Y PROPUESTA
Funcionamiento	No existen procesos de formación en la Escuela Municipal de Necoclí, ni en Chigorodó.	Procesos de formación – de manera natural, por asociación libre -. En San Juan de Urabá, se da un trabajo con semilleros y jóvenes que posee una trayectoria visibilizada.	Establecer una red que posibilite generar procesos, independiente de los gobiernos locales. La misma red, se puede convertir en vocera para resolver asuntos correspondientes a recursos del Plan de Desarrollo Municipal destinados a los procesos.	¿Cómo aportar a la construcción ética, política, filosófica, del danzante desde el espacio del entrenamiento?
Proyecto Pedagógico	No existen procesos de construcción de un Proyecto Pedagógico, en los municipios del Urabá.	Los procesos metodológicos – soportados en un <i>ver y escuchar</i> -, que posibilitan la transmisión de una tradición dancística y musical. Sumado	Dialogo y Decisiones.	¿Se requiere de un Proyecto Pedagógico en comunidades que han preservado sus cantos y danzas a través de generaciones? Cantos y

	Cabe afirmar que para estas regiones el <i>relato</i> – como figura metodológica –, es de vital importancia. Lo cual podría considerarse como plataforma base tanto para el Proyecto Pedagógico como para proyectos de investigación.	a los cantos que relatan todo un suceder socio cultural, político, económico, etc. Comprenden el saber de estas comunidades. Son componentes de la construcción de conocimiento, y producción de teorías, relacionadas con un contexto histórico y geográfico específico, en el cual los seres se movilizan en consonancia con una <i>imagen del mundo</i>.		danzas a través de las cuales cobran una visión de la realidad. Las comunidades han sido permeadas por todo tipo de prácticas y discursos foráneos, esto, a través de <i>espacios de flujo</i> que convierten los distintos lugares de su (nuestra vida) cotidiana en puntos estratégicos para difundir una visión de la realidad. Una suma de imágenes y discursos a través de las cuales se establecen ideas y visiones del mundo. Por tanto, se requieren espacios de formación del ser, al interior de los espacios de preparación dancísticos, que contrarresten esas intervenciones de orden político, económico, socio cultural. Formación de acuerdo a los contextos históricos y geográficos. Desde una <i>dimensión sistémica de lo psicosocial</i>. Que les permita entender y comprender su realidad política, cultural, artística, a cabalidad y con sentido de pertenencia.
Formación Docente	No hay proceso en el sentido formal que le otorgamos a	Una gran fuente de danzantes y músicos, que poseen un	Proyecto Pedagógico, construido de acuerdo a los	¿Qué aportes se pueden hacer a los procesos metodológicos

	esta idea o práctica en la continuidad y sostenibilidad de un saber.	talento natural para estas artes. La formación se da por transmisión de “maestro a discípulo”. Pero esta línea no está clarificada, ni se tienen nociones en cuanto a una jerarquía o árbol genealógico en torno a una estirpe que haya desarrollado una línea de trabajo específica o estilo particular.	procesos y dinámicas de la región.	de formación e investigación de los formadores locales?
Investigación, creación y puesta en escena	Anexo	Anexo	Anexo	Anexo
Asesor local	No existe asesor local en Necoclí	Hay personas que pudieran desarrollar esta función.	Director Casa de la Cultura. Procesos de formación en danza. Apoyo a los grupos existentes.	¿Qué se hace el recurso del Programa de Desarrollo Municipal destinado a la cultura? Veedería a la ejecución de recursos.
TERRITORIO				
CAMPOS DE ACCIÓN	DEBILIDADES PROBLEMAS	FORTALEZAS IDENTIFICADAS	PRIORIDADES	PREGUNTA RESULTANTE Y PROPUESTA
Memoria y Patrimonio	No existen políticas públicas en los municipios del Urabá destinadas a pensar y proyectar a futuro, un centro de documentación del capital simbólico dancístico y musical, en el cual se ordene y clasifique el inmenso material existente.	Los procesos de salvaguarda del patrimonio se dan de manera natural entre los diferentes colectivos, creando redes de manera no formal. Todo esto configura y consolida unas líneas de acción que otorga una sostenibilidad primaria.	Centro de Documentación	¿Qué es la tradición? ¿La tradición está anclada en el pasado? ¿Qué es la memoria? ¿Qué es el patrimonio y qué intereses hay tras de su conservación? ¿De qué manera los circuitos del mercado influyen o inciden en las producciones culturales y artísticas? ¿De qué manera establecer procesos educativos que evidencien las profundas relaciones entre

				tradición dancística, filosofía y el hecho político, inscritos como fundamentos de una tradición?
Gestión y Agencia Comunitaria	Hay que resaltar el punto correspondiente a la ejecución de recursos en Necoclí, donde la administración municipal no adelanta ningún tipo de proceso con la danza. Y menos aún con otras áreas de las artes. No existe un Director de la Casa de la Cultura. De acuerdo a esto, si es que existe algún tipo de espacio cultural direccionado a trabajar con la comunidad, se da de manera irregular y sin ningún tipo de programa pensado para tal fin.	La cantaora del Colectivo Danza Región (Señora Darlina Sáenz) junto con el percusionista – también de nuestro Colectivo -, Diosimar Monterrosa, tienen su grupo Palmeras de Urabá con el cual realizan una labor de creación y difusión del Bullerengue, habiendo hecho circulación internacional – estuvieron en Buenos Aires -, por auto-gestión. Así mismo dos integrantes de nuestro Colectivo, trabajan con el Grupo Bulla y Tambó de Chigorodó. Donde realizan proyectos apoyados por el ICPA. Esto, independiente de la Casa de la Cultura, y de los recursos del gobierno local.		¿Qué es Comunidad? ¿Se dan bases o fundamentos para un vivir comunitario cuando la familia como núcleo del cuerpo social está desaparecido? Centros de Formación - no sólo orientados a la formación artística, sino en el <i>cultivo del ser</i>. Concepto que fue llevado a la práctica como núcleo central de la desaparecida Red de Danza – Antioquia.