

MEMORIAS

FORO DE EXPERTOS EN DANZA FOLCLÓRICA DEL CARIBE COLOMBIANO



Mónica Lindo De Las Salas
Universidad del Atlántico
Relatora



**MEMORIAS FORO DE EXPERTOS EN
DANZA FOLCLÓRICA DEL CARIBE
COLOMBIANO**

Primera Edición - abril de 2023

Barranquilla – Colombia

ISSN: 2981-3808

ISSN EN LINEA: 2981-3492

Equipo Organizador del Foro

Los Danzantes Industria Creativa y
Cultural

Universidad del Atlántico

Corporación Cultural Barranquilla

**Participantes como panelistas y
talleristas:**

Cesar Monroy

Mario Monroy

Ma. Del Carmen Meléndez

Cristian Pacheco

Carlos Caballero

María Barranco

Gary Julio Escudero

Ciro Olaya Cerpa

Olger Baena

Robinson Liñán

Apoyo logístico y académico de la

Universidad del Atlántico

Grupo de investigación CEDINEP

Alis Neris Montenegro

Jairo Atencia Escorcia

Mónica Lindo De Las Salas

Semillero de investigación CORPOEDU

Tania Castro

Yair Atehortúa

Habib Guerrero

Yesika Madariaga

Ruby Pardo

Fotografías del evento

Grupo de investigación CEDINEP

Fotografía de Portada:

Cortesía Corporación Cultural

Barranquilla

Edición

FUNCAMOL

Coeditor

Eleucilio Niebles Reales

Relatoría

Mónica Lindo De Las Salas

Impreso por

Xpress Estudio Gráfico y Digital

2023 ©





A la memoria de los maestros
GARY JULIO ESCUDERO
ALIS NERIS MONTENEGRO GOENAGA



Tabla de contenido

1.	Introducción.....	5
2.	Programacion	9
3.	La danza en el contexto de la economía naranja	10
4.	Manejo de elementos para la danza folclórica en escena	14
5.	Danzas del Departamento del Magdalena	19
5.1	La “Guacherna” o Tambora Samaria	19
6.	Foro: la Cumbia en el Caribe colombiano	26
6.1	El cuerpo y el paso en la cumbia	28
7.	Danzas del departamento del Cesar	36
7.1	Paseo Vallenato.....	37
7.2	Merengue Vallenato	38
7.3	Puya Vallenata.....	38
7.4	El Son Vallenato.....	39
7.5	Diablos del Corpus Christi	40
7.6	Danza del Chicote	41
7.7	Danza de la Tambora.....	42
7.8	Danza Chimila	42
8.	Foro definiciones del baile de La Puya.....	43
9.	Danzas del departamento de La Guajira	49
9.1	Yonna.....	49
9.2	Chicote.....	52
9.3	Indios del Rosario.....	53
9.4	La Colita	53
9.5	La Cumbiamba	54
9.6	El Baile del Pilón Riohachero	56
9.7	El baile de la Colita Abierta y la Colita Cerrá	57
9.8	La Puya Provinciana	58
10.	Educar a través de la danza folclórica	60

1. INTRODUCCIÓN

Con el propósito fundamental de fortalecer el discurso en torno a la danza folclórica y visibilizar el trabajo que adelantan los maestros de danza del Caribe colombiano Los Danzantes Industria Creativa y Cultural con el apoyo de la Universidad del Atlántico desarrollan, en la ciudad de Barranquilla, la trigésima tercera versión del foro nacional de expertos en danza dedicado en esta ocasión a las expresiones folclóricas del Caribe Colombiano.

Esta iniciativa se articula a la línea de investigación Cuerpo y Educación del grupo de investigación CEDINEP de la Universidad del Atlántico, la cual prospecta la construcción y generación de un discurso del cuerpo caribe, así como la reflexión alrededor de las prácticas danzarias de los maestros en los territorios. Las investigaciones derivadas de esta línea apuntan al reconocimiento del cuerpo en la interpretación de la danza tradicional como una herramienta fundamental en la configuración de la identidad y también como un factor importante en la puesta en marcha de planes, proyectos y programas educativos de la región.

En tal sentido, se desarrollan estrategias que posibilitan el diálogo con el sector de la danza y permiten conocer los avances generados en materia de folclor en sus territorios, para sistematizar la información que servirá de insumo a quienes emprenden el camino hacia una formación como coreógrafos, directores o profesores de danza. De allí que, para alcanzar tal propósito se dio invitación a destacados maestros para desarrollar una agenda la cual incluía conferencias magistrales, conversatorios, laboratorios y talleres tomando como base la danza folclórica como objeto de análisis. De tales actividades se derivan reflexiones y recomendaciones plasmadas en el presente documento.

Los maestros de danza de la región Caribe que hicieron presencia en el Foro como panelistas y que compartieron sus saberes



en torno a las danzas de la región fueron María Barranco; Ciro Olaya; Olger Baena; Gary Julio Escudero; Cristian Pacheco; Carlos Caballero; Robinson Liñán y Mónica Lindo. Asimismo, se contó con la presencia de César Monroy quien abordó de manera vivencial el discurso sobre el manejo de elementos en la ejecución de las danzas folclóricas. De igual forma, Mario Monroy quien actuó como invitado a la conferencia magistral alrededor del tema de la economía naranja y la danza, por ser una de las políticas del gobierno de la época y la cual pretendía hacer visible la productividad generada desde el trabajo con las artes en todas sus dimensiones. Finalmente se socializa el aporte conceptual de la maestra Alis Montenegro a partir de la reflexión de formar a las nuevas generaciones en la importancia de las danzas tradicionales como cimiento de su identidad.

Por lo tanto, la actividad académica se encauzó a dar respuesta a la pregunta de investigación, que fue construida y pensada acerca de las características actuales de las danzas folclóricas del Caribe colombiano y la importancia que adquiere en la consolidación de la identidad Caribe. Esto en el marco del reconocimiento del papel que tiene la educación en el desarrollo corporal y la necesidad de que los planes de desarrollo educativo de la región involucren prácticas formativas que generen conciencia del cuerpo, la danza y las tradiciones.

Las danzas folclóricas del Caribe colombiano se han transformado y todo el proceso de documentación ha adquirido gran relevancia, en especial cuando se trata de su transmisión a las nuevas generaciones. Por ello, es necesario incrementar la producción académica alrededor de estos temas, esta ha sido una preocupación constante. Dado que, la transformación de las sociedades conlleva a un acelerado proceso de cambio de las expresiones propias de la cultura popular. Esto causa que las tradiciones dejen de ser hechos estáticos y se dinamicen, bien sea hacia su enriquecimiento o su desaparición. De allí que, investigadores, maestros, bailarines



y en general el sector de la danza en Colombia, sean llamados a emprender acciones que posibiliten propiciar un diálogo con quienes por años, han liderado procesos de formación en el campo del folclor. En este proceso, la Universidad del Atlántico asume un papel protagónico a través de sus facultades de ciencias de la educación y de Bellas Artes, en especial el programa Danza, y abre espacios académicos a través de los cuales se sistematizan los saberes de forma que se puedan difundir a las nuevas generaciones.

El diálogo con los maestros permitió encontrar importantes hallazgos, entre ellos, la versión de los orígenes de danzas como la “Puya loca” contada por su propia autora. La mirada amplia sobre la Cumbia, que posee diferentes estilos de interpretación relacionados con los lugares y tipos de fiestas en las cuales se realizan; entender que el vallenato posee variantes que han dado orígenes a diversas danzas, hoy consideradas folclóricas. Si bien no existe una verdad que absolutice las formas de interpretar las danzas, es necesario investigar y sustentar de manera responsable y amplia aquellas puestas en escena en las que se toma el folclor como el eje central.

Los Danzantes ICC es una entidad cultural dedicada hace más de cuarenta años a la organización de espectáculos y eventos académicos de danza, cuyo principal objetivo es dinamizar la circulación de productos artísticos y culturales, como plataforma para el quehacer dancístico en un mundo pluricultural. Una de sus actividades banderas es el Foro Nacional de expertos en danza, y en cada uno de ellos se han generado propuestas que han contribuido en la cualificación de procesos en el campo formativo. Sobre todo en tiempos en los que en Colombia no existía un Plan Decenal de Danza o programas de danza a nivel de educación superior que pudieran nutrir al sector. Por lo tanto, cada uno de los treinta y dos foros que le antecedieron al presente, se convirtieron en oportunidades de actualización y enriquecimiento académico para la generación de maestros de danza en el país.



Es así como, la alianza estratégica sostenida entre los Danzantes ICC y la Universidad del Atlántico concedió abrir nuevas oportunidades. En especial, para que los conocimientos y reflexiones que se exponen en el presente documento, sean tenidos en cuenta en la construcción de las cátedras desarrolladas en las facultades que poseen programas de formación en danza; cuerpo; movimiento; actividad física; folclor y afines.

*Mónica Lindo De Las Salas
Universidad del Atlántico.*

2. PROGRAMACION

El XXXIII Foro de expertos en danza folclórica del caribe colombiano, se desarrolló durante los días 21, 22 y 23 del mes de agosto del año 2019 en las instalaciones del Centro de Convenciones de la Universidad del Atlántico con la agenda que es expuesta a continuación:

FECHA	HORA	ACTIVIDAD	
MIÉRCOLES 21 DE AGOSTO	8:00 am	Registro	Lobby del centro de convenciones Uniatlantico
	9:00 am	Instalación	Teatrino No. 1
	9:15 a.m	Conferencia Magistral: "La Danza y la economía naranja". Por Mario Monroy (Bogotá)	Teatrino No. 1
	10:30 a.m.	Taller Central: "Manejo de objetos para la danza en escena". Por Cesar Monroy (Bogotá)	Teatrino No. 1
	12 a 2	Pausa para Almuerzo	Almuerzo libre
	2:00 a 5 p.m.	Taller Danzas del Dpto. del Magdalena. Por: Ciro Olaya Serpa (Santa Marta)	Modulo 1 y 2
JUEVES 22 DE AGOSTO	9 a 12	Foro "La Cumbia" (Grabación para el Foro Virtual) Maestros invitados: Carmen Meléndez, Carlos Caballero y Cristian Pacheco. (Barranquilla)	Teatrino 1
	12 a 2	Pausa para almuerzo	Almuerzo libre
	2:00 a 4:30 p.m.	Taller Danzas del Dpto. del Cesar Por: Olger Baena (Valledupar)	Modulo 1 y 2
	7 p.m.	Programación artística	Patio Cultural Cra 46 N 74-61
VIERNES 23 DE AGOSTO	9 a 12	Foro "La Puya" Maestros invitados: María Barranco, Gary Julio Escudero y Robinson Liñan	Teatrino 1
	12 a 2 pm	Pausa para almuerzo	Almuerzo libre
	2 a 4 p.m.	Taller de Danzas de la Guajira Por: Gary Julio Escudero (La Guajira)	Teatro
	4:15 p.m	Cierre – Entrega de certificados.	Teatro

3. LA DANZA EN EL CONTEXTO DE LA ECONOMÍA NARANJA¹

Colombia ha visibilizado el fenómeno de la economía naranja a partir de la posesión del Iván Duque como presidente de la nación. Sus políticas y planes de gobierno encontraron en la cultura un aspecto relevante en el establecimiento del desarrollo económico del país. Ese fue el punto de partida con el cual Mario Monroy, el ponente central, ilustró de manera amplia el concepto propuesto por Felipe Buitrago e Iván Duque Márquez, en una investigación para el Banco Interamericano de Desarrollo en 2013. Destaca que la denominación “naranja”, corresponde a la asociación que se da a la cultura y la identidad con la creatividad.

Monroy durante su charla magistral resalta que en el hinduismo, el color naranja es el color de las ropas que visten los hombres santos que recorren el mundo y el chacra naranja es el abdomen, que es el centro creativo del individuo, mientras para los pueblos nativos de América del Norte es el color del aprendizaje y el liderazgo. Por lo tanto, la economía naranja es la economía de la creatividad o la economía creativa, la forma como las personas ganan dinero con las ideas. Las industrias culturales, las industrias creativas y la economía del conocimiento hacen parte de ella.

De igual forma, hace énfasis en que la Unesco ha delimitado unos sectores de la economía creativa: la herencia cultural (patrimonio natural y cultural); la creatividad y medios (artes visuales y artesanía, libros y prensa); y las creaciones funcionales (moda,

1 Aspectos relevantes de la Conferencia Magistral liderada por Mario Monroy. Licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística en la Universidad Distrital de Bogotá y Magister en Gestión Cultural de la Universidad de Valencia en España. Doctorando en Industrias de la Comunicación y Culturales en la Universidad Politécnica de Valencia, en España. Miembro fundador y productor ejecutivo de la Industria Creativa y Cultural Los Danzantes.

paisajismos, servicios de arquitectura, publicidad, diseño gráfico). Para el Ministerio de Cultura de Colombia, los sectores de la economía creativa se agrupan en las artes y patrimonio (artes visuales, escénicas y del espectáculo, turismo, patrimonio cultural, educación en artes, cultura, economía creativa); las industrias creativas (editorial, fonográfica, audiovisual) y las creaciones funcionales, medios digitales, diseño y publicidad).



*Mario Monroy durante su Conferencia Magistral
“Danza y Economía naranja”.*

Durante su intervención resalta que las características de la economía creativa incluyen la intersección entre la economía, la cultura y el derecho. Se incorpora la creatividad como componente central de la producción, abordando las actividades protegidas por la propiedad intelectual y de derechos de autor. Se manifiesta una doble naturaleza que involucra el concepto de economía como generación de riqueza y empleo, y por otro lado; la cultura como generación de valores, de sentido e identidad.

A todas luces es evidente que el discurso de la economía naranja ocupa las agendas de las reuniones y congresos internacionales.



Presentación “Ecosistema naranja” durante la conferencia magistral de Mario Monroy.

Otras de las características de la economía creativa, es que se centra en el hecho de que los productos se distinguen por sus cualidades únicas y no solamente por su funcionalidad y precio. El rápido progreso del conocimiento y la sociedad genera que el factor tiempo sea crucial; los trabajadores creativos valoran fuertemente el motivo y significado de su esfuerzo, más allá del rédito económico y social por lo que, la economía creativa exige un enfoque de trabajo multidisciplinario.

Dentro de los elementos de la economía naranja se encuentran principalmente la oferta (artistas, *majors*, colectivos, creativos), la demanda (críticos, fans, prosumidores, nichos) y las instituciones (ministerios, consejos de arte, secretarías, asociaciones). De allí, la importancia de que quienes se dedican a la generación de producciones escénicas tengan conciencia de que hacen parte de una cadena de valor en la que todos deben tener claro el rol que

asumen, es decir; desde el director, el bailarín, el vestuarista, el técnico, el utilero, el maquillador, hasta quien asume el mercadeo de los productos artísticos que la entidad posee.



Mario Monroy en las conclusiones sobre la Economía Naranja.

Finalmente, Monroy expresa que es importante hacer alusión a los apartados de la Ley No. 1834 del 23 de mayo de 2017 (Congreso de la República), por la cual se fomenta la economía creativa, la Ley Naranja. En ella se resaltan las siete ideas para el desarrollo de la economía naranja: la información; instituciones; industria; infraestructura; integración; inclusión e inspiración, conceptos que son ampliamente definidos en la mencionada Ley.

Se hace una invitación al sector de la danza a que descubra el papel o más bien la ubicación de la danza en este concierto de leyes y políticas relacionadas con la economía naranja que se convierten en el derrotero para las instituciones que deseen posicionar sus creaciones en el ámbito económico del país.

4. MANEJO DE ELEMENTOS PARA LA DANZA FOLCLÓRICA EN ESCENA²

Durante el desarrollo del taller, el maestro Monroy destacó que: las danzas folclóricas, por su naturaleza, requieren de atuendos que las caracterizan, aunque también se emplean elementos como canastos, estandartes, machetes, vasijas, sombreros, pilones, entre otros. Los cuales a pesar de que son parte importante de la interpretación dancística, se convierten en objetos invisibilizados dentro de la ejecución danzaría. No se le presta la adecuada atención en torno a su funcionalidad dentro de la puesta en escena.



Desarrollo del laboratorio de manejo de elementos.

En ese sentido, se trata de generar un laboratorio a través del cual se puedan llevar a cabo una serie de ejercicios que promuevan la conciencia de la importancia del vestuario y de la utilería que procuren de la mayor creatividad y funcionalidad. Se parte de

2 Taller teórico práctico dirigido por el Maestro Cesar Monroy director de los Danzantes ICC Reconocido estudioso e investigador de la danza y la lúdica, coreógrafo, realizador audiovisual, productor artístico y gestor cultural.

la organización de grupos de trabajo conformado por docentes, coreógrafos y bailarines que desarrollan una rutina de actividades iniciadas con la construcción de esquemas de movimientos contruidos en grupo. Esta dinámica se orienta tomando como centro de atención y fuente de inspiración varios elementos de utilería dispuestos previamente en el espacio y con los cuales se debía trabajar. De esta manera, se podía actuar bien sea con un sombrero vueltiao, o unos machetes de madera, o polleras y pañuelos. A partir de allí, los grupos proceden a generar el primer momento, que debía dar como resultado la creación de un esquema de movimientos improvisados con el elemento escogido de manera espontánea, solo imaginando la posibilidad de pensar en el elemento como algo importante y central para dicho desarrollo coreográfico.



El maestro Cesar Monroy explicando la dinámica de los ejercicios grupales.

El resultado inicial de esta dinámica en un primer momento develó la forma cómo las rutinas coreográficas, el movimiento, el desplazamiento planimétrico seguían siendo el centro de atención y no los elementos. Por ello, fue necesario generar una reflexión alrededor a las razones por las cuales se olvidaban del protagonismo de los elementos de utilería y se seguían observando que estos ocupaban un papel secundario en sus improvisaciones. Así se desarrolló una nueva experiencia en donde los integrantes debían pensar qué hacer para superar el ejercicio anterior.

Los elementos en la danza folclórica no deben sentirse como un estorbo ni un accesorio añadido que el público siente que el bailarín, en determinado momento, no sabe qué hace con él. De manera anecdótica es interesante recordar algo que todos en algún momento hemos observado en cientos de festivales folclóricos, y tiene que ver con la acción con la que algunos grupos entran al escenario con canastos llenos de flores o frutas ubicandolos a las orillas del espacio y empiezan sus danzas. Y al final, solo se agachan para recogerlos y terminar la coreografía saliendo del escenario.



Demostraciones de los ejercicios producto del laboratorio con elementos.



La idea es “darle vida al objeto muerto”, refiriendo a los múltiples elementos de utilería que se emplean en las puestas en escena de la danza folclórica a las cuales no se les da el uso adecuado. En este caso, se continúa con el laboratorio y la exploración, desde un segundo momento en donde, a partir del elemento escogido, se procede a realizar un esquema coreográfico de ocho tiempos. Con una base rítmica predeterminada generando mayor conciencia de la funcionalidad del elemento en el desarrollo coreográfico.

La socialización de este segundo momento reflejó la manera progresiva en la que a partir de la interacción y de la construcción colectiva se dieron las siguientes reflexiones:

- No se trata de que el elemento sea el personaje principal, es un complemento no es el centro.
- Es el bailarín que hace al elemento parte de la expresión a desarrollar, no es el elemento bailando.
- El elemento debe ser una extensión del cuerpo y no solo producto de un movimiento sin sentido.
- El elemento debe ser un compañero de baile.
- En la danza folclórica, además de vestirse con los atuendos propios de las danzas, es necesario hacer de los elementos como sombreros, canastos, etc., partes activas de la interpretación.

La proyección folclórica no puede estar centrada únicamente en el componente de desplazamientos o pasos, el gesto, la sonrisa, el coqueteo, o el diálogo corporal. Por eso, es muy importante tener en cuenta que tanto el vestuario como la utilería poseen una funcionalidad y también narran, hablan, dicen e ilustran el sentido mismo de la danza que se muestra. En la cotidianidad las comunidades se emplean los elementos por una razón de ser, ya sea asociada con actividades de laboreo (canastos, cestas); rituales (vasijas, ataúd, tierra, agua); fiesta (máscaras, sonajeros); entre otras. Estos elementos no son usados sin sentido alguno.

Por ello, es importante que tanto coreógrafos como intérpretes dediquen un tiempo a la reflexión sobre su uso, a fin de que no se convierta en un estorbo o algo sin sentido durante la interpretación danzada.



Ejercicio con machetes durante el laboratorio creativo.

5. Danzas del departamento del Magdalena³

En el departamento del Magdalena, existen innumerables danzas folclóricas que presentan una notoria influencia indígena, debido a los asentamientos encontrados a lo largo de la Sierra Nevada y en las cercanías de sus ríos y ciénagas. Sus municipios son conocidos por la realización de diversas fiestas patronales como las de San Agatón, y también de los Carnavales en donde se dieron cita muchas de las danzas que hoy día se han asentado en los Carnavales de Barranquilla.

5.1 La “Guacherna” o Tambora Samaria

El término “Guacherna” se dio a conocer en su amplitud por un personaje bien conocido en el Caribe Colombiano, una mujer que dedicó múltiples canciones a la ciudad de Barranquilla y que por ende se le conoce como la “Novia de Barranquilla”, Estercita Forero. Debido a ella, en el contexto del Carnaval de Barranquilla, el término Guacherna se asocia no solo con la canción que lleva ese nombre, sino también con el desfile nocturno que se realiza una semana antes de los cuatro días oficiales de la fiesta.

Sin embargo, en el departamento del Magdalena, la Guacherna también es conocida como Tambora Samaria y sus características distan un poco de la usualmente realizada en la temporada del Carnaval. Su origen y evolución se asocia con la historia misma de la ciudad de Santa Marta, en ella está contenida toda la influencia rítmica de formas, movimiento, pasos, en las que se característiza del vestuario. Con relación a su forma de desarrollo, se les atribuye a los aportes que le hicieron importantes maestros de danza de la región como Ibsen Díaz Vilorio, Germán Caro y Graciela Orozco. Estos maestros estructuraron una coreografía a partir de las investigaciones de las fiestas y carnavales samarios, así como

3 Taller teórico práctico liderado por Ciro Olaya Cerpa. Profesional en Danza. Director del grupo folclórico Kumbé de Santa Marta (Magdalena).

de las danzas ceremoniales de los pueblos ribereños. Es común que, por tradición, cuando suena una tambora, la gente se reúna alrededor de los músicos y así comienza la fiesta.

De los primeros exponentes de la danza se encuentra “el grupo de Francisco Mateo, Juan Brito, “Pan Viejo”, Manuelito Corvacho, y William Méndez, quienes se han destacado por ser los tocadores tradicionales de la Tambora”. De la misma forma, entre los exponentes más prominentes de la danza están el grupo “Te Veo”, “Los Colón”, “Los Apresa”, “Los Anaya”, “Los Moreno” y “La Familia Mesa”.

Lo anterior denota que ha existido en la región un marcado interés por la investigación de las manifestaciones de la región, aunque la proyección en términos de danza en escena ha sido limitada.



Ciro Olaya durante el taller de danzas del Magdalena.

En lo que respecta a la parte musical se sumaron los aportes que durante la década de los ochenta hicieron maestros como Eduardo Lázaro y Pedro Segundo del Valle Manjarrez, integrante del grupo de danzas de la Universidad Tecnológica del Magdalena, quien proponía un nuevo estilo con sus compañeros del grupo musical y aceleró la música.



Para algunos maestros, en la ejecución musical, el *tempo* no era tan acelerado como lo es ahora. La aceleración a nivel musical ha hecho que la proyección en danza se haga más rápida. Incluso se ha perdido notoriamente el disfrute del bailar por la velocidad en que se está ejecutando a nivel musical.

La ejecución de la Tambora Samaria ligada a la fiesta popular, al baile y al disfrute, ha sido una danza representativa de la ciudad de Santa Marta que tienes sus inicios en el año 1950 cuando en los barrios populares de esta ciudad como lo son Pescaito, Almendros, Mamatoco y Manzanares, se realizaban los carnavales con capuchones y muchos mechones para anunciar que era viernes de carnaval o en las fiestas de San Agatón o el cumpleaños de la ciudad, aquí se mostraba la destreza de los bailarines y músicos para este baile.

Los primeros maestros en ponerla en escena fueron Pedro Fins, María Mercedes de Campo, pero fue el maestro Adalberto Acosta Melo con el grupo de danza de la Universidad Tecnológica del Magdalena, quien la catapultó traspasando las fronteras y mostrándola por todo el mundo.

A través de los años, la danza se ha ido transformando haciéndose propio del estilo y ejecución de los jóvenes danzantes, aportes que han hecho de la Guacherna algo más vistoso. La Guacherna posee una manifestación que ha ido cambiando, obviamente con la ayuda de que el folclor no es estático sino cambiante. Los movimientos básicos de la Guacherna están dados, marcando un lado y luego otro, pasando por la marcación del pie izquierdo y luego del derecho, se hace posición de avance y luego se salta un poco para seguir avanzando. Aunque se hayan impuesto diferentes tipos, de todas maneras, estas metodologías se han tenido en cuenta como la base de su creación, da ahí se derivan muchas formas de interpretarla por decirlo de alguna manera, pero con una base ya determinada de acuerdo a su propia historia.



En relación con el vestuario, se establece que las mujeres llevan un vestido parecido al de las cumbiamberas, con estampados de flores de colores vivos, verde, rojo, amarillo. Es un vestuario que invita a la fiesta y a participar del baile. Por su parte, el hombre ha de ir con pantalón blanco o con estampado alusivo a la falda de su compañera de baile y pañoleta “rabo ‘e gallo”, a su vez usar los llamados amansa locos que son franelas frescas de mangas largas y colores suaves que identifican la danza.

En el grupo Kumbé, expresa Ciro Olaya su director, las mujeres emplean falda amplia estampadas o lisas, la blusa tiene dos estilos: una blusa campesina con mangas cortas y la otra es una blusa totalmente cerrada con mangas tres cuartos y/o con mangas acampanadas. En los hombres, es pantalón blanco, amansa locos, mochila y sombrero de concha de jobo y se baila descalzo.

Han existido muchos diseños en color y estampados de vestuarios para la Guacherna, sin embargo; se conserva la tradición con respecto a la forma de la blusa, los volados de los encajes o las faldas, su largo y cantidad de tela para la ejecución en escena.

La esencia de la danza y cuáles han tenido cambios y evoluciones. En relación con la evolución de la danza se ha podido notar que, durante el faldeo, anteriormente la falda no subía mucho y solo tenía tres variantes: el pase de rutina, el que se llamaba la Puya Jalao y el del paseo. Sin embargo, a partir de los trabajos de campo del grupo Kumbé, se decidió incluir un paso de faldeo amplio para poder ejecutar unas figuras en ocho. Anteriormente, el faldeo se hacía de forma vertical de abajo para arriba; en la nueva propuesta se hace este faldeo de forma horizontal de derecha a izquierda, para que la falda sea más vistosa y tenga más vuelo.

También se involucra el trabajo donde la Guacherna se baila a tiempo, es decir; la coreografía se hace más dinámica pudiendo manejar más figuras, donde la falda realza el trabajo y muestra



la esencia de la danza como si se estuviera en un desfile, como se hacía para las fiestas de la Virgen del Carmen o Santa Marta en el carnaval.

Para la coreografía se tienen en cuenta características como que es igual el número de personas tanto para hombres como para mujeres. Se baila en parejas de distintas formas, con entremetidas; manos sueltas; agarrados. Las mujeres van de un lado a otro con faldeos, como si con ellos demostraran calor, ritmo, movimiento y la alegría, que a la vez es sinónimo de derroche, parranda y jolgorio.

Los movimientos de la cadera durante el baile, deben ser rápidos y acordes, los brazos deben mostrar mucha fuerza, las mujeres van con la falda de un lado para otro y hacia adelante y atrás, los hombres bailan y, dependiendo del paso, puede ser que adopte la postura de la Cumbia. Los hombres con el sombrero en la mano, harán los desplazamientos de las variantes y en la cabeza los del paso de rutina. La actitud debe ser lo más importante, debe verse el derroche de alegría y obviamente una invitación que se le hace a quien presencia el espectáculo de que se una a la fiesta.

Los pasos de rutina en el baile de la Guacherna o Tambora Samaria son tres: el primero es llevar los pies hacia adelante marcando una línea paralela en donde el cuerpo realiza un giro de 90 grados y los brazos se cruzan para poder tener soltura en el cuerpo y en el caso de las mujeres en las faldas, y en los hombres se empuñan las manos para darle fuerza al movimiento del cuerpo. El segundo es el Paseo, hay dos clases: uno es el mano de falda arriba para realizar ocho (uno de los brazos va en forma de L, pero a la altura del hombro y el otro brazo va hacia arriba en un Angulo de 90 grados). Al otro faldeo se le denominó fandango por que la falda va a la altura de la cintura y los pies van en ritmo de paseo y el movimiento de la falda es lateral. El tercer paso se denomina Cumbia rápida, por la posición de los pies, es decir; tanto los hombres





como las mujeres levantan el pie derecho en posición con si fuera el pase de rutina del hombre y los brazos van abiertos.

La Guacherna, según algunos investigadores se divide en dos: la Guacherna que se hace en el Peñón y la Guacherna que se hace en Tamalameque. Durante el año 2018, en un trabajo de campo con el maestro Juan Pablo de Gamarra (Cesar), llegamos a la conclusión que hay que ser muy respetuosos con todas las Guachernas, porque lo que para uno es Guacherna para otros puede ser un Chandé o un Pajarito. Entonces, comenzamos a tener un trabajo forzado de investigación profunda, teniendo en cuenta la versión de cada uno de los maestros, cada uno de diferentes municipios. No existen registros escritos de las primeras coreografía o aspectos básicos de las mismas, por esto nos basamos inicialmente en la coreografía escritas por el Maestro Ibsen Díaz Viloria, realizadas con el grupo de la Universidad del Magdalena.

Actualmente, la danza del departamento del Magdalena ha tenido un estancamiento, debido a la importancia que únicamente se le han dado a la danza del Caimán cienaguero. Maestros como Adalberto Acosta Méndez, que en la época de Carlos Franco comenzaron a hacer trabajos de investigación, fueron tomados como las bases investigativas, las cuales actualmente hay que reevaluar, sobre todo porque no tienen un contenido bien soportado, sino están basan en la información tomada de los festivales. Es necesario anotar que Alberto Arias del municipio de Ciénaga, ha sido un propulsor fuerte de la danza del Caimán y de la danza de los Pájaros.

En la zona bananera, el maestro Manuel López Zapata, ha implementado la danza de la Siembra, mas no la Gaita, y la propuesta del maestro Alberto Acosta fue la danza de la Siembra a ritmo de Gaita la cual se hace en toda la zona bananera. Aquí, comienza el conflicto de cómo se bailaba la Gaita y la Siembra. El aporte de Ciro Olaya, en ese momento, fue determinar qué bailes se cantaban y cuales no se cantaban, por qué se le llamaban “Baile Cantao” y



quienes lo denominaron de esa forma. . Expresa el maestro Olaya: “Cuando llegamos al municipio del Banco con el maestro Liuma, y también en Santa Ana comenzaron las preguntas de ¿por qué los gallegos lo cantan o no lo cantan?, ¿se dicen o no se dicen versos?, ¿qué diferencia hay entre una Tuna y un Pajarito?, ¿y qué diferencia hay entre una tambora alegre, una golpeada y una redoblada?”

En el departamento del Magdalena han existido alrededor de 267 danzas, muchas de las cuales han desaparecido, a causa de que no se han investigado y no se conocen. Cuando se comienza a hablar y a realizar eventos relacionados con la Guacherna, es así como en todas partes se empieza a hacer y se abre un espacio para su reconocimiento. Lo preocupante son las pocas personas que hacen folclor, es allí donde comenzamos a tener la inquietud de saber la causa por la que no pensamos ni en danzas ni en las tradiciones.

El departamento del Magdalena tiene una gran variedad de asentamientos étnicos. Por ejemplo, en la localidad de Cristo Rey y Pescaito son asentamientos totalmente de negros, afrodescendientes. Minca, es un asentamiento indígena donde muchos conocen la danza de la trenza que también se conoce como danza de indios chimilas, lo cual no es lo mismo que la danza del Chicote. La danza de indios chimilas tiene cuatro partes en las que se sigue a un líder, la parte de los arcos, el tejido de trenza y la muerte de la pola o el sacrificio que se le ofrece a los dioses por los bienes recibidos. Por su parte, el Chicote tiene dos momentos: el primero de ellos es donde el líder entona una especie de canto, marcando una constante con su pie con el cual hace énfasis como si se dejara caer. En la segunda parte, es cuando se acelera el ritmo y se ejecutan figuras como círculos y líneas.



6. Foro: La Cumbia en el Caribe colombiano

Para abordar la Cumbia como expresión del caribe colombiano, los maestros María del Carmen Meléndez, Carlos Caballero y Cristian Pacheco junto con la moderación de Cesar Monroy, compartieron las experiencias y resultados de sus estudios en el marco del XXXIII Foro Nacional de Expertos en Danza Folclórica, que abordó la discusión en torno a los orígenes y desarrollo de la Cumbia.

Acerca de inicios de la Cumbia, se considera como un baile el cual identifica al folclor colombiano en cualquier parte del mundo. No es posible identificar un lugar específico de sus orígenes. Estos remontan a la época de la colonización, en donde existían momentos de esparcimiento y lúdica como: los cabildos, las rochelas, las fiestas patronales, desde posiblemente data el origen de la Cumbia, dado que allí se interrelacionaban de manera intercultural las costumbres de los esclavizados, los aborígenes y los colonizadores. La literatura existente ilustra los inicios de la configuración de las danzas que hoy reconocemos como folclóricas. Existen especulaciones sobre el origen, ya que quienes lo han escrito lo hicieron desde sus puntos de vista -que a veces se contradicen- siendo lógico porque cada uno es escrito de acuerdo a su momento histórico.

Hablar de origen es evocar los cabildos, las rochelas, los pueblos negros en medio de los legados religiosos, como lo expresa Carmen Meléndez: “Tiene que ver con el sentir, cómo llego a esa fiesta, para mí la Cumbia en su origen se baila y se marca como se siente”. Por su parte, Cristian Pacheco manifiesta que: “la forma de interpretación corresponde a una genética, a una memoria cultural, lo cual se va quedando y se va transmitiendo”. Reitera la idea de que a veces el aprendizaje del folclor se convierte en un acto de fe y no se contextualiza o se compara con otras situaciones e incluso teorías, como por ejemplo los principios que devenían de la misma iglesia católica, los cuales generaban muchas veces

los lineamientos de algunas danzas fueran realizados de la forma menos pecaminosa. Se debe tomar consideraciones frente a los contextos en los que surgen las danzas, ya que es durante la colonización en las cuales éstas se desarrollan.



Carmen Meléndez y Cristian Pacheco durante su demostración de Cumbia durante el Foro.

El maestro Carlos Caballero en su turno, asocia los orígenes de la Cumbia con las fiestas patronales. Recuerda a Ciénaga, municipio del departamento del Magdalena como un lugar de asentamiento indígena en donde, en medio de sus fiestas y ritos, agradecían a la naturaleza. Dentro de sus anécdotas, hizo referencia a que los movimientos de los hombres en la Cumbia son naturales no son forzados, y obedecen a aspectos de la vida cotidiana como los que se ejecutan en las labores del campo.

Especulan sobre la versión del uso de los grilletes en los esclavos, lo cual era físicamente imposible, porque el peso de tal elemento generaría lesiones que resultarían incómodas para expresarse en el marco de un momento lúdico, de goce y disfrute, similar a bailar ahora con unos zapatos apretados.



“Yo no creo en la elevación del pie derecho o pie izquierdo al momento de marcar el paso, solo creo en el disfrute” afirma Carmen Meléndez en su intervención. Tampoco está de acuerdo con la plena afirmación de que, la Cumbia es un baile de enamoramiento dado que lo se siente al bailar es solamente un profundo goce. Así que este no se encuentre necesariamente relacionado con el enamoramiento que pueda suscitarse entre un hombre y una mujer, ya que bien puede ser un simple disfrute ante la escucha de la música, la emoción de la fiesta, el disfrute por la música de los tambores o la flauta de millo. Y concluye diciendo “la condición de la danza tradicional se hace por gusto, por comodidad”.

6.1. El cuerpo y el paso en la cumbia

Carlos Caballero afirma que el hombre es libre en la interpretación de la Cumbia en cuanto a sus desplazamientos, giros, y movimientos para llamar la atención de la mujer, puede ir alrededor de la pareja: adelante; atrás; sin llegar a tocarla y sin alcanzar, en su posición, a colocarse por debajo de la cintura de la mujer por considerarse de mal gusto. La mujer se encuentra más condicionada tal vez por la relación con el carácter propio de las danzas indígenas. Ella va más serena, muy elegante mirando a su parejo de manera tranquila, pero sonriente y coqueta.

Los pies de la mujer van juntos, lleva las velas en la mano derecha y en la izquierda la falda con la cual también mantiene a distancia a su parejo. La mujer es quien debe alumbrarle el camino al hombre, eso dicen las abuelas por eso, ella llevaba las velas encendidas. Los músicos siempre van al centro, como el astro sol que le da vida a los demás que van alrededor de él.



Momentos del Foro liderado por Cesar Monroy y los maestros Cristian Pacheco, Carmen Meléndez y Carlos Caballero.

Cristian Pacheco por su parte, considera que lo fundamental es la postura del hombre; donde la cadera va hacia atrás y el pecho hacia adelante, pies paralelos y con los brazos que se suben y se bajan, “en mi caso, jamás me quito el sombrero, porque él hace parte de la elegancia del hombre de esa época, yo sustituí la parte de las manos con los hombros para determinar la comunicación con mi pareja, a mi juicio, en la realización del baile, las parejas se compenetran, y mi pareja debe comprender el lenguaje corporal... Los cuerpos deben hablar, el cuerpo del varón debe indicarle para donde va”. Por ello, no es necesario el diálogo verbal, por eso se puede bailar con una mujer o un hombre sin que se hayan puesto de acuerdo previamente, el cuerpo habla, comunica y eso es lo que sucede en la Cumbia.

Por otra parte, siempre se ha hablado de las formas de vestir estando relacionadas con las costumbres de Santa Fe de Bogotá que resultan incongruentes con la realidad del Caribe, por ejemplo: en el uso de faldas largas, corsés, enaguas, miriñaques, calzones,



entre otros que se fueron reemplazando por el tema del clima. Afirma Cristian Pacheco que durante la colonia, la mujer tenía que vestirse a la usanza de como era su ama, para que en los escenarios festivos no se sintieran aludidos por las formas a como acostumbraban a estar, es decir; impúberes. Las crónicas relatan que las indumentarias empleadas por los que huían eran las ropas con las cuales hacían sus oficios en las casas de las amas. Las telas usadas por los esclavos eran burdas, como un lienzo que podían aguantar varias posturas.

Carmen Meléndez, en su momento comparte la experiencia de haber visto bailar a maestras naturales como es el caso de Aleja Matute del municipio de Manatí (Atlántico), Sara Pérez del grupo Ritmo Galapero y Tulia Ditta, quienes son el fiel reflejo de que la Cumbia se baila de acuerdo al contexto geográfico. Se ha sabido, por ejemplo; algunas mujeres incluso se agachaban mientras bailaban espontáneamente la Cumbia, es el caso de Tulia Ditta. A su vez otras mujeres hacían variaciones en torno a la forma de marcación del paso, que podía ser derecho o izquierdo o en el agarre de las faldas lo cual bien podía ser hacia arriba o hacia abajo, al igual que el uso de las velas en donde en algunos casos no es indispensable porque pueden llevar la falda en ambas manos.

Cabe mencionar que en los estilos de baile, cada lugar tiene su forma de interpretarlo. En el Banco (Magdalena) al ser un contexto sociocultural que tiene la influencia *pocabuyana*, la interpretación es más rígida. La cadera de la mujer es menos pronunciada, así el hombre adquiere una posición más vertical, más altiva, no hay tanto desplazamiento en el espacio, es decir; poseen una corporeidad y forma de relacionarse más serena y pausada que les hace distintos de las demás interpretaciones. En Bolívar, la mujer tiene movimientos más pronunciados en su cadera y el hombre es más libre y animoso.



Participantes del Foro sobre la Cumbia.

Es contradictorio lo que ocurre en el carnaval en tanto se han generado parámetros en los cuales se ha uniformado el baile como tal. “Los concursos que se suponen son los escenarios de preservación de la tradición se han convertido en espacios que limitan la libertad, la interpretación y promueven la uniformidad”, afirma Carmen Meléndez, quien reitera que la Cumbia es goce; alegría; disfrute, aunque haya parámetros que normaticen el baile.

Los orígenes de la Cumbia son diversos no hay una verdad única, aunque cada versión para ser considerada debe ser bien documentada, tener su valor. Por lo tanto, es importante que antes de emitir cualquier juicio se conozcan las versiones y argumentos que cada maestro da en torno a sus propias versiones. Las formas de bailar parten de versiones, por ello la responsabilidad de la palabra de que lo quede escrito o grabado se convierte en historia y argu-

mentos. Sin embargo hay aspectos que le caracterizan y pueden ser comunes en todas las versiones y puede ser por ejemplo el movimiento pendular de la cadera tanto en hombre como mujer.



Cumbia Palma Africana dirigida por la Maestra Carmen Meléndez durante el desfile de Gran Parada de tradición 2020.

Nubia Flórez asistente al foro, desde su formación como antropóloga, expresó:

“Entendiendo que la danza es una práctica social intercultural que se construye con base a intercambios entre etnias, entre clases sociales e inclusive entre especies. Me parece interesante mirar la injerencia de la iglesia católica, es decir, cómo la iglesia católica es la institución que limita lo referente a la ejecución de una danza que tenía que ser muy codificada porque incluía la participación de miembros del sexo opuesto. Mirar cuál es el referente que tiene la iglesia, o sea los sacerdotes que venían de España. El referente que ellos tenían era el referente de la gallarda, y una prueba de esto, es el escrito en Los pecados de Inés de Hinojosa. El profesor Jorge Botto que llega a Carora en el año 1561 está enseñando a sus discípulas a bailar la gallarda, eso nos puede hacer entender



por qué, por ejemplo, el tema de la postura. Ahora por otro lado, es importante mirar estos intercambios entre clases sociales. Los que estaban danzando deberían servir en algunas casas y en esas casas lo que ellos veían en los festines, en las salas, era bailar Gallarda. Otra cosa que es importante como Generoso Jaster lo decía en su descripción sobre las danzas en Cartagena, decía que existían los bailes a cielo abierto y los bailes de salón. Los bailes de salón imitaban los bailes que se bailaban en Europa, pero los bailes de cielo abierto eran los espacios de creación. Por eso me parece importante resaltar que el fandango, la rueda de Cumbia, ese espacio donde se encontraban los desposeídos era un espacio creativo de intercambio entre etnias y también entre especies, porque muchas veces ver una danza de cortejo entre unos animales, podrían ser unos referentes para estos bailadores imitar muchas veces el movimiento de los animales”.

Durante el desarrollo del Foro en el que los maestros Meléndez, Pacheco y Caballero fueron entrevistados, se generaron otras reflexiones, entre ellas:

- Lo más sabio cuando se trata del abordaje de danzas tradicionales, es no hablar de verdades absolutas sino de hechos.
- Hay principios científicos en los que se sustentan ciertas acciones como los pasos que hace el hombre, por ejemplo: al marcar con el pie derecho ya que, el músculo toma la forma del trabajo que hace, de allí que se relaciona con los mismos movimientos que se ejecutan en el baile.
- Se debe tener en claro que no es lo mismo interpretar el folclor en su contexto natural donde la libertad es lo propio a como se debe interpretar en un escenario. “Yo me fui escondida de mi esposo a una rueda de Cumbia (..) allí nos invitaron a bailar, nos dieron unos mechones, bailamos de todo, y no podíamos irnos hasta que los mechones se



acabaran” cuenta Yamile del Castillo una de las maestras asistentes al Foro.

- Sobre los vestuarios, elementos y accesorios de la Cumbia hay versiones sobre las flores en donde asocian la colocación de las flores con su estado civil. Sobre el vestuario, eran faldas por encima del tobillo, pero el folclor evoluciona a partir de lo que vivido por los mismos actuantes. No necesariamente debe ser de cuadritos o de *viuda alegre*, debe ser de como el pueblo se autodetermina y define. Hasta con el vestido se puede dialogar, decir algo. Hay que mirar un poco la historia, al intervenir un vestido se debe tener presente que tiene un diseño. Hubo épocas en que el vestido del varón iba arremangado y que no se usaba camisa sino *amansaloco*.
- Se destaca que en los años 60 y 70 se generaron los primeros escritos sobre el folclor en Colombia y toda Latinoamérica. Allí todo se estandarizaba sin tener en cuenta el espacio y el tiempo, eran formas de cimentar el sentido de nacionalidad. Por lo general, las formas de vestir de épocas pasadas no corresponden a las formas de vestir del tiempo actual.
- La forma de bailar de la Cumbia ha tenido deformaciones que se han dado en general en todos los ritmos folclóricos, esto obedece a los medios de comunicación y a la desinformación que se genera a través de ellos. Esta información se replica sin responsabilidad alguna. Hay que tener en cuenta que la Cumbia tiene unos parámetros claros, un paso conocido, un manejo de sombreros, una manera particular, aunque la espontaneidad y el goce se ha perdido por la rigidez de los parámetros de los concursos, que hablan por ejemplo de sincronización. Lo cual encajona y lleva al no disfrute del baile, al igual que otros parámetros que por lo general se ajustan a lo que los directores solicitan (Álvarez, 2019).

- 
- 
- En el contexto del Carnaval, los hechos folclóricos no deben ser sometidos a concurso. Sin embargo; los grupos aspiran a obtener un reconocimiento que no les exponga, sino que conlleve un posicionamiento y mayores oportunidades de participar en eventos durante todo el año, bien sea a nivel nacional o internacional.
 - En la interpretación de la Cumbia por lo general existen patrones como el estilo sereno por parte de la mujer; la marcación de los pies; la relación entre hombre y mujer se basa en una especie de complicidad. Algunas cosas, como el uso de las flores que empezó siendo ubicada del lado izquierdo, pero termino usándose del lado derecho porque en el Carnaval es del lado donde se concentra el mayor número de público, los medios, la prensa, las cámaras.
 - Por lo general, se debe considerar que un director tiene un imaginario de su danza que no tienen sus integrantes, por lo que es importante la comunicación de los saberes. Así mismo hay que tener en cuenta que cada época va imprimiendo nuevas formas de interpretación. El cuerpo danzante de la tradición se encuentra cada vez más expuesto a las nuevas convenciones y simbologías propias de la contemporaneidad y de la concepción patrimonialista del carnaval, la cual trae consigo reglamentaciones, normas y políticas que buscan generar una preservación aislada de la realidad que viven los integrantes de las agrupaciones. Si bien existe en los mayores un fuerte arraigo con lo tradicional con el pasado vivido en estos tiempos, es cierto que también las nuevas generaciones vuelven cada vez más sus expectativas hacia nuevas formas de representarse.

7. Danzas del departamento del Cesar⁴

Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar, es el nombre por el cual se le conoce a Valledupar, capital del departamento del Cesar ubicada a orillas del río Guatapurí, en el valle del río Cesar formado por la Sierra Nevada de Santa Marta al occidente y la serranía del Perijá al oriente. Los historiadores coinciden en afirmar que el denominado Valle de Upar existía un fuerte asentamiento indígena conformados por: *pocabuy*, *tupes*, *caribes*, entre otros, dedicados a la orfebrería y a los cultivos. Ellos dieron lugar a un sinnúmero de expresiones rituales que se han incrustado en el seno de la Sierra Nevada de Santa Marta, con prácticas milenarias como los rituales de diablos, Kukambas y negritos.



Momentos del Taller con el maestro Olger Baena.

En el departamento del Cesar, el ritmo musical predominante es el vallenato y sus diversos aires, como son el Paseo, Merengue, la Puya y el Son. Sin embargo, existen otras danzas como Danza

4 Taller teórico-practico liderado por el maestro Olger Baena. Director del grupo folclórico Chingalé de Valledupar (Cesar).



el Pílon, Diablos danzantes del Corpus Christi, Danza el Chicote, Danza la Tambora y la Danza Chimila, expresiones que ameritan también ser difundidas y conocidas.

El vallenato es el género musical autóctono de la costa caribe colombiana con epicentro en la antigua provincia de Padilla (hoy sur de la Guajira, Norte del Cesar y Oriente del Magdalena), y presencia ancestral en la región sabanera de Bolívar, Sucre y Córdoba. Su popularidad se ha extendido hoy a todas las regiones del país y países vecinos como Panamá, Venezuela, Ecuador y México. El Vallenato se interpreta con tres instrumentos: el acordeón diatónico, la guacharaca y la caja vallenata.

7.1 Paseo Vallenato

A diferencia de todos los demás aires del folclor de la región, el Paseo Vallenato tiene una cuadratura de compás de cuatro tiempos. La marcación de los bajos es de uno por tres y a veces, de acuerdo a la pieza, de dos por uno. Para los intérpretes, es el aire más fácil de tocar. Este ritmo recoge literariamente y de forma espontánea las historias del pueblo.

El Paseo es concebido originalmente para perpetuar a través del canto, la historia de los pueblos indígenas de la región, los *chimila*, *wayuu*, *tupes* y demás habitantes del viejo Magdalena.

A pesar de su antigüedad, el Paseo es en el ambiente vallenato el más nuevo de los ritmos tradicionales, hasta el punto de no tener más de 80 años desde su popularización.

El Paseo tiene un paso base del que derivan los demás y se realiza de la siguiente manera: los pies van arrastrando en el piso, marcando un tiempo a la derecha y uno a la izquierda y así sucesivamente.



7.2. Merengue Vallenato

La palabra Merengue se remonta a la época de la colonia y proviene del vocablo *Muserengue* nombre de una de las culturas africanas traída desde las Costas de Guinea que llegó a la Costa Atlántica.

El merengue tradicional tiene una cuadratura de compás de seis por ocho, un compás derivado, dado que los compases originales son los de cuatro tiempos, el de tres y el de dos. Desde este punto de vista, el Merengue Vallenato es el aire más complejo y a la vez más original entre los cuatro tradicionales.

Fue uno de los primeros ritmos en ser tocados con acordeón e igualmente su auge se dio en los primeros años del presente siglo. Sus máximos exponentes fueron Chico Bolaños, Octavio Mendoza y Chico Sarmiento. En lo que a las letras se refiere, son muy pocas las veces en que son románticas, ya que la gran mayoría describe situaciones vividas por el compositor o simplemente son dedicados a un amigo. Los merengues actuales no tienen un tema específico. El Merengue, al igual que el paseo tiene un paso básico de donde se derivan los demás pasos, pero es muy diferente al del paseo, que se realiza levantando los pies uno a la vez, marcando un tiempo derecha y un tiempo izquierdo.

7.3 Puya Vallenata

En Valledupar y demás pueblos del antiguo departamento del Magdalena Grande, el ritmo más antiguo era llamado Puya. Su nombre deriva del verbo “puyar”, y tiene un compás de seis por ocho. Este ritmo en su forma indígena, nunca tuvo canto y consistía en la imitación hecha por el carricero –patero o caña sillero–, en ritmo rápido, del canto de algunos pájaros. Posteriormente, a través del tiempo se fueron fusionando los distintos elementos tri-étnicos, típicos de la cultura costeña y ribereña colombiana, dando como resultado la Puya Vallenata con su actual equilibrio entre el canto, la melodía y el ritmo.

La Puya se destaca por ser el aire más rápido, y el que exige más habilidad en el intérprete del acordeón. Se utiliza más comúnmente en las contiendas y competencias de acordeonistas en los festivales vallenatos de Colombia. La Puya Vallenata tiene su pase base con movimientos en las caderas moderados y rítmicos, llevando la marcación de los pies hacia atrás, donde marcaría dos tiempos derecha y dos tiempos izquierda.



Vestido de la Puya Vallenata –del archivo personal del Maestro Olger Baena–.

7.4 El Son Vallenato

El Son Vallenato tiene una cuadratura de compás de dos por cuatro. Una característica esencial en la ejecución de este aire es la prominente utilización de los bajos del acordeón en la interpretación de cada pieza, tanto que los bajos pueden ser más notorios que la misma melodía emitida por el teclado, principalmente en los acordeoneros de las nuevas generaciones.



Como el Paseo, el son es una especie de crónica en donde la singular narrativa del cantor deja plasmados los acontecimientos de su existencia. Particularmente, se representan dramas nostálgicos que han constituido parte importante en la vida del autor.

El Son tiene una marcación en los bajos de uno por uno, muy marcada, sobre todo en intérpretes sabaneros o de influencia bajera del Viejo Bolívar, a diferencia de los acordeoneros de la provincia, quienes interpretan el son más fluido, menos marcado más sutil y le dan una marcación de bajo de uno por dos y de dos por uno, en ocasiones.

7.5 Diablos del Corpus Christi

En Valledupar, capital del departamento del Cesar y ciudad ubicada en las últimas estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta, como en muchos otros lugares del mundo, aparecen los Diablos del Corpus Christi. Esta manifestación cultural de Valledupar, es la danza más antigua de la ciudad es frecuente encontrarla en el barrio Cañahuatè, donde la familia Galindo desempeña un papel central para mantener viva esta tradición remontada al menos al siglo XIX, y cuya comparsa es actualmente dirigido por Silvio Jiménez, considerado hoy el gran capitán de los diablos de Valledupar.

Se tiene conocimiento por tanto que cada jueves de Corpus Christi se presenta la danza como un elemento ritual los cuales utilizan diversos elementos. El vestuario de la Danza del Diablo es todo de color rojo y negro. Se lleva en la cara una máscara y en la espalda un cuero de oveja lleno de espejos y moños de cintas variados. La camisa roja manga larga terminada en arandelas, castañuelas en las manos; pollera (tipo de falda corta externa sobre el pantalón) adornada con cascabeles; un peto en el pecho; pantalón corto estilo bombacho lleno de cascabeles; medias largas rojas; zapatos negros con espuelas metálicas de jinete.

Los diablos hacen un círculo y bailan en las puntas de los pies. Se realiza de espalda y frente (sin darle nunca la espalda al santísimo), hacen juegos con las espuelas y los brazos, y en la danza se hacen movimientos de piernas cruzadas en saltos suaves y bruscos, donde se escucha el sonar de los cascabeles y las castañuelas que usan para su vestuario.



El maestro Olger Baena y un danzante de Diablos. Archivo personal.

7.6 Danza del Chicote

La danza del Chicote es un legado cultural de la Sierra Nevada, ya que es la expresión autóctona que conforma el referente e identidad de los cuatro pueblos ancestrales (Arhuaco, Kogui, Wiwa y Kankuamo). Es una danza ceremonial, porque los indígenas la utilizan en sus rituales y pagamentos, no tiene coreografía definida, pero sus movimientos son circulares, manejo de manos y filas en forma de culebras para darle gracias a la Madre Tierra, donde cada movimiento, figura y actitud de los danzantes es variada.



En las rondas, algunos movimientos de animales y adoración a la naturaleza, son en ritmo de Son.

7.7 Danza de la Tambora

La Danza de la Tambora es cadenciosa y sensual, donde los pies no se levantan del suelo, donde las caderas van serenas sin movimientos exagerados. En este rasca-pié de la danza, el parejo invita y persigue a la mujer, mientras ella lo esquivo. Ella coquetea, pero rehúsa a la galantería del parejo; solo permite el mayor acercamiento en una parte de la tambora que llaman “El Gozao”. En donde se acelera el ritmo de la canción y se repican los cueros de la tambora. La pareja realiza en la danza las actividades que el cantador en sus versos va narrando.

7.8 Danza Chimila

A la llegada de los españoles el pueblo chimila ocupaba grandes extensiones que iban desde el Río Frío y las estribaciones noroccidentales de la Sierra Nevada de Santa Marta hasta las inmediaciones de Mompos y la Ciénaga de Zapatoza y desde la banda oriental del Río Magdalena hasta las hoyas de los ríos Ariguaní y Cesar.

Hoy en día la etnia se encuentra prácticamente reducida a un territorio marginal ubicado en las sábanas de San Ángel, en el departamento del Magdalena. Su danza es propia de los indígenas que habitaban en la zona del bajo Magdalena en la Costa Atlántica y en el Cesar, también en el valle del río del Cesar hasta la Guajira. La danza tiene fines religiosos, se hace en honor al sol, y que muy posiblemente tenga una connotación fálica pues en la cosmología indígena el sol fertiliza la tierra por medio de sus rayos que vienen siendo su semen, representado en las tiras que se enrollan y bajan hasta la tierra. Como dato adicional, la artista Totó la Momposina interpretó una canción llamada Indios Farotas dedicada a los chimila.

8. Foro definiciones del baile de La Puya

Los maestros María Barranco, Gary Julio Escudero y Robinson Liñán invitados al Foro, exponen sus apreciaciones frente al origen y desarrollo de la Puya no solo en el contexto del departamento del Atlántico, sino en relación con la expresión musical y danzada que se efectúa en otros departamentos como La Guajira y el Cesar.

Robinson Liñán, director de la Corporación Cultural Barranquilla hace énfasis en que, antes de hablar de la historia de la Puya es pertinente reflexionar en torno a la cultura, el arte y la naturaleza humana, así como la necesidad de experimentar con nuevas cosas. Por ello, el origen de muchas sonoridades es justamente producto de la experimentación con diferentes ritmos. Es posible encontrar músicas que empiezan a velocidades lentas y terminan con una velocidad más acelerada, esto ocurre, por ejemplo: en el ritmo de la tambora con el momento del goce, la Cumbia que se transforma en Puya. También se presentan estos cambios en la música propia de las sábanas de Sucre y Córdoba donde las bandas de viento han entrado en el fenómeno del aceleramiento del ritmo y hablan no solo de fandangos y porros sino también de Mapalés y Puyas.

Por su parte, el Maestro Gary Julio Escudero, director del grupo Experimental de la Guajira, empieza por cuestionarse: “¿qué es Puya? No es más que una sátira, es un pique, es un dime que yo te diré, es tú me dices, yo te contesto y desde allí nace el concepto musical, porque antes que baile, la música de la Puya fue primero. En nuestra región, Francisco el hombre, precursor de la música de acordeón, interpretaba el merengue y la Puya. Nace de eso de un pique, de allí nace el nombre de piquería. La Puya nace como una indirecta, sátira, y lo mismo ocurre en la coreografía, el hombre provoca a la mujer y esta le contesta”.

La Puya en la Guajira gira alrededor de la música de acordeón.



Expresa Escudero:

“Yo fui formado en la escuela de Gloria Peña y de Yamile del Castillo, pero cuando yo me fui a la Guajira solo había dos danzas que eran la Yonna y el Pílon Riohachero, y emprendí trabajos de investigación encontrándome con el carnaval de Riohacha, el más antiguo de Latinoamérica, pero poco conocido, luego le sigue el carnaval de Villanueva. Allí encontré que se hacía el baile de la Puya el cual era una comparsa de carnaval que recorría todo el pueblo y que tenía una antigüedad en ese entonces de más de 80 años y se hacía con acordeón, caja y guacharaca. Hoy día se ha acelerado aún más debido a los concursos, su vestimenta era muy similar al mapalé y a la Puya del carnaval de Barranquilla. Se baila con los pies planos, cadera circular, el hombre reta a la mujer y esta le contesta. De acuerdo al instrumento musical que se interpreta así se hacen los pasos, por ejemplo, en la puya provinciana cuando suena la caja, la guacharaca o el acordeón tiene sus pasos específicos”.

Es resaltado de que en cada pueblo se interpreta de diferentes maneras, las formas en cómo se transmiten las tradiciones hacen que se vayan cambiando las cosas. Se conoce que la primera Puya interpretada se llamaba “La puerca mona” la cual fue creada por Francisco el Hombre, en la época se escuchaba también la “Puya Puyará” en donde se improvisaban versos de acuerdo a la ocasión.

En Valledupar, el maestro Adalberto Acosta adaptó la “Puya Puyará” a la Puya Vallenata con el grupo de danzas que dirigía. Se vestían con faldas a media pierna, pollerín, blusa con mangas, flores en la cabeza. La primera comparsa de Puya en Villanueva usó un vestido adaptado del Mapalé con falda corta, con tres arandelas, eran interpretados por jóvenes o niños y por eso se hacían temprano porque no podían estar tan tarde en la calle.

Es importante saber que en Valledupar las coreografías del vallenato surgen con la creación del Ballet Vallenato, allí había la necesidad de generar danzas a la música tradicional de Valledupar.



De izquierda a derecha: Robinson Liñán, María Barranco y Gary Julio Escudero.

La maestra María Barranco, que asumió la dirección del grupo de danzas de la Universidad del Atlántico durante la década de los 70, es reconocida por ser la creadora de la coreografía de la “Puya Loca”. Durante su intervención resalta que, en la época que fue profesora de danza de folclor, centró su trabajo físico más que nada en preparar a los bailarines en el componente interpretativo, es decir; que los integrantes pudieran conectarse con la música y transmitir sus emociones y su alegría. Gran parte de los pasos que dieron inicio a sus montajes se trabajaban desde el desarrollo de la gimnasia o calentamiento.



En relación con los orígenes y la forma en cómo se lleva un tema musical a una coreografía hoy día convertida en una danza folclórica, la maestra relata:

“(…) en los tiempos en los que el grupo de danzas de la Universidad del Atlántico, tenía como acompañante al grupo musical llamado La Cumbia Internacional, Diofante Jiménez era el flautero de la época. Viajamos a Cereté a acompañar a la reina del Festival del Dividivi. Y estando en un restaurante cuyos propietarios eran gays, ellos le propusieron que hicieran un canje, les daban la comida y a cambio ellos les tocaban y animaban el sitio, así que el grupo musical en cabeza del flautero Jiménez creó una melodía que denominó La Puya para las locas, pero se dio cuenta que al cantarla no quedaba o rimaba bien y quedo reducida a “Puya Loca” para que pudiera encajar bien. Esto fue en los años 70. Así que durante los entrenamientos gimnásticos que adelanté con el grupo de danza incorporé pasos apoyándome en la melodía que hizo Diofante Jiménez, es decir; poco a poco durante las prácticas estábamos involucrando los pasos y al final ya todos tenían rutinas claras. Hacia el año 1973 ya estábamos bailando la “Puya Loca”, diseñamos un vestido con faldas de boleros cortos; blusa con mangas amarrada a la cintura; los hombres usaban pantalones y camisas amarradas, queríamos que se enfatizara el movimiento de la cadera y teníamos unos pasos donde levantamos los talones para darle más énfasis a su movimiento. Gracias al impulso dado por la Universidad del Atlántico, se estimuló la grabación del tema el cual no se hizo con La Cumbia Internacional sino con el grupo de la Cumbia Soledaña que dirigía Efraín Mejía. De esta manera el tema se hace famoso. La “Puya Loca” musicalmente, se hace con todos los instrumentos con los que se toca la Cumbia. En sus inicios el tambor era interpretado por Batata, la flauta de Diofante Jiménez, todo era frenético, comenzábamos en cuadrilla, semicírculos, y con una fuerza que a los tres minutos ya los bailarines estaban agotados, pero sonrientes”.



Recorrido histórico del baile de la Puya loca. Elaboración de la Maestra María Barranco, 2019.

Hay que destacar la influencia que ha tenido la Universidad del Atlántico en el desarrollo de la cultura, no solo de la región, sino del país. Aquí nacieron muchos maestros de danza y se crearon montajes que lograron traspasar fronteras. Dentro de los maestros más destacados se encuentran Carlos Franco, Ricardo Sierra, Iván Cisneros, Carlos Caballero, Carmen Meléndez, entre otros.

Dentro de las reflexiones más importantes durante la intervención de los maestros Barranco, Escudero y Liñán, están:

- Independiente del tipo de danza folclórica que se haga, el componente interpretativo y la expresión corporal son fundamentales para lograr una apropiada proyección sobre todo de folclor en la región.
- Las nuevas generaciones tienen una gran responsabilidad de hacer que las tradiciones se conozcan, pero esto debe partir de una conciencia investigativa, para así conocer y proyectar con propiedad el saber popular.

- 
- 
- Es importante considerar la inclusión de la “Puya Loca” como una expresión folclórica con un papel protagónico en el Carnaval de Barranquilla, así como ocurre con otras expresiones de danza que hacen parte de esta fiesta (Rincón, 2019).
 - La “Puya Loca” nace de un ritmo musical creado previamente y su coreografía junto con sus pasos se popularizó y fue acogido por múltiples agrupaciones de danza a nivel nacional.

9. Danzas del departamento de La Guajira⁵

A continuación, reseñare el resultado de mis procesos de investigación en la región y que soportan el taller teórico práctico que me corresponde liderar.

9.1. Yonna

Es la danza tradicional de los indígenas *wayuu*, etnia que se ha constituido en la más importante de nuestro territorio y se considerada un ceremonial al régimen matriarcal de esta cultura. Es bailada en ceremonias especiales, tales como matrimonios, velorios, agradecimientos por cosechas. Corresponde, en su connotación a la importancia de la mujer en el régimen matrimonial, en donde ésta se caracteriza por ser la cabeza de la familia.



Maestro Gary Julio Escudero

5 Taller teórico- práctico liderado por el Maestro Gary Julio Escudero. Fue director de las Danzas Experimentales de la Guajira. Reconocido coreógrafo, investigador y exponente de la cultura de la región. Falleció tres años después de la realización del Foro, es decir, en el año 2022.



Es una danza propia *wayuu*, este término se deriva del verbo *ayunnaja* que significa “danza” y la Yonna consiste en danzar alrededor de un círculo llamado *piovi*, donde el hombre da vuelta para atrás representando el viento y la mujer va hacia delante representando la fuerza y tratando de perseguir al parejo hasta derribarlo. El baile es muy decente, propio de la gente de bien. A él concurren hombres y mujeres no únicamente de humilde cuna sino personas de mayor alcurnia. lo cual denota una marcada jerarquía.

Esta danza plantea una verdadera lucha entre el hombre y la mujer. En ella se caracteriza toda evidencia a la pareja guajira, a la poligamia: múltiples mujeres se suceden para atacar y abatir a los hombres, únicos y no relevables. Más allá de esta representación, esta danza encierra una significación simbólica más profunda. La Yonna es sin lugar duda la manifestación colectiva más popular en la actualidad y la más practicada. Los pretextos para organizar una Yonna son numerosos: se celebran en acontecimientos tales como matrimonios; el comienzo o fin del período de la relación de una muchacha; los éxitos económicos entre ellos; como testimonio de estimación durante las visitas más importantes; se presenta frecuentemente a los chamanes, las cuales son exigidas, dicen ellos, por los espíritus como condición del retorno del alma y la completa curación de los enfermos.

El baile o danza de la Yonna comienza cuando un indígena toca la caja o tambor apenas anochece o a la hora prefijada para el baile; luego, se percibe el sonido de la caja. Los indígenas del contorno se dan prisa para asistir al festival, las muchachas y además de las casadas se aderezan hasta quedar bien majas, se proveen un pañuelo muy grande que casi les arrastra, se colocan unas mantas muy elegantes y vistosas. El varón se coloca su casquete con penachos de pluma en la cabeza (*carracte*), se pone su manta que se retuerce en la cintura y van llegando uno a uno guiados por el sonido de las tamboras, pues sólo ése es la tarjeta de invitación a la fiesta, a todo el que quiera asistir a ella. Los dueños del baile



han ido preparando muchas tajadas de carne, chivo, arepas de maíz, chicha mascada y sus buenas garrafas de ron. Entre los civilizados se bebe cerveza y whisky.

A los primeros redobles de la tambora todos presagian el desaliento, parece que nadie ha venido con ánimo de bailar; se toman los hombres los primeros tragos de ron, las mujeres nunca toman y cuando suena la caja con su acompasado provocativo, saltan de repente. Uno de los apuestos mozalbetes se despoja de sus cotizas o abarcas que presiona con la mano derecha, se desarruga la manta, ajusta bien el guayuco y cala la tequiara o penacho de pluma. Este parejo empieza a dar vueltas al ruedo, como si desafiando a una de las asistentes al baile. De repente, su propia mujer o una de las bailadoras entra al ruedo, se descalza como lo hizo su parejo, con su manta graciosa que le arrastra y su enorme pañuelo cubriéndole la cabeza. El cual, desliza por su espalda hasta tocarle los talones, ella aprisionada por los lados a la altura de la cintura la manta y el pañuelo, caminando como a un metro de distancia, dándole vueltas al cerco al compás de la caja.

Cuando ambos han dado una vuelta entera al redondel a la intemperie e iluminado por las lámparas de gasolina o petróleo o por una fogata, de repente el indígena lanza un grito, alza la mano derecha en la que lleva la cotiza y comienza a dar carreritas mirando de un lado a otro, a una prudente distancia de su pareja y sin tocarla.

Tan pronto el varón lanza el grito, ella como haciendo reverencia al público, da una vuelta en el mismo sitio y meneando su pie ágil, graciosa y rápidamente corre tras él a pisarle el pie para tumbarlo. El éxito de la mujer está más que en su elegancia, en su maestría en tirar a tierra a su parejo, pero sin empujarlo. En cambio la destreza y arte del varón consiste en no dejarse tumbar de ahí, porque cuando ella logra acorralarlo y tumbarlo todos los presentes exaltan la emoción con aplausos para la mujer y en sátira para el caído. Por lo tanto, la caja sigue su ritmo acelerado y



electrizante, cuando la destreza del galán logra burlar la astucia y tenacidad de la bailadora, él como un engreído de su tiempo grita “tráeme a tu hermana menor”.

Los elementos usados en la Yonna o Chichamaya son:

- La *kasha*: tambora.
- La casera: los palitos con que se toca la tambora.
- *Pioui*: círculo para danzar.
- *Kialoja*: pañolón largo.
- *Karastsw*: penacho de plumas.
- Paluse: pintura facial rojo mantos de colores vivos.

Los Pasos de la Yonna o Chichamaya son:

- Paso de la mosca.
- Paso de la hormiga.
- Paso de la mujer traviesa.
- Paso del trompo.
- Paso del alcaraván.
- Paso de la tortola.

Los motivos de celebración de la Yonna se relacionan cuando se presenta una *Majayura* (señorita) cuando se agradece la fertilidad; se marcan los animales; la graduación o por enfermedad.

9.2 Chicote

Es la danza que interpretan los indígenas de la Sierra Nevada, agrupados en familias tales como los *Koguis*, *Arhuacos*, *Arzarios*, *Kuankuamos*, *Ipkas* etc. Consideran éstos sus espacios geográficos como el centro de la tierra y la danza bailados en agradecimiento a la madre tierra, después de haber soñado o por un acontecimiento especial.

Esta danza suele estar acompañada por instrumentos tales como la gaita macho y hembra; el tambor; las maracas y el acordeón



como lo encontramos en los indígenas Arhuacos que habitan las estribaciones de la Sierra Nevada que llegan a Caracolí-Guajira.

9.3 Indios del Rosario

Esta tradición que todavía se mantiene viva en el municipio de el Molino se ha conservado por más de 500 años, es la danza que bailan los indios Cariachiles a su Guaricha o la Virgen del Rosario. Todos los 29 de abril, los veneradores de estas fiestas provenientes también de otros pueblos se reúnen en la plaza principal a bailar la Chichamaya, acompañada de un tambor, el caracol, el peruano y la perra. Esta danza se baila como agradecimiento a la virgen, por el milagro realizado por ella en la época que fue envenenada la laguna Sicarare y ella se apareció y levantó a todos los que habían consumido de esta agua.

9.4 La Colita

A principios del siglo XX, debido a la adopción en nuestro territorio del acordeón, instrumento que entró a la Guajira por el puerto de Riohacha, el cual tuvo resonancia en los municipios y pueblos de la provincia, la gente organizaba festines que solían llamarse colitas. El sonido del bombo, informaba que había fiesta y de boca en boca se regaba la voz en el pueblo. Al son de acordeón, bombo, redoblante, maracas y claves se animaban las fiestas cuyos ritmos y bailes eran influenciados por las danzas de salón, por lo que se dice que esta manifestación musical dio origen a lo que hoy se conoce como música vallenata.

Para hablar de las Colitas nos debemos remontar a los inicios del Vallenato. En esos tiempos, la música junto con el vestido y las costumbres, dividía verticalmente las clases sociales.

De un lado la aristocracia criolla se divertía al son del piano, la guitarra y el acordeón que acompañaban los valeses, cuadrillas y



lanceros, mientras que el pueblo se divertía bailando al son del tambor y la flauta.

Las Colitas eran una prolongación de las diversiones de los ricos en el ambiente de la gente del pueblo, mezclándose momentáneamente unos con otros. Después de terminadas las fiestas, salían en grupo por las calles bailando, cantando y terminaban en una casa elegida o escogida al azar, donde se celebraba un baile alrededor de un madero, punto en que tocaban y cantaban los músicos. Estas prolongaciones de fiesta duraban varios días dependiendo del entusiasmo y significación de la fiesta.

Algunos investigadores, como el expresidente López Michelsen, afirman que estos remates de fiesta fueron el pabellón de maternidad del vallenato, dado que combinaron ritmos europeos y nativos: ambos dieron a luz los aires vallenatos. “Las Colitas son el ancestro directo del vallenato moderno”, afirma el expresidente colombiano.

Parece más acertado pensar que las colitas no ayudaron a formar el género, sino a divulgarlo. Para empezar, esta clase de fiestas improvisadas no se conocieron en toda la región, sino en la zona del Valle de Upar. En El Paso (Cesar) no hubo Colitas, en muchos lugares del río tampoco. Por otra parte, los historiadores indican que las colitas surgieron a comienzos del siglo XX, cuando ya el vallenato había empezado a coger ritmo con el trío del instrumental clásico.

9.5 La Cumbiamba

Cuenta la historia y las investigaciones que con el furor en la Costa Atlántica de la Cumbia como baile resultado de la mezcla tri-étnica, la popularidad se extendió tanto que llegó a nuestras tierras como una danza de carácter carnavalero y religioso bailada en vísperas del carnaval y fiestas de la Cruz de Mayo y la Virgen del Carmen.



En el territorio conocido como la provincia de Padilla fue tan popular su ejecución que acompañada con caja, guacharaca y acordeón se le dió un sello particular ya que entre el tumulto de vendedoras y caporales se bailaba al son de los ritmos de Merengue y Puya con el que las mujeres movían graciosamente las caderas.

Éstas eran organizadas en playones frente a las iglesias o calles de los pueblos, en Riohacha las más conocidas fueron las de Monte de Río, y la más popular debajo del palo de ceibo de la calle ancha a un lado de la loma de Silveria. La siguiente, es una descripción (producto de la investigación de campo), de su pintoresca originalidad, única en su género:

En primer lugar, no hay salón de baile, todo sucede al aire libre, en una plaza, no hay cercas ni trabas. Imagínense ahora, un poste hundido en la tierra, un pequeño mástil de 2.50 metros de altura, encima del cual ondea el pabellón colombiano. Más abajo, alrededor del pabellón y contra el mástil, tres o cuatro linternas suspendidas. Es el escenario en toda su sencillez.

Hacia las ocho de la noche tres músicos vienen a apoyarse contra el poste, un hombre con un acordeón, otro con tambor y otro tocando “guacharaca”. Preludian algunos aires, la invitación. Todo el mundo conoce el acordeón importado de Alemania los tambores o mejor dicho el tamboril, que tiene esa particularidad en su forma de cono truncado y no tiene una sola piel: algo parecido al instrumento de los negros de Martinica. También se coloca entre las piernas y se toca con las manos. La guacharaca no se parece a ningún otro instrumento con el que se lo pueda comparar. Es un pequeño tallo de madera, plana, de una caña y de dos dedos de largo, cubierta con una delgada placa de hierro o de cinc con dientes en forma de sierra, con muescas parecidas a una cremallera.

Con la mano izquierda se sostiene el bastón, mientras con la derecha armada de un pequeño pedacito del tamaño y grueso



de un lápiz, raspa el instrumento subiendo y bajando. Esto produce un ruido destinado a acompañar a los otros instrumentos. Es poco armonioso se le concede, y bastante irritante, ¡oh! ¡Ese rechinamiento!

Tan pronto la música sigue un ritmo, se ven desfilar hombres y mujeres en grupos. Los hombres en mangas de camisa, las mujeres llevando velas prendidas y cucuyos o gusanos de luz en el cabello y el talle. Inmediatamente, las mujeres excitadas por esa música favorita, se ponen a revolotear alrededor del mástil, deslizándose sobre el suelo, con un ligero movimiento rítmico, lascivo, de vaivén para adelante y atrás del vientre, de las caderas y del talle: los hombres al frente de ellas ejecutan el mismo movimiento.

No es una danza muy casta y decente, pero es ciertamente muy graciosa y no tiene nada parecido con la danza del vientre de argelinas y egipcias que exhibieron durante la exposición de 1889. Era más que grotesca, ¡era horrorosa! Esas mujeres revoloteando así, iluminadas por la luz de lámparas y velas, parecieron tener una expresión feliz, radiante.

9.6 El Baile del Pilón Riohachero

El baile típico riohachero nació como el resultado de una historia de fracaso amoroso, en donde el pretendiente (Encarnación Bermúdez), estaba enamorado de la hermosa cabellera de una escultural morena llamada Malle.

Encarnación hombre parrandero, vivaracho, que tocaba la dulzaina o armónica, que se enamoró locamente de Malle, la cual lucía siempre una hermosa y larga cabellera que era el atractivo y admiración de muchos hombres. En la casa de Malle se dedicaban a hacer arepas y bollos que vendían a las personas las cuales realizaban allí su oficio y por las tardes regresaban a Riohacha.



Encarnación la asediaba, pero ella no soportaba sus requiebros amorosos. Él con sus toscas manos acariciaba sus cabellos, pero cuando intentaba besarlos ella corría a esconderse para alejar a Encarnación, y quitárselo de encima. Cuenta la historia que él era un hombre muy feo y no le gustaba a Malle; la Malle resolvió mandarse a cortar el pelo desde las mismas raíces, lo que era antes un castigo, para disimularlo, se envolvió la cabeza con una pañoleta de colorines. Cuando Encarnación se le acercó se quitó la pañoleta. Esto desconcertó al hombre, lo que le causó honda tristeza al pretendiente. Fue tanto el dolor que sintió este enamorado que lo inspiró a componer la siguiente canción, que al instante cantó con su dulzaina:

“Yo te quería era por el pelo.
Te lo cortaste y ya no te quiero.
Yo te quería era por el pelo.
Te lo cortaste y ya no te quiero. Quien pila pilandera
Quien muele molendera
Quien pila pilandera
Quien muele molendera”.

Esto sucedió la víspera de Año Nuevo. La canción posteriormente dio origen a la danza del Pilón Riohachero. Por la tarde, cuando el señor Encarnación regresaba con los trabajadores por el camino, tocaba su dulzaina y ellos entonaban el Pilón, y las señoras bailaban hasta llegar a sus casas; de allí se dice también que el Pilón es un baile callejero, dado que se baila en las calles.

9.7 El baile de la Colita Abierta y la Colita Cerrá

El baile de la Colita Abierta y la Colita Cerrá es un baile popular practicado por los abuelos en la década de los cincuenta y armonizado por un ritmo cumbiambero de acordeón, caja y guacharacas, instrumentos típicos del folclor guajiro. Un baile abierto preferiblemente en la plaza principal, al son de tambores, con palmadas





de flauta de caña y progresivamente de instrumentos de vientos, cuando estos se conocieron y se aprendió a interpretarlos.

Este baile se hace en parejas sueltas, tiene un ritmo parecido al merengue vallenato y su melodía es de lamento, pero se narran cosas cotidianas. Es típico de Fonseca y sus alrededores, en el sur del departamento de La Guajira.

La letra de la Colita es variada y siempre hace mención de algunos acontecimientos amorosos entre las parejas, mezclados con el paisaje que les rodea.

El vestuario en la mujer es una falda amplia larga de muchos colores alegres; una blusa blanca con mangas tres cuartas, con arandelas en las mangas y al final de la blusa y en el orillo lleva un vivo del color de la falda; la cabeza bien adornada, con flores vivas; calzan zapatillas de lona. El vestuario del hombre consiste en pantalón largo blanco, camisa manga larga blanca, sombrero y sus cotizas.

9.8 La Puya Provinciana

Se denomina Puya al acto de pedir o picar. En los cantos campesinos es muy común tirar Puyas, y Puya se denomina en la jerga popular de la población de la provincia de Padilla el acto de puyar en las cumbiambas, de mover sensualmente las caderas. Como ritmo musical es el más antiguo, junto con el merengue, de los ritmos musicales de la música de acordeón o vallenata.

La Puya es un ritmo que nunca tuvo canto y consistía en la imitación hecha por el carricero, en ritmo rápido, del canto de algunos pájaros. Se bailaba en hileras, llevando cada persona las dos manos cerradas a la altura del pecho con los dedos apuntando hacia delante y simulando que se puyaba repetidamente a quien danzaba adelante. El nombre de Puya viene del verbo puyar. A



través del tiempo se fueron fusionando los distintos elementos de nuestra cultura folclórico-musical, lo que logró que al sumarse la Puya Negroide, como género cantado, a la Puya Indígena, como género musical sin canto, diera como resultado la espléndida Puya Vallenata con perfecto equilibrio entre el canto, la melodía y el ritmo. La Puya tiene un típico compás de seis por ocho y de estirpe virtuosamente zamba, con una melodía similar al canto de las aves y la sátira. La Puya y el Merengue en su patrón rítmico y armónico son iguales. La diferencia está en su concepción melódica: en el ritmo, la música y naturalmente en la interpretación que se haga, propia de cada pieza.

Así, la Puya tiene una marcación en los bajos de 2 x 2 y a veces, 2 x 1 en ciertos pasajes de la interpretación, aunque no en todas las piezas. La velocidad que se le imprima no es diferencia, dado que el intérprete la toca a su gusto.

Como danza en el departamento de la Guajira, nace en el municipio de Villanueva, en época de carnaval en los años 40 cuando un grupo de jóvenes del barrio el Cafetal decide hacer una comparsa que recorriera las calles de este municipio, bailando para recoger dinero para el trago que sería consumido por la noche en las fiestas populares. Así, se convirtió en la comparsa de mayor éxito en esta región, que acompañada de caja, guacharaca y acordeón bailaba frenéticamente con el ritmo de puya tradicional de la música de acordeón. El vestuario es muy sencillo y ayuda a que los movimientos marcados por los bailarines se vean mejor.



10. Educar a través de la danza folclórica⁶



Maestra Alis Montenegro Goenaga

Las expresiones artísticas forman parte de la construcción social de la humanidad, entre las que se reconoce a la danza, cuyos orígenes se enmarcan en rituales, y símbolos orientados a la adoración o celebraciones festivas ante los diferentes acontecimientos humanos. Permitiendo la expresión de emociones y sentimientos que emanan desde la exploración de la sensibilidad de cada individuo.

La danza desde sus diferentes géneros contemporáneo, clásico, folclórico, contribuye en el desarrollo de habilidades motrices, al igual que en generar salud mental y física a quienes optan por su práctica. Aunque la danza folclórica en su evolución histórica ha

⁶ Reflexiones finales expuestas por Alis Neris Montenegro Goenaga, integrante del Grupo de Investigación CEDINEP. Falleció dos años después del Foro, en el 2021.



recibido variadas denominaciones, danza popular, tradicional o autóctona, sin dudar en que desde su singularidad denotan una característica especial. Y su punto de encuentro es el hecho de formar parte del acervo cultural de una comunidad, sus creencias, su historia, lugar de origen; sus gestos y expresiones corporales, representados en el movimiento. De allí, el hecho que la danza folclórica se encuentra altamente ligada a la educación, puesto que se devela la contribución que esta hace al desarrollo de su expresión corporal, a la interacción social y a la construcción de identidad cultural.

La danza folclórica es la expresión del movimiento rítmico-dinámico, cuya forma, mensaje, carácter y estilo permite reconocer los sentimientos y costumbres de una comunidad y puede generar sentimientos y actitudes de pertenencia e identificación (Ahón, 2002).⁷

De esta forma, se puede apreciar como el ser humano por naturaleza tiene la tendencia a moverse, a satisfacer necesidades que implica el movimiento, el cual ya está predeterminado, precisamente por ese contexto de origen de cada individuo, o medio ambiente que incide en su personalidad que lo invita a adoptar una actitud, a comunicarse no verbalmente desde una expresión corporal propia y única. Valorando el cuerpo como elemento de expresión y comunicación, promoviendo actitudes de respeto por sus propias propuestas de movimiento y las de los otros, en pro de moverse activamente en forma individual y colectiva.

Esta expresión corporal se fortalece en cada una de las sesiones de enseñanza y aprendizaje de la danza folclórica, ya que una de las cualidades de esa manifestación es el hecho de que son representativas de la cultura de una comunidad o de una nación y en Colombia. País biodiverso, organizado geopolíticamente en

7 <https://www.iriartelaw.com/metodologia-para-la-ense%C3%B1anza-de-la-danza-folclorica>.



regiones, facilita la exploración de movimientos corporales, que caracteriza a cada una de las danzas en estudio, como son: la temática que representa, la trama que narran, los sentimientos y emociones que evocan en su interpretación.

Otro de los elementos presentes en el desarrollo integral de este ser humano es la interacción social. Dado que las danzas folclóricas surgen al interior de las comunidades, en el reencuentro de la población, para la realización de celebraciones religiosas, fiestas o simplemente en donde hombres y mujeres se daban una cita para compartir espacios en común en un tiempo determinado.

Inciendo de esta manera en la realización de bailes en parejas o grupales, que en la actualidad se han constituido en grupos de danzas, comparsas o parejas de bailarines, consolidándose la necesidad de relaciones distinguidas por la solidaridad, el respeto y la fraternidad. Por lo tanto, desde temprana edad se sugiere impartir la formación en danza, convirtiéndola en el medio desde el cual el niño entre en contacto con otros, sus compañeros, permitiéndole sentir y actuar de diferentes formas ante los variados estímulos que se empleen. Incentivando su desarrollo físico y psicológico, al igual que potencia la responsabilidad que se adquiere siendo miembro de un grupo y la valoración de las actividades que se realizan en equipo; que repercutirá en su desenvolvimiento personal y grupal en otros espacios como el de la familia.

Por último, se contempla el fortalecimiento de la identidad cultural con la formación en danza folclórica. Es importante pensar que en todas las instituciones educativas existen estudiantes de diferentes lugares de origen y cualidades físicas, es decir; ambientes multiculturales, afianzando la interacción del estudiante desde el contexto de origen y la procedencia de la danza folclórica. A causa de que, la identidad se encuentra relacionada con un lugar o espacio físico y desde allí se originan costumbres, formas generalizadas de actuar, tradiciones, creencias, normas, entre otros,



con los que se define un tipo de ser humano y su comportamiento en los diferentes momentos de su vida.

Según Cepeda, J. (2018)⁸ la identidad cultural se trata de un sentimiento de pertenencia a un colectivo social, que posee una serie de características y rasgos culturales únicos, que le hacen diferenciarse del resto y por los cuales también es juzgado, valorado y apreciado”. Lo que permite el continuo desarrollo tanto de la identidad personal como de las comunidades. Razón por la cual García, A. (2015) complementa tal afirmación recomendando que se debe pensar que como sociedad también se necesita de la danza folclórica a fin de fortalecer una identidad.

Las experiencias culturales se transforman a lo largo de la vida por medio de vivencias y experiencias que dan un nuevo significado a los contenidos desarrollados, permeados por el análisis crítico y reflexiones en los diferentes procesos de formación en danza. Es así como García, A. (2018) reafirma que el estudiante debe estrechar sus relaciones formativas con el folclor; no caminar desprevenido y más bien desarrollar la apreciación, percepción, interpretación, socialización y creación con la danza folclórica.

Para concluir, se retoman los propósitos e intencionalidades hacia donde se deben orientar los procesos de formación en danza folclórica. Tener presente en el rol de educador que a través de la danza no solo se moldea un cuerpo estéticamente, desde las cualidades física, sino que también se nutre a una sociedad con seres humanos capaces de valorar y respetar sus principios culturales, símbolos de sus creencias y representados en las danzas folclóricas, cargadas de la esencia cultural de cada una de las comunidades y regiones de las cuales resurgen y se reelaboran constantemente.

8 CEPEDA, J. file:///D:/Descargas/Dialnet-UnaAproximacionAlConceptoDeIdentidadCulturalAParti-6448230.pdf.



La responsabilidad del docente prima en que los procesos de formación deben contribuir al afianzamiento de valores culturales orientados hacia el desarrollo humano integral y social de todo individuo, mediado por el conocimiento, y la práctica la danza folclórica, más allá de contemplarse para una puesta en escena. Entender que la danza folclórica como producto, establece una serie de relaciones de elementos los cuales son el objeto de estudio, fundado en la experiencia corporal, desde la cual se reflexione sobre su creación, origen e identidad.



Participantes en el XXXIII Foro Taller de Expertos en Danza Folclórica del Caribe Colombiano.



©2023

RELATORA

Mónica Patricia Lindo De Las Salas

Licenciada en Educación Física, Recreación y Deportes.
Magister en Administración Educativa de la Universidad
Externado de Colombia. Doctora en Ciencias de la
Educación de la Universidad del Atlántico- RUDE
Colombia. Directora del Grupo de Investigación
CEDINEP de la Universidad del Atlántico.

@danzamoniklindo

Email: monicalindo@uniatlantico.edu.co



Con el propósito fundamental de fortalecer el discurso en torno a la danza folclórica y visibilizar el trabajo que adelantan los maestros de danza del Caribe colombiano Los Danzantes Industria Creativa y Cultural con el apoyo de la Universidad del Atlántico desarrollan, en la ciudad de Barranquilla, la trigésima tercera versión del foro nacional de expertos en danza dedicado en esta ocasión a las expresiones folclóricas del Caribe Colombiano.

Esta iniciativa se articula a la línea de investigación Cuerpo y Educación del grupo de investigación CEDINEP de la Universidad del Atlántico, la cual prospecta la construcción y generación de un discurso del cuerpo caribe, así como la reflexión alrededor de las prácticas danzarías de los maestros en los territorios. Las investigaciones derivadas de esta línea apuntan al reconocimiento del cuerpo en la interpretación de la danza tradicional como una herramienta fundamental en la configuración de la identidad y también como un factor importante en la puesta en marcha de planes, proyectos y programas educativos de la región.

En tal sentido, se desarrollan estrategias que posibilitan el diálogo con el sector de la danza y permiten conocer los avances generados en materia de folclor en sus territorios, para sistematizar la información que servirá de insumo a quienes emprenden el camino hacia una formación como coreógrafos, directores o profesores de danza. De allí que, para alcanzar tal propósito se dio invitación a destacados maestros para desarrollar una agenda la cual incluía conferencias magistrales, conversatorios, laboratorios y talleres tomando como base la danza folclórica como objeto de análisis. De tales actividades se derivan reflexiones y recomendaciones plasmadas en el presente documento.

ISSN 2981-3808

