

LA RUMBA CRIOLLA FUSAGASUGUEÑA, DE PERFORMANCE, ESCUELA Y
MEMORIA. EL NUEVO RETO PARA LAS CIENCIAS SOCIALES

NICOLÁS SEBASTIÁN CAMPO VEGA

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES

FUSAGASUGÁ

2019

LA RUMBA CRIOLLA FUSAGASUGUEÑA DE PERFORMANCE, ESCUELA Y
MEMORIA. EL NUEVO RETO PARA LAS CIENCIAS SOCIALES

NICOLÁS SEBASTIÁN CAMPO VEGA

TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR POR EL TÍTULO
DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS
SOCIALES

DIRECTOR:

FÉLIX RAÚL EDUARDO MARTÍNEZ CLEVES

UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES

FUSAGASUGÁ

2019

Nota De Aceptación.

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Mayo de 2019

DEDICATORIA

A mi padre, por ser el mejor ejemplo de apoyo y de comprensión.

*A mi madre, por dedicar los mejores años de su vida para formarme como un hombre seguro
y de bien.*

A mi hermanita, por forjarme a diario con su carácter y convertirse en la razón de mi ser.

Y a la danza, el arte del amor.

AGRADECIMIENTOS

La vida es un camino de diversos senderos, senderos que a la vez se convierten en experiencias, experiencias que se convierten en aprendizaje, aprendizaje que también es generado por algo y por alguien. El sendero de la academia permite conocer infinidad de personas que día a día aportan a la formación propia y por tanto merecen gratitud pero no sólo en la academia sino también en el ámbito familiar es necesario agradecer.

En primer lugar gracias a mis padres Efraín y Magda por ser esos seres incondicionales a lo largo de la vida que me formaron como lo que soy ahora y que me dieron la oportunidad de estudiar y aprender a diario. ¡Gracias mamita por enseñarme a bailar!. Del mismo modo a mi hermanita Tatiana y a mi amigo Julio César por estar para mí en los mejores y peores momentos y por apoyarme siempre. A mis compañeros universitarios por aportar siempre al cambio para una escuela diferente y a todos esos docentes que siempre me impulsaron a creer que el arte en la educación es la salida.

Al profe Félix Raúl ¡muchas gracias! por siempre estar dispuesto a ayudar y a contribuir a la formación de seres pensantes y críticos, por ser un docente innovador y por creer en proyectos como este. Colombia necesita más docentes como usted. A todos aquellos que aportaron en este trabajo desde fotografías, textos, entrevistas y conocimiento ¡gracias! por apoyar nuevas formas de hacer academia.

Finalmente gracias a la vida y al destino por permitirme desenvolverme en dos de las artes más bellas que el ser humano puede tener: la educación y la danza.

Nicolás Sebastián Campo Vega.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
Contextualización del problema.....	16
OBJETIVO GENERAL.....	18
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	18
JUSTIFICACIÓN.....	19
ANTECEDENTES.....	21
MARCO TEÓRICO.....	27
MARCO METODOLÓGICO.....	48
1. CAPÍTULO I: LOS AÑOS TREINTA FUSAGASUGUEÑOS.....	54
1.1. Una descripción geográfica, física y social de Fusagasugá.....	54
1.2. Fusagasugá antes de.....	60
1.2.1. El pueblo y sus gentes.....	60
1.3. De la pobreza hacia el progreso.....	63
1.3.1. La gran bonanza cafetera, el salvavidas que Fusagasugá necesitaba.....	63
1.3.2. La nueva élite de Fusagasugá.....	65
1.3.3. Infraestructura, servicios, cultura y educación, el progreso viene ya.....	66
1.3.4. La crisis, el declive de la economía cafetera.....	70
1.4. Fusagasugá, un pueblo fiestero.....	75

1.4.1. Fiesta en Fusagasugá, la trayectoria.....	76
1.4.2. Los de la élite vs. los del común.....	78
1.4.3. El club Fusagasugá, un castillo de cristal.....	80
1.4.4. La plaza de mercado, el punto de encuentro.....	82
1.5. Alegres bailemos ¿Qué bailaba el fusagasugueño en 1930?.....	85
1.5.1. El bambuco.....	85
1.5.2. El pasillo.....	86
1.5.3. La rumba criolla.....	87
Para finalizar, la distinción social, una necesidad de las clases altas.....	91
2. CAPÍTULO II: DANZA, DANZA Y MÁS DANZA, UN ACERCAMIENTO PEDAGÓGICO AL ARTE DE CONTAR HISTORIAS.....	95
2.1. La danza como medio de expresión el movimiento quiere decirnos algo.....	95
2.2. Danza y Folklore, algunas generalidades.....	98
2.2.1. El ritmo como primer requisito.....	98
2.2.2. La danza folklórica en Colombia.....	99
2.2.3. Los caracteres danzarios.....	101
2.2.4. Hacia una definición de folklore.....	104
2.2.4.1. Ser anónimo.....	105
2.2.4.2. Ser no institucionalizado.....	106
2.2.4.3. Ser antiguo.....	107
2.2.4.4. Ser funcional.....	107
2.2.4.5. Ser pedagógico.....	108

2.2.5. Entendamos la danza, algunos conceptos clave.....	109
2.3. La coreografía, una caja de herramientas.....	112
2.3.1. Una forma efectiva de expresión y creación.....	112
2.3.2. Una contadora de historias.....	115
2.4. El imaginario social, la danza folklórica como generadora de identidad y memoria.....	121
2.4.1. La identidad.....	121
2.4.2. La memoria.....	123
2.5. Beneficios y utilidades de la danza folklórica, en el marco de la enseñanza de las ciencias sociales.....	125
2.5.1. Geografía, Historia y Sociedad, desde la danza para las aulas de clase.....	127
Para finalizar, debemos “desfolklorizar” el folklore.....	131
3. CAPÍTULO III: DE PERFORMANCE, ESCUELA Y MEMORIA. UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA Y DANCÍSTICA: EL TALLER, LA COREOGRAFÍA.....	135
3.1. La necesidad de nuevas propuestas en la escuela.....	135
3.2. Para un docente performativo.....	140
3.2.1. La performatividad de la escuela.....	144
3.3. Entre propuestas artísticas y performance. Un taller pensado para docentes.....	146
3.3.1. El taller.....	147
3.3.1.1. Estructura del taller.....	147
3.3.1.2. Descripción y actividades en el taller.....	148
3.3.1.2.1. Introducción.....	148
3.3.1.2.2. Objetivos.....	149
3.3.1.2.3. Primera parte: El cuerpo, un ente que danza en el cotidiano...149	

3.3.1.2.4.	Segunda parte: Danza en la escuela ¿factible o no?.....	151
3.3.1.2.5.	Tercera parte: Dancemos en la historia, la geografía y la cultura, dancemos en las ciencias sociales.....	153
3.3.1.2.6.	Cuarta parte: Es tu turno, profe.....	154
3.3.1.2.7.	Quinta parte: Discusión y conclusiones.....	155
3.3.1.2.8.	Valoraciones de los docentes.....	156
3.4.	La Rumba Criolla fusagasugueña, la historia hecha danza.....	157
3.4.1.	Una propuesta en danza, como apertura y no como un cierre.....	161
3.4.2.	La coreografía.....	162
3.4.3.	Planimetría.....	162
3.4.3.1.	El Paso.....	163
3.4.3.2.	Figura 1. El laboreo Fusagasugueño.....	164
3.4.3.3.	Figura 2. El encuentro con la pareja.....	165
3.4.3.4.	Figura 3. El día de mercado.....	167
3.4.3.5.	Figura 4. La fiesta.....	169
3.4.3.6.	Figura 5. Tomemos chicha.....	169
3.4.3.7.	Figura 6. La burla.....	170
3.4.3.8.	Figura 7. Alegres bailemos.....	171
3.4.3.9.	Figura 8. Salida final.....	172
	Para finalizar, el patrimonio como construcción social.....	174
	CONCLUSIONES.....	178
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	183
	ANEXOS.....	190

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Primeras chozas fusagasugueñas.....	56
Figura 2. Iglesia de Fusagasugá 1930- 1940.....	62
Figura 3. Familia Aya junto a Enrique Olaya Herrera en la Quinta de Coburgo.....	66
Figura 4. Un domingo campestre.....	68
Figura 5. Primera banda musical de Fusagasugá.....	75
Figura 6. Fiestas del café en Fusagasugá.....	79
Figura 7. Plaza de mercado de Fusagasugá a finales de los años 20.....	82
Figura 8. La loca Margarita.....	88
Figura 9. Emilio Sierra Baquero.....	89
Figura 10. Enrique Olaya Herrera en Fusagasugá.....	92
Figura 11. Árbol del folklore colombiano.....	105
Figura 12. Pasillo Cundinamarqués.....	117
Figura 13. Pasillo “arriao” o fiestero.....	118
Figura 14. Las farotas de Talaigua.....	120
Figura 15. Casas- Museo del barrio Cabanyal.....	142
Figura 16. La kinesfera en la danza.....	151
Figura 17. Monumento a la Rumba Criolla.....	158
Figura 18. Representación planimétrica del laboreo fusagasugueño.....	165

Figura 19. Representación planimétrica de las orejas.....	166
Figura 20. Representación planimétrica de la “V” y los cambios de frente.....	167
Figura 21. Representación planimétrica del desplazamiento en giros.....	168
Figura 22. Representación planimétrica de los cambios de frente en bloque.....	168
Figura 23. Representación planimétrica del desplazamiento del círculo.....	169
Figura 24. Representación planimétrica de la diagonal y la hélice.....	170
Figura 25. Representación planimétrica del valseo y la formación del cuadro.....	171
Figura 26. Representación planimétrica de las orejas en pareja.....	172
Figura 27. Representación planimétrica de la formación de la línea recta.....	172
Figura 28. Representación planimétrica de la salida final.....	173
Figura 29. Publicidad del XI Festival Nacional de Intérpretes de la Rumba Criolla (2018).....	174
Figura 30. Publicidad del Reinado de la Rumba Criolla.....	175

INTRODUCCIÓN.

El propósito principal de este trabajo se centra en la necesidad de hacer evidente, dentro de muchas otras posibilidades, la enseñanza de las Ciencias Sociales desde los patrimonios locales, que para este caso se enfatiza en una danza folklórica, la Rumba Criolla. Teniendo en cuenta que la evolución del conocimiento no se ha dado sólo en las ciencias, también se ha dado en las bellas artes. Hoy en día la *performance* es una de las mejores maneras de expresar sentimientos o hechos y más en un escenario tan importante como la escuela. La danza folklórica como una muestra de *performance* es el mejor ejemplo para representar la cultura de una región y al mismo tiempo un recurso generador de identidad y de memoria si se desarrolla bien.

El presente trabajo es un conglomerado de sentimientos y emociones. Es el afán de un bailarín y docente por generar procesos de construcción en la escuela gracias a las artes. Día a día el mundo se va transformando creando nuevas maneras de revolucionar en diferentes aspectos, el ámbito educativo no se escapa de esta revolución e incluso este debería revolucionarse de manera más seguida para así mismo dar cuenta de que la alternatividad en la actualidad es un punto importante para el buen desarrollo del aprendizaje en centros educativos.

El hecho de leer las Ciencias Sociales desde la danza es la principal invitación de este trabajo, es tal vez una manera de decirle a otros docentes que existen otros caminos. Lo interesante de todo es que son los docentes jóvenes quienes prestan atención a todas estas nuevas ideas y en cierto modo eso asegura nuevas formas de enseñanza para quienes serán los adultos del mañana. La generación actual de docentes es una generación innovadora principalmente llena de muchos valores culturales y eso es lo que hay que aprovechar para un sistema educativo que pide a gritos el cambio.

Estructurado en tres capítulos busca cada vez más atraer al lector hasta el resultado final con el objeto de que este también tome una posición crítica frente a lo que se propone. Cada capítulo cuenta con un apartado titulado “*para finalizar*” en donde se desenvuelve la parte crítica y reflexiva del mismo en donde al final todo resulta conectándose y complementándose para un mayor entendimiento del documento.

Este trabajo es tal vez un viaje por diversas facetas que puede tener un docente, la primera, la de un ser histórico que es consiente y entiende tanto su entorno actual como su pasado para proponer hacia el futuro. La segunda, la de un ser artístico que lucha por darle un papel relevante al arte en la escuela más allá de ser visto como una asignatura. Y la tercera como el de un ser performativo y que propone teniendo en cuenta que la docencia es una responsabilidad enorme y por lo tanto escoger este camino de vida exige siempre disposición, pasión y amor.

Finalmente, es preciso abrir un poco la mente alrededor de temáticas como la que se propone en este trabajo pues la idea es exponer que siempre hay más formas para cimentar escuela y criticidad, a eso es a lo que hay que apuntarle. Los docentes hoy en día llevan un artista por dentro y eso debe usarse en las aulas de clase. Sacar a ese artista implica al mismo tiempo entrega y anhelos, en sí enseñar es todo un arte y mientras haya arte entonces la docencia se convierte en la labor más bonita en el mundo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

LA RUMBA CRIOLLA FUSAGASUGUEÑA, de *performance*, escuela y memoria, tiene como objeto hacer evidente que la danza folklórica es un excelente recurso educativo para enseñar Ciencias Sociales a través de patrimonios locales como la Rumba Criolla fusagasugueña. El presente trabajo de grado se desarrolla bajo el campo de los estudios *performance* que son una manifestación de carácter artístico que se constituye de manera escénica y busca representar hechos o situaciones explícitas. Entre las muestras más comunes de *performance* se encuentra la danza, el teatro, la música, las artes circenses, etc.

El periodo temporal que se trabaja son los años treinta en Fusagasugá dado que el ritmo de la Rumba Criolla tiene su origen en esta década a manos de Emilio Sierra y Milciades Garavito grandes exponentes del mismo; sin embargo es en 1994 cuando mediante el acuerdo n° 39 del 19 de noviembre de ese año que la Rumba Criolla se consagra como aire tradicional del municipio y esto desencadena la aparición de festivales y una coreografía como resultado de la investigación realizada por Beto Ortiz, Loli Luz Triana y Eduardo Villamil. Al ser entonces un ritmo musical y dancístico obedece a las premisas de la *performance* y por eso este último resulta ser un campo de estudio propicio para este proyecto.

En progresión, es necesario comenzar con una delimitación conceptual de la *performance* como un elemento intrínseco en la investigación y obligatoriamente inmerso en la escuela. La *performance* no sólo incluye lo artístico sino que también abarca la política, la historia, y definitivamente la tradición. De hecho, es necesario tener claro que el hombre es performático en la cotidianidad porque siempre quiere contar historias y en ocasiones busca maneras creativas para hacerlo. Por otro lado, se debe entender que aunque existen diversos términos que también podrían ayudar a definir *performance* como espectáculo, presentación o

teatralidad, lo performático no puede reducirse sólo a eso porque aunque son términos cuya acepción posee similitudes, la *performance* va más allá. Este último no busca sólo entretener, busca contar, concienciar y trascender en el público al que va dirigido.

De esta manera y traído a nuestro contexto se puede ver reflejada la ausencia de las temáticas anteriormente expuestas y por lo tanto resulta ineludible empezar un proceso investigativo en pro de conocer más acerca de la Rumba Criolla y más que como ritmo, conocerla como coreografía, incluidas las ocho figuras que su ejecución implica. Teniendo en cuenta esto, hablar de la Rumba Criolla resulta pertinente dentro del campo de las Ciencias Sociales porque conociendo y analizando las figuras de la danza se pueden obtener indicios acerca de las dinámicas sociales que manejaba Fusagasugá en 1930. La idea también es analizar cómo se ve la danza de la Rumba Criolla en la actualidad dentro del municipio y sí en verdad se le da la importancia necesaria, como elemento generador de identidad y de memoria. Por otro lado, el punto de mayor interés es darle protagonismo a la danza en la escuela para la enseñanza, en este caso de las Ciencias Sociales.

Con todo esto, surgen incógnitas muy importantes alrededor de este tema. En primera instancia y principalmente ¿Cómo puede la danza folklórica ser un elemento de apoyo para la enseñanza de las Ciencias Sociales? que de una u otra manera encierra la esencia de la investigación como tal; sin embargo, hay cuestiones auxiliares que pueden aportar al desarrollo de la respuesta de la primera y que al mismo tiempo pueden generar facilidad en el camino de la investigación, de esta manera las preguntas auxiliares van encaminadas a ¿Cuál es la historia Fusagasugá en la década de 1930?, ¿Qué beneficios y utilidades tiene la danza en la enseñanza de las Ciencias Sociales?, ¿Es necesario idear nuevas propuestas desde la danza para los docentes de hoy? y ¿Cómo se patrimonializa la danza hoy?

Contextualización del problema.

El folklore musical colombiano ha ido extendiéndose desde bambucos, pasillos, pasodobles, contradanzas, cumbias, guabinas, que han sido referencias básicas de las danzas de salón, y que de una u otra manera marcaron el siglo XX colombiano.

Es claro que Fusagasugá ha ido creciendo de manera precipitada durante los últimos años y ha pasado de ser un pueblo a una mini ciudad con un número de habitantes considerables, unos oriundos de la región y otros provenientes de lugares lejanos. Se podría decir que la actual Fusagasugá cuenta con una cultura diversa, que según García Canclini “es el conjunto de procesos donde se elabora la significación de estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas”. (Canclini, 1989, p. 25)

Sin embargo, es muy notorio que la cultura tradicional Fusagasugueña conserva elementos importantes de su memoria como las casonas, los caminos reales y la Rumba Criolla, entes propios de su cultura e historia, que han intentado ser expuestos a la comunidad fusagasugueña por la Secretaría municipal de Cultura. Tomando la Rumba Criolla como epicentro se puede decir que esta tiene un valor fundamental dentro de las dinámicas culturales del municipio, obedeciendo al prototipo de danza y ritmo representativos de Fusagasugá. Lo curioso es que, aunque entes administrativos le dan bastante relevancia, los fusagasugueños conocen muy por encima la danza, y en algunos casos conocen tan solo su nombre. En cuanto a musicología y danza hay quienes opinan que:

En realidad, en comparación con otras disciplinas, el panorama bibliográfico todavía dista mucho de ser abundante o diverso, ya que a la escasa tradición en materia de musicología histórica en Colombia y al reducido listado de investigadores interesados en el pasado musical de la nación, se suma el limitado arsenal en términos de fuentes históricas. Si el problema es de escasez, inexistencia o dispersión de los materiales es algo que todavía falta dilucidar con más detenimiento, pero sin duda,

representa uno de los principales desafíos para las nuevas generaciones de investigadores. (Ospina Romero, 2012).

De esta manera, brota la necesidad de estudiar la Rumba Criolla y sus talantes históricos y sociales en la década de 1930 en el municipio. Esto además hilado a la importancia que tiene la danza dentro del campo educativo puesto que está prácticamente ha sido omitida en el escenario de la enseñanza, específicamente en las Ciencias Sociales. Enseñar historia, geografía y otros aspectos propios de estas ciencias es una posibilidad gracias a la danza, aunque no cuente con la aprobación de algunos académicos del medio. Y esa idea es precisamente a la que debe dársele fuerza, puesto que nos encontramos en épocas de cambio y la atmosfera escolar no es la excepción dado que la innovación es el diario vivir dentro de la profesión docente.

Pregunta de investigación

¿Cómo puede la danza folklórica ser un recurso educativo para la enseñanza de las Ciencias Sociales?

OBJETIVO GENERAL

- ✚ Analizar la danza folklórica como un recurso educativo para enseñar Ciencias Sociales desde los patrimonios locales como la Rumba Criolla fusagasugueña.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✚ Reconstruir los momentos más relevantes de la historia de Fusagasugá entre la décadas de 1920 y de 1930 con el objeto de tener noción alrededor de las dinámicas artísticas, culturales y cotidianas del fusagasugueño de la época.
- ✚ Establecer la relación pedagógica que existe entre la danza como muestra de *performance* y la escuela, como puente auxiliar para el reconocimiento de los beneficios y utilidades de esta misma en el campo de las Ciencias Sociales.
- ✚ Proponer un taller pedagógico en danza y una nueva coreografía alrededor de la Rumba Criolla, para concienciar tanto a docentes como ciudadanos alrededor de la importancia del uso de nuevas alternativas para la enseñanza dentro de la escuela y las dinámicas patrimoniales que posee la Rumba Criolla hoy.

Categorías:

Performance. Rumba Criolla. Memoria. Danza.

JUSTIFICACIÓN

La *performance* está inmersa en la cotidianidad y como la presente investigación es para una licenciatura se podría proponer que la *performance* resulta ser un puente adecuado con la pedagogía sin enredarse en las premisas de la didáctica sino más bien como un acto de formación de identidad y sentido de pertenencia evitando caer en chovinismos¹ muy comunes en algunos eventos performáticos.

A lo largo de su historia la escuela se ha visto apartada de alternativas que verdaderamente motiven al estudiante a hacer de su formación un proceso fructífero que vaya más allá de aprender lo nacionalmente estandarizado, así que ¿por qué no inmiscuir teatralidad, danza, canto, pintura, escritura en el currículo escolar? , “muchas de esas tendencias pueden ser parte integrante del currículum educativo, pues constituyen un terreno aun virgen con unas virtudes pedagógicas por descubrir. Los mismos Diseños Curriculares,(...) ya apuntan a la posibilidad de su enseñanza, aunque a la postre se queden sólo en eso, en un breve apunte.” (Gómez Arcos, 2005).

Cuando se habla de Rumba Criolla se tiene claro que es una interpretación coreográfica. La coreografía como elemento de la *performance* juega un papel importante como contador de historias y al realizar estas acciones se pueden hacer importantes aportes a la educación, ya que muchos de los proyectos educativos van encaminados a la innovación y por eso resulta atrayente inmiscuir producciones coreográficas a la escuela.

A nivel mundial hablar de *performance* resulta muy común puesto que son muchas las manifestaciones de este mismo que han visto la luz, el ejemplo más claro de todo esto es el Instituto Hemisférico de Performance y Política (IHPP), “En el Encuentro del Instituto

¹ “Es la creencia narcisista próxima a la paranoia y la mitomanía de que lo propio del país o región al que uno pertenece es lo mejor en cualquier aspecto”. (Arendt, 1945, p. 25)

Hemisférico de *Performance* y Política, todos parecían comprender a que aludía la palabra "política", pero el significado de "performance" era más difícil de consensuar. Para algunos artistas, performance (...) se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. Otros artistas jugaron con el término.” (Taylor, 2003).

América Latina también ha incursionado en el mundo de la *performance* gracias a artistas de Colombia, Argentina, Brasil, Cuba, México y la comunidad latina en Estados Unidos que se han encargado de realizar presentaciones a cargo de mujeres en pro a la recuperación de identidad y apropiación del género en un escenario político, eso sí, exaltando el cuerpo como primer territorio. Estas acciones enmarcan del mismo modo a Colombia como un fuerte ejecutor de *performance* con otros proyectos haciendo memoria de la época de la violencia, teniendo en cuenta que los noventa son la década de la *performance* en el país.

A pesar de que la *performance* ha tomado fuerza con el correr de los años las escuelas aún no han dado ese importante paso hacia las dinámicas de innovación que se necesitan por lo que es vital introducir estas nuevas propuestas en la comunidad educativa del presente. La *performance* es toda una realidad en Colombia y en el mundo, y aunque en el caso local han existido algunas propuestas hacia la performance como por ejemplo el grupo de teatro elemental² de la Universidad de Cundinamarca es necesario ir más allá y tomar aquellos elementos patrimoniales que se encuentran congelados histórica y culturalmente. Teniendo en cuenta la ausencia de esta temática (*performance* y danza en la escuela) en los archivos municipales resulta interesante el hecho de ahondar en esto con el objeto de realizar aportes a las nuevas generaciones que se interesen en tópicos similares a los que este trabajo contempla.

² Es un grupo de estudiantes que bajo la dirección de Natalia Morales se han encargado de representar mediante el arte teatral diversas situaciones de la realidad histórica nacional y mundial, el grupo inició en 2013. Hoy en día se mantiene con manifestaciones un poco más pasivas.

ANTECEDENTES

Desde que la Rumba Criolla fue reconocida como aire folklórico de Fusagasugá, mediante el Acuerdo n° 39 del 19 de noviembre de 1994, también se creó un festival con el objeto de extender este ritmo en Cundinamarca; no obstante, aunque el festival tuvo fuerza en sus primeros años, hoy en día la población es indiferente a estos limitados espacios culturales que brinda el municipio.

Sin embargo, ha habido trabajos que han intentado hacer mención de la danza o del ritmo que aunque no son muy conocidos sí brindan una noción para ubicar el estado de las investigaciones alrededor de la Rumba Criolla. Este es el caso de Rosa del Pilar Rodríguez Garay quien en su trabajo de grado de 2016 “Una mirada cultural a la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero” tiene como principal objetivo comprender la música popular de Emilio Sierra (representada evidentemente en la Rumba Criolla) y el proceso que tiene esta en la formación de identidad en los Fusagasugueños, para esto Rosa se remite además a interpretar las melodías y las partituras de los principales ritmos de Sierra con el objeto de evidenciar los intercambios culturales que permitieron su surgimiento.

En su texto Rodríguez Garay alude a que el principal problema es la imposición institucional de figuras musicológicas como la Rumba Criolla y la inexistente información acerca del Sumapáz, dado que aunque ha habido diversos aportes, estos no son suficientes para dar un rudimento claro del municipio y de la región, a esto la autora suma la falta de interés de los ciudadanos por el tipo de dinámicas que maneja el hecho de “imponer” arbitrariamente un ritmo en la zona fusagasugueña.

La autora resalta importantes aspectos identitarios en su texto, además porque es un trabajo muy completo y detallado musicológicamente hablando, que cuenta con importantes

definiciones del ritmo en cuestión y que pretende generar nuevas visiones de lo que ha sido la Rumba Criolla y el personaje detrás de ella.

Por otro lado aunque la Rumba Criolla está patrimonializada como ritmo autóctono de Cundinamarca, en Fresno Tolima también es muy conocido debido a que Milciades Garavito, uno de los primeros compositores del mismo, es hijo del municipio anteriormente mencionado y algunos docentes en arte y folklore hacen homenaje a este maestro con un trabajo dedicado a la Rumba Criolla fresnense.

Como se había escrito, el trabajo se titula “La Rumba Criolla en el folklore fresnense” cuya autoría corresponde a Juan Carlos Miranda, María Beatriz Peña, María Orfa Valencia y Amparo Ordoñez y publicado en 1999, dentro de su investigación los docentes se plantean como objeto principal motivar a las instituciones educativas del municipio a que conserven el ritmo de la Rumba Criolla y además hacer mención de Garavito como máximo compositor de este ritmo; sin embargo, plantean que el principal eje problémico es precisamente la juventud fresnense quien según los autores subvalora este aire cultural y que por lo tanto lo desconoce.

A lo largo del texto los autores se encargan de hacer una descripción del folklore en Fresno para luego adentrarse a la Rumba Criolla como tal, en donde refieren ítems importantes como la indumentaria del ritmo, sus orígenes y la coreografía, cabe mencionar que al ser este un trabajo encaminado a resaltar la cultura fresnense la ejecución de la danza es muy diferente a la que se baila en Cundinamarca puesto que según el trabajo la rumba viene de ascendencia flamenca y que ha sido cada región la que le ha puesto su interpretación desde sus significaciones culturales.

Dentro de las principales conclusiones que los autores abordan se encuentra el hecho de que la Rumba Criolla empieza como un aire elitista principalmente común en la zona urbana y que hacía presencia en fiestas de salón; no obstante el ritmo pasa a tener mayor

popularidad en las zonas rurales convirtiéndose en ícono de las mismas, del mismo modo los autores clasifican la rumba en tres regiones en las que varía su métrica y su ejecución siendo ellas la rumba antioqueña, la rumba tolimense y la rumba cundi-boyacense, esta última influenciada por ritmos cercanos como los torbellinos.

El texto deja claro que la Rumba Criolla no es un ritmo netamente homogéneo sino que cambia en muchos aspectos tanto musicológicos como coreográficos pero que mantiene su figura principal en torno a la invitación porque rumba significa “convidar”.

Es claro el importante aporte que hacen estas investigaciones en pro del desenvolvimiento de la Rumba Criolla, primero para entender la noción histórica del ritmo y sus formas de apropiación y por otro lado las nuevas formas de interpretación coreográfica que se dan en distintas zonas del país. No obstante no hay que dejar de lado la afirmación de que los estudios en Rumba Criolla son mínimos teniendo en cuenta que los rudimentos investigativos que se han dado alrededor de esto son pocos; sin embargo, el presente trabajo también contempla elementos alrededor de la historia fusagasugueña y del Sumapáz y en cuanto a esto resulta pertinente hacer el siguiente balance:

En primera instancia se puede traer a colación el trabajo realizado por Isaac Holton (1981) que se ha considerado como uno de los trabajos más extensos al estudiar la región en el campo geográfico y en el campo histórico aparte de las importantes caracterizaciones que el autor hace de Fusagasugá como importante lugar de paso en el país. Al mismo tiempo el párroco local se encargó de realizar un trabajo enciclopédico con aires de la época de la colonia en el municipio. Fue Julio Sabogal (1932) quien hizo una descripción de algunas construcciones que se habían realizado como propiedades que pertenecían a la iglesia.

Para dar pinceladas de la región en las primeras décadas del siglo veinte puede rememorarse el trabajo doctoral de Catherine Legrand (1987) que se centra en hacer un

estudio de la región del Sumapáz para los años de 1850 a 1950 como principal productor cafetero de la zona. De esta misma manera es Roberto Velandia (1979) quien también se da a la tarea de escribir sobre Cundinamarca y dedica un capítulo entero a la descripción en general de la región del Sumapáz.

Aportes también hechos por Elsy Marulanda (1988) quien a base de indicios notariales ha hecho interesantes reconstrucciones de la zona. Sin dejar de lado el trabajo realizado por Orlan Gutiérrez (1985) quien también se encargó de dar importantes indicios de la región centrándose específicamente en Fusagasugá a nivel historiográfico.

Los importantes aportes realizados por Félix Raúl Martínez (2002, 2003, 2011) que se han encargado de esclarecer y develar en demasía un sinnúmero de elementos que han configurado de manera monumental lo que es la historia fusagasugueña hoy, quien con una pequeña reseña se encarga de desenvolver el crecimiento urbano en el municipio y que por otro lado hace también una importante recopilación de lo que sido la historia del mismo desde la colonia a la época actual.

Del mismo modo hay que resaltar también los trabajos realizados por los licenciados Leidy Manrique y Andrey Cruz (2011) al realizar su tesis de pregrado sobre la historia de la plaza de mercado de Fusagasugá y la también tesis de Julieth Correa (2011) que recientemente se convirtió en un libro (2017) en donde se encarga de describir las dinámicas del uso social del vestido en Fusagasugá en el periodo de 1880 a 1940 en donde la descripción detallada de las costumbres y formas de vida configuran un enorme conglomerado de información completamente fascinante.

Así puede verse entonces que los estudios de la región se encuentran bastante nutridos y que han generado interesantes aportes en diversos escenarios y campos de investigación que tienen como objeto principal al Sumapáz y a Fusagasugá misma y que permiten generar

importantes perspectivas alrededor del municipio y la cotidianidad del mismo. Por otro lado las investigaciones en danza también son un punto clave para el buen desarrollo de los antecedentes del presente trabajo, en el caso nacional las investigaciones son bastantes pero en el caso específico de este documento es necesario resaltar dos de estas investigaciones.

La primera es una investigación llamada “Danza en cohesión de la funcionaria del Estado Sandra Argel (2013) en donde a través de distintas estrategias hechas por entes gubernamentales y el Ministerio de Cultura busca hacer proyectos en danza en la población de Miraflores en el departamento del Guaviare. Lo interesante de este texto es la manera como la autora cohesiona elementos desde la danza, para luego analizarlos desde la perspectiva estatal y luego convertirlos en *performance*. He ahí el nodo central de la investigación que concluye con un documental titulado “*Para un país que baila*”.

Y la segunda es una tesis de Pregrado de la Universidad de Cundinamarca de la Facultad de Educación Física cuyos autores Andrés Becerra y Fernando Ortíz (1993) se encargan de crear una nueva propuesta metodológica para la enseñanza desde la danza. Aunque este documento pertenece a la facultad de Educación Física es un aporte fundamental para las investigaciones venideras alrededor en donde describen paso a paso la danza en todo su esplendor.

Finalmente, se debe expresar que cada uno de estos antecedentes se convirtió en una contribución fundamental para el presente texto puesto que de estos mismos se extrajeron apartados como bases de apoyo para lo que sería la construcción del mismo. Esta es una pincelada de todo lo que ha sido la investigación en diversos aspectos que le preocupan y le incumben al presente trabajo a favor de la edificación de nuevos caminos hacia la danza, la memoria, la Rumba Criolla y la *performance*.

“No se danza sólo para mostrar una bonita coreografía. Se danza para contar historias”

Nicolás S. Campo V.

MARCO TEÓRICO

Una de las alternativas de análisis para el problema de cómo puede la danza folklórica ser un recurso educativo para la enseñanza de las Ciencias Sociales está ligada a los estudios de *performance* que han sido impulsados por Diana Taylor, estos estudios han generado representatividad en las bellas artes pero también juegan un papel fundamental dentro de las Ciencias Sociales dado que a través de “la *performance* se transmite la memoria colectiva como un sistema histórico y culturalmente codificado” (Taylor, 2011, p. 8) y en la escuela como un ente articulador en la relación docente- estudiante, el docente como ejecutor de *performance* y los alumnos como el público expectante.

La palabra *performance* viene del francés “*parfournir*” que significa realizar o completar un proceso, sus orígenes vienen de estudios antropológicos que tienen como principales muestras la danza, la teatralidad, la música, los ritos entre muchas otras manifestaciones que buscan expresar y reproducir códigos culturalmente heredados, en este sentido por *performance* se define “lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior (repertorio reiterado de conductas repetidas)*” (Schechner, 1985).

Los estudios de *performance* tienen sus orígenes en las décadas de los sesenta y de los setenta cuando algunos artistas haciendo uso de sus cuerpos en escenarios no formales, en donde artistas creaban un guión o una lógica para desencadenarlos en un acto; sin embargo “luego nos dimos cuenta, casi inmediatamente que la *performance* era una cosa más amplia (...) el *performance* también puede ser por ejemplo económico” (Taylor, 2011, p. 8)

De esta manera, como ya lo afirmé en otro trabajo, el espectáculo somete a los individuos a una economía de la mirada y del mirar que puede aparecer más normalizadora, es decir, menos teatral. La gente puede no estar consciente del rol que le toca en el espectáculo. Sin embargo, ambos términos, teatralidad y espectáculo, son sustantivos sin verbo. Como la palabra

performance, apuntan a la dimensión social (la sociedad del espectáculo) pero a diferencia de ésta no incluyen la dimensión individual. *Performance* (sustantivo), to perform (verbo) abarcan no sólo las dimensiones sociales e individuales sino también las interacciones permanentes entre ambos. El *performance* individual puede transformar los espacios socio-políticos. Mucho se pierde a mí entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como teatralidad o espectáculo en vez de performance. (Taylor, Diane; Fuentes, 2011)

Con todo esto la *performance* es una manera de romper esquemas dentro de lo que ya se conoce, es un acto de tanta profundidad que incluso resalta dentro de cualquier tipo de contexto. Inmiscuir los estudios de *performance* dentro de una situación de la vida le da más fuerza a esta teoría en la que se afirma que este “es un mecanismo excelente para traspasar conocimientos, construir raza y construir clase” (Taylor, Ibíd.)

La *performance* entonces no es un acto que esté sumergido dentro de la cotidianidad sino que puede verse más como un acto con cierta lógica que está desarrollándose en el marco de lo que no es común es decir si se llegara a poner un llavero en una mesa y este gracias a un tercero se cae al suelo podría considerarse como un accidente pero si el individuo deja caer el llavero varias veces de manera repetitiva está haciendo un performance porque este acto conlleva una lógica determinada.

Lo anterior llevaría entonces a pensar en cualquier cosa como un performance; sin embargo debe pensarse el mismo como un estudio fundamental dentro del quehacer artístico. La “performance como manifestación artística es más un asunto, una cuestión que se desprende orgánicamente del sistema de las artes plásticas, su cuna natural siempre fue esa, y su matriz siempre ha estado allí” (Duque M, 2008); no obstante también posee una importante vinculación con lo teatral y lo dramático que no debe suprimirse ni desligarse del término performance como tal, porque maneja como elemento principal el cuerpo. Con el cuerpo

como principal elemento se puede empezar a desarrollar hábilmente lo que se busca contar porque el cuerpo es un archivo vivo. Mediante la *performance* es decir el artista o “el *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos” (Grotowsky, 1993) debe ser capaz de comprender el contexto en el que esta, de conocer y analizar a su público y además de clarificar sus visiones alrededor de lo que ya está contado, es decir, que corporalmente también debe hacer representación de lo que se cuenta verbalmente. No es necesario tener libros para poder expresar un hecho o acontecimiento a un público en específico.

Lo interesante de los estudios de *performance* es que gracias a ellos se puede transmitir conocimientos de manera muy sencilla porque precisamente este cuenta con infinidad de elementos que pueden hacer la tarea más fácil; sin embargo, hay que tener una experiencia ya establecida para ejecutar este tipo de elementos en las aulas. La idea de todo esto es analizar todo aquello que queda fuera de ese material discursivo o textual que se presenta en las escuelas para también dar protagonismo al cuerpo y a las emociones. De esta manera para Taylor los estudios de *performance* están tomando un papel más relevante dentro de la academia, dado que hay preguntas que muchas otras disciplinas no pueden contestar y por eso sea necesario buscar otras formas de adaptar lo visual para poder responderlas y tener una visión más amplia de lo que pasa en el mundo, eso teniendo en cuenta que nos encontramos en una sociedad que también lleva intrínsecos en su interior los estudios de medios.

Trayendo esto al contexto escolar es necesario mencionar que aunque se llevan cincuenta años de estudios culturales las escuelas apenas están empezando a entenderlos y a apropiarlos dentro de su currículo, así se puede ver visualizada la enorme brecha que hoy existe entre la academia y los estudios de *performance*, pues si apenas se están apropiando los

estudios culturales para Taylor los estudios de *performance* no han llegado a ser entendidos en el escenario escolar

En progresión, los estudios de *performance* también se vinculan a tópicos como el género que es definido como algo totalmente performático, Jack Halberstam decía que al nacer los seres humanos ya se encontraban etiquetados con el rótulo de hombre o mujer y alrededor de eso se crean dinámicas como el color de la ropa, los nombres que evidentemente buscan hacer una diferenciación de géneros, de esta manera se empiezan a generar dinámicas de identidad tanto de género como raciales y por lo tanto aparecen códigos para la repetición de dinámicas heterosexistas. “La tarea no es saber si hay que repetir, sino cómo repetir o, de hecho, repetir y, mediante una multiplicación radical de género, desplazar las mismas reglas de género que permiten la propia repetición” (Butler, 2007).

Todas estas definiciones alrededor del género constituyen además la *performance* como un elemento rupturista, que está fuera de lo convencional y por lo tanto también le dan fuerza dentro de todo lo que es el mundo. Hoy en día es un talante en relaciones de inclusión a la comunidad LGTBI e incluso le dan fuerza por la recursividad que el *performance* implica, es decir no se necesita una gran puesta en escena cuando se pueden expresar grandes ideas solo con el cuerpo.

Aunque Diana Taylor tiene importantes postulados alrededor de los estudios de *performance* existen otros pensadores que se han encargado de darle otras visiones al mismo desde su experiencia personal. La infinidad de usos de la palabra *performance* se dirigen precisamente a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente paradójicas, y en algunas ocasiones un tanto complementadas. “La misma palabra *performance*, que sirve para todo, por todo y hacia todo, como la lámpara maravillosa de Aladino, gracias su gran variedad

de acepciones, de interpretaciones, adaptadas para cada quien, con su respectivo soporte práctico, que muy raras veces tiene su soporte teórico” (Duque M, 2008).

Víctor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, *parfournir* (mencionada anteriormente) que significa "completar" o "llevar a cabo por completo". Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los sesentas y setentas, “las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura” (Turner, 1982). Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus *performances*.

Esta última referencia permite demostrar que como decía Diana Taylor las personas socialmente son “archivos colectivos” (Taylor, 2011) y por lo tanto tienen importantes nociones de reproducir su sapiencia mediante sus propias representaciones, razón por la cual el presente trabajo inmiscuye además la danza como un elemento propio del *performance* y que como una pauta de socialización busca narrar y hacer un encuentro de conocimiento y cultura.

En este orden de ideas puede afirmarse que uno de los entes que se ha encargado de configurar la cultura humana ha sido la danza, a la cual se le han dado diversas atribuciones dentro de cada grupo cultural. Esta ha constituido las dinámicas que precisamente manejan estos grupos como por ejemplo las relaciones sociales o historias que configuran el presente, entre otras. En este sentido la danza ha tendido a considerarse como un elemento fundamental en muchas culturas, incluso antiguas; hay que resaltar el significado que tienen estas mismas al referirse a la fecundidad, a la lluvia, entre otras características propias que han puesto a la danza incluso como una puerta de comunicación con elementos como la naturaleza y los seres sagrados.

De esta manera, se puede dar cuenta de cómo la danza ha sido incluida en diferentes escenarios sociales e incluso ha llegado a ser parte fundamental de la cotidianidad, por esta razón se podría afirmar que el hombre desde épocas inmemorables a estado llamado a bailar.

Cuando una persona se mueve al ritmo de la música está bailando y al bailar va organizando los movimientos de su cuerpo para crear figuras con respecto a la música. Las personas se mueven por instinto y generalmente se baila para celebrar, relajarse e incluso divertirse. Lo interesante de bailar es que todo el mundo puede hacerlo, no importa la edad y la forma física pues los discapacitados también lo pueden hacer. La danza cuenta entonces con importantes dinámicas que pueden enriquecer al hombre de manera cultural, dado que “la cultura y el arte son aún el rescoldo del espíritu del hombre. El espíritu armónico y concertante entre la propia especie humana y la naturaleza, la vida, nuestra madre tierra.” (Moya, 1995)

Así, se puede decir que la danza ha tenido una relación bastante fuerte con el hombre, primero porque le trae muchos beneficios al mismo, puesto que bailar desarrolla diferentes inteligencias en las personas. Un ejemplo claro de esto lo expone Howard Gardner en su texto “las teorías de la mente”, escrito en 1983, donde habla de la inteligencia y dice que no hay una en general sino que son diversas las que un ser humano puede tener; precisamente una de esas inteligencias es la interpersonal,

“En particular, plantea que la inteligencia interpersonal corresponde a la habilidad de advertir y establecer distinciones entre las otras personas, en cuanto a sus estados de ánimo, temperamentos, motivaciones, intenciones. Representa la capacidad de ampliar la propia perspectiva para incluir la de otro, logrando comprender las necesidades de las demás personas” (Gardner, 1994)

La danza hace un fuerte hincapié en la interpersonalidad como un ente que genera relaciones socio afectivas ya que “la importancia de las emociones es la base (sentimientos,

estados psicológicos y biológicos, y tendencias a actuar) social y emocional” (Goleman, 1997) y por lo tanto, juega un papel fundamental en la conformación de grupos sociales, aspecto que liga mucha más a este arte con el hombre y con las dinámicas que este maneja en su vida. Esta se ha visto inmersa en la educación misma y por lo tanto se ha convertido en un importante generador de identidades.

La danza hace parte vital de la cultura y por eso la gran variedad de este arte ha permitido que existan diversos tipos de la misma, por ejemplo tenemos la danza moderna, que contempla los movimientos con una representación de fluida de libertad de estados de ánimo, metáforas o ideas abstracta, lo interesante es que esta no posee pasos ni movimientos estructurados. La danza clásica, que encierra pasos y movimientos específicos más delicados, donde tiene mayor representatividad el ballet; la danza contemporánea, que es un género de danza que centra el proceso de la creación de pasos sobre la técnica. La danza no se limita a una sola técnica ni forma de baile, y una de las más importantes en el ámbito de identidad, la danza folklórica.

La danza folklórica o también conocida como danza tradicional corresponde a un tipo de danza que se desarrolla específicamente en el ámbito cultural con el objeto de representar estructuras básicas de una cultura. Este género de danza inmiscuye una serie de pasos ordenados que en la gran mayoría de los casos pretenden contar o representar un suceso. Teniendo en cuenta esto, la danza folklórica puede visualizarse como un elemento generador de identidad ya que cuenta con dinámicas específicas en pro del reconocimiento de culturas y elementos autóctonos de una región territorial o una comunidad determinada.

La danza folklórica como objeto inmerso en las dinámicas culturales de la sociedad en muchos casos no suele tener relevancia alguna, haciendo algunas excepciones en el país.

aspecto que ha generado una imagen negativa ante este tipo de danzas por algunos jóvenes ya que son consideradas como bailes aburridos o sin sentido.

De esta manera, se puede plasmar la gran disyuntiva que tiene la danza folklórica como generadora de identidades con el poco interés que presta la juventud ante este tipo de temáticas. El hecho es que la danza misma trae consigo gran variedad de componentes que pueden configurar la identidad desde el ámbito cultural hasta el histórico. Pedagógicamente hablando, “Todo el caudal de información y conocimientos que contienen las danzas tradicionales ha sido desaprovechado por el distanciamiento entre el mundo de la investigación y el del folklore, por la falta de rigor en su recogida y por el aislamiento de su marco natural, la fiesta” (Rizo, 1996).

Con esto puede afirmarse que la fiesta se configura como uno de los entes más importantes dentro de la danza misma como punto de encuentro y de conexión para el intercambio de saberes, “la fiesta es una supervivencia folklórica” (Lara, 2015, p. 17) acercarse a ella de la manera más simple como por ejemplo la misma puesta en escena, sus actores, el conjunto social y su sentido propio permiten entonces hacer acercamientos a “...hablar de emociones, y aún más, de pasiones, ajustadas a la noción de año, constituye una práctica privilegiada para la comprensión del mundo social en la historia.” (Caro Baroja, 1986, p. 18).

Esto permite dar nociones más acertadas a los acercamientos patrimoniales de un lugar determinado y todo esto es el resultado de una performance que puede incluir teatro o principalmente en el caso particular la danza vista como un ritual festivo que además servía para diferenciar las épocas del año, “en el mundo entero los hombres marcan sus calendarios por fiestas” (Leach, 1970, p. 204) y cada una de estas fiestas poseía y posee una representación artística que la hace autóctona, representativa y patrimonial; sin embargo, se

debe tener en cuenta que el paso del tiempo ha jugado un papel trascendental en la organización de las dinámicas festivas desde su esencia hasta el papel de "...la mujer, irrumpiendo en la fiesta masiva y cualitativamente, cambiando profundamente las relaciones sociales y los contenidos simbólicos de la danza y de la fiesta" (Cajias, 2009, p. 89). De lo anteriormente expuesto puede diferirse entonces que la fiesta aunque con algunas alteraciones a lo largo del tiempo sí configura a la danza como tal y es un elemento que la nutre para dar noción y comprensión de diversos sucesos que conforman el pasado de contextos sociales, culturales y artísticos.

Ahora bien, teniendo en cuenta el segundo objetivo específico del presente trabajo (Establecer la relación pedagógica que existe entre la danza como muestra de performance y la escuela como puente auxiliar para el reconocimiento de los beneficios y utilidades de esta misma en el campo de las Ciencias Sociales) resulta pertinente referenciar la danza desde las escuelas y la importante influencia que tiene esta dentro de las mismas a nivel pedagógico y académico. Para empezar es necesario tener claro y como ya se ha dicho a lo largo del tiempo la danza se ha ido consolidando como una de las disciplinas artísticas más importantes en el mundo, tanto así que su misma inmersión dentro del contexto escolar lo demuestra; sin embargo han existido muchos debates en relación a este mismo tema y en cuanto a la utilidad que se le puede dar dentro de la escuela, precisamente es fundamental desenvolver este debate teniendo en cuenta que son muchos los proyectos y propuestas que han nacido en defensa de la danza como un instrumento educativo.

En este orden de ideas la pregunta podría ser ¿cómo el niño debe abordar la danza, cómo la debe concebir para que de esta manera pueda considerarla como un estilo de vida? ¿Introduciéndose en academias o instituciones que enriquezcan su conocimiento sobre la misma? Mónica Monroy hace una reflexión de la importancia de la danza en ámbitos escolares como un ente lúdico. En primera instancia definiendo la lúdica como todo aquello

que está relacionado con el juego y luego se remonta entonces a términos como la danza infantil que para ella debe ser un elemento que esté presente dentro de la experiencia pre escolar de cada niño porque ahí es donde se forman los gustos y aficiones.

Monroy siempre ha hecho un paralelo de la relación danza- lúdica y su ejecución dentro del aula de clase, en donde menciona que debe haber un balance entre los intereses del niño y del docente para que así el trabajo pueda dar frutos de parte y parte, entonces sugiere que el maestro debe ser muy creativo para poder desarrollar las dimensiones tanto cognitiva como estética del niño. Al mismo tiempo hace mención del papel que juega el ejercicio dancístico dentro de las instituciones educativas colombianas y se ha llegado a la conclusión esta disciplina es vista como el pasatiempo bonito para entretener, bien sea en izadas de bandera, actos culturales, etc., es decir que la danza sale del aula de clase pero sólo ser exhibida pero sin mostrar el importante valor pedagógico que esta adquiere durante sus ensayos, por lo que Monroy ejemplifica la danzas folklóricas de la siguiente manera:

“La danza folklórica, por lo tanto, y sin desconocer que es el género danzario al que nuestros maestros tienen mayor acceso por diferentes causas, es la que prevalece en el ámbito educativo, pues cumple con la misión que le fue otorgada en sus orígenes por el Estado a la escuela, y es la de formar ciudadanos gobernables a través del logro de un sentido de pertenencia patriótico.” (Monroy, 2003)

Y claramente genera pertenencia patriótica pero hay mucho más allá que decir “se baila cumbia o se baila Rumba Criolla porque se es colombiano” sino que cada danza inmiscuye un proceso histórico que le da la razón a la misma y de eso es de lo que hay que hacer conscientes a los estudiantes.

Para esto existen tres elementos que deben tenerse en cuenta dentro de la ejecución de cada danza, la temática, la historia y la kinesis, “Se han seleccionado estos tres grandes

ejes temáticos, porque se considera que a partir de allí es posible crear propuestas pedagógicas en danza para la escena” (Monroy, 2003), en este sentido se puede describir la temática como un eje contextualizador, porque está en escena, que es lo que se va a representar. La historia porque ubica cual es el sentido temporal y contextual de la misma y la kinésica que nunca debe faltar como aspecto estético y corporal dentro de cualquier danza, esta es una muestra fuerte de la performance en la danza.

De esta forma se puede dejar claro que la danza es un proceso mucho más complejo de lo que todos creen que su desarrollo requiere tiempo, pero que además puede resultar bastante útil dentro del contexto pedagógico y que puede ser una herramienta que puede enriquecer tanto culturalmente como corporalmente, la danza está hecha para ser puesta en escena pero con una conciencia previa de todo lo que esta misma involucra, dado que puede afirmarse la danza folklórica es el motor de toda danza, porque de ella surge todo para la ejecución de las demás.

Por otro lado existen otro tipo de alternativas pedagógicas desde la danza entre ellas se destaca “la pedagogía de la danza” que abarca tres elementos reflexivos de los que se puede hablar dentro de la educación, en primera instancia hablando de la creación coreográfica y las relaciones interpersonales, puesto que para bailar se necesita una fuerte conexión entre parejas e incluso entre el docente y el alumno, es por eso que se hace importante el hecho de hablar de relaciones interpersonales dentro del ámbito dancístico.

“La relación que deriva del director/coreógrafo y el bailarín o compañía de bailarines permite desarrollar una «pedagogía de la creación», poco abordada hasta el momento, y que creemos incide tanto en aspectos éticos vinculados a la elección del tema, como en el proceso de trabajo, y en los principios de comportamiento. Asimismo, las relaciones entre el coreógrafo, el bailarín y/o la compañía de bailarines, y el

espectador, necesitan de una pedagogía singular y especializada que proporcione herramientas a la audiencia para comprender las claves de las diversas creaciones, contextualizarlas, y si cabe, disfrutar de ellas desde una mayor implicación y conocimiento.” (Serra, Baravalle, Guma, Sardá, 2013)

“La sociedad genera saberes en distintos ámbitos y éstos se transmiten de generación en generación a través de las instituciones destinadas a tal fin (escuelas, institutos, conservatorios, universidades, o centros superiores, entre otros)” (Serra, Baravalle, Guma, Sardá, *ibíd.*), de esta manera se puede decir entonces que la danza también es encargada de transmitir saberes con su ejecución como tal y no de solo corte corporal sino también histórico porque es de suma importancia su inclusión dentro de los proyectos escolares.

Dentro de la pedagogía de la danza se pueden encerrar también las habilidades socio afectivas, en este sentido las habilidades socio afectivas dentro del aula de clase juegan un papel fundamental, según un estudio que realizaron dos docentes de Chicago Joe Durlak, Roger Weissberg en el que se evidencio que con programas de socio afectividad el rendimiento escolar aumentaba de manera positiva, este estudio fue realizado en 2007.

De esta manera estas nuevas pedagogías consolidan la danza como un fuerte que debería estar inmerso dentro del plan de estudios escolar pero también hay que tener en cuenta que aunque lo ideal sería trabajar con niños para inculcarles el valor de la danza hay quienes manifiestan que en la adolescencia es una edad propicia para tal fin. Carolina Fructuoso y Carmen Gómez definen la adolescencia entre los trece y los diecisiete años y dicen que es la época ideal para que los jóvenes empiecen a bailar dado que permite grandes beneficios como el aumento de la competencia motriz, mejora la percepción del esquema motriz, desarrolla el sistema espacial, desarrolla el sentido rítmico y además mejora la

capacidad física en general por lo tanto es notable que la danza ofrece muchos beneficios en su ejecución.

“En la danza esta competencia motriz o “poder hacer eficaz” implica un trabajo concreto de la técnica, como medio para dotar al adolescente de las herramientas necesarias que le permitan una suficiente autonomía y eficacia para exteriorizar con plenitud elementos emocionales.” (Fructuoso, Gómez, 2001) de esta manera se puede decir que a diferencia de los niños el adolescente es 100% consciente de lo que está danzando y los elementos que esta misma danza implica.

Del mismo modo describen estrategias que pueden hacer el trabajo con el adolescente más sencillo donde la secuencialización es un arma importante en estos casos

“Una vez que el alumno ha trabajado el patrón del movimiento a un tiempo cómodo para él, comenzaremos una fase de sincronización del movimiento con la música hasta que consiga realizarlo de manera semiautomática, que le permita un posterior trabajo de reajuste en base a percepciones exteriores. Esta automatización de ciertos aspectos del movimiento es lo que permitirá al alumno dirigir su atención hacia otros aspectos de la estructura rítmica, enriqueciendo el movimiento con diferentes matices expresivos (duración, velocidad, intensidad, forma etc.)” (Fructuoso, Gómez, ibíd.)

Se deben de tener en cuenta además elementos muy importantes que la danza deja en la seguridad del estudiante dado que le sube su autoestima y es un importante referente para que este aprenda a conocer su cuerpo, le ayuda al mismo tiempo a desenvolverse mejor en sociedad y ayuda a una concepción más amplia de su espacialidad.

“Hemos constatado cómo se iban modificando y enriqueciendo sus modos y medios de comunicación, así como la estructura de su personalidad, cómo se creaban lazos de unión entre compañeros al vivir juntos nuevas sensaciones y experiencias, cómo bailando han

mejorado sus capacidades motrices y creativas; pero lo más importante, es que todo esto se ha conseguido en un clima alegre y divertido” (Fructuoso, Gómez, ibíd.).

Con esto se da cuenta que la danza entonces puede dejar innumerables beneficios en la población adolescente, pero aunque este texto sólo se centre en este tipo de población, esta disciplina siempre dejará beneficios importantes en cualquier tipo de población y de eso es de lo que hay que ser conscientes a lo largo de nuestro que hacer pedagógico y curricular.

En progresión se han desenvuelto a groso modo algunas nociones alrededor de la performance y la danza como un elemento propio de la misma, con esto se hace necesario desenvolver la Rumba Criolla como danza y que claramente como una puesta en escena coreográfica es performance. La Rumba Criolla como ritmo y como contadora de historias es un manifiesto cultural que permite crear perspectivas memorísticas de lo que ya pasó desde lo dancístico pero también desde lo tradicional razones por las que es se hace acertada su mención.

La Rumba Criolla es un aire folklórico colombiano que nace en la década de los años veinte y se difunde en la década de los años treinta. “El término “Rumba” proviene de una expresión que Significa "convidar" y "compartir". Su origen proviene de la cultura flamenca, en donde inicialmente se practicaba el baile individual y poco a poco los bailarines comenzaron a invitar a los demás para que se unieran al baile dando lugar a la “Rumba Flamenca”.” (Miranda, Peña, Valencia, Ordoñez, 1999).

Teniendo en cuenta que la música y las culturas se encuentran en constante alteración pero también en intercambio, la rumba llegó a América siendo uno de sus principales puntos de auge Cuba. El aire de la rumba es festivo y por lo tanto este hace que la métrica de la melodía se conserve; sin embargo cada país le da a la misma sus propias modificaciones dependiendo de su cultura y de lo que se quiera expresar.

En el caso por ejemplo de “Colombia existía también una modificación de la Rumba Flamenca traída por los españoles a la que se le denomina aún “Rumba Vieja”, la cual se conoce desde los comienzos del Siglo XVIII, que tenía algunos ritmos similares a un bambuco acelerado.” (Miranda, Peña, Valencia, Ordoñez, ibíd.). Debe hacerse la salvedad que para la época el ritmo nacional por excelencia era el bambuco, “que desde mediados del siglo XIX era muy popular en Bogotá y en otras ciudades del interior, el origen se atribuye a “la guaneña” interpretada en la batalla de Ayacucho en 1824” (Rodríguez, 2012).

La llegada de la rumba a Colombia se dio por el departamento de Antioquia y se convirtió en uno de los ritmos de moda que incluso trajo repercusiones sobre el ritmo nacional de la época ya anteriormente referenciado, “esta entrada, exigió cambios drásticos en la forma y estructura de la musicalidad del bambuco, para que se acomodara a los patrones regionales musicales” (Rodríguez Garay, 2016). “Poco a poco, estos ritmos pegajosos fueron siendo asumidos por compositores colombianos que comenzaron a crear sus propias letras y piezas musicales, dando lugar al surgimiento de la Rumba Criolla en diferentes regiones del país.” (Miranda, Peña, Valencia, Ordoñez, ibíd.).

“El maestro Milciades Garavito Wheeler tomó una partícula de rumba costeña, otra de merengue, otra de pasillo y creó un tipo de Rumba Criolla, en Honda, Tolima” (Aguilar, 1980, pág.45), que más adelante se fue extendiendo gracias a figuras como la de Emilio Sierra Baquero compositor de una de las rumbas criollas más emblemáticas no sólo a nivel local sino que también a nivel nacional, “que vivan los novios estrenada el 01 de abril de 1938, día de la inauguración de la radio de Santafé de Bogotá, fue la canción más bailada en los carnavales de Barranquilla de 1941” (Espriella, 1997, p. 182).

Como el repertorio de música nacional no poseía ritmos de carácter festivo la intervención de Sierra fue considerada todo un hito en la música colombiana. El hecho de

introducir y difundir “la Rumba Criolla y el bambuco fiestero, que eran algo así como “bambucos recalentados” interpretados con formato de banda o Jazz Band (Wade, 2002) se convirtió en una de sus principales obras que hacían de su trabajo una apuesta musical fresca y llamativa que “en términos de reconocimiento hizo que Emilio Sierra Baquero en el año 1942 fuera el músico más admirado en el centro del país.” (González, 1991).

Con el tiempo esta misma fue posicionándose como el ritmo en voga llegando a diferentes lugares del país, “la Rumba Criolla fue un fenómeno popular que se apoderó de la cultura rural de la región Andina en las décadas de años 40 y 50 con más frecuencia se escuchaba y bailaba en Huila, Tolima, y en ciertas zonas de viejo caldas (Caldas Risaralda y Quindío) pero aún más en Boyacá, donde comenzó prácticamente a ser un ritmo folklorizado” (Marulanda, 1984); sin embargo Guillermo Abadía Morales manifiesta que este fue “un tipo de canción de corta vida, al ser una variante de la rumba cubana fue popular de 1925 a 1940” (Abadía Morales, 2000, pág. 39) por lo que entonces se puede inferir que la popularidad de la Rumba Criolla en Colombia sólo duró alrededor de veinte años.

En términos locales sobre el surgimiento del ritmo puede referirse lo siguiente:

Se ha dicho que el nacimiento de la rumba criolla se produjo en la década de los treinta, en el marco de una amplia riqueza generada por el cultivo, procesamiento y comercialización del café, junto el incremento de la población motivado por la migración venida a Fusagasugá en busca de nuevas oportunidades. Este panorama seguramente posibilitó el surgimiento de un nuevo ritmo, que en realidad es fruto de la amalgama de culturas, elemento que da esencia a Fusagasugá: la diversidad. No es en vano, que se afirme lo democrático del aire musical, pues se supone que se escuchaba tanto en la plaza central, como en los salones del hotel Sabaneta y del Club Fusagasugá (hoy Fusacatán). (Martínez Cleves, 2011, p. 142).

De esta manera puede verse la Rumba Criolla como un fenómeno que revolucionó la música del país y que por lo tanto se hace necesario comprender en el presente trabajo.

Ahora bien, con todo lo que se ha desenvuelto en este apartado surge la necesidad de traer a colación el término “memoria” que resulta como el producto de una puesta en escena performativa a través de la danza mediante la Rumba Criolla.

De memoria se han dicho diferentes cosas pero pocas se han encargado de estudiarla desde lo social, en términos coloquiales desde el pueblo mismo, teniendo en cuenta que “las formas materiales de la sociedad actúan sobre ella (la memoria), no en virtud de una limitación física como la de un cuerpo que actúa sobre otro, sino por la conciencia que tomamos de ella” (Halbwachs, 1938), así puede traerse a colación la importancia que tiene el rol cultural en la construcción de memoria y sus manifestaciones dentro de lo cotidiano.

Hablar de la sociedad y su papel cobra la importancia necesaria para hablar desde las perspectivas de la memoria debido a que “la sociedad en su conjunto es como un juego de contrapesos, donde la sociedad civil cobra suma importancia por su papel de interlocutor” (Durkheim, 1967) y de contador de historias. De esta manera “aunque la sociedad depende en gran medida de condiciones naturales, es básicamente conciencia; en ella se mezclan y entremezclan las causas y los fines” (Halbwachs, 1996, p. 20).

Esta conciencia permite que la sociedad en colectivo pueda emitir recuerdos que generan una especie de repositorio y que entonces pueden generar memoria; no obstante todo este tipo de recuerdos se ven enfrentados a obstáculos como el olvido, que con ayuda de la reconstrucción de los sucesos puede desaparecer, de hecho “cuando creemos evocar el pasado, hay un 99 % de reconstrucción y un 1% de evocación” (Roustan, 1936).

Así se va esclareciendo que la memoria es un proceso de capacidad individual (memoria individual) pero que al mismo tiempo puede ser un ente que se desarrolla mejor de forma grupal, “de la memoria de un grupo se descomponen los recuerdos de los acontecimientos y experiencias que se refieren a la mayoría de sus miembros, y que resultan

de la propia vida o de las relaciones con los grupos más cercanos” (Halbwachs, 1996, p. 45) esto hace que recordar para una persona sea un proceso más sencillo porque otros pueden recordar aspectos que uno mismo no recuerda y esto hará que la reconstrucción del recuerdo y del pasado sean mucho más completas, a esto se le denomina memoria colectiva.

Sin embargo, el mismo Halbwachs plantea que la memoria individual puede ser un punto de interferencia dentro de la memoria colectiva porque “la memoria individual es un punto de vista de la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que en este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupó en ella y que en este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos” (Halbwachs, 1996, pág. 50). De esta manera se da cuenta de la subjetividad que tiene la memoria que aunque a veces se encuentre con la de otro individuo tiene características y rasgos propios según la experiencia de cada uno.

El punto central es que la memoria colectiva se convierte en un elemento esencial para reconstruir la historia y que esta memoria ha sido pasada de generación en generación y además ha sido representada en formas como la tradición oral, dancística, teatral, etc. Todos estos esfuerzos del colectivo humano por reconstruir su pasado de diferentes maneras llevan a pensarse el concepto de la memoria pero desde lo histórico con el objeto de valorar y de respetar lo que ha sucedido ya.

Con esto debe hacerse la salvedad de que la memoria y lo histórico son cosas completamente distintas y ante esto el historiador británico Tony Judt se manifiesta:

Yo creo profundamente en la diferencia entre la historia y la memoria; permitir que la memoria sustituya a la historia es peligroso. Mientras que la historia adopta necesariamente la forma de un registro, continuamente reescrito y reevaluado a la luz de evidencias antiguas y nuevas, la memoria se asocia a unos propósitos públicos, no intelectuales: un parque temático, un memorial, un museo, un edificio, un programa de televisión, un acontecimiento, un día, una

bandera. Estas manifestaciones mnemónicas del pasado son inevitablemente parciales, insuficientes, selectivas; los encargados de elaborarlas se ven antes o después obligados a contar verdades a medias o incluso mentiras descaradas, a veces con la mejor de las intenciones, otras veces no. En todo caso, no pueden sustituir a la historia. (Judt, 2010, p. 54)

El caso es que aunque la memoria no puede reemplazar en sí misma a la historia esta sí puede conservar algunos elementos de esta última dado que aunque no es construida (la memoria) por estudiosos sí es el resultado de una construcción social basada en los recuerdos y en la experiencia misma, no obstante “la fidelidad o el anacronismo no es lo más importante para la eficacia de la memoria” (Hobsbawn, 1993) sino que hay otro tipo de mecanismos para generar tradiciones entre los que se encuentran la fechas simbólicas o actos conmemorativos alrededor de sucesos como batallas, independencias, nacimientos, muertes, entre otros.

Con todo esto han nacido importantes estudios en torno a las dinámicas que utilizan los pueblos para exaltar sus raíces y sus tradiciones haciendo uso de las plazas en específico donde se desarrollaron determinados acontecimientos a lo que Pierre Nora denomina lugares de la memoria, “los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos (...) porque esas operaciones no son naturales.” (Nora, 1998, p. 25) por tanto se muestran esos procesos de cimentación memorística que surgen como una necesidad y no como lujo social.

El hecho de contar historias desde los lugares enfrasca un sinnúmero de elementos identitarios que evidentemente tienen como consecuencia la apropiación del colectivo alrededor de estas plazas porque son el escenario preciso para recordar lo que eran sus raíces y lo que probablemente en un comienzo configuró su idiosincrasia y legado cultural. Con todo esto es fundamental hablar de memoria desde lo pedagógico, teniendo en cuenta la pertinencia de desplegar a groso modo lo referente a memoria colectiva, memoria histórica

para pasar a explicar la intervención que puede tener la memoria dentro del quehacer pedagógico para reconstruir hechos del pasado.

En las escuelas de hoy se traza la memoria como “una herramienta teórico metodológica y categoría social de creciente importancia en diversos contextos” (Vélez, 2012) y por lo tanto los docentes encaminan sus investigaciones en la memoria y en la influencia que esta posee en las generaciones del día de hoy, de por sí “la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero” (Huyssen, 2002) y en todos los casos suele generar importantes elementos para su interpretación.

El objeto de utilizar estrategias metodológicas como la reconstrucción de memoria histórica permite además los procesos de apropiación e interpretación desde una visión crítica para que así los estudiantes logren desglosar de mejor manera sucesos de su pasado que van desde la cotidianidad a hechos traumáticos que han causado hito en su contexto, la enseñanza desde la memoria en las escuelas debe verse entonces como “una dinámica que permita tensionar la constitución de subjetividades para reconocer comprensivamente experiencias vividas por distintos agentes y reflexionarlas en clave pedagógica como parte de la historia propia” (Vélez, *ibíd.*).

Con todo esto se ha intentado describir a grandes rasgos algunas generalidades de los conceptos de la *performance*, la danza, la Rumba Criolla y la memoria teniendo en cuenta que estos son puntos importantes para la comprensión y el desarrollo del presente trabajo y además permiten que la lectura de este documento sea mucho más amena. Es fundamental tener siempre presente la noción de estos conceptos con el objeto precisamente de facilitar la visión en diversos apartados que este trabajo contempla.

El hecho de mencionarlos y al mismo tiempo desenvolverlos da cuenta de cómo cada uno de ellos es la base de referencia para que el otro se despliegue y que de esta manera puedan complementarse entre ellos como las bases esenciales de la investigación. El presente apartado es solo una pequeña mirada para la visión, el entendimiento y la contextualización de lo que podrá leerse en las próximas líneas hacia un camino histórico, pedagógico y performático.

MARCO METODOLÓGICO

El objetivo general del presente trabajo es analizar la danza folklórica como un recurso educativo para enseñar Ciencias Sociales desde los patrimonios locales como la Rumba Criolla fusagasugueña. De esta manera es fundamental plantear un camino metodológico que garantice la viabilidad hacia el cumplimiento del objetivo ya mencionado, pero no sólo de este sino además de los tres objetivos específicos que se enmarcan bajo tres ejes de análisis que permiten la comprensión y el desarrollo ameno de este trabajo. Los tres ejes de análisis son: el eje histórico, el eje pedagógico y el eje performático.

Hablar de danzas folklóricas colombianas se puede convertir en un cliché para muchos porque este es un amplio recurso al que muchos docentes del país se adhieren; no obstante, el verdadero trabajo está en el productivo análisis que se le puedan hacer a estas danzas, primero para conocer la razón de ser de la danza y de sus figuras y luego para forjarla como un elemento generador de memoria e identidad en la población en general y especialmente en las infancias y en las juventudes.

Analizar la danza en su esencia misma y un fenómeno musical tan relevante como lo fue la Rumba Criolla puede resultar un proceso bastante dispendioso pero al mismo tiempo el producto puede ser bastante enriquecedor. Por esta razón, el análisis de la danza puede inmiscuirse dentro del quehacer investigativo y más en el campo de la investigación cualitativa. Esta última “estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales—entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos – que describen la rutina y las

situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas”.(Gómez, G. R., Flores, J. G., & Jiménez, E. G., 1996).

Teniendo en cuenta esto, una investigación de corte cualitativo implica muchos elementos y todos resultan pertinentes porque permiten ahondar más acerca de la temática que se está tratando. Como se ha mencionado antes esta investigación tiene dentro de sí un sinnúmero de instrumentos que la pueden hacer más detallada, por lo tanto es un método pertinente para investigar la danza folklórica y sus beneficios y utilidades en el marco de las Ciencias Sociales.

Dentro de la investigación cualitativa como ya se ha referenciado existen diferentes métodos para obtener y analizar la información y dentro de esos el más pertinente y que más se acomoda a este trabajo es la teoría fundamentada, este método es propuesto por Juliet Corbin y Anselm Strauss quienes se refieren al respecto como “una teoría derivada de datos recopilados de manera sistemática y analizada por medio de un proceso de investigación” (Corbin & Strauss, 2002, p. 21)

Una de las principales características que posee la teoría fundamentada es la comparación constante en donde “el investigador codifica y analiza datos en forma simultánea, para generar teoría. Es decir, estas tareas no se realizan en forma sucesiva sino simultánea” (Vasilachis, 2006, p. 155). La teoría fundamentada además dispone de estrategias como entrevistas, observación participante y diarios de campo que permiten un acceso abierto a la información.

Mencionar estas estrategias permite ahondar un poco en la metodología que se usará principalmente enfocándose en el análisis documental y las entrevistas, haciendo la claridad que estas entrevistas no tienen como objeto desenvolver dinámicas de tradición oral, sino que son más un apoyo de lo que se busca hacer en el presente diseño metodológico. Al ser

tres objetivos específicos y por lo tanto estar divididos en tres ejes distintos es de gran importancia ampliar la metodología a fases que se explicarán a continuación.

El primer objetivo tiene como fin hacer una reconstrucción histórica de Fusagasugá en la década de 1930 y además está constituido dentro del eje histórico por lo que se recurrirá al análisis de datos que implica la interpretación de los significados y funciones de las actuaciones humanas, expresándolo a través de descripciones y explicaciones verbales, adquiriendo el análisis estadístico un plano secundario.”(Gómez, G. R., Flores, J. G., & Jiménez, E. G., 1996) a través de la revisión de archivo.

La revisión de archivo claramente es un tipo de revisión documental que “consiste en detectar, obtener y consultar la bibliografía y otros materiales de utilidad para los propósitos de la investigación; es decir, para extraer y recopilar información relevante y necesaria para la investigación.” (Cortes & Silvia, 2013, p. 19). La recolección de esta información obedece primordialmente a hacer un acercamiento a la historia cultural del municipio de Fusagasugá dado que las investigaciones al respecto aunque son existentes son muy limitadas. Por otro lado surge la necesidad de investigar alrededor de la semiótica de la danza como un elemento para la interpretación de signos que en este caso la coreografía aporta para la investigación y que entonces desembocaría en una comparación entre las dinámicas cotidianas de vida de las clases altas y bajas de Fusagasugá que evidentemente configurarían las formas de bailar del fusagasugueño de los años treinta.

Esta revisión documental estará basada en la consulta de textos en la biblioteca Luís Ángel Arango, la Biblioteca Nacional, el Archivo histórico de Fusagasugá, el Archivo Parroquial, el Archivo de la Notaría municipal, además de la revisión de prensa y fotográfica de la Biblioteca Nacional.

Para el segundo objetivo que busca establecer la relación danza (*performance*) con la escuela por lo que se convierte en un objetivo inmerso dentro del eje pedagógico, para esto se hará exposición de textos consultados alrededor del uso de la danza en la escuela y los múltiples beneficios que esta ofrece, sin descuidar el importante papel que juega a la hora de contar historias y así generar memoria e identidad. Teniendo en cuenta que el presente trabajo también es producto de los conocimientos dejados por la licenciatura y de esta manera generar propuestas alrededor de esta relación que se busca establecer.

En este objetivo también se busca desenvolver la danza en todo su esplendor desde términos básicos hasta las interpretaciones más complejas para que quien lea el texto logre llevarse una visión más amplia de la danza. Para esto se hará la consulta de textos completos que tienen como tema principal la danza y el cuerpo que son las bases teóricas más fuertes para respaldar este objetivo. Del mismo modo, se busca dejar claridad sobre el sinnúmero de ventajas que enseñar desde la danza tiene para la escuela.

En el tercer objetivo se busca crear y proponer. Primero un taller dirigido a docentes para concienciar e inmiscuir la danza dentro de su quehacer y al mismo tiempo una coreografía como muestra de *performance* alrededor de las ocho figuras de la rumba criolla fusagasugueña teniendo en cuenta además las dinámicas de patrimonialización que tiene esta misma en la época actual.

Para el correcto desarrollo de este objetivo se hará uso de algunas entrevistas que como se refería hace unos párrafos no tienen como fin generar algún tipo de relato o tradición oral sino que son un apoyo para dar nociones en cuanto a lo referente a la transición y el origen de la rumba criolla en Fusagasugá. El uso de entrevistas también es una de las maneras de recolectar información dentro de la teoría fundamentada de hecho “prioritariamente la entrevista” (Vasilachis, 2006, p. 156) es una de sus principales formas de recolección. Las

entrevistas serán realizadas a personajes inmersos en el mundo de la rumba criolla como coreógrafos, docentes y funcionarios de la fundación Emilio Sierra. En este sentido, las entrevistas incluirán a Eduardo José Villamil, colaborador en la creación de la coreografía, Guillermo González Restrepo, co fundador de la Fundación Emilio Sierra para la Cultura, Tatiana Moreno Castro, funcionaria de la secretaría de cultura de Fusagasugá y si es posible a algunas de las ganadoras o concursantes del reinado municipal de la Rumba Criolla. Por otro lado, el producto coreográfico que estará dirigido para todos los fusagasugueños se llevará a cabo con una agrupación de danzas folklóricas independiente perteneciente al municipio de Fusagasugá. Hay que tener en cuenta que este objetivo es el del eje performático por lo que todo lo que se desarrolle en él es producto de las conclusiones preliminares obtenidas en los dos primeros objetivos.

Finalmente, de esta manera se plantea el diseño metodológico en aras de la obtención de buenos resultados, teniendo en cuenta que el interés surge desde nuestra cultura, desde nuestra propia historia. El hecho de profundizar alrededor de las fiestas de salón, las rumbas campesinas, la música estilizada y el ambiente alegre de la época se convierten en elementos de sumo interés que son el despliegue de aquellas dinámicas tradicionales que se desenvolvían en 1930 tanto en Colombia como en Fusagasugá particularmente. Por otro lado, reflexionar acerca de la ejecución de la danza y de sus formas de uso en las aulas de clase es un punto fundamental que hilado a la performance puede generar distintas opiniones y disyuntivas en la población en general, pero especialmente en los niños, niñas y jóvenes fusagasugueños.

“Uno de los extremos más necesarios y más olvidados en relación con esa novela llamada Historia, es el hecho de que no está acabada”.

Gilbert Keith Chesterton.

CAPÍTULO I

LOS AÑOS TREINTA FUSAGASUGUEÑOS.

El presente capítulo tiene como objeto contextualizar al lector alrededor de la Fusagasugá de los años treinta, esa época pintoresca que marcó al país por la influencia de sus gobiernos y el fin de lo que para esos tiempos se había convertido en toda una hegemonía del partido conservador colombiano. Hablar de Fusagasugá en este periodo temporal es también hacer hincapié obligatorio en la cotidianidad de sus gentes, y en la descripción del pueblo físicamente, además de enfrascarse en un elemento fundamental para este trabajo, las ferias y la fiesta popular.

1.1 Una descripción física, geográfica y social de Fusagasugá.

Para empezar se hace necesario realizar una contextualización de lo que era el pueblo en el año en cuestión, cabe de nuevo hacer la aclaración que la época en la que se va a desenvolver este capítulo es precisamente en la que la Rumba Criolla llega a Fusagasugá y por tanto se hace necesario reconstruir elementos del cotidiano de las gentes que puedan brindar una noción acertada de lo que hacia la gente en Fusagasugá para el tercer decenio del siglo XX. Pero antes de ahondar en esto es de suma importancia tener en cuenta del lugar del que se está hablando, describirlo físicamente, geográficamente para que de esta manera la percepción de lo estudiado sea más amplia y así obtener conclusiones más contundentes.

Fusagasugá es un municipio que se encuentra ubicado en el departamento de Cundinamarca sobre la cordillera oriental, posee un tipo de clima oceánico mediterráneo³ y una altitud de 1.765 m.s.n.m. se encuentra ubicado en la provincia del Sumapáz que está conformada por diez municipios de Cundinamarca y tres del oriente del Tolima según los planteamientos de la socióloga e historiadora Rocío Londoño.

³ Es un tipo de clima templado que se caracteriza por inviernos húmedos y lluviosos, pero además por veranos, cálidos y secos.

“Fusagasugá constituido junto con Tibacuy, Pandi, Pasca y Cunday desde la época de la colonia mientras que el resto emergieron durante los últimos decenios del siglo XIX y mediados del XX” (Londoño, 2011, p. 17). Con esto se puede dar cuenta que Fusagasugá es uno de los municipios más antiguos de la región. En sus inicios el municipio se encontraba habitado por los Sutagaos o hijos del sol y que según el historiador Félix Raúl Martínez también eran conocidos como:

fusagasugaes, que corresponden al grupo indígena asentado en el territorio que se ubica actualmente en la vertiente suroccidental del altiplano cundiboyacense, en medio de la cordillera oriental de los Andes, jurisdicción del departamento de Cundinamarca. Algunos investigadores contemporáneos los ubican dentro de la familia Chibcha y Caribe; mientras que su área central, Fusagasugá, en algunas ocasiones se referencia como territorio Muisca, y en otras, fuera de este, lo que se sabe con cierto grado de certeza es que se encontraban rodeados por Panches, Pijaos y Muiscas. (Martínez, 2011, p. 27-43).

Desde sus inicios Fusagasugá se constituía como uno de los territorios más grandes y así lo fue a medida que transcurría el tiempo, tanto así que para “1895 Fusagasugá fue declarada como la capital de la provincia del Sumapáz, constituyéndose en un punto central de la región debido a la concentración del poder público y eclesiástico, ya que el circuito de notaría y registro, la división territorial escolar y la vicaría, se ubicaron en el perímetro urbano de la ciudad”. (Martínez, 2011, p. 31-33).

A pesar que los estudios sobre el Sumapáz y por tanto de Fusagasugá son muy limitados, a lo largo de la historia se han desarrollado diferentes pesquisas, exploraciones o expediciones que han permitido obtener algunos elementos de lo que ha sido la región más o menos desde sus inicios, ejemplos de estas son las realizadas por el sacerdote Basilio Vicente Oviedo, Josefa Acevedo de Gómez, el teólogo y botánico Isaac Holton, el geógrafo y geólogo Alfred Hettner y el escritor y periodista Medardo Rivas.

En primer lugar Basilio Vicente Oviedo quien fuera un sacerdote de Popayán se dio a la tarea para el siglo XIX de publicar un libro que hablaba de los curatos⁴ en el reino de la Nueva Granada, en él menciona a Fusagasugá, Tibacuy y Pasca como pueblos pobres y que por lo tanto eran curatos de menor nivel; sin embargo, curatos como el de Fusagasugá fueron creciendo debido a la acreción de otros territorios eclesiásticos tales son los casos de Doa y Usatama que “por no tener iglesia ni congrua⁵ y que se habrán agregado al pueblo de Fusagasugá que era el más cercano” (Oviedo, 1930, p. 112), la disolución de estos curatos refleja entonces el bajo recaudo de congrua que se tenía y por tanto una situación que en palabras de la licenciada Julieth Correa se definiría como “suma desdicha que representaba la condición económica como un indicador social” (Correa, 2017).



Figura 1, Primeras chozas fusagasugueñas. Fuente: Edward Walhouse⁶, 1850.

⁴ División territorial eclesiástica.

⁵ Renta que debe tener el que recibe órdenes sagradas.

⁶ Pintor, dibujante y diplomático. Practica los géneros del paisaje, retrato y costumbrismo; además, aborda temas como la botánica, entomología y etnografía. Hijo del cónsul británico en Málaga (España). Autodidacta. Ingresó al servicio consular de Gran Bretaña. Vicecónsul en Santa Marta, en la Nueva Granada, en el periodo 1843-1845. Encargado de negocios en la Nueva Granada, entre 1845 y 1846. Vicecónsul en propiedad, viajó a Inglaterra en 1848. Desde su permanencia en Santa Marta hasta su regreso en licencia a Inglaterra, realizó la mayor parte de sus acuarelas de la Nueva Granada.

Por otro lado Josefa Acevedo de Gómez, quien fuera esposa de Diego Fernando Gómez⁷ y partidaria del proceso independentista fue una de las primeras visiones femeninas alrededor de la región, el hecho de estar inmersa en contextos políticos y jurídicos le dio la oportunidad de crear algunos textos con respecto a características sociales y culturales que se vivían en la región hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, características que serán desenvueltas más adelante.

El norteamericano Isaac Holton fue uno de los primeros en describir físicamente el pueblo de Fusagasugá quien en medio de sus exploraciones buscaba analizar aspectos de carácter económico y social en los pueblos de los Andes, dentro de la descripción que este hizo se destaca lo siguiente:

Fusagasugá es un pueblo feo, situado en el extremo superior del valle, al pie de la montaña, como localizaron los españoles la mayoría de las poblaciones. Con una sola excepción, todas las casas son de bahareque y no puedo entender las razones político-económicas que permiten la existencia de este pueblo sin industrias ni suficientes visitantes que produzcan ingresos a sus pobladores. Esta clase de rompecabezas me ha llevado a la conclusión de que los granadinos ganan muy poco, gastan muy poco y más que trabajar prefieren soportar los males de la pobreza. Casi todas las casas de Fusagasugá son tiendas, verdaderas tabernas, pero sin cuartos para arrendar. Tienen dos piezas además de la cocina, que queda atrás; la primera es la tienda y los clientes no pueden pasar mucho más allá de la puerta, la otra es la sala, y está probablemente amoblada; los pisos generalmente son de tierra. (Holton, 1981, P. 311)

Esta opinión expuesta por Holton da por entendido la condición en la que se encontraban los fusagasugueños para la época, una percepción que una vez más denota la pobreza y el atraso del pueblito al referir los simples materiales de las casas y de los pisos que en resumidas cuentas ni pisos tenían además del bajo nivel económica que este mismo poseía.

⁷ Jurista y político neogranadino, fallecido en la hacienda “El Chocho”.

Geográficamente hablando se pueden mencionar los aportes hechos por el alemán Alfred Hettner quien en medio de su trabajo buscaba hacer un análisis de las características geográficas más relevantes dentro de la región y de esta manera hacer un paralelo con aspectos de carácter político y económico de la geografía fusagasugueña para la época Hettner refirió:

Es una población ubicada a 1.700 metros sobre el nivel del mar, muy ponderada por los bogotanos como sitio veraniego en razón de su clima benigno y sus baños de río, agradables, si bien un tanto frescos (...)

Fusagasugá está situada sobre el extremo superior de una mesa ligeramente inclinada, cubierta de gramíneas y rastrojo bajo que se extiende hasta el llamado boquerón de Fusagasugá, teniendo como bordes el río Chocho al noreste y el río Cuja al sudeste (...)
(Hettner, 1976, P. 198)

Estas importantes características geográficas le daban a Fusagasugá cierto toque de ventaja porque la convertían en un lugar de paso obligado para llegar y comunicarse con otros lugares del país esta conclusión la refuerza el historiador Félix Raúl Martínez quien expresa que “la vertiente sobre la cual reposa Fusagasugá, goza de un territorio más o menos plano, hasta el punto de conformar un extenso valle, en medio del paisaje montañoso predominante en la región del Sumapáz. Estas características del relieve proporcionaron las condiciones necesarias para que los viajeros no solo pasarán por el valle de Fusagasugá sino que pudieran detenerse allí, de esta forma la zona se fue consolidando como un cruce de caminos y lugar de intercambio comercial”. (Martínez, 2002, p. 36-44)

Sin embargo; dentro de sus apreciaciones Hettner también se refirió a la pobreza y el atraso de la región, opiniones que impedían el impulso de más viajes exploratorios en los alrededores, “el estancamiento económico, con la ausencia de vías de comunicación, la escasa explotación minera, la agricultura de subsistencia y la baja densidad poblacional” (Hettner,

1976, p. 374-386) eran los elementos que más atribuía el autor a la pobreza, esto representa una conclusión de la pobreza en Fusagasugá para la época en cuestión.

No obstante; Medardo Rivas también se encargó de dar visiones alrededor de la descripción física del pueblo su obra da una perspectiva más alentadora de lo que era Fusagasugá quien de manera poética describe el pueblo así:

(...) el lugar más alegre que pueda contemplarse; y que como escondido en una arruga de la cordillera, domina la suntuosa llanura que se extiende hasta muy lejos, dejando ver más allá, entre vapores y nieblas azuladas, la región de la tierra caliente y un hermoso y lejano horizonte (...)

(...) la ciudad de Fusagasugá es aseada, y si no ostenta grandes y suntuosos edificios, si tiene todas las comodidades de una mediana civilización y su aspecto es simpático y risueño.

Está edificada en anfiteatro, levantándose a su oriente una cordillera levemente sinuosa, que es hoy gran pradera donde pastan rebaños y en la cima un bosque de robles que la cubre como un inmenso pabellón. Los alrededores están cultivados de café y forman bastos jardines.

Cristalinas fuentes que de la cordillera se desprenden, atraviesan la población con su ruido alegre y cadencioso; y como inmensa alfombra que a sus pies se extiende, está la fértil y suntuosa llanura.

Por todas partes y como florones que esmaltan el paisaje, hay lindas quintas chatelets, casitas suizas y residencias de recreo, rodeadas de sauces, cubiertas por árboles de mangos frondosos, o en medio de jardines esmeradamente cultivados. (...) (Rivas, 1899, p. 368-369)

Este último panorama permite ver a Fusagasugá como un pueblo pintoresco y feliz como esos que parecen de fábula, a diferencia de las conclusiones que obtuvieron otros exploradores e investigadores de la época. Si bien aunque Medardo Rivas hace una atrayente descripción del pueblo no se puede dejar de lado la idea de que este sí era un pueblo pobre y atrasado que incluso llegó a ser catalogado como un lugar “indómito y aislado debido a las

débiles relaciones entabladas con los territorios circundantes” (Martínez, 2002, p. 44-46), a pesar de esto Fusagasugá estaría a punto de salir de ese anonimato para convertirse luego en la capital de la región del Sumapáz.

1.2 Fusagasugá antes de...

Después de hacer una descripción del pueblo con base a algunas pesquisas realizadas en la zona es necesario en este momento ahondar sobre el cotidiano de la población fusagasugueña esto con el objeto de dar una noción un poco más detallada de cómo era el pueblo y sus gentes y de cómo se desarrollaba esa condición de pobreza expuesta ya en el apartado anterior antes de llegar a ese momento de auge que catapultaría a Fusagasugá como ese importante circuito de carácter económico, político, social, tecnológico y además folklórico.

1.2.1. El pueblo y sus gentes.

La población es un ente fundamental en cada colectivo social porque son todos aquellos que se encargan de configurar los rasgos más importantes dentro de una cultura. El hecho de traer a colación a las gentes de Fusagasugá genera un mayor acercamiento al cotidiano de las personas que con aspectos tan simples como el vestuario pueden dar al lector múltiples elementos para alcanzar a construir un imaginario de aspectos tales como la situación económica y la manera de vivir.

Entrando en materia, se había hecho en el apartado anterior una mención un tanto superficial acerca de Josefa Acevedo de Gómez y los aportes dejados por esta en algunas de sus narraciones y poemas, lo que más destaca de sus escritos es ese costumbrismo latente en cada uno de sus párrafos, la construcción social que indirectamente representa y además algunos compendios del comportamiento del pueblerino en la época. Cabe mencionar que antes del auge en Fusagasugá su población era principalmente de carácter campesino.

Un ejemplo claro de la manera de escribir de Acevedo es uno de sus ensayos en el que describe cómo era la fiesta del Corpus Christi⁸ en los alrededores de Fusagasugá, donde de manera pintoresca expresa:

(...) las campanas repicaban sin cesar, i todo el mundo se manifestaba, alegre, activo i oficioso. De repente oí el ruído de un tamboril i un pito. Entonces vino a bailar delante de mí la danza del pueblo. Componíase esta de doce jóvenes indígenas de 15 a 18 años, sin más vestido que unas enaguas cortas i unos gorros hechos de pintadas y vistosas plumas (...) presidía a estos muchachos un anciano de más de sesenta años, vestido como lo están siempre aquellos infelices indios; es decir, sin camisa, con unos calzoncillos cortos de lienzo del país, mui ordinario, i una ruanita de lana que les cubre un poco más debajo de la cintura (...) (Acevedo, 1866, p. 90-92).

El fragmento anterior, permite dar cuenta del carácter fiestero que poseía el fusagasugueño que en resumidas cuentas se bailaba hasta una fiesta religiosa pero tampoco se puede dejar de lado la población del lugar que como lo relata Acevedo era indígena pero “también mestiza que además prevalecía, revelándose esto en sus rasgos físicos pero también en la vestimenta” (Correa, 2017). Esto se refuerza además con los señalamientos que da Josefa Acevedo y Gómez con respecto a la manera de vestir de los hombres quienes se vestían con “calzoncillos cortos de lienzo y ruana de lana, atuendo que reguló la existencia y la forma de relacionarse entre indios y blancos con profundas implicaciones racistas que marcaron pauta importante en la región del Sumapáz” (Correa, 2017).

⁸ Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo, antes llamada Corpus Domini, es una fiesta de la Iglesia católica destinada a celebrar la Eucaristía. (Espinosa, 1985, p.10)



Figura 2, Iglesia de Fusagasugá. 1930-1940. Fuente: Horst Martin.⁹

Con todo esto, es claro que la vestimenta es una importante tendencia a la hora de reconstruir la sociedad fusagasugueña en los inicios del siglo XX ya que arroja elementos como la condición social o económica del portador de la prenda; por ejemplo “las prendas populares del vestido femenino (camisa, mantilla, falda, sombrero de paja en los dos sexos) y del vestido masculino (camisa, ruana, calzoncillo), sin pasar desapercibida la desnudez de los pies” (Correa, 2017, p. 28) dan cuenta del nivel de pobreza que se desarrollaba para este tiempo pero que al mismo tiempo representaba graves problemas de salud para los pobladores por el simple hecho de no usar zapatos incluyendo la alpargata o la cotiza.

Estos breves indicios permiten ubicarse en un escenario completamente popular en el que como se ha dicho ya, prevalecen las casas pajizas o de bahareque los campesinos descalzos y enruanados pero ante todo ese alto y benigno clima de fiesta que constituye ese

⁹ Fotógrafo de origen alemán.

sentimiento tal vez de pobreza económica pero de riqueza cultural que le aporta al imaginario social del pueblo fusagasugueño antes de los años treinta.

1.3. De la pobreza hacia el progreso.

Como se ha mencionado anteriormente Fusagasugá estaría a punto de vivir un cambio radical bastante importante que le daría mayor reconocimiento pero además mayor riqueza a nivel cultural, económico y social. Hablar de progreso implica un cambio en la infraestructura del municipio, en las maneras de concebir el mundo e incluso en las formas de vestir y de bailar que harán importante hincapié en una especie de *boom* musical que se terminará desencadenando como el aire folklórico oficial de Fusagasugá.

1.3.1. La gran Bonanza Cafetera, el salvavidas que Fusagasugá necesitaba.

Una de las principales características que posee el suelo fusagasugueño es que es un suelo volcánico¹⁰ esto permite la facilidad de que cultivos como el café puedan darse sin ningún problema. A fines del siglo XIX y a inicios del XX los cultivos de café serían aquellos que se encargarían de impulsar la economía municipal, “la producción de este grano alcanzó a insertarse en la economía nacional, acción que sacó del anonimato al pueblo de Fusagasugá y a la región del Sumapáz” (Correa, 2017).

La llegada de la economía cafetera proporcionó al municipio una importante acumulación de riqueza, acto que empezó a cambiar las perspectivas que se tenían del municipio que ya no se constituía como un lugar pobre y desagradable sino que esta vez era un lugar “totalmente renovado, rodeado de hermosos paisajes, levantado sobre una “tierra

¹⁰ El suelo volcánico es rico en nutrientes. Las erupciones volcánicas dejan espesos depósitos de piroclastos, que cuando se erosionan y se fragmentan liberan nutrientes al suelo. Esto hace que el suelo volcánico sea apropiado para cultivos, tales como de la caña de azúcar o el café. (descubriendogalapagos.ec/glosario)

fértil y alegre” dispuesta a ofrecer sus beneficios a los hombres laboriosos” (Correa, 2017, p. 33).

Todo esto da evidencia del importante papel que jugó esa gran bonanza en la región, bonanza que para el economista Iván Mauricio Durán es definida así:

es un periodo de crecimiento económico constante que le permitió al país consolidar un vínculo con los mercados externos, a través de la exportación cafetera y logró desarrollar además, importantes infraestructuras de comunicación para la consolidación del mercado interno. Este periodo se caracterizó por la integración de diversos factores que impulsaron en gran medida el fortalecimiento de la economía del país. Entre estos factores estaban el alto precio del café, la indemnización por la pérdida de Panamá y el acceso al crédito externo (Durán, 2008, p. 90).

Como se menciona en el anterior apartado prácticamente los cuatro primeros decenios del siglo XX en Colombia fueron denominados como los años del café, esto permitió el avance de la infraestructura que en el caso de Fusagasugá “implementó una serie de cambios físicos por parte de los dirigentes locales, motivados por sus intereses económicos cuya base se forjó en la idea de progreso” (Martínez, 2002). Estos cambios estuvieron principalmente guiados bajo tres iniciativas, la primera que se basaba en “la construcción de caminos que confluían en Fusagasugá, razón por la cual el municipio se fortaleció como centro regional; la segunda centrada en la ampliación de viviendas existentes como la edificación de otras y la tercera encaminada al fortalecimiento del equipamiento y la infraestructura urbana¹¹” (Correa, 2017, p. 35).

¹¹ Félix Raúl Martínez define el equipamiento como todo aquello concerniente a espacios públicos como la iglesia, la alcaldía, el cementerio, las cárceles, el hospital, las plazas de mercado y las escuelas. Por otro lado la infraestructura urbana refiere lo relacionado a los servicios públicos como el acueducto, alcantarillado, energía eléctrica y teléfono.

En resumidas cuentas ese escenario de desolación aislamiento y pobreza se había desvanecido para dar paso a uno con color, riquezas y mayor estabilidad en lo económico y lo arquitectónico. Fusagasugá dejaba de ser ese simple lugar de paso obligado para pasar a ser ese importante centro regional que sería lugar de campo y veraneo para algunos dirigentes políticos de carácter nacional, el progreso se apoderaba de Fusagasugá de una manera veloz para que de esta manera emergiera una nueva élite social que se encargaría de configurar las nuevas dinámicas sociales que el municipio manejaría.

1.3.2. La nueva élite de Fusagasugá.

Como se había expresado en líneas anteriores para finales del siglo XIX la población fusagasugueña se encontraba habitada por indígenas, mestizos pero primordialmente por campesinos. Con la llegada de la economía cafetera surgió una nueva élite social “que emprendió la empresa de fortalecer actividades como el comercio, la ganadería y la agricultura” (Correa, 2017, p. 33), este conglomerado de personas empezó a tener una enorme influencia dentro del municipio puesto que “asumieron el control del ámbito administrativo mediante la ocupación de diferentes cargos públicos; la movilización de influencias políticas en todo el país para conseguir recursos económicos y, en últimas las redes de poder entretejidas por los miembros de la élite a fin de alcanzar sus objetivos (Martínez, 2002, p. 51-53).

La llegada de una nueva élite también generó cambios a nivel social teniendo en cuenta las nuevas visiones que se tienen a nivel cultural, las personas empiezan a volverse más ilustradas y elementos tan básicos como el vestido empiezan a cambiar, el comportamiento y el aseo de las calles también dan otra imagen al municipio y de una u otra manera la oferta académica se vuelve más amplia.

El poder entonces iba a estar concentrado en unos pocos que se convertirían en los grandes hacendados del municipio y que al mismo tiempo harían de Fusagasugá un territorio conocido a nivel nacional, la ciudad crecería tan precipitadamente que en cuestión de meses dejó de hacer parte del olvido impulsada principalmente por la nueva élite que sería el aporte perfecto para la naciente y próspera Fusagasugá.

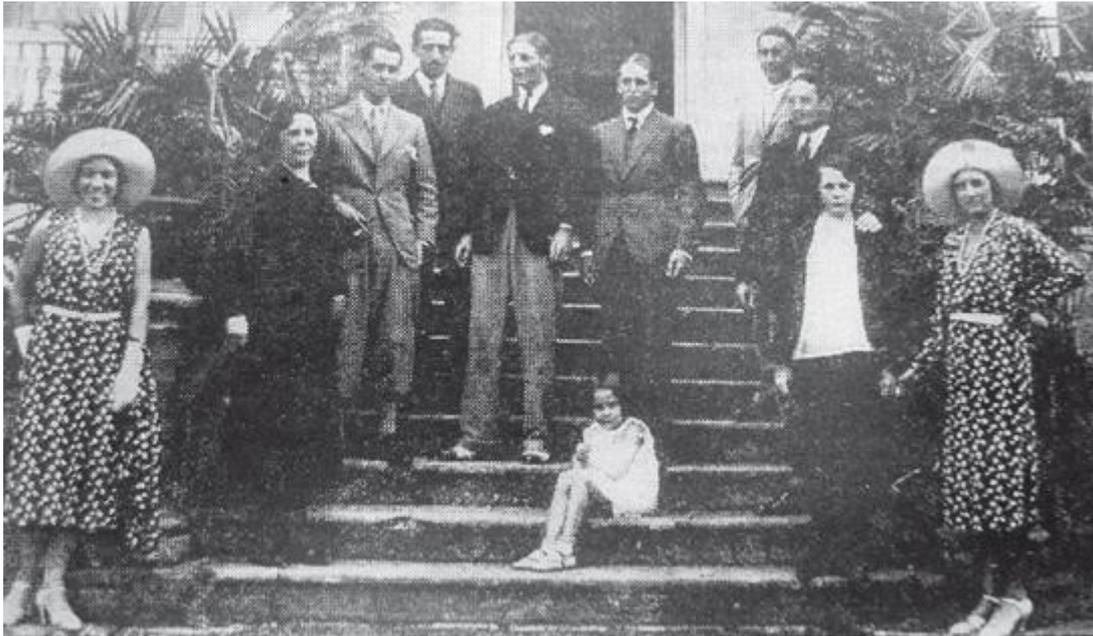


Figura 3, Familia Aya junto a Enrique Olaya Herrera en la Quinta de Coburgo. Fuente: Revista Cromos, Diciembre de 1930.

Todos estos “valores e ideas aportaron sin duda a la construcción del imaginario de progreso y civilización, el cual representó durante la época el sueño de las sociedades modernas, también en el contexto regional, la élite significaba el ideal altruista de conducir a las gentes a la tan anhelada civilización en la región” (Correa, 2017, p. 41).

1.3.3. Infraestructura, servicios, cultura y educación, el progreso viene ya.

Ya se ha hablado un poco de la nueva élite que surge en el pueblo y además de sus principales aportes, a continuación se desglosarán un poco aquellos aportes que hizo la élite y

cómo sirvieron para que el ideal de progreso tomara más fuerza dentro de las masas y fuera legitimado por cada uno de los habitantes de Fusagasugá.

En primera instancia es de suma importancia hablar de lo que se conoce como servicios públicos, puesto que con el auge de la economía cafetera al municipio llegaron importantes redes que permitían mayor comodidad a los fusagasugueños, por ejemplo “la utilización de servicios públicos como el acueducto, el alcantarillado y la energía eléctrica en la cotidianidad de los habitantes de Fusagasugá, comenzó a despertar entre las gentes nuevas necesidades. En el caso de los dos primeros, se establecieron poco a poco prácticas orientadas a la salubridad de las calles, el cuerpo y el vestido” (Martínez, 2006, p. 158), esto da cuenta del importante cambio que empezó a tener el imaginario social dentro del municipio con la aparición de la nueva élite.

De la misma manera la electricidad dio gran avance para que socialmente se desprendieran elementos de relación como la fiesta, puesto que “la noche se configuró como un espacio social diferente, iluminado y dispuesto a servir de escenario para realizar diferentes actividades sociales como bailes, fiestas, ceremonias, presentaciones en sociedad de las señoritas prestantes, tertulias (...)” (Correa, 2017, p. 35) que implicaban un importante cambio en las dinámicas del comportamiento en donde la cotidianidad cambiaba de manera abrupta para dar paso a nuevas manifestaciones culturales que serían fiel representación de lo que se vivía en la época.

Otro de los elementos que caracterizó el ideal de progreso fue el discurso de la higiene que con la aparición del acueducto evidentemente tomó más fuerza pues “el uso del agua ayudó en la modificación de la imagen, la cual indicaba la manera de verse a sí mismo y de presentarse ante los otros con un cuerpo y un vestido aseados” (Correa, 2017, p. 36), todas

estas condiciones empezaron a expandirse no solo en Fusagasugá sino que también todo el Sumapáz levantándose como una serie de innovaciones que le harían bien al pueblito.



Figura 4, Un domingo campestre. Fuente: Sady González.¹²

Dentro de las innovaciones que la élite pretendía para el municipio se crearon diversas organizaciones para dar más orden político, cultural y social, Saúl Antonio Ibáñez define a los miembros de la élite como “los notables del Sumapáz” por su influencia y acción en la zona y dentro de sus proyectos “los notables hacían énfasis en la importancia del trabajo y por eso lideraron iniciativas como la fundación del Banco de Sumapáz, la implementación de la empresa y la creación de los siguientes organismos, la Junta de Caminos, la Sociedad de Jurisprudencia, la Mesa de Ferias, la Mesa de Fiestas y la Biblioteca Municipal. Todas las instalaciones se localizaron en la ciudad de Fusagasugá, otorgándole al

¹² Es conocido como uno de los pioneros de la reportería gráfica en Colombia. Creador, junto con su esposa y compañera de trabajo, Esperanza Uribe, de Foto Sady, la primera empresa independiente de reportería gráfica que existió en el país, donde, además, se formaron otros destacados reporteros gráficos del siglo XX. Sady trabajó con diversos medios de comunicación en los años cuarenta y cincuenta, y a partir de los sesenta fue el fotógrafo de la Presidencia de la República.

poblado reconocimiento en la escena nacional como un ejemplo a imitar” (Ibáñez, 1992, p. 104-105).

La labor de los notables jugó un papel fundamental para el fortalecimiento progresista de Fusagasugá sus reformadoras acciones empezaron a ser bien recibidas por la población, pero a pesar de esto los notables querían incursionar en más campos por lo que también quisieron impulsar la producción de los recursos que poseía el municipio teniendo en cuenta que “ el Sumapáz posee una gran variedad de climas y pisos bioclimáticos que favorecen la rica oferta de productos como café, maíz, miel, panela, plátano, papa, yuca, arracacha, trigo y ganado de todo tipo” (Ibáñez, 1992, p. 106-107). El hecho de impulsar la economía requería la necesidad de innovar en recursos productivos por lo que los notables decidieron forjar en los trabajadores valores de trabajo y la reducción del analfabetismo.

Su labor entonces también se volvió una de carácter pedagógico que se centraba en la enseñanza de normas básicas de urbanidad que se vieron como “un proceso que representaba de forma simbólica la incorporación del imaginario de progreso y civilización en la sociedad sumapaceña” (Correa, 2017). Instruir a las gentes representaba esa salida del atraso social y la asequibilidad de la educación para algunas que económicamente no se encontraban tan favorecidos.

De esta manera la educación se convirtió en un punto clave dentro de los proyectos de los notables por lo que la educación también debía ser pública de acuerdo al Boletín del Comercio No, 10 de julio de 1904 que decía: “Difundir la instrucción pública, es colocar a los países en la única senda segura de adelanto y de poder (...) la instrucción primaria debe llevarse a todas las ciudades, a todas las aldeas, a todos los campos. Como el sol que ilumina con su luz y fecunda con su calor (...)”.

Según Martínez, “durante la últimas décadas del siglo XIX la educación cobijaba diferentes partes, refiriéndose a ocho escuelas primarias: cuatro del sector público y cuatro del sector privado. Posteriormente y con el aumento de la población en la primera mitad del siglo XX se demandaba la ampliación de establecimientos educativos por lo que la administración municipal alquiló propiedades cuyas condiciones no eran las adecuadas para impartir la enseñanza, situación difícil para una ciudad que en 1940 respondía por establecimiento y docentes en toda la región del Sumapáz” (Martínez, 2002, p. 129-132).

Por otro lado, y de acuerdo al doctor Manuel José Patiño¹³ decía que algunas de las materias que se impartían en las instituciones tanto femeninas como masculinas era la religión y la urbanidad (El Sumapáz, No 105, Febrero de 1905) y que se siguieron manteniendo a lo largo que corría los años. Esto permite observar la influencia que tiene el clero a la hora de apoyar a la élite educando a la gente bajo la premisa del temor de Dios pero además de eso la relevancia que se da a las normas de comportamiento que se debían seguir para encajar en la nueva sociedad fusagasugueña.

De esta manera, puede decirse entonces que “la élite, la educación y la religión católica, encontraron en el imaginario de progreso y civilización puntos de convergencia para desarrollar un proceso de cambio en el comportamiento y la esencia humana” (Correa, 2017, p. 48) que sería la meta principal para llegar a la cúspide de la ilustración de una ciudad que anteriormente se hundía en la miseria pero que ahora se encontraba al tope de sus más grandes expectativas. Tope que tal vez descendería debido a la recesión económica.

1.3.4. La crisis, el declive de la economía cafetera.

¹³ Profesor de la escuela de varones No. 1 de Fusagasugá.

Después de un importante periodo de gloria en la ciudad, los años treinta recibieron a la economía con muy malas noticias, la reciente gran depresión¹⁴ que había tenido lugar en 1929 generó un declive prematuro en lo que había sido la estabilidad del auge cafetero. La élite fusagasugueña tuvo que tomar medidas urgentes ante una situación que hacía descender al municipio de la tan anhelada cima en la que se encontraba.

Teniendo en cuenta los estudios de Bernardo Tovar Zambrano desde 1928 Colombia empezó a vivir una difícil situación en el campo económico desprendido de dos importantes hechos que se vivían en el país, el primero la baja de las exportaciones de café causado por la caída de precios internacionales y el segundo por el“(...) deterioro del crédito externo del país, que comenzaba a expresarse en el reflujo del capital extranjero vía empréstitos” (Tovar, 1984).

Toda esta situación causó que el estado colombiano redujera gastos de manera urgente, estrategia que fue “(...) concebida como un mecanismo de 'reajuste', que conllevó profundos efectos, los cuales se manifestaron en la parálisis de las obras públicas, el licenciamiento de trabajadores y la reducción de sueldos” (Tovar, *ibíd.*, Pág. 189). En el caso fusagasugueña la gran mayoría de su economía se soportaba en la producción cafetera por lo que la situación empezó a tornarse sombría para los grandes hacendados cafeteros de la región.

La situación en el municipio dejó importantes consecuencias tanto a nivel urbano como a nivel rural, en primer lugar en la zona rural causó conflictos de carácter nacional que en el caso de Elsy Marulanda, Catherine Legrand, Marco Palacio, Rocío Londoño, entre otros han podido retratarlos muy bien.¹⁵ Por otro lado en el sector urbano los principales

¹⁴ También conocida como Crisis del 29, fue una crisis económica mundial que se prolongó durante la década de 1930, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

¹⁵ La mayoría de estos conflictos agrarios en la región del Sumapáz se encuentran explícitos en algunos de los textos referenciados en el presente trabajo de grado.

problemas que se presentaron fueron “el debilitamiento de las finanzas del municipio, el aumento de la mendicidad y el incremento del desempleo” (Díaz, 2014) que trajeron importantes implicaciones para los pobladores de Fusagasugá.

De hecho, las principales implicaciones las sufrieron los miembros de la élite y todos esos hombres que hacían parte de las entidades públicas municipales como la alcaldía, la junta de ferias, el concejo municipal, entre otros. De esta manera para 1929 se habían reducido “algunas de las asignaciones de que han venido disfrutando algunos de los empleados del Municipio, en vista de la grave situación económica y fiscal que confronta en la actualidad en el país todo” (Archivo Histórico de Fusagasugá (AHF), Caja 19, 1928-1929); sin embargo la situación seguía tan mal que el sueldo del alcalde también bajó sus cifras “ y al proceder así no tuvo en cuenta ningún motivo personal, sino únicamente el equilibrio general del presupuesto” (AHF, Caja 17, 17 de enero de 1932).

Lo difícil de la situación hizo que el Concejo Municipal se dedicara a intervenir en 1932 en varias decisiones referidas a asignaciones laborales y puestos de trabajo de la alcaldía, esto se puede ver evidenciado en un oficio dirigido al alcalde, en donde le manifestaba lo difícil que resultaba "sostener el mismo tren de empleados" de esa dependencia, ya que “la situación fiscal del Municipio le impide, con la creación de la Inspección de Sanidad, sostener el renglón que venía sosteniendo para el pago del oficial escribiente de la Alcaldía” (AHF, Caja 17, 1932).

A esto también se suma que la crisis económica del municipio. También causó efectos en actividades de carácter público como la realización de las tradicionales ferias, obligando en algún caso a la suspensión de las mismas en 1931, y a los miembros de la Junta a renunciar a sus cargos, teniendo en cuenta que las circunstancias eran “adversas para realizarlas, dada la paralización de los negocios por motivo de las crisis” (AHF, Caja 17, 1932), a pesar de que

dicha junta manifestara al Concejo la necesidad de un apoyo económico “con el fin de llevar a efecto las Ferias que se verificaran en esta Población en los días del 27 al 30 de Diciembre próximo, pues esta Junta no cuenta con dineros para hacer los gastos que demanda dicha Feria” (AHF, Caja 17, 1932).

Del mismo modo la situación llegó a afectar entidades como el hospital de caridad del municipio, tanto así que casi tuvo que ser cerrado, de esto da cuenta una misiva de septiembre de 1931 que dice:

La penosa situación que atraviesa el hospital de caridad de Fusagasugá, que es el de toda la región de Sumapaz, con motivo de la actual crisis fiscal y económica que nos abruma y la consiguiente disminución de entradas por concepto de auxilios y rentas, nos obliga a dirigirnos a Ud. en demanda de una limosna para ese establecimiento que en momentos de angustia pecuniaria, apela a la caridad de Ud (AHF, Caja 18, 1931).

Al mismo tiempo la banda musical sufrió las consecuencias de la crisis dado que tuvo que recurrir al Concejo Municipal para solicitar algo de presupuesto los documentos del archivo municipal dan cuenta que para esta época Emilio Sierra ya era el director de la banda en 1931. La banda demandaba que:

Los suscritos, Miembros de la Banda Particular de Músicos de Fusagasugá, con el debido respeto os manifestamos lo siguiente: Por motivos en un todo ajenos a nuestra voluntad no hemos sabido ingresar a la Banda de Músicos que se ha llamado 'Banda Municipal', de que es actualmente director el Sr. Don Emilio Sierra. No somos los llamados y discriminar esos motivos; y solamente os hacemos notar que con nuestro sólo esfuerzo, y sostenidos únicamente por el amor a nuestra tierra de Fusagasugá, y por el entusiasmo por el Divino Arte, hemos formado la Banda de Música que actúa a

órdenes del señor Salcedo, y que según el concepto de personar autorizados, es una de las mejores bandas de Música de Provincia.

Más la crisis, y nuestra pobreza nos impiden concretarnos aún más, al estudio difícil de la Música, para adelantar en su expresión y ejecución, hasta ponernos siquiera a la altura de las Bandas Particulares, de Bogotá, que es por el momento nuestra mayor aspiración; y para conseguir con qué acabar de pagar los instrumentos que hemos comprado por nuestra propia cuenta.

Conociendo el espíritu de justicia que anima al muy H. Concejo a quien tenemos el gusto de dirigirnos; y sabiendo cuán amantes son del Arte Musical, no vacilamos en pedirnos muy respetuosamente, que *decretéis*, a nuestro favor; o a favor de la Banda Particular de Músicos de Fusagasugá, un *auxilio mensual o semestral*, como mejor lo estiméis, y lo incluyáis en el presupuesto fiscal del año que se aproxima; a fin de poder siquiera acabar de pagar los instrumentos de nuestra Banda. Naturalmente, en cambio, nos ponemos, desde ahora, a las órdenes del H. Concejo, para cuando quiera aprovechar de nuestros servicios, en pro del Municipio de Fusagasugá (AHF, Caja 17, 1932).

A la anterior petición el concejo respondió de forma negativa:

Hágase saber a los miembros de la Banda Particular que el Concejo agradece su cívica iniciativa y estima el servicio que al Municipio está prestando la institución que ellos fundaron, pero que por el momento está organizada la Banda Municipal por medio de un acuerdo, el cual, en concepto de esta Corporación, reglamenta convenientemente este servicio público. En cuanto al sistema de elección del Director de la banda, el Concejo estima que el actual satisface ampliamente las necesidades generales y la finalidad de la citada institución (AHF, Caja 17, 1932).

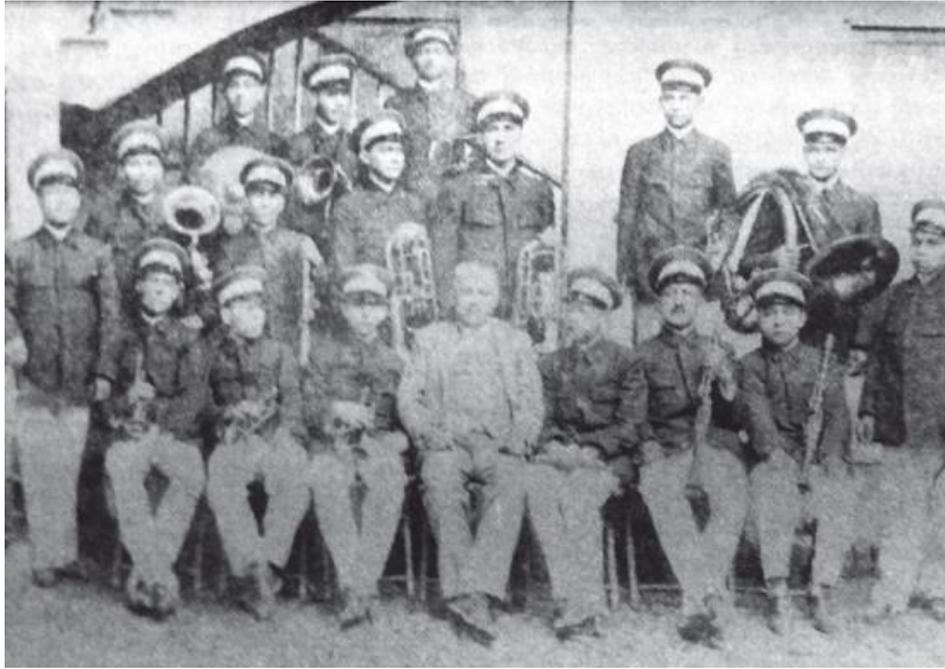


Figura 5, Primera banda musical de Fusagasugá. Fuente: Guillermo González, *Emilio Sierra el juglar criollo*. Fundación Emilio Sierra para la Cultura

Todo esto devela que la crisis no sólo afectó a los principales entes de administrativos sino también a aquellos que se encargaban de configurar el cotidiano del municipio como la Junta de Ferias o la banda musical y que cada una de las realidades que se vivieron durante la crisis atemorizaron a los miembros de la élite de que la idea de progreso y civilización que se había forjado desapareciera; no obstante y paralelo a esta situación la cultura daría un avance interesante a nivel musical y escenarios como el de la fiesta también serían un elemento clave para los años treinta en Fusagasugá.

1.4. Fusagasugá, un pueblo fiestero.

La fiesta se ha considerado como un elemento central dentro de cualquier cultura porque es la que se encarga de alinear algunas relaciones sociales y además a establecer costumbres de los miembros de un conglomerado social. Fusagasugá como un pueblo en crecimiento no podía escaparse de esta salvedad y teniendo en cuenta que el baile es un

componente intrínseco de la fiesta resulta necesario desenvolver el ejercicio de esta misma en el municipio.

1.4.1. Fiesta en Fusagasugá, la trayectoria.

Los primeros indicios de fiesta que se tienen en Fusagasugá son de carácter prehispánico que giran en torno a las ceremonias indígenas alrededor de la chicha, la chicha vista como una bebida refrescante pero además como “mujer, no solo por la relación espiritual entablada con la madre tierra-con el maíz-, sino porque la preparación de esta bebida es responsabilidad femenina” (Martínez, 2011, p. 127), la chicha era la principal bebida que los indígenas utilizaban para alicorarse en medio de sus fiestas en honor a sus dioses.

La mujer es importante para los pueblos indígenas y juega un papel fundamental dentro de sus sociedades puesto que ella es “la guardiana de la memoria, pues no solo prepara la chicha, sino que motiva que la oralidad, mecanismo de comunicación por ese entonces, reaparezca constantemente” (Martínez, *ibíd.*). De esta manera el núcleo central de las festividades indígenas estaba centrado en la evocación de la memoria en donde se hacían procesiones y se bailaba en representación de sus tradiciones.

El folklorólogo Guillermo Abadía Morales expresa la importancia de las festividades señalando a los indígenas como el génesis de la fiesta colombiana para Abadía “la música para nuestros indios representaba una vivencia trascendental y ellos la toman como sus demás formas de arte: danza, teatro, magia, etc. y a modo de práctica religiosa. Ello nos explica la enorme importancia que tiene la música para los indígenas y porque preside la mayor parte de sus actividades vitales” (Abadía, 1973, p. 9).

No obstante y con la llegada de los españoles a América los rituales indígenas se ven suprimidos para dar lugar a fiestas de carácter cristiano que le rendían homenaje a un solo

Dios como por ejemplo la navidad, el año nuevo, San Juan, San Pedro o el Corpus Christi, ya no había ceremonias de adoración a la luna ni al sol sino que las ceremonias eran misas al Dios de los españoles. Este cambio también hizo que se inmiscuyeran “nuevos aires musicales en la fiesta, caracterizados por el uso de instrumentos como la guitarra, la campana, la vihuela, las arpas y para los siglos XVIII y XIX aparecerían los violines, tambores, clavicordios, acordeones y órganos” (Martínez, 2011).

Con el tiempo el marco de las fiestas se fue ampliando puesto que ya no sólo se celebraba lo religioso sino que las festividades también empezaron a tener un ambiente político en donde se hacía honor a la independencia, esto último a mediados del siglo XIX. “La fiesta generalmente coincidía con los días de mercado, por lo que esta misma comenzaba desde las cuatro de la mañana y estaba principalmente caracterizada por la animación de las gentes que esperaban con ansias estos días para poder lucir sus trajes” (Martínez, *ibíd.*). Cabe mencionar que para el siglo XIX la plaza central era el escenario cumbre para la ejecución de tales fiestas.

Es evidente que los elementos más importantes de la fiesta eran la música, la danza y la chicha que jugaba un papel fundamental para alegrar a los fusagasugueños quienes después de largas jornadas de trabajo aprovechaban para desordenarse un poco y disfrutar de la alegría de esos ritmos autóctonos de la región. Por otro lado durante el tercer decenio del siglo XX la noche se convirtió en ese espacio clave para las festividades porque le daba ese toque de elegancia y distinción a quienes asistían a tales reuniones que como se había mencionado anteriormente fueron el resultado de la llegada de la luz eléctrica a Fusagasugá.

Las chicherías, el billar y los juegos de azar eran también las principales características que poseía la fiesta distinguida por esas alegres anécdotas o apuestas que hacían los campesinos, por ejemplo cuando estos ya se encontraban un tanto borrachos apostaban el

ponerse los pocillos de chicha sobre la cabeza y bailar con ellos, el que dejara caer el pocillo pagaba la cuenta, este tipo de acciones dio origen a una de las danzas más representativas de Cundinamarca, la danza de la chicha.¹⁶

La fiesta a través de los años se convirtió entonces en ese importante espacio que permitía la convivencia pero que además establecía la cultura de la región en la que la chicha y la danza eran las protagonistas. El hecho de bailar en cada una de las celebraciones era el punto clave para dar paso a lo que hoy son las muestras folklóricas más importantes de los siglos fiesteros en el país.

1.4.2. Los de la élite vs. Los del común.

Claramente y como ya se ha referido a lo largo del presente capítulo, en Fusagasugá se distinguían dos clases sociales, los miembros prestantes de la élite y los campesinos laboriosos del común que no eran tan acomodados económicamente. Esto forjaba un interesante contraste es escenarios precisamente como el festivo porque eran precisamente dos visiones y concepciones totalmente diferentes. El hecho de que se propusieran “proyectos dedicados a fortalecer el equipamiento urbano así como una mayor oferta en cuanto a fiestas dio paso a la creación de espacios como el club, los cafés y el teatro” (Martínez, 2002).

Esto representaba un importante cambio para la élite pero para “las clases menos acomodadas, los cambios no fueron tan radicales, debido a una tendencia proclive a conservar ciertos rasgos del vestido tradicional, asociada al intercambio cultural entre los españoles e indios durante el periodo colonial” (Fals, 1953, p. 139-141); sin embargo las

¹⁶ “Esta danza consiste en bailar el torbellino con el vaso de chicha en la cabeza y hacer los pasos correspondientes. Por último, se hace el ‘escorpión’ que es acostarse boca abajo con los pies y los brazos extendidos sin que el vaso se caiga” (Corredor, 2012).

transformaciones urbanas eran una realidad y los miembros pertenecientes a esta clase social debían convivir con lo que la élite demandaba.



Figura 6, Fiestas del café en Fusagasugá. Fuente: Mundo al día, 1932.

El hecho de que se proyectaran todo este tipo de escenarios daba lugar a que se desarrollaran de manera satisfactoria como espacios de sociabilidad, dado que cumplían con los requisitos pertinentes planteados por Oscar Guarín teniendo en cuenta que “los espacios de sociabilidad emergen a partir de la conformación de redes de sociabilidad, en torno a las cuales se configuran prácticas como: jugar, bailar, rezar o comerciar, que dan vitalidad a los espacios locales” (Guarín, 2007).

De esta manera para Fusagasugá se hacían necesarios este tipo de espacios que daban lugar a una condición de progreso y asequibilidad a la cultura eso sí por parte de los miembros de la élite; no obstante la aparición de nuevos escenarios brindaba la posibilidad de

dar significativos avances a la modernidad y a enriquecer culturalmente a Fusagasugá desde dos perspectivas diferentes la de la élite y la de los miembros del común.

1.4.3. El club Fusagasugá, un castillo de cristal.

“Para el año 1898 el Club Fusagasugá era un sueño hecho realidad debido al empeño del ilustre señor Alcides Mogollón, quien ofreció su casa ubicada hacia el costado sur del templo de Nuestra Señora de Belén, con el fin de iniciar las actividades sociales del nuevo recinto” (Correa, 2017, p. 53). De la noticia hacía aviso el periódico “El Sumapáz” en donde se informaba:

Hoy por la noche se instalará en la ciudad este importante centro de cultura con setenta socios fundadores en la casa del señor Alcides Mogollón.

La idea de fundar este establecimiento ha tenido la aceptación y aplauso de toda la sociedad por lo cual se ha logrado organizar su apertura para más pronto de lo que se esperaba.

Todo asegura para este establecimiento, prosperidad, duración, y buenos resultados.

Toca a todos los caballeros que lo forman contribuir con todos sus esfuerzos a darle el impulso conveniente para beneficio de la sociedad (El Sumapáz No. 38, junio de 1898).

La llegada de este club representaba para Fusagasugá un importante símbolo de progreso que la élite anhelaba desde su formación; sin embargo el hecho de pertenecer a este club implicaba un sinnúmero de reglas que iban desde la manera de comer y comportarse hasta la manera de vestirse para las reuniones en el club; no obstante la élite estaba dispuesta a asumir este reglamento con el objeto de convertirse en los máximos de la sociedad fusagasugueña.

Una de las principales reglas era claramente la del vestido en donde debían vestirse de manera muy elegante para fiestas importantes como bailes, invitaciones a comer y cualquier tipo de reunión solemne. De esta manera el traje para los hombres constaba de “pantalón negro, chaleco blanco o negro, camisa de pechera con pequeños pliegues, o de piqué, y con cuello recto y botones lujosos, corbata blanca; medias negras de seda; zapato bajo de charol; guantes blancos o crema y como sombrero uno plegable o de fieltro muy fino” (Ospina, 1919) por otro lado el traje de la mujer estaba dado así “falda de cola; escote más o menos grande; según el gusto y la edad de la persona; mangas cortas; guantes que suban arriba del codo; zapatos bajos y medias de seda, cuyo color armonice con el vestido” (Ospina, *ibíd.*).

Lo anterior da cuenta de la elegancia que debían tener los asistentes a las fiestas dentro del club como un símbolo permanente de sus riquezas, elementos que además fueron conformando la nueva moda en el municipio. Ostentar las riquezas en este tipo de reuniones “contribuía en el afianzamiento de relaciones sociales basadas en valores aristocráticos” (Ibáñez, 1992) que respondían al buen gusto a la hora de socializar, vestirse e incluso comer.

En resumidas cuentas “el Club se configuró como uno de los espacios de sociabilidad más importante para la élite, no sólo de Fusagasugá sino de toda la región del Sumapáz, porque en dichos espacios se reunían a discutir negocios, aspectos políticos y celebrar toda suerte de agasajos” (Correa, 2017, p. 59) que tenían como protagonista principal el baile como una manera intrínseca de hacer cultura.

Sin embargo, la división social en Fusagasugá era un punto central en el marco de las fiestas, pues mientras unas se celebraban en el imponente castillo de cristal que era el Club Fusagasugá, otras se celebraban en la plaza central, la plaza de mercado ese lugar que era el origen de todo, el núcleo central del municipio. A continuación se ahondará un poco en el

desarrollo de la fiesta y la socialización en el espacio que para muchos era el punto de encuentro, el punto de convergencia entre ricos y pobres en la ciudad.

1.4.4. La plaza de mercado, el punto de encuentro.

La plaza mayor es uno de los espacios más importantes y representativos en cualquier pueblo o ciudad y Fusagasugá no era la excepción. Desde algunas perspectivas analizar un contexto como el de la plaza mayor resulta un tanto complejo dado que este es el punto de convergencia entre las diversas clases sociales que poseía el municipio teniendo en cuenta que era un importante escenario para la fiesta pero además para actividades cotidianas como hacer mercado, resaltando que el comercio principalmente se movía en este lugar. He ahí la razón por la que la plaza se considera como el punto de encuentro.

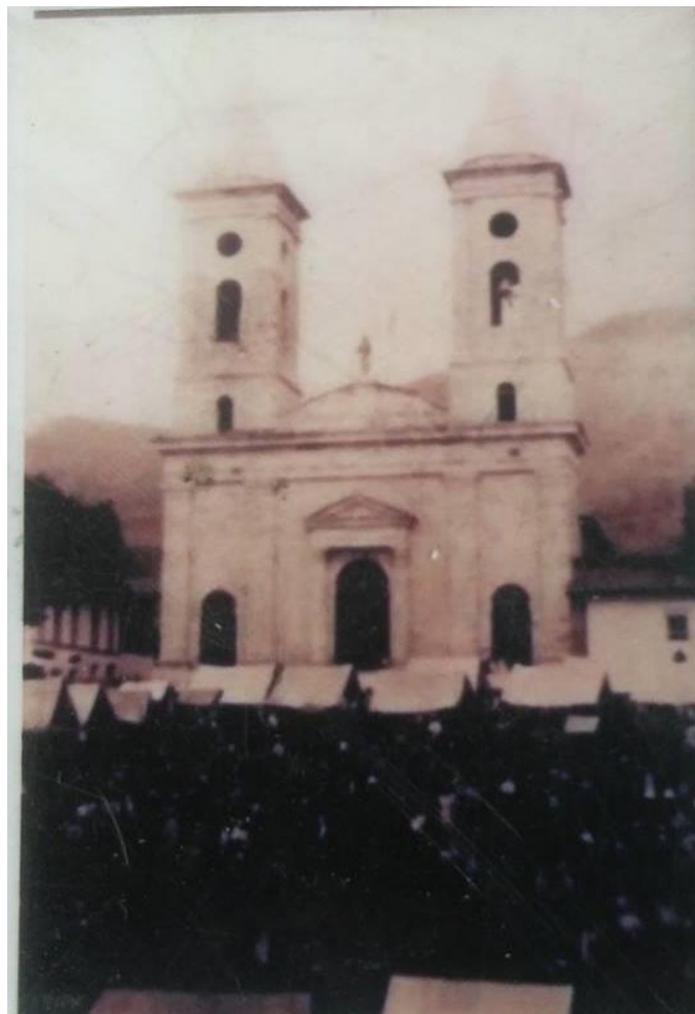


Figura 7, Plaza de mercado de Fusagasugá a finales de los años 20. Fuente: Sady González.

Dentro de sus antecedentes se puede resaltar que en 1776 la plaza empieza a tomar otro sentido como espacio ya que a partir de este año “la plaza inicia a ser usada legalmente por los blancos teniendo en cuenta que años atrás Fusagasugá era considerado un pueblo de indios” (Martínez, 2002) y el hecho de que fuera usada por los blancos constituyen a la plaza “como un importante lugar de sociabilidad, intercambio comercial y de encuentros festivos tanto religiosos como patrios” (Correa, 2017).

Entre las festividades más importantes en la plaza se encontraban “fiestas de carácter religioso como la semana santa, el Corpus Chistri, fiestas patrias, la navidad (cuya apertura era el espectáculo de toros y finalizaba al caer la tarde con el baile) y además las ferias municipales” (Correa, *ibíd.*); no obstante muchas de estas fiestas se fueron trasladando de lugar a medida que iban pasando los años. Por ejemplo cuando se desarrollaban las fiestas de fin de año los grandes miembros de la élite asistían a reuniones que se hacían en las casas de otros señores prestantes para diferenciarse de las costumbres de los miembros del sector popular quienes sí se gozaban las fiestas en la plaza mayor.

Sumado a las fiestas y como ya se había hecho mención otro de los elementos que se encargaba de configurar el funcionamiento de la plaza central era el mercado que era en primera instancia esa práctica que los reunía a todos pues para esto no existía distinción.

Sobre los días de mercado Isaac Holton refería lo siguiente:

El domingo es día de mercado en Fusagasugá y ninguna descripción puede dar idea exacta de lo desagradable que es, pero si el lector tuviera oportunidad de ver a las bien educadas hijas de mi anfitrión, dedicadas pacientemente, una o dos horas, a una tarea repugnante, pero que no se puede delegar a las sirvientas ni dejar para otro día,

comprendería que el día de mercado es algo que sobrepasa la paciencia cristiana (Holton, 1981).

Lo anterior permite sacar algunas conclusiones de lo complicado que era el ambiente a la hora de hacer mercado, resaltando además que la combinación de diferentes aromas, la muchedumbre y las pilas de cosas que “adornaban” la plaza le daban ese toque tétrico para muchos de los miembros de la élite. La cara de repugnancia de las señoritas adineradas puede explicarse tal vez gracias al desaseo y la cantidad de basura que se encontraba en dicho lugar pues los licenciados Lady Manrique y Andrey Cruz la describen así:

La plaza mayor, era un espacio socialmente construido, debido a que allí durante el periodo mencionado se realizó el mercado y, asociado a este, dos actividades secundarias que generaban malestar entre los habitantes de la ciudad: las ventas ambulatorias de diferentes productos como animales (ganado vacuno, porcino y aviar, igualmente bestias de carga) y comida. Todos los elementos necesarios en la realización del mercado; ollas, corrales, toldos, etc., se disponían en las calles y andenes próximos a la plaza, generando desorden, obstaculizando el paso de los transeúntes y aportando grandes porciones de basura que se acumulaban de forma dramática (Manrique y Cruz, 2011, Pág. 66).

De ahí la hostilidad de los miembros de la élite por desarrollar sus reuniones o fiestas en la plaza mayor, pues el hecho de que se acumulara tanta basura y desorden quebraba entonces las visiones de civilización y de progreso que estos mismos poseían y anhelaban por lo que preferían encerrarse en sus casas prestantes o en su defecto en el club Fusagasugá.

Por otro lado, los bailes también eran un ente fundamental dentro de las fiestas en la plaza mayor pues las gentes gozaban al ritmo de la música y de la ebriedad teniendo en cuenta que las chicherías estaban presentes cerca a la plaza central ubicadas al “costado norte

de la Iglesia y la plaza mayor por la carrera sexta, la cual se denominaba “calle caliente”, en honor a las riñas que constantemente se registraban en la zona” (Correa, 2017, Pág. 66).

El baile era la mejor manera de expresar la alegría en la fiesta y por tanto le daba esa calidez que atraía más al pueblerino a quedarse en la celebración; sin embargo, las pesquisas alrededor de los bailes en la región son un tanto limitadas por lo que a continuación se hará una aproximación de lo que bailaba el fusagasugueño incluyendo los ritmos de la zona andina para la década de los treinta.

1.5. Alegres bailemos ¿Qué bailaba el fusagasugueño en 1930?

“Son pocos los participantes que saben bien los pasos y figuras del baile y muchos bailan como quien cumple un deber. Pero en cuanto a solemnidad y seriedad los superan las altas clases neoyorquinas, cuyos miembros consideran que es vulgar bailar con demasiado entusiasmo” (Holton, 1981). Estas son las palabras que expresa Holton a la hora de hablar de los danzarines del pueblo quienes no concebían métricas, ni ritmos, ni técnicas para bailar.

Hablar de la manera de bailar de las gentes para la época resulta un tanto complejo debido a la baja tasa de investigaciones al respecto y aunque hoy en día el folklore y sus estudios han tomado fuerza, las percepciones del mismo son muy diversas por lo que no hay una verdad absoluta al respecto. En las siguientes líneas se busca hacer una aproximación a los principales ritmos que se bailaban en la época tomando en cuenta que uno de ellos es naciente de la época en cuestión y que hasta hoy se ha consolidado como el más importante para Fusagasugá.

1.5.1. El bambuco.

El bambuco se ha considerado como uno de los ritmos musicales más antiguos en Colombia, e incluso fue considerado ritmo nacional¹⁷ teniendo en cuenta que la única región que no bailaba bambuco era la costa Atlántica. Es “la tonada base de toda la región andina y su origen es mestizo pues combina las melodías de tradición indígena a ritmos varios” (Abadía, 2000, p. 36), en Cundinamarca predomina por su carácter amoroso y de constante coqueteo.

En Fusagasugá la influencia del bambuco tuvo lugar porque como se ha mencionado ya, este ritmo ya se tocaba en casi todas las partes del país y eran los principales temas que tocaba la banda musical del municipio que para 1909 empezó a ser dirigida por Emilio Sierra. Muchos fusagasugueños cantaron y bailaron a la melodía de “Soy colombiano” o “Qué bueno es ser cundinamarqués” que marcaron importante pauta dentro de los procesos identitarios a nivel local y nacional.

1.5.2. El pasillo.

El pasillo es considerado un aire aculturado¹⁸ y es muy común dentro de la región andina, su historia y su surgimiento denotan esa necesidad de los miembros de la élite por tener sus ritmos propios sin perder elementos como la elegancia pero tampoco sus raíces propias, respecto a esto Guillermo Abadía Morales expresa:

¹⁷ Existen seis variedades del bambuco, el sanjuanero o bambuco fiestero, rajaleña o bambuco cantado, fandanguillo y capitusez o bambucos cantados a duelo, vueltas antioqueñas y guaneña. (Abadía, 2000).

¹⁸ El "vocablo "aculturación es un término antropológico que llegó al castellano procedente del inglés: la voz se encuentra formada por una partícula formativa; la preposición ad, que por asimilación pasa a ser inglés, y la forma nominal "Culturatio", de cultura. La partícula formativa ad, tanto en latín como en el inglés y en castellano tiene un significado invariante: denota cercanía, unión, contacto. Por lo que aculturación etimológicamente, viene a significar "contacto de culturas". (Beltrán, 1953). De esta manera este contacto afecta mutuamente las respuestas culturales de cada uno de éstos grupos que se enfrentan a este contacto.

El pasillo apareció hacia 1800 cuando la nueva sociedad burguesa semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danzas más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían un carácter “plebeyo”. Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austriaco que en España pasó a ser el vals y en Francia la valse. Así, se adoptó en Colombia, Venezuela y Ecuador, incluyéndole un movimiento más acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo, diminutivo de “paso”, por ser un baile de pasos menudos, y en Venezuela conservó el de valse (Abadía *ibíd.* p. 39).

La élite fusagasugueña no se escapó de este tipo de aculturación y también adoptó el pasillo como danza legítima de la clase más adinerada de la ciudad, pasillos como “Rondinella”, “Adioses” y “La gata golosa” adornaban con su melodía a Fusagasugá. Abadía en el compendio general del folklore menciona que muchas personas del común veían a los danzantes desde los cristales de las ventanas de los grandes salones por lo que empezaron a copiar algunas figuras dándole aires criollos al pasillo.

1.5.3. La Rumba Criolla.¹⁹

La Rumba Criolla considerada como un ritmo joven en relación a los dos mencionados anteriormente se consolidó como uno de los más importantes tanto en la región como en el municipio su surgimiento en los años treinta lo catapultó como el ritmo de moda durante toda la década de los treinta pero además de los cuarenta y con el tiempo pasaría a convertirse en el aire folklórico municipal y departamental. Su influencia ha llegado a forjarse como un

¹⁹ Para profundizar alrededor de la Rumba Criolla, su surgimiento y difusión se sugiere revisar el marco teórico del presente trabajo de grado.

elemento propio de la identidad fusagasugueña e incluso hoy desde 1930 se sigue recordando y danzado con el mismo garbo de antes; sin embargo, la propuesta coreográfica que se tiene de esta hoy no es el referente básico que defina la forma de bailar exacta del fusagasugueño de la época.

La primera Rumba Criolla fue compuesta por Milciades Garavito en honor a un personaje oriundo de Fusagasugá pero que terminó volviéndose una mujer pintoresca en las calles bogotanas. Se trata de Margarita Villaquirá más conocida como “La loca Margarita”, una mujer que era docente y de fina estampa liberal. En épocas de violencia vio morir a su esposo y a su hijo razón por la cual muchos dicen perdió la cordura. Con el tiempo el ritmo fue expandiéndose tanto que Emilio Sierra se encarga de volverlo una tonada muy popular.



Figura 8, La loca Margarita. Fuente: Alcaldía Mayor de Bogotá.

La Rumba Criolla puede entonces considerarse en sus inicios como “un género musical que se desliza dentro de la categoría popular y es importante mencionar que la construcción de la música popular ha estado atravesada por las diversas prácticas de su

representación” (Rodríguez, 2016, p. 33) y la relevancia que la comunidad da estas manifestaciones. En este caso aunque la Rumba Criolla sea un aire folklórico oficial del municipio no quiere decir que “acá se escuchará “que vivan los novios” todas las mañanas, pues lo que determina que la Rumba Criolla sea de acá es que Emilio Sierra haya sido fusagasugueño” (Moreno, Entrevista 2019).



Figura 9, Emilio Sierra Baquero. Fuente: Fundación Emilio Sierra para la Cultura.

Es claro que la Rumba Criolla desde su lanzamiento tuvo gran aceptación tanto por clases altas como por clases populares pues la Rumba Criolla inició como un ritmo en el que resaltaban instrumentos como el piano, la trompeta, el violín y el contrabajo que le daban ese toque estilizado y elegante; sin embargo, con el transcurrir del tiempo esta empezó a popularizarse un poco dado que los instrumentos empezaron a cambiar por el tiple, la guitarra y el requinto. Aunque la Rumba Criolla estuvo de moda en los años cuarenta tuvo un periodo de ausencia de casi treinta años pues volvió a ser recordada en los años noventa para luego ser patrimonializada para la comunidad fusagasugueña.

De esta manera y a grandes rasgos pueden describirse algunas de las tradiciones dancísticas que se podían encontrar en Fusagasugá durante el periodo en cuestión. Al mismo tiempo en el presente capítulo pueden verse evidenciadas la serie de transformaciones por las que pasó la ciudad tanto a nivel físico, social y también económico y como sus mismos pobladores fueron quienes forjaron su historia dentro de sus costumbres e idiosincrasia. Los espacios también jugaron un papel de suma importancia y se encargarían de configurar los diferentes aspectos del cotidiano y la fiesta popular. Las anteriores líneas son solo un conglomerado de datos que con el pasar del tiempo fueron tomando trayectoria y florecieron como principal aporte para el rescate de la memoria a la hora de definir nuestro particular modo de ser.

Para finalizar, la distinción social, una necesidad de las clases altas.

Desde la edad media la sociedad siempre estuvo dividida en sectores sociales, con la llegada del capitalismo la diferencia entre clases²⁰ se hizo mucho más evidente. Como se pudo apreciar en este capítulo el caso Fusagasugueño no fue la excepción y la estratificación social llegó de manera galopante. Lo curioso de todo esto es que son las mismas clases altas las que se encargan definir esta distinción social pero ¿qué los impulsa tomar este tipo de medidas?

Si bien, las sociedades en su totalidad buscan ese ideal de progreso y de evolución a medida que pasa el tiempo. En Europa este ideal fue tomando tanta fuerza que llegó hasta América en donde todos quisieron modernizarse y hacer parte de los países que se encontraban en vías de ascenso. En el caso colombiano y más en el fusagasugueño el surgimiento de las nuevas élites se consolidó como un *boom* que como era de esperarse generó una distinción social inmediata.

Como Fusagasugá tenía la imagen de ser un pueblecillo feo para los miembros de la alta sociedad era necesario diferenciarse de la plebe y más en un pueblo que estaba creciendo rápidamente, por estas razones las clases altas empiezan a crear nuevas dinámicas culturales a las que los campesinos tenían poca accesibilidad y que los diferenciaban enormemente entre ellos; sin embargo, estas nuevas dinámicas eran copias de algunos elementos de la cultura europea que marcaba tendencia a nivel mundial.

²⁰ Para Pierre Bourdieu, la construcción del concepto de clases sociales supone una serie de rupturas con: “La tendencia a privilegiar las sustancias (los grupos reales acerca de los cuales pretendemos definir el número, los límites, los miembros, etc.) en detrimento de las relaciones, La ilusión intelectualista, que lleva a considerar la clase social teórica como una clase real, El economismo, que conduce a reducir el espacio social al solo campo de las relaciones de producción económica, El objetivismo (que va a la par con el intelectualismo) que conduce a ignorar las luchas simbólicas que se dan en los diferentes campos y que tienen por enjeu la representación del mundo social y, por tanto, la jerarquía de posiciones en el seno de cada campo y entre ellos” (Bourdieu, 1974).



Figura 10, Enrique Olaya Herrera en Fusagasugá. Fuente: Revista Cromos, Abril de 1933.

El hecho de que exista esta distinción social marca importante pauta a la hora de leer la sociedad que desde aspectos tan básicos como bailar puede generar nociones de cómo era la diferencia de clases en medio del cotidiano. Distinguirse de los demás era el objeto pues el progreso y la educación era lo que venía para la época.

Al mismo tiempo la distinción social creaba desventajas por la clara desigualdad que esta generaba pues los privilegios como siempre para las clases altas eran mucho mayores. La cultura al mismo tiempo va sufriendo una serie de transformaciones que van causando cambios en las costumbres y entonces las fiestas empiezan a tomar otro sentido pero como el objeto era la modernización la gente termina legitimando estas nuevas costumbres.

A pesar de esto las clases altas siempre estarán dispuestas a la hora de crear nuevas formas culturales que los diferencien de las clases más bajas, creando micro mundos con filosofías propias de poca aceptación y de humildad (en algunos casos). En resumidas cuentas

estas pautas son necesarias para los miembros de estas clases porque son ellos mismos quienes las crean.

De esta manera es claro que en el caso de lo típico y el folklore serán vistos como mecanismos de distinción social por el carácter que estos mismos tienen; sin embargo, para hacer esta afirmación es necesario tener en cuenta el sentido y la definición de folklore y su papel que cumple dentro de la sociedad. Estas dudas serán despejadas en las próximas líneas.

“El sentido artístico de los maestros aporta alma a la escuela. Permite ser alegre en la seriedad e íntegro en la alegría”.

Rudolf Steiner.

CAPÍTULO II

DANZA, DANZA Y MÁS DANZA, UN ACERCAMIENTO PEDAGÓGICO AL ARTE DE CONTAR HISTORIAS.

En este capítulo se busca desglosar un poco las diferentes nociones alrededor de la danza folklórica, primero como un ente rico en conceptos, segundo como una manera de expresión legítima para los bailarines y tercero como una forma de contar historias de la tradición nacional que si bien permiten desenvolver los diversos elementos hacia un camino para la innovación pedagógica. Desmenuzar la danza folklórica en cada una de sus partes y además relacionarla con el quehacer pedagógico permite al lector comprender que las artes si pueden ser la salida en el mundo de hoy.

2.1. La danza como medio de expresión, el movimiento quiere decirnos algo.

Es claro que la danza ha sido una entidad que se encuentra inmersa dentro de la cultura tradicional²¹ de muchas comunidades y se ha impuesto como una importante forma de expresión en diversos grupos. La música como un elemento dentro de la danza también juega un papel fundamental en ella dado que “es muy difícil separar la música de la danza, puesto que casi siempre coexisten, y en el caso de la danza esta no puede darse sin acompañamiento musical” (Tirado, 1989, p. 307).

Por otro lado, es de suma importancia ver la danza como una manera innata de expresión porque con el cuerpo se busca contar algo y más cuando se hace performance. Al mismo tiempo “la danza en acción integra elementos creativos comúnmente encontrados en

²¹ “Cuando decimos que la cultura popular es tradicional nos referimos a todo el conjunto de rasgos que vienen como herencia de tiempos pretéritos y que se han estructurado en una configuración de ideas y valores que se han transmitido de una generación a otra. (...) la cultura tradicional no es estática, es sinónimo de actividad y no de pasividad. No es una cosa transitoria como la moda, es algo permanente.” (Tirado, 1989)

las artes” (Becerra, Ortíz, 1993) que permiten innovar en diversos campos, es así como “la danza y el movimiento se integran para constituir entonces una nueva forma de expresión artística para pasar a una nueva forma de comunicación humana” (Becerra, Ortíz, *ibíd.*).

El ser humano se ha movido incluso desde antes de nacer y eso ha sido un importante referente para adquirir comportamientos expresivos en torno a diferentes situaciones en el cotidiano y que al mismo tiempo permiten desarrollar un sinnúmero de habilidades y el efecto que estas producen alrededor de disímiles experiencias. De esta manera podría decirse que la danza es “un lenguaje sin palabras, una función de la correspondencia humana, un medio de comunicación y de influencias sobre el prójimo” (Meinel, 1977).

Como ya se ha referido anteriormente la danza se ha encontrada inmersa en diversas culturas y por eso se hace poseedora de antigüedad y al mismo tiempo de trayectoria que siempre tienen un tipo de representación para el colectivo en el cual esta se desarrolle, por ejemplo “las viejas danzas rituales tienen carácter de conjuración: había que conjurar la fertilidad, la suerte de la caza la victoria en la lucha. La relación directa con el trabajo se manifiesta claramente en los bailes artesanos, que alcanzaron su esplendor en la edad media y tenían carácter de representación” (Becerra, Ortíz, *ibíd.*, p. 37).

De esta manera la gran mayoría de movimientos en las danzas eran una viva alusión a labores que se hacían en el cotidiano como por ejemplo el trabajo y de esta manera a las labores que se realizaban dentro de él, es decir trillar, segar, hilar, curtir, tejer, cortar madera entre otras actividades que con el pasar de los años se siguen manifestando en el común de las representaciones coreográficas. Por esto, “todavía hoy la práctica de la expresión de la danza constituye un importante sector de la formación y la educación al que hay que prestar todavía atención” (Becerra, Ortíz, *ibíd.*).

Al mismo tiempo cuando se está danzando se pueden expresar infinidad de emociones porque la danza también se constituye como una manera de comunicación, es decir el hecho de estar en escena y mediante gestos faciales, palabras y también movimientos da al espectador nociones de lo que se está queriendo representar al bailar por lo que la danza se ha concebido como el arte de expresar y como una condición dicente para socializar. El médico y docente Jean Le Boulch enuncia al respecto lo siguiente:

La danza como lenguaje gestual, antes de ser una forma de arte, ha sido una forma de expresión espontánea de la vida colectiva a la que le proporcionaba un vigoroso y expresivo realce. Es verosímil creer que el hombre danzó antes de haber hablado. En todas las sociedades de todos los hemisferios el hombre se ha manifestado, se ha expresado con el cuerpo desde sus orígenes.

(..) En las poblaciones primitivas, la danza es un medio esencial para participar en las manifestaciones emocionales de la tribu. La expresión del cuerpo se utiliza allí como modo típico de manifestación de los afectos vividos en común en este respecto, se la puede considerar como un social e incluso religioso, creando una estrecha empatía entre danzantes y espectadores. El calor de la danza, los participantes se encuentran en un estado de perfecta socialización; el grupo danzante siente y actúa con un organismo único y precisamente en este efecto socializante consistió la significación de la danza (Le Boulch, 1986).

Con esto se puede decir que el hombre expresa con sus movimientos todo aquello que está sintiendo y busca conjugarlo con eso que lo rodea es la manera más pura de desahogarse para demostrar bailando los diversos estados de ánimo del bailarín. “Los gestos desordenados del epiléptico sub-estar fuera de sí, tienen una importancia mágica esencial modificándose en una repetición de los trances con una técnica especial. La más elemental de las artes consiste en una simple repetición de gestos propios de la descarga sentimental e individual de progresiva

estilización” (Sachs, 1994) En resumidas cuentas el hombre está en movimiento para expresar, comunicar, actuar e incluso influir y todo esto lo muestro por medio de acciones artísticas y folklóricas.

2.2. Danza y Folklore, algunas generalidades.

En el presente apartado se busca nutrir al lector sobre algunas generalidades alrededor de los elementos que se encuentran inmiscuidos dentro de la danza y el folklore, al mismo tiempo se busca situar la danza folklórica como una herramienta pedagógica que puede cumplir un papel satisfactorio en la escuela desde conceptos básicos para el entendimiento de la historia misma.

2.2.1. El ritmo como primer requisito.

Se había enunciado ya que la música es inseparable de la danza, pues en esta misma proporción el ritmo también es inseparable de la danza dado que sin ritmo no existiría esta. El ritmo podría decirse es ese que le da el toque a bailar y que debe seguirse al compás de los instrumentos.

“La palabra ritmo del griego *rythmós* (movimiento regulado y acompasado), y este proviene de *rhéin* que quiere decir fluir, correr, manar. Ritmo significa, pues, una persistencia que resulta de la reiteración de partes iguales o semejantes. La importancia del ritmo se basa en el valor que resulta de alternar la tensión y la relajación, como trabajo y descanso, sueño y vigilia, día y noche, etc. El ritmo sugiere, pues la exacta periodicidad de cada fase de la vida cualquiera que este sea. Cada artista, cada pueblo y cada época producen una característica clase de ritmo” (Becerra, Ortiz, 1993, p. 40).

En la danza el ritmo es un elemento central porque no se constituye sólo como la acción de guardar el compás a través de movimientos estilizados sino que es algo que mezcla inteligencias como la interpersonal y la intrapersonal, la bailarina y docente Margaret H'Doubler pregona que cuando los movimientos “ están asociados con los ritmos del pensamiento y el sentimiento pueden llegar a ser verdaderamente motivos y a través de la fuerza de la sugestión despiertan al estado sentimental que tienen por misión reflejar. Los movimientos técnicos dirigidos a excitar el sentimiento requieren el empleo del ritmo en su más completa expresión” (H'Doubler, 1998).

Entonces todo en la danza es simbólico desde la noción del ritmo porque “un paso, un gesto, un movimiento, una actitud, dice lo que nada puede expresar: cuanto más violentos son los movimientos que se quieren pintar menos se encuentran las palabras que puedan reproducirlos” (H'Doubler, ibíd.). El ritmo pues, es inseparable de la danza porque está presente en esta desde su momento más antiguo.

2.2.2. La danza folklórica en Colombia.

Puede afirmarse que el folklore en Colombia es uno de los más ricos precisamente por el rescate de la tradición que buscan hacer algunos pueblos del país. En el caso de la danza orgullosamente se puede decir que los juegos coreográficos que tiene Colombia son muy diversos y tienen esa mezcla de numerosos vestuarios, ritmos, instrumentos que varían según la región de la que se esté hablando; sin embargo, debe tenerse en cuenta que aunque las gentes han legitimado estas tradiciones como propias los orígenes de muchos juegos coreográficos y musicales no son propios del país.

Desde antes de la conquista las danzas que hacían los indígenas eran de carácter colectivo, es decir que nadie bailaba solo ni en pareja, todo era en grupos, muchas de estas

manifestaciones eran en honor a sus dioses y como manera de gratitud hacia la pesca, los matrimonios e incluso la guerra. Con la llegada de los españoles estas tradiciones fueron cambiando un poco y muchas de las danzas se convirtieron en ritmos aculturados que traían los españoles desde sus tierras, con esto los pasos de baile ya no eran libres sino que debían seguir una técnica en especial.

Vivo ejemplo de esto son los ochos²² que son una evidente mezcla de las razas que confluían en el nuevo continente, a estas interpretaciones dancísticas también se le añadieron movimientos como los giros y figuras que sólo podían hacerse en pareja como valseos, codos, pasamanos brazos, entre otros. Además se añadió el uso de un accesorio muy particular en los bailes criollos, el pañuelo.²³

La danza europea se convirtió en una de las principales bases para configurar la manera de bailar de algunos pobladores del país pues el estilismo a la hora de mover las extremidades, el dorso y la cabeza no se comparaba en nada con la sencillez y la espontaneidad que poseían los bailarines criollos es indígenas.

Bailes como el vals, la mazurka,²⁴ la contradanza, la polka, entre otras manifestaciones artísticas y culturales se fueron imponiendo en Colombia para que según la región en la que estuvieran tomando popularidad se crearan nuevas representaciones a la hora de expresar dando origen a nuevas formas de bailar, como sucedió en el caso del pasillo.

²² Los ochos son una figura muy común en la danza colombiana que consiste en la unión de dos círculos en un punto determinado.

²³ El pañuelo es un elemento fundamental en el bambuco pues representa ese objeto de juego y coqueteo en medio de la danza, el uso de este accesorio varía según el ritmo de bambuco que se esté ejecutando. Teniendo en cuenta el carácter tan conservador que posee el bambuco se utilizó el pañuelo como única manera de contacto físico entre el hombre y la mujer en los casos de los bambucos tolimense y huilense.

²⁴ Es la danza nacional de Polonia y tiene principal popularidad en las zonas rurales de este país; sin embargo en el departamento del Chocó existe una variedad de esta danza con características propias de la región pacífica, el mismo caso sucede con danzas como la polka y la contradanza.

Por otro lado África también hizo un importante aporte a la danza nacional puesto que los esclavos de color que eran traídos desde allí poseían en su cultura otro tipo de ritmos musicales y movimientos un tanto más “salvajes” en los que predominaba el movimiento fuerte del dorso y de la cadera que mezclado con elementos propios del país fueron dando paso a nuevos ritmos espacialmente en las costas pacífica y atlántica.

Estos tipos de danzas están caracterizadas por los movimientos libres en los que cada parte del cuerpo puede seguir el ritmo de instrumentos como la tambora, las marimbas y las maracas²⁵ creando una nueva forma de expresividad y movimiento que no se había visto nunca en tierras colombianas, lo interesante de estas danzas es que no siguen una coreografía exacta sino que se destacan los meneos separados, no obstante hoy en día si se requieren ciertas técnicas para imprimir mayor fuerza y estética a estos pasos. De estas danzas todavía quedan en Colombia fuertes representaciones como el caso del mapalé, el bullerengue, la puya y el son de negros en el litoral atlántico y el abozao, la jota y el currulao en el litoral pacífico.

Si bien, es claro el amplio repertorio cultural y dancístico que tiene Colombia pero muy pocas de estas representaciones son propias de acá, lo interesante de esto es que la gente ha adaptado todos estos ritmos a su cultura y con ellos se han dado paso a las creación de nuevas formas de enunciar bailando lo que un colectivo de personas ha vivido dando paso a la rememoración de lo que ha sido su historia con el correr de los años.

2.2.3. Los caracteres danzarios.

²⁵ Guillermo Abadía Morales enuncia que estos son los instrumentos típicos en la región Pacífica y Caribe dentro del folklore musical de las mismas.

Guillermo Abadía Morales se ha posicionado como uno de los más grandes estudiosos del folklore a nivel nacional, sus estudios se han encargado de configurar algunas dudas que se han tenido con respecto a lo que es la idiosincrasia colombiana además del importante aporte que ha hecho en los estudios de los juegos coreográficos del país. Cabe mencionar que aunque no es el único estudioso del folklore porque en este campo suenan nombres como el de Delia Zapata Olivella,²⁶ Guillermo Laguna,²⁷ entre otros, en el presente apartado se tendrán en cuenta sus ideas específicamente.

Entrando en materia los caracteres danzarios podrían definirse como esa serie de aires o escenarios en los que se desarrollan las diversas muestras coreográficas de una región en especial. Determinan la noción de lo que está representando la coreografía en la danza desde sus figuras hasta el nombre de la misma. Conocer el tipo de carácter de la danza permite al espectador sacar conclusión más fácil de la misma por lo que se busca representar.

Abadía propone la idea de que los caracteres danzarios en Colombia son cinco: el carácter religioso, el carácter amoroso, el carácter de laboreo, el carácter fiestero y el carácter zoomorfo. Estos caracteres definen importantes elementos de la danza como el vestuario y la parafernalia, que además dan sentido a la historia que se quiere contar mediante el baile.

El **carácter religioso** como su nombre lo indica es la viva alusión de las fiestas religiosas en el país que se caracterizan por su solemnidad, en medio del juego coreográfico buscan representar las procesiones que se hacen a los santos y a la virgen patrona del pueblo donde se esté bailando. Generalmente este tipo de carácter se representa en el departamento

²⁶ Fue una bailarina, folclorista y reconocida profesora. Se destacó como artista y maestra de los bailes folclóricos de las costas Pacífica y Atlántica de Colombia.

²⁷ Es maestro, músico y bailarín de danza folclórica. Nació en Ibagué, Tolima el 15 de Noviembre de 1953 y empezó su vida artística en el grupo musical “Los Rajaleñeritos del Barrio Jordán” tocando la tambora desde los 5 años. Actualmente se desempeña como director artístico y administrativo de la corporación GIFOS.

de Cundinamarca en donde se baila generalmente a ritmo de torbellino lento y se le añaden accesorios como el sombrero, el chal y la ofrenda²⁸ o el farol.

El **carácter amoroso** se refiere a esas interpretaciones de conquista y de coqueteo en las épocas del conservadurismo en donde el hombre debía ser muy hábil para pretender a la mujer, sus figuras son románticas pero de poco contacto físico. Las principales danzas de este carácter son el bambuco y el pasillo cundinamarqueses, aunque el bambuco en la región que se baile siempre tendrá ese aire de conquista.

El **carácter de laboreo** representa cada una de las formas de trabajo del campesino y en sus figuras en medio del baile se busca simbolizar el cultivo de productos, el arado de la tierra, la lavada de la ropa en los ríos etc., este tipo de carácter se presente más que todo en las regiones andina y pacífica especialmente en los departamentos de Cundinamarca, Antioquia y Chocó. En el caso de Cundinamarca se añaden prendas como el perrero en el caso de los hombres y el delantal en las mujeres y en Antioquia en el caso de los hombres se añade la mulera, el machete y el tapapinche²⁹ y en las mujeres el delantal y la pañoleta en la cabeza.

El **carácter fiestero** busca representar la manera de celebración de los campesinos en sus fiestas populares que de por sí son el marco central de estos bailes, están caracterizados por la rapidez del compás musical y además por la exageración con la que se hacen las figuras precisamente por las copas que el campesino ya tiene en la cabeza. Fieles representaciones de estas son los torbellinos rápidos, las rumbas y los merengues campesinos (Cundinamarca), los bambucos y pasillos fiesteros (Tolima y Antioquia respectivamente) y el son sureño (Nariño).

²⁸ La ofrenda es un objeto propio de la parafernalia de la danza de carácter religioso. Es un palo de caña cubierto por cintas que en todo su troco posee flores como adorno y lleva granos de los principales productos de la región, también está adornada con sombreros de paja, alpargatas artesanales de fique o pequeñas mochilas como una manera de gratitud a Dios, la virgen y los santos por la cosecha y las prendas de vestir. (Abadía, 2000)

²⁹ Es una especie de delantal pequeño que se encarga de proteger la entrepierna del hombre en sus extenuantes jornadas de trabajo.

Y finalmente el **carácter zoomorfo** que como su nombre lo indica busca simbolizar en sus figuras formas de animales tanto con el cuerpo como en el suelo, aquí predominan mucho los movimientos en círculo, además es un carácter que tiene mayor popularidad en la costa atlántica por los movimientos que muchas de sus danzas implican. Una muestra de este carácter es el baile del ciempiés originaria en el bajo Magdalena.

2.2.4. Hacia una definición de folklore.

La palabra folklore es un término que ha sido muy común en la gran mayoría de países; sin embargo pocos se han encargado de dar una definición exacta de esta palabra. Con respecto al folklore Abadía Morales señala:

Folklore es una palabra inglesa ideada por J.W. Thoms para designar a los conocimientos tradicionales del pueblo. La voz folklore está compuesta por dos términos: *folk* lo popular, y *lore* lo tradicional. En Inglaterra, la voz *lore* designó inicialmente a las canciones de cuna tradicionales; después a todas las canciones de tradición y finalmente se aplicó a todo lo tradicional. La palabra tradición se deriva del verbo latino *trado* que significa “yo entrego” y es, por tanto, todo lo que unas generaciones entregan a las siguientes. Así, el origen de la palabra folklore dice: *tradición popular*. Pero esta tradición no es científica ni se aplica ni se aplica a lo universal sino a un tipo especial de gentes y por ello será típica, (...) además debe estar vigente o viva y así la definición más completa sería la *tradición popular, empírica y viva* (Abadía, 2000. p. 17).

De esta manera la definición de folklore ha conservado su carácter popular; sin embargo hay que tener en cuenta que ha sido un término cuya investigación comenzó de manera tardía, al respecto García Canclini manifiesta:

Pese a la abundancia de descripciones, los folcloristas dan muy pocas explicaciones sobre lo popular. Hay que reconocer su mirada perspicaz sobre lo que durante mucho tiempo escapó a la macrohistoria o a los discursos científicos hegemónicos, su capacidad para percibir lo periférico, lo que en el pasado, desde el trabajo de los marginados, funda el presente. Pero casi nunca dicen por qué lo periférico es importante, qué procesos sociales dan a las tradiciones una función actual. No logran reformular su objeto de estudio de acuerdo con el desarrollo de sociedades donde los hechos culturales raras veces tienen los rasgos que define y valoriza el folclore. Ni son producidos manual o artesanalmente, ni son estrictamente tradicionales (transmitidos de una generación a otra), ni circulan en forma oral de persona a persona, ni son anónimos, ni se aprenden y transmiten fuera de las instituciones. o de programas educativos y comunicacionales masivos (Canclini, 1987, p. 3).

Al mismo tiempo el folclore se ramifica en diferentes aspectos tales como el folclore literario que conlleva las coplas, mitos, leyendas adivinanzas, entre otras, el folclore musical que se refiere a los diversos ritmos musicales, el folclore coreográfico que incluye danzas y juegos coreográficos y el folclore demosófico que es todo lo material como artesanías, comidas o bebidas.

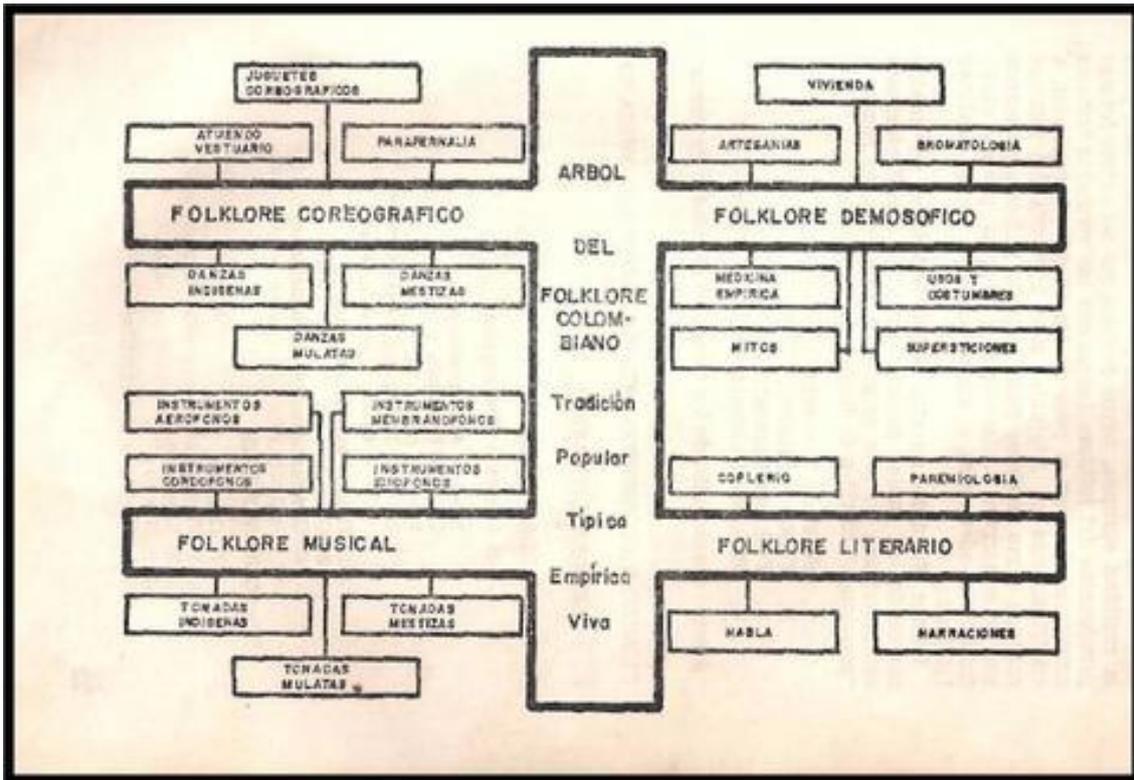


Figura 11, Árbol del folclore colombiano. Fuente: www.danzafolclorica.blogstop.com

Desde la experiencia, definir el folclore también es cuestión de anonimato, antigüedad y pedagogía. En las siguientes líneas se dará más claridad a la anterior afirmación.

2.2.4.1. Ser anónimo.

Cuando se habla de anonimato es porque no tiene nombre o porque si tuvo nombre fue olvidado ya. En el folclore esto es un carácter fundamental porque a pesar de que la tradición es inventada en muchas de las costumbres que se tiene hoy en día se ha perdido la noción de su origen específicamente de quien la creó.

“Toda manifestación colectiva, dentro del campo de lo folklórico y de lo popular, nace de una célula originaria necesariamente individual pero a la que sucesivamente se van yuxtaponiendo los aportes de muchas generaciones que a tiempo que conservan esa manifestación, la van modificando lentamente. De esta serie de retoques y modificaciones

surgen con el tiempo una obra o manifestación cuyo carácter original desaparece casi por completo y en la que creemos ver el resultado de una labor colectiva simultánea realizada con el curso del tiempo por muchas generaciones” (Becerra, Ortíz, 1993, p. 44)

Por tanto, muchas de las creaciones que tienen origen en lo individual se van desvaneciendo por esa idea de colectivo que se ha ido desarrollando y que con el tiempo va siendo legitimada por todos en una comunidad determinada. Es decir todos aportan al crecimiento tradicional y cultural de un colectivo pero al mismo tiempo nadie sabe quién lo forjó.

2.2.4.2. Ser no institucionalizado.

Siempre se ha defendido que todo aquello que se aprende es el resultado de un proceso de formación arduo y complejo; sin embargo, en el hecho folklórico las cosas pueden variar un poco porque el folklore se puede aprender desde la praxis y entonces su transmisión no es institucionalizada.

Por ejemplo, la cultura, en sentido figurado, es aquello que se aprende. No hay proceso de transmisión sin estos polos cultura y sujeto. La idea de transmisión no institucionalizada puede captarse poniéndola, naturalmente, a la transmisión institucionalizada, por consiguiente, hay dos tipos de transmisión (Becerra, Ortíz, *ibíd.*) por tanto, si la transmisión es institucionalizada es organizada y lineal, mientras que la no institucionalizada no tiene un orden y puede aprenderse de cualquier manera. En el caso del folklore este sigue la última forma de transmisión.

La mejor manera de definir esta manera de transmisión no institucionalizada es la costumbre que va pasando de generación en generación y que por simple sentido común la

persona va asimilando como propia y de sus raíces dando paso evidentemente al hecho folklórico como un mecanismo de aculturación.

2.2.4.3. Ser antiguo.

Para que haya hecho folklórico este también debe ser antiguo porque da cuenta del origen de la tradición viva como tal, el hecho de que con el correr de los años las manifestaciones autóctonas vayan cambiando con cierta peculiaridad le da ese toque propio de cada generación a medida que pasa el tiempo. La acumulación de los años alrededor de una tradición es fundamental porque eso es lo que legitima esta misma en un grupo que se encargue de reproducirla por lo que un hecho actual no podría considerarse tradición si no posee antigüedad.

“Poco a poco el saber colectivo y en la órbita de los gustos, tendencias e intereses comunes, es susceptible de constantes enriquecimientos. La conciencia colectiva responde mejor a los incentivos herencias porque estos, al fin y al cabo, son una especie de segunda dimensión de la sangre y son los que le dan razón de ser a la fisonomía étnica” (Becerra, Ortíz, *ibíd.*). Por lo que los grupos folklóricos se encuentran en constante evolución.

2.2.4.4. Ser funcional.

“El folklore satisface necesidades de orden social, espiritual y emocional, por lo común emparentadas con los ciclos de vida de los pueblos, es decir, no es ocasional, ni fortuito. Función es, por tanto, el fin que justifica la existencia de la cultura, su razón de ser” (*ibíd.*). Así, la cultura con el tiempo va sufriendo transformaciones para que de esta manera su desempeño funcional sea mucho más sólido y satisfaga las necesidades o requerimientos de los miembros de un colectivo.

Cada uno de los elementos inmersos en el folklore cumple una función, por ejemplo “un pueblo baila porque necesita bailar, pero baila sólo aquello que responde a sus preferencias vitales es la función lo que liga la cultura al hombre” (ibíd.). Por estas razones y en el hecho folclórico el hombre está encaminado a saciar sus necesidades desde aspectos tan básicos como su cultura misma, su valor y su significado.

2.2.4.5. Ser pedagógico.

Hablar de pedagogía en el folklore es hablar de la lógica de los sentimientos porque en el folklore muchas veces el conocimiento se forja de manera empírica e intuitiva producido principalmente por ese saber popular que es la acumulación pura de experiencias de los miembros del colectivo, el hecho de transmitir estas experiencias a otros mediante la praxis es una manera de hacer pedagogía.

La pedagogía en el folklore responde entonces a ese juego entre los sentimientos colectivos pero también a esa serie de necesidades vitales en el entorno cultural. El folklore como ser pedagógico busca que aunque el mundo se encuentre en constante desarrollo y “civilización” no se pierda la esencia exacta del pueblo de todo aquello que eran sus raíces que se ven amenazadas por las nuevas culturas de lo tecnológico.

Estar inmerso en la pedagogía del folklore es amar ese conglomerado de elementos que lo conforman que nos configuran como miembros de una cultura y que por tanto nos aportan a nuestro crecimiento como individuos sociales e históricos. La danza como un elemento intrínseco del folklore podría considerarse entonces como el arte del amor.

2.2.5. Entendamos la danza, algunos conceptos clave.

Bailar y enseñar la danza folklórica es un proceso que requiere tanto de técnica como de una pedagogía llamativa para que el aprendiz se sienta cómodo y motivado. Claramente también debe existir un gusto por la misma que haga el proceso mucho más ameno, al mismo tiempo deben de tenerse en cuenta algunos conceptos que pueden facilitar el entendimiento de esta a la hora de bailar y que pueden permitir un mayor manejo de la danza. Dichos conceptos son expuestos a continuación.

En primer lugar, a la hora de ensayar o de presentarse uno de los aspectos claves que se debe realizar es el calentamiento puesto que es la actividad inicial para cualquier tipo de actividad que requiera en su totalidad el uso del cuerpo. El calentamiento está conformado por una serie de movimientos que se ejecutan en sentido progresivo con el objeto de llegar a un aumento normal del trabajo físico.

Después del calentamiento se debe tener noción entonces del concepto de paso como un componente fundamental a la hora de bailar. Dentro de la danza son todos esos movimientos que efectúa el bailarín con sus extremidades inferiores. Existen dos clases de paso, el paso de rutina o paso básico que es el que predomina a lo largo de la coreografía, y el paso complementario que aparece ocasionalmente en una danza.

Seguido al paso sigue el desplazamiento que evidentemente es el recorrido que hace el bailarín sobre la superficie plana en la que se encuentra bailando, este desplazamiento también define los cambios de paso o de figura. La figura se encuentra dibujada dentro de la planimetría que se entiende como esa descripción de cada una de las figuras que componen una coreografía como los círculos, los ochos, media lunas y otro tipo de ellas que están presentes en cualquier tipo de danza, bien sea primitiva, folklórica, moderna o contemporánea.

En progresión debe resaltarse también el concepto de estereometría definida como la expresión y la significación de los diferentes movimientos que se encuentran presentes en una danza. Estos movimientos están conformados por talantes como la expresión corporal, facial o segmentaria³⁰. Este tipo de representaciones se ve presente en todo tipo de danzas.

En este sentido la figura es eso que se ve; son aquellas formas que quieren expresar una temática determinada. Una figura es aquella que le da sentido a algún tema danzado. En medio de la danza también debe tenerse algunas nociones como la de la parafernalia que son toda ese serie de implementos que se usan para recrear algo en el baile y al mismo tiempo de la **utilería** expresada como esos complementos de carácter material que se usan para reforzar la temática de la danza, bien sean cintas, palos cuerdas, etc.

En la danza la puesta en escena también es un elemento fundamental por lo que la escenografía también debe ser muy nutrida no sólo como adornos en el lugar del baile sino como una manera de reforzar lo que se quiere contar bailando. Este refuerzo también puede lograrse con los símbolos coreográficos que son todas esas figuras de carácter gráfico que tienen un rol definitivo en la danza como por ejemplo la muerte, el diablo, el palo, etc. una viva muestra de esto es la danza del garabato³¹ en Colombia.

Finalmente, es importante tener en cuenta aspectos como los signos que son las convenciones que buscan representar una forma corporal y una función básica y exacta a la

³⁰ La expresión segmentaria es aquella que involucra solo una parte del cuerpo con el objeto de dar cabalidad a una figura determinada dentro de una coreografía. (Mozo Abad, 2015)

³¹ Esta es una danza tradicional de la costa atlántica específicamente de la ciudad de Barranquilla. Su núcleo central es un enfrentamiento entre la vida y la muerte como una mezcla de las tradiciones caribeñas y africanas. El principal elemento representativo de esta danza es el garabato, un palo en madera que tiene una forma de gancho en uno de sus extremos y que es usado por cada uno de los bailarines masculinos de la misma. (Secretaría de Cultura de Barranquilla)

hora de montar un baile, estos signos son principalmente vistos en la planimetría de la danza, que claramente está representando una coreografía.

En estos términos la coreografía se precisa como “el arte de estructurar y desarrollar una danza por medio de figuras o dibujos. La palabra coreografía se deriva del griego *choreia* que quiere decir baile y *grapho* que significa trazar, describir” (Becerra, Ortiz, 1993, Pág. 56). Generalmente se tiende a usar la palabra coreografía para referirse a los procedimientos técnicos o artísticos que se llevan a cabo en el desarrollo de una danza, cuando se siguen los pasos de un plan o puesta en escena. En resumidas cuentas la “coreografía es el arte de la danza o bien, el oficio de representar un baile por medio de figuras, signos, símbolos etc.” (ibíd.).

Toda danza o movimiento rítmico que realice el cuerpo humano se desarrolla en el marco de dos planos:

“**Planimetría:** sobre la superficie del suelo en sentido horizontal. Manejo espacial de la cintura hacia abajo, es decir lo que se maneja en el piso.

Esteriometría: hacia el espacio o en sentido vertical. Todo lo que se maneja del tronco hacia arriba.

Los movimientos planimétricos se plasman teóricamente, en el suelo, a manera de huella, como sucede con los círculos o filas. Los que son estereométricos como la rotación de cabeza, el arco hecho con los brazos, presentan una visualidad momentánea. (ibíd.)

2.3. La coreografía, una caja de herramientas.

Como ya se ha mencionado la coreografía tiene un importante papel dentro de la danza, en el presente apartado se busca hacer un desenvolvimiento de esta (la coreografía)

primero como una manera innata y creativa de expresión y segundo como una contadora de historias plena que puede generar enormes aportes en el campo educativo.

2.3.1. Una forma efectiva de expresión y creación.

En primer lugar el hecho de imaginar una puesta coreográfica se considera como un suceso de creatividad artística que se enmarca en el trabajo de crear y de innovar con un discurso específico en donde se busca un espacio de interacción con los espectadores en donde una de las finalidades es la exhibición. En este trabajo el creador busca representar un sinnúmero de situaciones de alta complejidad como sentimientos, historias, emociones, que mezcladas con movimiento corporal, música, argumentos, narraciones y otros medios generan una idea al público que mediante sus análisis propios puede llegar a concluir la esencia de la representación dancística.

Que todo este tipo de conjunciones y mezclas puedan hacerse en un escenario y en un recinto dan cuenta del importante compuesto de expresividad que la danza puede representar, el coreógrafo de hecho “hace una referencia a su vocación como un llamado propio a expresar” (ibíd. Pág. 57). La visión entonces del artista se refleja de manera abstracta a lo que se conoce normalmente porque es evidente que en una presentación hay comunicación pero no como la conocida, una línea directa entre emisor y receptor, sino como algo más complejo pero al mismo tiempo dicente.

En el arte se expresa todo aquello que se siente, que se desea, que se anhela, se personifican ideas, conceptos, historias que se involucran en un imaginario entre lo real y lo performático. De esta manera, para el artista el público se convierte en un ente de suma importancia porque simboliza ese espejo de interpretación de aquello que se está mostrando. Lo interesante es que después de mostrada la obra, la puesta en escena, esta ya no le

pertenece al creador sino que le pertenece al público porque es a este grupo de personas a quienes se le está dando, se les está ofrendando.

Así, crear se convierte en un acto puro de conocimiento porque en el caso específico de la coreografía es necesario un balance entre la creatividad, la noción de lo que se está creando y la capacidad de producir el material para tal puesta en escena. Esto entonces da cuenta de que la coreografía es expresión pura y que desde la teoría de la expresividad es una manera de transmitir lo que el hombre no puede mediante actos racionales o intelectuales. Por lo que crear y el arte son un lenguaje.

Defensor de esto es el filósofo Robin Collingwood quien sostiene que “el arte debe considerarse un lenguaje, puesto que cumple las dos características esenciales del mismo: ser expresivo e imaginativo” (Collingwood, 1993, p. 255), afirmación que corrobora que la danza por ejemplo es una expresión semejante al lenguaje y que busca decir algo a todos aquellos que la están apreciando pero que además la están ejecutando ya que “la danza es un lenguaje viviente que habla del hombre (...) un mensaje artístico que se encubra por encima de la realidad en función de hablar, en imágenes y alegorías, de las más profundas emociones del hombre y su necesidad de comunicación” (Wigman, 1996, p. 10).

Así, se tiene claro entonces que la coreografía sí es una forma efectiva para expresar pero más allá de los sentimientos y emociones ¿qué busca dar a conocer? ¿De qué manera pueden significarse las figuras? Respecto a la significación mediante el movimiento Selma Jeanne Cohen³² dice que “claramente la danza tiene una cualidad expresiva, pero esta función no puede buscarse ni darse en todas sus partes (...) por ejemplo en el caso del lago de los cisnes es algo complejo afirmar que las piruetas de la bailarina tienen un significado preciso y

³² Fue una historiadora, maestra, escritora y editora que dedicó su carrera a defender la danza como un arte digno del mismo respeto académico tradicionalmente otorgado a la pintura, la música y la literatura.

exacto” (Cohen, 1982, p. 38) con esto puede concluirse que la estructura de la coreografía es compleja y que de acuerdo al contexto se puede llegar a significar.

En progresión, el hecho de significar las figuras de una coreografía puede considerarse como un vivo ejercicio de interpretación en el que los movimientos dinámicos, los quiebres y la armonía de las diferentes poses quieren decirnos algo a nivel estético pero además a nivel histórico. De esta manera “la coreografía no se mueve en el área de los conceptos, apresados en palabras, sino de los preceptos, que se absorben mediante el ojo. Entonces los movimientos tendrían de por sí una carga de sentido” (Cohen, *ibíd.*) para cada uno de los espectadores.

Por tanto, puede aseverarse que la lectura de una coreografía no es igual a la lectura de un libro porque la primera es un proceso mucho más fascinante en el que el inicio de una figura hasta su fin plantean una idea cuya interpretación en muchas ocasiones puede variar según la perspectiva del público que al mismo tiempo permite una mezcla entre diversos elementos y visiones que producen una definición mucho más abierta.

Alberto Dallal³³ expresa que hacer una coreografía se concreta como un arte que cuando se exhibe “resulta muy difícil llevar la obra a las palabras: describirla, narrarla, registrarla. Lo visual va más allá de la alocución. Impone la dictadura de imágenes originales, operativas, apropiadas (...) interpretar un fragmento coreográfico es ante todo una experiencia intuitiva, preverbal y visceral: sólo después podemos hablar de esa experiencia que queda guardada en la memoria corporal del espectador” (Dallal, 1990, p. 28).

Al mismo tiempo otra de las visiones más completas alrededor de la coreografía y su complejidad es la de la antropóloga Anya Peterson Royce quien en su discurso menciona que la danza posee dos funciones socio- psicológicas, una cognitiva y una afectiva y que a raíz de

³³ Es un escritor, periodista, historiador, académico, investigador, promotor cultural, crítico literario y crítico de teatro y danza mexicano.

esta se vuelven un medio de comunicación superlativo usando como principal canal la coreografía haciéndola un potente vehículo de expresión. Es tan potente que tanto la danza como la coreografía están libres de linealidad; puede ser entendida si sigue o no un patrón lineal y en, tal caso, es una forma redundante que permite observar varias veces un segmento propuesto (Peterson, 2002).

La coreografía se posiciona como el dispositivo fundamental dentro de la danza porque es ese que permite a la mente volar desde el papel que juega el coreógrafo como creador, el papel que toma el bailarín como ejecutor y el papel que adquiere el espectador como intérprete. Un amontonado número de sentimientos y emociones son las que se pueden expresar a lo largo de una puesta en escena per más allá de eso lo que vale desentrañar es todo lo que hay detrás de cada muestra, su significación cultural y artística para que de esta manera el proceso de expresión y transmisión sea completo, didáctico y al mismo tiempo educativo.

Si bien el análisis coreográfico es un proceso que mueve fibras y que por tanto se convierte en un acto de embeleso para todos aquellos que la aprecian. Es de igual modo un arte complejo en donde la creación está presente y se busca transmitir pero a la hora de analizar cada movimiento tal vez no exista una metodología en específico para esto. “Una visión desprejuiciada de la danza puede generar explicaciones plurales que, a pesar de contraponerse en ciertos aspectos, en el futuro pueden probar que son complementarias. Abrir el espectro de posibilidades nos permite descubrir los intrincados laberintos de este arte” (Becerra, Ortíz, 1993, p. 65).

2.3.2. Una contadora de historias.

Como una manera de hacer performance la danza en general busca contar historias y como se ha escrito ya, el público es quien se encarga de interpretar estas historias desde su contexto y las diversas significaciones culturales del mismo. El apartado anterior era un viaje

por el mundo de la expresividad y la complejidad de la danza en general. Este apartado se centra un poco más en la danza desde el marco folklórico en el país con el objeto de demostrar que cada rincón del país tiene una historia que contar alrededor de sus manifestaciones dancísticas.

Se había expresado que cada figura presente en una muestra coreográfica tiene un significado que puede variar según la perspectiva del que la esté apreciando; no obstante aunque el significado puede ser subjetivo este también goza de cierta objetividad que a fin de cuentas es la que le da la esencia del movimiento a cada muestra artística nacional. El hecho de ser un país tan rico culturalmente permite al colombiano adentrarse en un sinnúmero de tradiciones que le permiten enriquecer su bagaje alrededor de sus propios orígenes.

A pesar de que la gran mayoría de las representaciones dancísticas nacionales son aculturadas, cada comunidad se encargó de imprimir en todas ellas su sello colectivo que los representaba y le daba ese toque identitario con el fin de no perder en su totalidad cada una de sus costumbres con el objeto de representar los aspectos más básicos de su cotidiano y transmitir a los demás lo autóctono de su región.

Caracteres como los ya mencionados anteriormente (danzarios) son los que afirman que desde diferentes escenarios la danza es una contadora de historias al querer plasmar mediante el movimiento del cuerpo y algunas figuras talantes como las cosechas, la época de la colonia en Colombia, algunas formas de expresión y burla hacia los españoles que incluso se encargan de relatar algunos elementos que compusieron la historia nacional. Para fortalecer esta afirmación pueden traerse a colación los siguientes ejemplos:

El caso del **pasillo** en Cundinamarca³⁴, en esta región del país se baila de manera muy elegante y estilizada porque eran sólo los miembros de la élite los que podían bailarlo. El cuerpo se encuentra en una posición rígida y el brazo se encuentra totalmente estirado como imitando el vals europeo, su ejecución tiene una particularidad con el movimiento de la cabeza puesto que la vista se encuentra dirigida hacia la mano que está estirada y la cara del pareja o la pareja. Este movimiento lo hacía principalmente el hombre para ver si su pareja tenía puesto un anillo en sus dedos que de poseerlo era la muestra que ella estaba comprometida teniendo en cuenta que es una danza de cortejo amoroso.

En el caso del **pasillo fiestero** aunque hay coqueteo la posición del cuerpo es agachada y el movimiento del brazo es ordinario y en semicírculos además de un característico jaloneo hacia la mujer marcado por quiebres en cada valseo que dan cuenta de lo machista y posesivo que es el hombre paisa.



³⁴ En Colombia se bailan dos tipos de pasillo el cundinamarqués conocido como pasillo criollo o de salón y el paisa bailado en departamentos como Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío llamado en estas zonas pasillo fiestero o “arriao”. (Abadía, 1973)

Figura 12, Pasillo Cundinamarqués. Fuente: Manual de danzas folclóricas del departamento de Cundinamarca. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.



Figura 13, Pasillo “arriao” o fiestero. Fuente: Planimetría del pasillo.

www.josequiroz.blogstop.com

Por otro lado la **cumbia**³⁵ se ha convertido en una de las danzas más representativas de Colombia y esta manifestación cultural también tiene una historia que contar. Aquí puede verse un constante cadereo a lo largo de la ejecución del paso que además es producto del constante cojeo que implica la realización del paso básico. Este cojeo es la representación de los grilletos y cadenas atados a los pies de las negras esclavas que en las épocas de la colonia en la costa Atlántica bailaban con estos artefactos atados a uno de sus pies.

³⁵ Baile folclórico tradicional de Colombia. Posee contenidos de tres vertientes culturales, principalmente indígena y negra africana y, en menor medida, blanca, siendo fruto del largo e intenso mestizaje entre estas culturas durante la Conquista y la Colonia. (www.fiestasdeltamborpopular.com)

Ahora si se baja un poco a la costa pacífico puede encontrarse el caso de la **contradanza**³⁶ chocoana que al ser un baile adoptado por los negros del Chocó tiene ciertas particularidades por ejemplo el movimiento de la cabeza que realizan los bailarines de manera jocosa haciendo además muecas. Estos movimientos los hacían los negros con el fin de burlarse de las mujeres de las mujeres blancas quienes eran muy elegantes y encopetadas.

En el sur destacan también los bambucos entre los que se encuentran uno de los más representativos de esta zona la **guaneña**³⁷ quien se convierte en un personaje muy particular pero importante dentro del folklore nariñense puesto que en primera instancia la palabra guaneña que viene del idioma quechua se refiere a la mujer coqueta e interesada pero además a esa mujer guerrera que se unía a las tropas de guerra para defender a su patria espacialmente en las épocas de la guerra de los mil días, cuenta de esto dan los siguientes versos:

*“Guay que sí, guay que no,
la guaneña bailó aquí
con arma de fuego al pecho
y vestuario varonil”*
*“Guay que sí, guay que no,
la guaneña al frente va*

³⁶ Baile muy popular al sur de la Costa Pacífica de Colombia. Tiene gran acogida en los montajes de danzas típicas por su vistosidad y elegancia plástica. Este baile se origina en la corte de la antigua Escocia donde recibía el nombre de *country-dance*, o danza rústica aldeana en el siglo XVII, de allí pasó a Wells, Inglaterra donde fue enriquecida por las influencias cortesanas y por los danzantes de Morris dance en la cual adquirió una coreografía compleja y espectacular, semejándose en ciertos momentos a la clásica "cuadrilla". Luego hizo un recorrido por Europa llegando a Francia, luego a España y de allí los colonos la trajeron a América y es asimilada por los negros del pacífico al observar a sus monas de usa bailarlas en sus fiestas y recepciones sociales. (www.fiestasdeltamborpopular.com)

³⁷ Baile de los Andes colombianos, que en la actualidad corresponde a la región andina del departamento de Nariño. Es una tonada de guerra, por lo tanto alegre, pero a la vez nostálgica. (Cardona, 2011, p. 9)

con un fusil en el hombro

y alerta pa' disparar”

Tomado de Alfredo Cardona Tobón- Historia y Región: La Guaneña un himno de Combate.

Otro caso que vale la pena mencionar es el de las **Farotas de Talaigua**³⁸ pues para muchos es considerada una danza entretenida y que divierte pero su trasfondo va mucho más allá de ello. Cuenta el relato que para las épocas de la colonia muchos de los españoles colonos estaban acostumbrados a tomar a la negras esclavas para tener relaciones sexuales con ellas a la fuerza; sin embargo los negros se cansaron de esta situación y decidieron defender a sus mujeres. La estrategia consistía en disfrazarse de mujeres para que cuando los blancos se los llevaran al bosque los sorprendieran y luego acabaran con la vida de los abusadores. Con el tiempo las generaciones fueron convirtiendo esta manifestación en un baile como lo conocemos ahora. Todo esto se desarrolló en el municipio de Talaigua (Bolívar).



Figura 14, Las Farotas de Talaigua. Fuente: Federico Ríos para “*The New York Times*”

³⁸ Es una danza que tiene principal demostración en el carnaval de Barranquilla como una muestra graciosa para los espectadores pues es danzada sólo por hombres con la particularidad de que estos están usando accesorios femeninos como maquillaje, turbante, blusa de arandelas y faldas.

Finalmente podemos traer a colación el caso de la rumba criolla en Fusagasugá que es el vivo relato del cortejo amoroso de los novios hacia sus novias pasando desde el simple coqueteo hasta las serenatas de la época para llegar al matrimonio, aunque la historia de pareja es un elemento muy común en las danzas de carácter amoroso de acá se puede rescatar el conservadurismo de ese tiempo para cortejar a una mujer.

Como pudo verse en cada región existen diferentes manifestaciones danzarias y artísticas pero con una historia a sus espaldas, todas estas historias enfrascadas en el cotidiano de lo que vivía el país en su periodo respectivo y que si los espectadores se dedicaran a analizar estarían realizando un trabajo bastante provechoso más allá de la entretención. Con esto buscaba reafirmarse que la danza si es una potente contadora de historias, historias que nos dan indicios de lo que ha sido nuestra tradición a lo largo del tiempo y que por supuesto si se interpretaran de manera correcta se estaría generando identidad y también memoria.

2.4. El imaginario social, la danza folklórica como generadora de identidad y de memoria.

La danza considerada como una actividad de corte social también tiene una representación exacta dentro del imaginario social. Aunque los estudios alrededor de este tema son un tanto limitados existen algunas representaciones imaginarias sobre la danza que son necesarias abordar (la identidad y la memoria), representaciones que de una u otra forma permiten valorar una obra no sólo por sus aspectos artísticos.

2.4.1. La identidad.

Es claro que la danza puede ser percibida de maneras distintas según el grupo social que la involucra. Por ejemplo, la identidad que pueden poseer los bailarines, coreógrafos o músicos frente a la danza puede ser muy diferente a la de aquellos que sólo la aprecian; no

obstante, quienes la aprecian también pueden experimentar un tipo de identidad, identidad que es generada por los mismos bailarines y coreógrafos al desarrollar su obra en el escenario.

“La imagen de los bailarines que prevalece en el mundo occidental contemporáneo es evocadora y paradójica. En principio, la bailarina de ballet atrae, en nuestro tiempo, la mirada social de distintos estratos, principalmente de las clases alta y media cuya vinculación con la producción cultural, es a su vez, parte de una educación familiar más que escolarizada” (Becerra, Ortíz, 1993, p. 66). De esta manera puede darse cuenta que ni la danza se escapa de esa “distinción social” a la hora de percibirla.

Con el paso del tiempo la construcción idealizada del bailarín y la bailarina se ha dado como la de un ser bohemio o bohemía que en compañía de los músicos, poetas, pintores o en resumidas cuentas “artistas llevan una vida desenfadada de excesos y desorden dándole a esto una carga totalmente negativa además de la creación de prejuicios al considerar al bailarín y bailarina como maricones y prostitutas” (Foster, 1986).

Sin embargo, la imagen que se ha tenido alrededor de los bailarines no siempre ha sido propiamente negativa puesto que también se le ha “relacionado con una serie de cualidades positivas de belleza y fuerza en donde prevalecen la sensualidad, la delicadeza y la pulcritud en todos sus sentidos” (Foster, *ibíd.*). El hecho de que se hagan todo este tipo de construcciones sociales generan en el bailarín mayor identidad hacia lo que hace y por lo tanto se hace más dedicado e identificado a su arte propio. Pero ¿cómo puede el bailarín generar identidad en otras personas ajenas al mundo de la danza?

Más que forjar una identidad propia hacia la danza lo que el bailarín y el coreógrafo hacen es que el espectador se identifique con los que es suyo que legitime una coreografía como una representación de sus propias costumbres y que se haga consciente de que no se baila solo por bailar. Bailar es como escribir un libro, es expresar desde lo más profundo que

poseemos una historia, unos orígenes que merecen ser contados. Cuando el público es capaz de entender eso entonces hay un brote de identidad.

La danza se convierte de esta manera en la generadora de identidad dentro de un pueblo, es ese mecanismo cultural en el que los sujetos apropian estos elementos para la construcción de su tradición. Cada pueblo diseña y adecúa un estilo musical, compuesto por sonidos e instrumentos propios de su contexto e historia. La danza acompaña esta apropiación que nace de la música y en su conjunto comienzan a generar a lo largo del territorio un movimiento cultural que se transforma en identidad.

2.4.2. La memoria.

Los estudios sobre memoria con el pasar del tiempo han ido evolucionando teniendo así mismo diversas visiones a su alrededor. La memoria también hace parte del imaginario social porque colectivamente se pueden reconstruir hechos que pueden configurar la historia de un pueblo convirtiéndose en una base fundamental dentro de la construcción de tradición de un determinado lugar. Los mecanismos para hacer memoria hoy en día han ido variando; pero en este apartado se dará cuenta de la importancia de la danza a la hora de hacer y generar memoria.

Como ya se ha expresado la memoria es un elemento fundamental dentro de las ciencias sociales precisamente porque muchos autores ya se han encargado de definirla e incluso han existido nuevas formas de nombrar a la memoria como “memoria nacional, memoria pública, memoria vernácula, contramemoria, memoria compilada, memoria individual, memoria colectiva y memoria cultural” (Kansteiner, 2015); no obstante en este pasaje se desarrollará un poco más lo relacionado con la memoria colectiva y la compilada a la hora de hacer memoria con la danza.

De la misma manera se ha expresado que la danza posee diversos elementos que se pueden rescatar tanto para contar historias como para generar identidad y la generación de memoria también es un pilar fundamental especialmente en el campo de la memoria colectiva. Se tiene claro que la memoria colectiva posee y “sostiene tradiciones y rituales que proporcionan un sentido estable de ubicación temporal a los miembros de las comunidades de memorias locales” (Kansteiner, 2015, p. 5) por lo que la danza encaja de manera perfecta como una tradición potente en la memoria de un conglomerado de personas.

La memoria colectiva “sólo puede ser imaginada y alcanzada a través de su manifestación en individuos, por lo que la memoria individual no existe” (Kansteiner, ibíd.), el papel que juega el colectivo es fundamental porque cada uno aporta a la construcción memorística que con el paso del tiempo es legitimada por los miembros del grupo de personas. En el caso de la danza es igual, pues mediante las representaciones coreográficas se evoca todo aquello que un día fue para rememorarlos a las nuevas generaciones.

Cuando se hace memoria mediante la danza se está reconociendo esta misma como un apoyo fundamental para traer a colación hechos del pasado; sin embargo, los espectadores deben ser predispuestos a tal análisis para que de esta manera el proceso de generación de memoria sea mucho más efectivo. Elementos como el traje típico, la región de procedencia de una danza e incluso el movimiento pueden brindar importantes nociones del cotidiano de las gentes en una época determinada rememorando todo aquello que tal vez ya se había olvidado.

La idea de hacer memoria mediante la danza es que se forje una memoria de carácter colectivo que se encuentre inmersa en cada uno de los miembros de la sociedad, que esté presente todos los días del año para que siga construyéndose y permaneciéndose vigente en un

grupo social, y no una compilada que se encuentra sólo en libros y que solo se tiene en cuenta en fechas específicas y que después tiende al olvido.

La generación de memoria colectiva en las aulas de clase debe ser una realidad y por lo tanto se debe trabajar arduamente para inmiscuirla en el campo educativo, no sólo como un tema superficial de clase sino como una parte fuerte del currículo que se encargue a diario de generar en los estudiantes esa reconstrucción de su pasado y la trasmisión de este a su futuro para crear en ellos la conciencia hacia lo propio hacia sus raíces, mediante varios mecanismos entre ellos la danza como un ejercicio innato de identidad y de memoria.

2.5. Beneficios y utilidades de la danza folklórica, en el marco de la enseñanza de las Ciencias Sociales.

Los espacios académicos han ido variando con el pasar del tiempo; no obstante existen algunas generalidades que siguen manteniéndose. Dentro del campo académico la danza ha sido vista como un componente propio de la educación artística y de la educación física precisamente por aspectos como el creativo y el del movimiento, pero también puede resultar un excelente componente inmerso en otras áreas del conocimiento como las matemáticas, la geometría y lo mejor de todo las Ciencias Sociales.

Enseñar Ciencias Sociales es una de las más bonitas experiencias porque en su campo pueden desenvolverse infinidad de universos como el geográfico, el histórico, el social y diversas ramas que generan importante aporte a esta disciplina; no obstante, se han percibido las Ciencias Sociales como un área lineal y autónoma incapaz de aceptar otro tipo de áreas para complementarla. En el presente apartado se busca demostrar que esta afirmación es incorrecta y que en el caso de la danza los beneficios y utilidades son muy pertinentes.

Tanto la danza como las Ciencias Sociales tienen una serie de componentes que pueden relacionarse y aunque van por caminos completamente separados existe un punto de

convergencia que puede hacer del uso mutuo de estas disciplinas una propuesta innovadora. En primer lugar y como ya se ha mencionado el danzar le proporciona al cuerpo diferentes habilidades de carácter físico como la flexibilidad, el manejo y el autoconocimiento del cuerpo, pero también genera expresión en el estudiante y con esto este mismo puede sacar todo lo que trae dentro de sí causando un importante vínculo entre el alumno y el docente.

Por otro lado, la danza se posiciona como una importante práctica social que desde la perspectiva de las ciencias sociales y los estudios socioculturales³⁹ generan significativos aportes en el campo académico y más en el de las Ciencias Sociales todo esto afirmado a la luz del Plan Nacional de Danza⁴⁰ (PND) que contempla en su contenido cuatro principios orientadores que vale la pena traer a colación:

- La danza como una práctica que genera conocimiento, cultura, tejido social y memoria: se concibe la danza como una forma de posicionar las identidades y las memorias locales, así como una práctica investigativa en sí que produce conocimientos y subjetividades.
- La danza como derecho cultural: se hace hincapié en que las acciones estatales en la relación con la danza debe buscar la igualdad de oportunidades de participación, la inclusión y la democratización en general.

³⁹ Desde la perspectiva de George Ritzer “los estudios socioculturales constituyen un campo de investigación de carácter interdisciplinario que permite la construcción de teorías generales que permiten articular críticamente diversos escenarios de la vida social al incorporar el enfoque global para explicar los procesos culturales como una perspectiva totalizadora, por lo que los estudios socioculturales rebasan el campo de una disciplina para abordar, desde lo transdisciplinar, los fenómenos culturales. Por ello, más que buscar la formación de un campo disciplinario, conforman nuevas formas interpretativas y nuevas formas de significación” (Ritzer, 1993).

⁴⁰ El Plan Nacional de Danza propone un marco conceptual para entender el lugar del cuerpo en la contemporaneidad, sus abordajes, los lugares desde los que se piensa. El interés de partir del cuerpo se sustenta en que la danza es quizás el lugar en donde, de manera más clara, el cuerpo se hace potencia creadora, expresiva, en donde es la obra misma. La información que aquí se ofrece no pretende establecer una definición o una categoría fija, tan sólo relaciona y reconoce los pensamientos, los afectos que circulan, habitan y contagian, y que permiten hacer visible el valor que el Plan Nacional de Danza quiere dar al cuerpo a su conocimiento, a su preponderancia en los diferentes escenarios de la vida. (MinCultura)

- La danza como disciplina del arte y profesión: se reconoce la existencia de un campo profesional de la danza y se estipula la necesidad de fomentarlo, regularlo y articularlo con los sectores productivos.
- La danza como práctica social y de construcción de comunidad viva que participa en el desarrollo social, político y económico del país: se advierte la capacidad de la danza de agenciar transformaciones y hábitos sociales, en función de “la construcción de tejido social y diálogo intercultural” (MinCultura, 2010, Pág. 21).

Como pudo notarse anteriormente los cuatro principios orientadores del PND se conciben como principios transversales que pueden ser ejecutados en cualquier tipo de área de conocimiento y al mismo tiempo son relacionados entre sí para la analogía de culturas y la generación de conocimiento y reafirman la importancia de la danza en el contexto social. Al mismo tiempo cabe resaltar el primer principio que evoca a la danza como una constructora de tejido social, memoria e identidad potenciando su cabida en el campo de las ciencias sociales.

2.5.1. Geografía, Historia y Sociedad desde la danza para las aulas de clase.

A lo largo de este capítulo se ha tratado de desenvolver la danza en cada una de sus partes precisamente para un mejor entendimiento de la misma. Todo este desenvolvimiento tiene su cumbre en el presente apartado. Se ha expresado el carácter identitario de la danza, además de su relación con la memoria y sus procesos a la hora de contar historias. Ahora es necesario llevar todo esto a las aulas de clase para desarrollar todos estos conceptos en una clase de ciencias sociales.

En primer lugar la mayoría de estudiantes en los colegios ve las Ciencias Sociales sólo conformada por las disciplinas de historia y geografía y la manera en la que algunos docentes imparten su cátedra tiende a volverse aburrida y tediosa para los alumnos por lo que la

disposición hacia esta materia se vuelve un tanto negativa. Así, se hace importante y urgente buscar nuevas maneras de atraer la atención de los estudiantes hacia una materia que va más allá de la historia y la geografía.

En segundo lugar los aportes culturales de la danza permiten que el estudiante pueda desenvolver mucho más su manera de expresar y por lo tanto se haga consciente de cada uno de los elementos que conforman la idiosincrasia de su país y al mismo tiempo se vuelva más crítico a las nociones básicas del escenario social en que se encuentra. Por lo tanto, la danza podría ubicarse en una “dimensión cultural, comunitaria e identitaria, que, ante todo reconoce la diversidad cultural de nuestro país (...) que cuenta con numerosas y variadas formas prácticas y manifestaciones” (Argel, 2013, p. 34-35).

En tercera instancia, es importante resaltar el papel de la danza como una contadora de historias que como se había señalado en apartados anteriores las danzas folklóricas del país tienen pequeñas leyendas tras de sí que al mismo tiempo respondían a la situación nacional en la época en la que estos ritmos empiezan a surgir, pero además las letras de muchas de las canciones que se interpretan evocan todo lo que se vivía como la violencia, el machismo y las diferencias sociales. En este sentido, el aporte de la danza hacia la historia es fundamental porque este puede ser el mecanismo perfecto para la difusión de sucesos históricos como la colonia, las guerras e incluso el conflicto armado desde cosas tan simples como la música y la coreografía.

Como cuarto talante el reconocimiento de la geografía mediante la danza también se puede reconocer como una utilidad para las ciencias sociales, especialmente para la enseñanza de regiones naturales de Colombia, teniendo en cuenta que cada danza varía según la región pero aspectos como el del vestuario dan nociones del clima o el piso térmico en el que se encuentra ubicada la región en la que se baila determinada coreografía y que por tanto ese

clima está dado por un relieve definitivo. Las puestas en escena que buscan recordar paisajes en la danza dan nociones además de los caracteres geográficos de una zona como el río Magdalena y las jornadas de lavandería por las mujeres en el mismo, acción que se realizaba en diferentes zonas del país y por tanto reconocer el Magdalena como el río más largo de Colombia.

Como quinto punto, la danza permite hacer análisis sociales de las diversas zonas del país desde actos tan básicos como el movimiento del cuerpo, pues, por ejemplo, aunque el país ha sido machista a lo largo de los años hay regiones en donde este fenómeno era mucho más marcado como por ejemplo el del varón paisa cuyo dominio hacia la mujer es evidente todo el tiempo por los movimientos bruscos y de jaloneo a la hora de bailar o la noción machista de cundinamarqués dado que la mujer siempre debe ir a su derecha como su apoyo principal. O el caso de la distinción social por los movimientos estilizados que diferencian al miembro de la élite con el campesino. Leer la sociedad mediante la danza es una realidad y se consolida como un acto puro de reconocimiento de las costumbres.

En sexto lugar el hecho de que se realicen diversas figuras en cada coreografía permiten demostrar con el cuerpo las costumbres que tenía el campesino o el ciudadano en su época pero que además responden a sus actividades económicas y productivas por lo que también se pueden extraer estas nociones gracias a la danza. Los ochos, los escobillados⁴¹, entre otras figuras no son gratis, cada una juega un papel fundamental en cada coreografía cuyo significado evidentemente varía según la zona en la que se baile y la historia en la que se cuente.

Con todo esto puede demostrarse que el uso de la danza para la enseñanza de las Ciencias Sociales tiene bastantes beneficios; no obstante existen diversas visiones un tanto

⁴¹ El escobillado en la técnica de la danza folklórica “está formado por el golpe de toda la planta del pie y la combinación de dos pasos, los cuales son nombrados como, “Jalado” y “Cepillado” (Escarzaga, 2012).

tradicionales alrededor de la educación que impiden ver las nuevas propuestas como caminos viables y seguros. Lo interesante de esto es que precisamente ese tipo de obstáculos son los que se encargan de fortalecer esos proyectos innovadores que se salen del margen de las pesquisas comunes en las Ciencias Sociales.

La invitación es para los docentes para que se animen a seguir por estos caminos, para que abran su horizonte a nuevas ideas, ideas de cambio pero con sentido. Hablar de danza en las ciencias sociales es abrir un nuevo universo entre estas dos disciplinas pero no un universo paralelo sino uno perpendicular que les permita cruzarse y complementarse. El docente de hoy debe estar abierto a estos cambios y por lo tanto estar dispuesto a su capacitación y aprendizaje. De esta manera es fundamental la creación de espacios para la enseñanza de danza y sus beneficios a los docentes, talleres que con el tiempo, porque no entren en el plan de estudios.

Para finalizar, debemos “desfolklorizar” el folklore.

El presente apartado es una reflexión alrededor de lo que ha sido el folklore con el transcurrir del tiempo y como ha sido visto por las élites sociales. La idea es reivindicar un poco y al mismo tiempo proponer alrededor de un elemento tan importante a la hora de configurar la cultura de un país.

Se ha dicho ya que la palabra “folklore” tuvo su nacimiento en Inglaterra, pero su nacimiento se da bajo unas circunstancias muy particulares. Corría la época Victoriana y la reina ordenó la realización de un estudio para ver qué era lo que había en Inglaterra a nivel cultural. Cuando este estudio se realizó se intentó dividir la cultura en dos clases sociales, la clase alta como principal muestra de estética y buen gusto y la clase baja como el ejemplo de la plebe, el desaseo, el desenfreno y todo lo negativo que pudiera existir.

Después de esto William Thoms se encargó de crear un término para definir esto, término que dividió en dos “folk” y “lore”. El folklorista americano Alan Dundes refiere que cuando Thoms creó el término “folk” “la gente solo se refería a los campesinos rurales, a menudo pobres y analfabetos. (...) no obstante la definición se fue modernizando a la de un grupo social que incluye a dos o más personas con rasgos comunes, que expresan su identidad compartida a través de tradiciones distintivas. (...) en resumidas cuentas el folclore es un concepto flexible que puede referirse a una nación como en el folklore americano o a una sola familia (Dundes, 1969, Pág. 13-14).

Lo que hay que notar es que las clases altas empezaron a ver lo folklórico como todo aquello que representaba al campesino y por lo tanto sus costumbres limitadas en clase, cultura y conocimiento. Un caso muy similar se dio en Colombia gracias a la Encuesta

Folklórica Nacional ⁴² que como proyecto del partido conservador colombiano se encargó de estudiar la variedad cultural del país enfascado lo folklórico dentro de la imagen del campesino popular y ordinario. Con todo esto puede referirse el significado que muchas personas especialmente de las clases altas le daban a lo folklórico como un término de carácter peyorativo para referirse a quienes no hacían parte de su círculo.

Lo curioso es que hoy en día y de manera inconsciente muchas personas incluso del común siguen dándole esta interpretación al término refiriéndolo como una manera de simple entretención o trayéndolo a colación para describir a personas de pocos modales. El caso es que el folklore va mucho más allá de eso y el objeto de este es precisamente reivindicar todo aquello que la gente ha olvidado y al mismo tiempo recordar que hay unos orígenes y una cultura que representa la colectividad a la que se pertenece.

A pesar de que muchos estudiosos son consecuentes con esto no se han animado a revolucionar el lenguaje, es decir a crear nuevos términos para definir esto o en dado caso a “desfolklorizar” lo que ya está folklorizado, acción que llevaría años pero que sería un interesante proyecto y más aún si se hace de manera correcta sería un fructífero proyecto. Esto implicaría el hecho de desaprender lo que ya se conoce pero no para olvidarlo sino para darle un nuevo sentido.

El caso más cercano a esto es el del escritor Manuel Zapata Olivella (Hermano de Delia Zapata) y su novela “*Changó, el gran putas*”⁴³ quien en cinco partes se encarga de

⁴² “Desde principios del siglo XX surge en Latinoamérica un interés por conocer la variedad regional de lo que en esa época se denominaba “tipos humanos”. Intelectuales inspirados por una sociología positivista, así como investigadores del campo de la medicina (médicos, psiquiatras), se sintieron atraídos por la documentación de lo que se llegaría a conocer como “cultura popular”” (Silva, 2002aSilva, 2002bBollème, 1990).

⁴³ Esta novela narra la diáspora africana en todo el continente americano. América es el destino de llegada de las naos negreras repletas de miles de hombres y mujeres africanos, despojados de su tierra para cumplir los inhumanos y ambiciosos proyectos de los colonizadores blancos que veían resquebrajar sus sueños por la disminución de la mano de obra indígena en el Nuevo Mundo. No obstante, los recién llegados de África venían dispuestos a sobrevivir, avizoraban desde sus viajes trasatlánticos, sumergidos en la pestilencia de las bodegas de los barcos, proyectos de libertad. Se trajeron consigo sus cantos, sus rezos, sus dioses, su lengua y su árbol ceremonial, el baobab.

resaltar todo lo estético del folklore africano mezclado con las costumbres del continente americano y exalta este mismo folklore como uno de los pilares cumbre a la hora de la conformación de las nuevas costumbres en idiosincrasias en el continente americano. Tal vez en este caso Zapata no cambió el término “folklore” pero sí mediante la literatura demostró que el “folklore” es algo más que un término para referirse a lo poco estético o sin clase.

El reto es precisamente ese, desligarnos de lo que ya conocemos para explorar nuevos caminos en pro a la reivindicación de lo que ya conocemos para darle el valor y el sentido que se merecen. Hacer folklore no es sólo entretener, hacer folklore es el hecho de reconocer y exaltar la cultura propia de una manera tan respetuosa porque es el pasado y la memoria lo que se está en juego.

“Cuando el concepto está desnudo y todo el mundo lo puede ver, la idea tiene que ser buena”.

Esther Ferrer.

CAPÍTULO III

DE PERFORMANCE, ESCUELA Y MEMORIA. UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA Y DANCÍSTICA: EL TALLER, LA COREOGRAFÍA.

A continuación se busca encaminar al lector hacia una nueva propuesta de nivel pedagógico y coreográfico alrededor de las ventajas de la danza en la enseñanza de ciencias sociales y una nueva manera de bailar la rumba criolla en Fusagasugá respectivamente. Elementos como la identidad y las formas de patrimonialización de la rumba criolla son aspectos que también irán inmersos en este capítulo.

3.1.La necesidad de nuevas propuestas en la escuela.

En la actualidad el ambiente educativo ha ido cambiando, precisamente con el objeto brindar nuevos espacios y escenarios a los estudiantes. La innovación se ha convertido en uno de los pilares básicos de las nuevas pedagogías y hoy en día muchos docentes le apuntan a esto. El acto creativo de diseñar nuevas técnicas de enseñanza mediante manifestaciones artísticas es la salida a muchos de los interrogantes que tiene la escuela hoy, haciendo la precisión que el arte no es una manera de perder el tiempo en el aula.

El cine, la pintura, el canto, la música, el teatro, la danza, entre otras acciones pueden ser las estrategias adecuadas para despertar intereses en los estudiantes, en primera medida para conocer sus habilidades en espacios extracurriculares pero además para permitirles expresar. El docente debe hacer utilidad de cada una de las herramientas que están a su alrededor para así mismo obtener resultados en su quehacer formativo.

Por otro lado, es importante resaltar que la escuela es un escenario investigativo potente del que se pueden extraer enormes conclusiones y al mismo tiempo propuestas con el objeto de apuntar a nuevos cambios. Estas propuestas están enmarcadas en la utilización de nuevas alternativas en las que los docentes “buscan elementos atractivos y nuevas respuestas,

acomodándose en ellas y descubriéndolas poco a poco” (Huerta, 2017) para que a medida que pasa el tiempo el docente pueda satisfacer a cabalidad las necesidades incipientes de sus estudiantes.

La necesidad de una nueva propuesta está basada en la idea de romper paradigmas en la escuela y demostrar que la investigación pedagógica abarca un sinnúmero de opciones que pueden generar utilidad en los docentes y en su proceso con los estudiantes. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta que las escuelas fueron fundadas precisamente para las clases altas en Latinoamérica como una manera de responder a la idea de modernización y progreso que se desarrollaba en la época; sin embargo, esta representación en la actualidad ha sido superada y la escuela está para otras cosas, exactamente con fines profundamente investigativos.

No obstante, la escuela a pesar de los cambios que ha traído la contemporaneidad y las nuevas corrientes de pensamiento se encuentra en crisis porque muchos de los docentes no quieren desligarse de la imagen que por tantos años ha tenido la escuela y es esa de un espacio en el que el método es completamente tradicional y represivo. Existen profesores que afirman que “los poderes tradicionales sucumben ante los cambios históricos y sociales y los movimientos que demandan justicia, igualdad y derechos. Se oponen a esas luchas, con arrogancia, las grandes narrativas que recalcan el control y el dominio” (Giroux, 1992, p. 56) por lo que en ocasiones resulta complejo dejar atrás esa idea de educación tradicional y que se convierte en un discurso de dominio pero que al mismo tiempo demanda una nueva forma de pensarse la escuela.

El punto de esta crisis está precisamente en identificar cual es el foco de ella, ¿son los estudiantes? ¿O son los docentes? “Las afirmaciones y los estudios oficiales sobre los estudiantes, por lo menos les dedican una mirada, casi como si fueran el virus que causan la enfermedad. Se aprecian aún menos contribuciones y aún menos agudas acerca del papel de

los docentes” (D’Antoni, 2008). Esto da cuenta del importante papel que tiene el docente y que como trabajador social debe cumplir a cabalidad con el objeto de motivar al estudiantado.

En este sentido se deben buscar las estrategias pertinentes para poder llegar a los estudiantes y al mismo tiempo ofrecerles mejores opciones dentro de su proceso educativo; no obstante, muchos se preguntan cuál sería la estrategia perfecta para llevar a cabalidad los objetos propuestos. Ante este tipo de incógnitas la respuesta son las artes. Para Ricard Huerta⁴⁴ las artes han estado inmersas en la escuela desde siempre empezando por elementos tan básicos como la caligrafía teniendo en cuenta que “la caligrafía como asignatura siempre fue impartida por docentes de dibujo (...) por lo que el texto era tomado como obra de arte, ya que la caligrafía es en realidad un proceso artístico que conduce a la realización de lo que podríamos denominar una escritura bella” (Huerta, 2017, p. 35).

De este modo “una nueva concepción de las investigaciones educativas está permitiendo incorporar elementos de las artes y de la comunicación en el discurso docente” (ibíd. p. 30), por lo que las representaciones artísticas están empezando a tomar fuerza a manos de proyectos innovadores que permiten generar en el alumnado una visión clara y crítica de su propio entorno. El principal ejemplo de esto lo da Francesco Careri⁴⁵ quien utiliza a París como el foco de arte y revolución en las escuelas desde el entorno urbano:

⁴⁴ Es profesor de educación artística en la Universitat de Valencia, miembro del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, director de EARI Educación Artística Revista de Investigación y coordinador del Grupo CREARI de Investigación en Pedagogías Culturales. Como artista visual elabora discursos gráficos con temáticas muy impregnadas por la tipografía y las caligrafías, propuestas a las que incorpora fotografía, dibujo, grabado y video. Sus proyectos Mujeres Maestras, Poéticas del Alfabeto Urbano y HomoAlphabet están presentes en salas, museos y galerías a nivel internacional.

⁴⁵ Es arquitecto y profesor asociado del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Roma Tres. En 1995 funda con otros el Laboratorio de Arte Urbano Stalker/Observatorio Nómada, y empieza acciones de arte público en la ciudad informal, estudios de las micro-transformaciones hechas por los habitantes y proyectos de auto-recuperación y auto-construcción. Desde 2006 es Profesor del Laboratorio de Diseño Arquitectónico y del Curso de Artes Cívicas en la misma Facultad, se trata de un curso totalmente peripatético, caminando e interactuando “in situ” con los fenómenos urbanos emergentes. Desde el 2011 es Director del Máster en Arte, Arquitectura y Ciudad de la Universidad Roma Tres. Sus más importantes publicaciones son: Constant. New Babylon, una città nómada (2001), Walkscapes. El andar como práctica estética (2002) y Pasear, detenerse (2016).

“París fue la ciudad que por vez primera se ofreció como territorio ideal para aquellas experiencias artísticas que se proponían dar vida al proyecto revolucionario de la superación del arte, abordado por los surrealistas y los situacionistas” (Careri, 2002, p.75).

De esta manera puede entonces darse cuenta de cómo el contexto urbano genera aporte dentro de las formas de expresión artística, comportándose así la ciudad como principal foco que luego irá llegando a las escuelas y a los docentes. Ver a la ciudad como uno de los más importantes epicentros del arte lleva a recordar las palabras del escritor cubano Ítalo Calvino quien filosóficamente refiere que “las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y miedos” (Calvino, 2010, p. 44) que trasladado al ámbito docente podría traducirse a que la escuela es una gran ciudad pero que con la imposición de dinámicas curriculares o sea los miedos, se dejan ir propuestas de carácter creativo y crítico es decir los deseos.

Como ya se ha visto las artes pueden ser una estrategia fuerte que puede jugar un papel fundamental dentro del ambiente educativo y no ensimismando estas en sus propias dinámicas y estilos como asignatura, sino transversalizándolas con otras materias generando un currículo fuerte y organizado. Asumiendo esta noción clara es necesario ahora que los mismos docentes sean quienes entiendan este tipo de proposiciones teniendo en cuenta que actividades como la pintura, el teatro, la música y la danza son vistas como talentos únicos de la educación artística pero no es así, actividades como las ya mencionadas pueden tener cabida en las ciencias sociales, las ciencias naturales, la lengua castellana e inclusive en las matemáticas.

Para digerir esto se debe primero legitimar la idea de que el docente debe ser creativo por naturaleza y que a pesar de todo es un individuo libre que puede organizar sus clases y sus dinamismos de la manera como a este le parezca. En segundo lugar el docente debe

hacerse a la idea de que es un artista como bien lo expresa Lawrence Stenhouse⁴⁶ quien defiende al profesor como investigador y considera que “el profesor es un investigador por el hecho de ser un artista ya que todo buen arte constituye una indagación y un experimento” (Stenhouse, 1987, p. 150). Con la noción del docente como artista se esclarecen nuevas propuestas que refuerzan la afirmación de Stenhouse.

Por otro lado y finalmente se debe ser consiente que el mundo educativo está tomando riendas que permiten un mejor desarrollo del niño y del joven y que por tanto el docente no debe “cortar las alas” del mismo al no sentirse apoyado. Para esto el docente de hoy debe formarse bajo premisas que le permitan constituir una visión abierta y crítica alrededor de sus estudiantes y de sus estrategias a la hora de orientar sus clases. En este sentido, “al preparar en las aulas universitarias a los nuevos docentes se está formando indirectamente a los ciudadanos del futuro, ya que el primer paso se da en la formación de educadores. Además, es importante confiar en el potencial de cambios y mejoras que los futuros docentes atesoran. Para generar un encuentro fructífero entre el alumnado y su profesorado” (Huerta, 2017, p. 37).

De esta manera si un docente conoce los intereses de su alumnado entonces generará recursos que harán de la clase un espacio ameno de aprendizaje pero también de desenvolvimiento. Si el docente conoce un poco el contexto y las cuestiones de su pupilo se desarrollarán áreas de intercambio muy amplias que harán del proceso del aula una zona dinámica y ante todo llena de vida, creatividad y arte como forma de contribuir a la experiencia y transferir deseos. Este es un compromiso latente con la educación.

⁴⁶ Fue un pedagogo británico que trató de promover un papel activo de los docentes en la investigación educativa y curricular de desarrollo. Fue miembro fundador del Centre for Applied Research in Education en la Universidad de East Anglia. Se formó en la Universidad de St. Andrews en Escocia.

Al ser un compromiso latente en los profesores de hoy es necesario “iniciar nuevas andaduras y proyectos que, de un modo u otro, siempre incluyen elementos conectados con las identidades y los patrimonios” (Huerta y Calle, 2013) porque sin lugar a dudas estos son dos estamentos que como docentes y como investigadores en el caso de las Ciencias Sociales son de sumo interés; no obstante instruir a los docentes en arte también “supone estar muy pendiente de todo lo que resulta más atractivo para el alumnado, conocer cómo evolucionan sus gustos, desarrollar estrategias para introducir los más diversos elementos de innovación” (Huerta, 2017).

La escuela entonces no se trata sólo de educar en conocimientos sino también de educar en valores, de favorecer la motivación y de poder soñar junto con los estudiantes, el arte en la escuela permite esto y por tanto brinda posibilidades que pueden llegar a romper barreras en diversos ámbitos empezando por el investigativo. El docente debe ser versátil y esa es la esencia de la necesidad de nuevas propuestas en la escuela.

3.2. Para un docente performativo.

Se ha insistido en apartados anteriores alrededor de la importancia de la performance en escenarios dentro de la escuela; sin embargo, hay que tener en cuenta que esta se encuentra intrínseca en diversos espacios del cotidiano, por ejemplo una persona está haciendo performance desde que se viste porque de una u otra manera es una forma de expresar su identidad. En el caso de los docentes sucede algo similar pero con la añadidura de que estos influyen y expresan ante un público determinado: sus estudiantes.

En este orden de ideas, si un docente hace *performance* de maneras tan sencillas como dirigirse a su propio público porque no probar con otras ramas inmersas dentro de la performance para apoyar esta idea del docente performativo; por ejemplo “en las escuelas, los institutos, en las universidades, en los museos, como profesores, se utilizan multitud de

referentes visuales para ilustrar las clases, para de este modo alentar la curiosidad de los jóvenes favoreciendo una mayor riqueza y amplitud para la creación y el disfrute” (Huerta, 2017). Con esto los resultados son bastante buenos y consecuencia de esto son diversas experiencias alrededor de la performance y las artes en la escuela.

Ejemplo claro de estas herramientas visuales son el uso del cine y del teatro como modos importantes de comunicación y más teniendo en cuenta que los profesores bien usan el cine o el teatro para agilizar sus clases, incluso muchos docentes se han reunido para elaborar un discurso alrededor del teatro y el cine que permita “la elaboración de un trabajo en red y que al mismo tiempo cree una defensa transversal desde la práctica educativa” (Huerta, *ibíd.*).

El uso de largometrajes y cortometrajes de diferentes épocas en la historia del cine son importantes precisamente para la reconstrucción de diferentes sucesos históricos pero al mismo tiempo lleva ensamblada como ingredientes especiales las diferentes estéticas que el director del film pone para así generar conclusiones en los espectadores que en el escenario escolar serían los alumnos. La triada cine, teatro, educación, es entonces el eslabón propicio para la selección de películas para atraer al alumnado al aprendizaje y a la curiosidad, haciendo uso de un ente fundamental para el hombre, el cuerpo.

Por otro lado, el uso de herramientas estéticas como la pintura ha sido referente claro en las instituciones educativas, primero para exaltar lo urbano, pero además para generar memoria, cuerpos que mediante la pintura también buscan generar algo. Este es el caso del barrio Cabanyal ubicado en la ciudad de Valencia en España, en donde se exponen obras de arte de artistas locales en las casas de los mismos barrios, esto hace que la conexión artística con los estudiantes fluya en ángulos tan importantes como el personal y en este caso el contexto de su hogar.



Figura 15, Casas- Museo del Barrio Cabanyal. Fuente: Valencia Bonita.

El proyecto ha causado fascinación entre muchos espectadores porque es la señal viva de que las perspectivas escolares están cambiando incluso se “constituye como una de las propuestas artísticas más novedosas e interesantes, ya que desalojan el concepto tradicional del artista, pues huyen del lugar cómodo de la galería o el museo, y además implican a su vecindario y a participantes de cualquier sitio del planeta” (Laddaga, 2006). Esto da cuenta de que las ideas de innovación y creación están tomándose las aulas de hoy pero también las ciudades de hoy.

Con estos referentes el docente debe hacerse consciente de las utilidades que el arte implica en la educación actual y por tanto también es necesario “introducir en el aula las problemáticas que afectan a las personas, a los colectivos y al alumnado mismo. El papel del docente supone estar atento a todo lo que está ocurriendo, ahora mismo, a nuestro alrededor, en nuestro entorno inmediato, y por supuesto en otras partes que puedan considerarse referencias emergentes y atractivas” (Huerta, 2017, p. 58) esto con el objeto de saber que crear, como crear y para quien crear.

De esta manera queda claro que dentro del quehacer docente el aprendizaje pueden brindarlo los mismos colegas pues cada docente posee habilidades diversas que pueden desarrollarse para instruir al resto de sus compañeros y al instruirse los proyectos en arte se tornan más fuertes y benéficos. “Es entre los docentes donde se puede crear un auténtico espíritu colaborativo y que tenga en cuenta, también, las cuestiones del arte y del patrimonio, considerando las obras de la cultura artística y el arte patrimonial desde la definición abierta y generosa en la que se incluya todo tipo de artefactos susceptibles de ser valorados estéticamente y culturalmente” (ibíd.).

Por esta razón el compromiso social del docente es bastante importante porque su labor debe contribuir en diferentes aspectos a nivel general, académico y también artístico, el docente debe ser dado a la gente ya que “los docentes son empáticos con las dificultades de los colectivos sociales, y en tanto que profesionales de la docencia son conscientes de su importante papel en el engranaje que debería permitir una mejora de la situación, especialmente de las cosas que no funcionan bien” (ibíd. p. 61), de eso se trata ser docente de asumir retos constantemente teniendo en cuenta que el contacto directo con diferentes personas es el diario vivir y el objeto de este contacto es generar algo en cada persona para su aprendizaje y para su vida.

Con todo esto puede verse entonces la importancia que las artes han cobrado en la escuela y por lo tanto el papel performativo que tiene el docente como actor de cambio en el escenario académico y social. El hecho de entrelazar relaciones con la comunidad educativa es fundamental para obtener mejores resultados en los proyectos propuestos y contar con el apoyo de otros docentes aporta para mejorar estos propósitos e incluirlos en el currículo. El docente es performativo por naturaleza y por eso merece nuevas visiones e ideas para fortalecer su labor.

3.2.1. La performatividad de la escuela.

La concepción de performatividad ha tomado mucha fuerza en el presente siglo; sin embargo desde finales del siglo anterior se ha intentado definir este término para una mayor comprensión y aceptación por los académicos. Su definición ha partido desde los estudios socioculturales ya que ha sido vista como un espacio clave para entender la “ritualización” de la cultura.

Jhon Austin⁴⁷ dice desde su teoría del lenguaje que “el habla no está constituida sólo por vocablos sonoros, sino también por acciones que se ejecutan en conjunto con el discurso que se emite, de tal forma que su contenido se realiza en el acto” (Austin, 1982) de esta manera puede evidenciarse que la performatividad ha sido investigada desde el lenguaje con la filosofía, la sociología y la antropología para referirse a maneras distintas de comunicación que se expresan en el momento o en palabras de Austin en el acto.

Estas maneras de comunicación podrían resumirse de la siguiente manera: “la intencionalidad que guía a los actos de locución” (Searle, 1970); “la actualización que sucede performáticamente en los comportamientos individuales y colectivos tales como los ritos” (Turner, 1988); “la crítica del orden y los discursos hegemónicos a través de acciones que contradicen lo que se enuncia” (Turner, *ibíd.*); y la “sujeción como ritualidad que actualiza contantemente al poder” (Buttler, 2001).

Los estudios socioculturales han inmiscuido estas percepciones en distintos contextos desde el ámbito político al hacer referencia al poder y en el ámbito cultural al hablar de

⁴⁷ Fue un filósofo de origen británico, estudioso de las lenguas clásicas, colaboró con el Servicio de Inteligencia británico durante la Segunda Guerra Mundial. Al finalizar ésta, ocupó una plaza junto a Ludwig Wittgenstein, especializándose en la rama de filosofía del lenguaje, que fundamentalmente trata el modo en el que las palabras son utilizadas para aclarar significados. Sin embargo, el propio Austin descartó cualquier tipo de influencia de filósofos posteriores a Wittgenstein, considerándose más cercano a la filosofía del sentido común de George Edward Moore. Fue catedrático de filosofía moral en Oxford entre 1952 y 1960. Se le considera miembro de la llamada *escuela de Oxford*, que seguía la filosofía del lenguaje peculiar. Por ello utilizó el método empírico.

rituales, al mismo tiempo pueden ser inmersas en el ámbito escolar al mencionar la comunicación. Claramente la comunicación es un acto innato de los seres humanos pero cuando esta se da de manera no tan convencional, es decir con palabras, el ejercicio comunicativo puede tornarse mucho más interesante y la escuela da cuenta de ello.

Por ejemplo, la diversidad de culturas que pueden encontrarse en un espacio educativo es fascinante y más fascinante resulta aún el hecho de ver y analizar cómo los mismos estudiantes expresan esa cultura tan propia, en aspectos tan sencillos como ese empieza la performatividad que toma mucha más fuerza cuando el docente entiende que la escuela es su puesta en escena principal y que sus artistas son sus estudiantes, artistas que claramente siempre tienen algo que decir y que mejor que expresarlo a los padres y a toda la comunidad con arte y creatividad.

Ante todo esto, es necesario preguntarse si algún día la performance llegará a tener enormes alcances en las aulas. Es claro, pues que hace tiempo está siendo usada como herramienta pedagógica, y seguramente en más de algún lugar los pasillos de las escuelas han recibido a algún “Performer” que se enfrenta y se dedica a una audiencia entre curiosa y estupefacta. Pero los casos son pocos. Y, teniendo en cuenta que, para los profesores de materias distintas al arte esto es perder, sin duda concienciarlos es el objetivo principal, eso sí haciendo salvedad de que la tarea es grande pero interesante.

No se puede pretender, ni menos en el campo de la performance, ignorar la necesidad de mediación con las audiencias, con los curiosos, con otros mediadores y con todo el que esté interesado, pues ese contacto es fundamental y más en el espacio educativo. Como la idea de hacer nuevas propuestas en la escuela seguirá creciendo es necesario que como docente se deje la idea del ser autoritario atrás y abrirse con la audiencia (los padres y los alumnos) más

allá del momento en el que se presenta el acto. Conocer el antes y el después también son parte de la performatividad del docente en la escuela.

El docente debe abrirse a las nuevas posibilidades que el mundo pedagógico le está abriendo hoy y por lo tanto debe estar dispuesto a instruirse en las nuevas dinámicas de cambio que favorecen al arte, la cultura y la libre expresión pero sin dejar de lado la esencia básica de la performatividad de la escuela el alumno, sus ideales y su contexto natural.

3.3. Entre propuestas artísticas y performance. Un taller pensado para docentes.

Año tras año, en medio de la vida universitaria se van viviendo experiencias que se encargan de fortalecer el conocimiento del docente en formación y que al mismo tiempo permiten la maquinación de proyectos alrededor de intereses propios del estudiante claramente relacionados con su labor como docente. A medida que la carrera avanza la materialización de esos proyectos se va convirtiendo en un anhelo en aras de la constitución de una propuesta innovadora para las aulas y en ocasiones esas propuestas llegan a su clímax en los últimos semestres.

Una experiencia reciente permitió dar cuenta que el uso de las artes en la enseñanza de las Ciencias Sociales era toda una realidad. En el caso de la experiencia en cuestión la danza era la herramienta artística que se estaba usando. El escenario era la Red de Ciencias Sociales del Sumapáz. Un bailarín próximo a obtener su título como licenciado en Ciencias Sociales junto con una compañera convenció a los docentes de sociales de la región que la danza folklórica era un excelente mecanismo para hacer memoria y para enseñar historia y geografía. La respuesta del conglomerado docente no fue negativa dado que propusieron la ejecución de un tejido para la instrucción de estas estrategias a los demás colegas.

El anterior evento es la luz verde que tal vez se necesitaba para poner en ejecución esos proyectos que estudiantes universitarios desde sus primeros semestres quieren ejecutar y que

con la motivación y el ánimo de sus docentes buscan hacer realidad. Que en el caso del Sumapáz la respuesta haya sido positiva da entrada a un universo de color, esperanza y arte que evidentemente y si se hace de manera correcta puede ser transversalizado cabalmente con las ciencias sociales porque como bien lo dice Ricard Huerta los docentes son y deben ser artistas.

Proponer un taller que conciencie a otros docentes al uso de artes para la enseñanza en el aula es todo un reto, pero el hecho de que la Red de Ciencias Sociales del Sumapáz⁴⁸ haga este tipo de encuentros deja el terreno abonado para la ejecución de estos talleres por lo menos en la región, porque claramente la primera población beneficiada debe ser la local. El momento de proponer llegó, y ¡que bailen los docentes de Ciencias Sociales!

3.3.1. El taller.

El presente apartado es una propuesta dirigida hacia los docentes de ciencias sociales para que amplíen su horizonte alrededor de la enseñanza. Es el resultado de años de una carrera inmersa entre la pedagogía y la danza en este caso. Y que busca principalmente hacer que el docente de hoy tenga una perspectiva abierta a los retos que su labor implica, un taller que implica ganas de cambio y ante todo disposición.

3.3.1.1. Estructura del taller.

- ✓ Introducción del taller.
- ✓ Objetivos del taller.
- ✓ Primera parte: El cuerpo, un ente que danza en el cotidiano.
- ✓ Segunda parte: Danza en la escuela, ¿factible o no?

⁴⁸ Este es un proyecto liderado por el docente de la Universidad de Cundinamarca Luis Álvaro Cárdenas Pachón que tiene como objeto hacer tejido de las experiencias de algunos docentes de Ciencias Sociales en la región del Sumapáz. Aunque el nombre del proyecto se centra en las Ciencias Sociales, este también da cabida a proyectos en asignaturas como las matemáticas.

- ✓ Tercera parte: Dancemos en la historia, la geografía y la cultura, dancemos en las Ciencias Sociales.
- ✓ Cuarta parte: Es tu turno, profe.
- ✓ Quinta parte: Discusión y conclusiones.
- ✓ Valoraciones de los docentes.

3.3.1.2. Descripción y actividades en el taller.

3.3.1.2.1. Introducción.

“Un taller de danza es una forma de enseñar la danza, de modo que lo más importante es utilizar el movimiento como “material” de creación o crear nuevos materiales para los fines de la propia danza. Los asistentes tienen que aprender que ellos mismos son capaces de dar forma al movimiento para sus propios fines” (Probst, 2008).

Por otro lado, el hecho de inmiscuir la danza en el campo de las ciencias sociales puede resultar una idea completamente descabellada; sin embargo, podría decirse que la danza está a la orden para ser usada en cualquier tipo de asignatura. Los docentes están acostumbrados a que la única manera de enseñar ciencias sociales es mediante mapas y libros de historia y tal vez hace unos años pudo serlo pero ahora no. Se debe sacar de la mente y de las aulas de escuelas, colegios y universidades esa idea de que las Ciencias Sociales son sinónimo de sedentarismo.

He ahí la razón de crear talleres con este fin, ofrecer alternativas a los docentes de Ciencias Sociales a la hora de abordar sus clases porque en el ámbito artístico se pueden realizar demasiados aportes. Un docente debe ser versátil a la hora de ingeniar sus métodos y por tanto estar dispuesto a nuevas posibilidades. Al mismo tiempo, es necesario poner en escena lo que se aprende y para esto también es importante un taller. Para lograr los objetivos

propuestos el maestro debe al menos entender la danza desde sus rasgos y beneficios y saber medianamente bailar.

3.3.1.2.2. Objetivos.

Un taller de danza pensado para docentes de Ciencias Sociales tiene como fin principal concienciar a los docentes inmersos en esta área del conocimiento alrededor de nuevas alternativas de instrucción de sus clases, haciendo uso de la danza como herramienta primordial. Para cumplir a cabalidad este objetivo es necesario además contextualizar al docente sobre como el movimiento y el cuerpo mismo juegan un papel fundamental dentro del cotidiano y que por lo tanto no pueden obviarse.

Por otro lado, es importante ramificar los beneficios y utilidades que posee la danza tanto en la escuela como en el marco de la enseñanza de las Ciencias Sociales porque como se ha dicho ya la idea es hacer notar la danza como instrumento de ayuda en la asignatura ya mencionada. Con esto es hora de poner en escena, teniendo en cuenta que con todo lo aprendido el docente podrá proponer sus nuevas estrategias alrededor de lo que se busca de manera fundamental en el presente taller.

Finalmente es importante el hecho evaluar los resultados del taller, primero para ver la factibilidad del mismo y de igual manera hacer modificaciones en pro del mejoramiento de este, teniendo en cuenta las valoraciones de los docentes al respecto.

3.3.1.2.3. Primera parte: El cuerpo un ente que baila en el cotidiano.

Esta primera parte de manera introductoria es una forma de hacer ver a los asistentes la importancia del movimiento y el cuerpo en medio del cotidiano mismo teniendo en cuenta que hasta para cepillarnos los dientes hacemos movimientos armónicos, entre muchos ejemplos que se pueden traer a colación.

Actividades:

- Como se ha dicho esta primera parte es introductoria por lo que en primera instancia se hará una breve presentación del taller y por lo tanto se pedirá a los asistentes que se presenten mediante un movimiento haciendo usos de algunos elementos que se les dará como pañoletas, sombreros o faldas.
- En segundo lugar se realizará una entrada al tema principal, el movimiento del cuerpo en el cotidiano y la armonía de este movimiento en algunas ocasiones. Por esto podría decirse que cuando alguien expresa “es que yo soy malo para moverme” o “es que tengo dos pies izquierdos” eso es un error porque queramos o no y por instinto el cuerpo busca moverse al ritmo de muchas tonadas por lo que indirectamente somos bailarines innatos.
- En tercer lugar y para finalizar esta parte se programará una dinámica de ritmos en donde los asistentes intentarán moverse al compás de diversos tipos musicales pero además de sonidos simples del cotidiano mezclados con otro tipo de música. Además se darán nociones alrededor de las kinesfera⁴⁹ como personas y de la importancia del ritmo a la hora de bailar. Esto además con el objeto de hacer un sondeo de que tan bailarines son los maestros asistentes. Es obvio que si asisten a este taller el gusto por la danza debe ser un factor mutuo.

⁴⁹ Es el espacio que rodea al cuerpo y se delimita por el radio de acción de su extensión, ya sea en una corporalidad inmóvil o en movimiento. La kinesfera es representada por la forma de una gran esfera que circunda al cuerpo. Cuando somos conscientes de esta esfera imaginaria, podemos estar más alerta de nuestro cuerpo en su totalidad y apropiarnos de nuestro “espacio vital”. (www.danzaenmovimiento.blogstop.com)

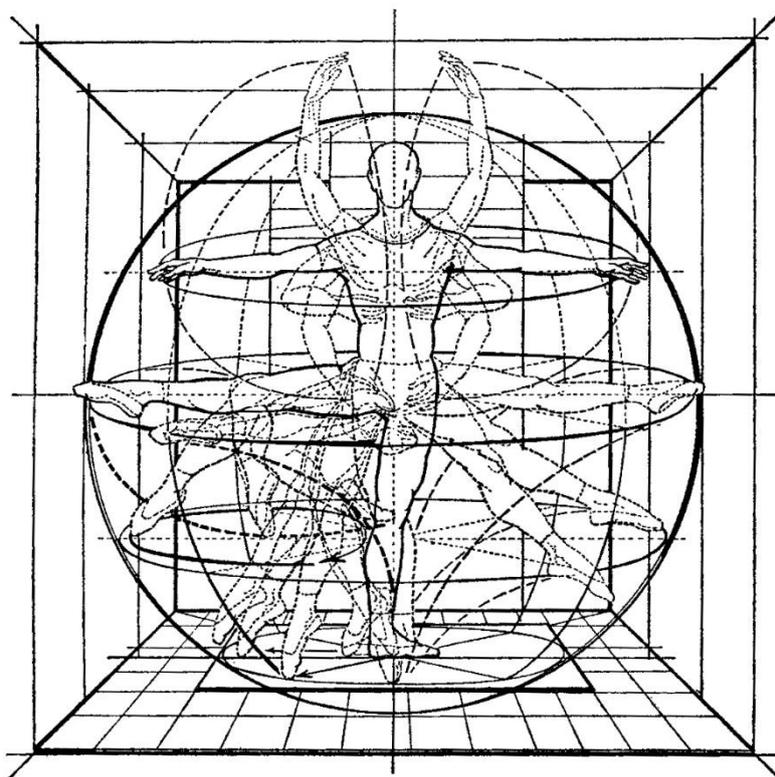


Figura 16, la kinesfera en la danza. Fuente: www.danzaenmovimiento.blogstop.com

Recursos Utilizados:

- Pañoletas.
- Faldas.
- Sombreros.
- Música variada.
- Computador.
- Herramientas audiovisuales (Video *beam*, parlantes).

3.3.1.2.4. Segunda parte: Danza en la escuela, ¿factible o no?

Esta parte busca hacer hincapié en la transversalización de la danza en la escuela como un elemento fundamental dentro de la formación de docentes innovadores y además performativos. Teniendo en cuenta que “el reto para el futuro está en la formación de

profesionales cualificados. Por lo que es preciso que la danza forme parte de los contenidos curriculares de la formación de los profesores” (García, 2002).

Actividades:

- Como primera medida se realizará un conversatorio alrededor de las utilidades que tiene la danza en la escuela. Este conversatorio está dado por las diversas opiniones que tienen los asistentes al taller y además por las instrucciones y los comentarios complementarios de quienes dirigen el taller. Este conversatorio estará dado a manera de seminario alemán⁵⁰ en donde se obtendrán los principales puntos de discusión que permitirán concluir la factibilidad del uso de la danza en la escuela en general.
- Seguido a esto, y con algunas conclusiones ya claras alrededor de uso de la danza en la escuela se darán algunas nociones teóricas específicamente del folklore colombiano y además se indicará su relación y su trasfondo para entender algunas dinámicas culturales del país que en muchas ocasiones los colombianos ignoran.
- La siguiente actividad es un llamado a la concienciación alrededor de la falta de protagonismo que ha tenido el cuerpo en la escuela hoy y como los estudiantes se terminan adoctrinando a permanecer sentados en sus pupitres. Para esto se realizará un pequeño dramatizado con los mismos asistentes en donde dos personas se sentarán en cada uno de sus pupitres, las dos personas que participarán del performance están avisadas de que deben hacer pero el resto de los asistentes no lo saben. Unos de los actores representará cómo sería su vida en la escuela si existiera la danza en su institución como por ejemplo “mejor manejo de su cuerpo, ayuda a la expresión, desarrollo de procesos cognitivos como la memoria, la atención y la

⁵⁰ También conocido como seminario investigativo, es una actividad académica que apareció en la Universidad de Gottingen a finales del siglo XVIII. Tiene sus objetivos enfocados en mejorar la docencia, incluso sus ideólogos pretendieron que sustituyera la clásica cátedra profesoral. Su estructura cuenta con un moderador, un relator, un corelator y un secretario.

socialización y el intercambio cultural” entre otros (García, 2002). El otro actor representará la vida de un estudiante que no recibe danzas ni artes en su escuela, por lo que su perfil será más sombrío y con ausencia del movimiento. Claramente ambas actuaciones representarán dos sentidos opuestos y la idea es que con esto los demás espectadores dialoguen sobre lo que pudieron extraer de este performance y cómo podrían ver representadas algunas de estas situaciones en sus contextos educativos. El objeto es que al final los profesores sean conscientes de la importancia de las artes en este caso específico de la danza en los currículos escolares.

Recursos utilizados:

- Herramientas audiovisuales (video beam, parlantes).
- Hojas de papel.
- Colores, marcadores.

3.3.1.2.5. Tercera parte: Dancemos en la historia, la geografía y la cultura, dancemos en las ciencias sociales.

Esta parte del taller busca conectar la danza folklórica con algunos elementos propios de las Ciencias Sociales; por ejemplo se había dicho en el capítulo anterior que bailar era como escribir un libro y que bailar era contar una historia, esta sería la práctica de esas afirmaciones, incluso muchos de sus beneficios han sido descritos ya en el presente proyecto.

Actividades:

- Como es común en este taller la parte teórica es una base fundamental para la comprensión de muchos elementos del tema que se está tratando. En esta parte es primordial realizar la explicación debida a los asistentes, para esto se ejecutará una ramificación de los diversos ritmos musicales que posee el país, el análisis de su contexto y su interpretación dancística de donde se desprenderán las pertinentes

significaciones alrededor de las Ciencias Sociales, es decir se resaltarán sucesos históricos, accidentes geográficos y manifestaciones culturales de importancia que claramente han sido expuestas en el anterior capítulo.

- Pasada la explicación teórica se dará paso a la práctica de dicha explicación pues mediante una actividad denominada “Baila Colombia” donde se explorarán los ritmos musicales del país (torbellinos, bambucos, pasillos, mapalés, cumbias, entre otros). En medio de esta actividad se hará énfasis en el paso básico de cada uno y como cada paso intenta expresar algo según su contexto histórico y social. Además se analizarán algunas letras de ciertos bambucos que narran la situación del país en la época en que el bambuco se compuso. La idea de esta parte de la actividad es también estimular la motricidad de los docentes pero además desglosar las dinámicas curriculares que pueden usarse a través de la danza.

Recursos utilizados:

- Herramientas audiovisuales.
- Música folklórica colombiana.
- Hojas de papel.
- Marcadores, Esferos.

3.3.1.2.6. Cuarta parte: Es tu turno, profe.

Después de una constante contextualización teórica se busca que el profesor ponga en escena los diferentes elementos que con mayor pertinencia pudo rescatar del taller y como representaría estos elementos dentro de su quehacer pedagógico. Es el turno para el docente de bailar y de proponer.

Actividades:

- Se formulará a los docentes la idea de planear una clase en ciencias sociales haciendo uso de la danza como recurso pedagógico. El tema que cada docente escogerá será libre y podrá desarrollarlo en su clase como este quiera. Mientras el docente planea su clase, música folklórica colombiana adornará el ambiente. Después de planeada la clase cada profe hará una breve presentación de su clase ante los demás asistentes, quienes podrán comentar constructivamente el ejercicio de su colega.

Recursos utilizados:

- Hojas de papel.
- Esferos.

3.3.1.2.7. Quinta parte: Discusión y Conclusiones.

El taller está llegando a su final y por tanto es necesario conocer cuáles son las percepciones de los docentes alrededor de este taller y sus conclusiones del mismo.

Actividades:

- Terminada la exposición de los docentes sobre sus clases, se dará un breve espacio para la discusión en cuanto a todo lo referente al taller, las principales nociones del mismo y el aprendizaje generado mediante el mismo.
- Obtenidas las principales conclusiones se realizará una pequeña lluvia de ideas para que entre todos los asistentes realicen un “tratado de la danza en las Ciencias Sociales” que será hecho en un gran cartel por todos haciendo uso de elementos creativos como la pintura, entre otros. El objeto de este tratado es que se haga tejido entre todos los docentes para generar así mayores alternativas dentro del quehacer docente y pedagógico.

Recursos Utilizados:

- Papel *Craft*.
- Pinturas de diversos colores.
- Marcadores.
- Lápices, Colores, Esferos.

3.3.1.2.8. Valoraciones de los docentes.

Esta última parte está dedicada a la opinión de los docentes frente al taller realizado desde diferentes ángulos:

Sobre creatividad.	Sobre pedagogía.	Sobre performance.	Sobre danza.
En donde los asistentes reflexionarán alrededor de su dimensión creativa a la hora de hacer y planear nuevas clases.	Cuya principal referencia es la labor pedagógica como orientadores y artífices de nuevas propuestas pedagógicas para leer y apoyar el contexto de sus estudiantes.	Como pone en escena y como lleva a la práctica los diversos elementos que extrae de actividades, talleres o textos para enriquecer su bagaje y plasmarlo en su profesión por y para sus estudiantes.	La capacidad del docente para ver la danza como una herramienta innovadora y útil a la hora de enseñar en las ciencias sociales.

El anterior taller es la respuesta de una propuesta pedagógica en aras de la constitución de nuevas mentalidades en el campo docente donde de manera creativa se busca hacer defensa de lo que para muchos no son considerados temas para la investigación y para la academia.

Ahora bien, es de suma importancia ver como los elementos coreográficos de la danza aportan en la construcción de identidad y de memoria primero en el ámbito escolar como ya se pudo notar, pero ahora es importante ver esta misma cimentación desde la visión cultural y folklórica, haciendo principal referencia al aire oficial del municipio. ¿Es la rumba criolla fusagasugueña como danza un fuerte generador de memoria e identidad en las escuelas y en la población? Veámoslo.

3.4. La Rumba Criolla fusagasugueña, la historia hecha danza.

Para cualquier fusagasugueño es común oír hablar de la Rumba Criolla, pues de ella por lo menos han escuchado una vez; sin embargo, cuando se pregunta por ella la mayoría de la población alude al reinado⁵¹ que se hace en su honor o en dadas ocasiones al monumento⁵² de la misma. La Rumba Criolla con el tiempo se ha configurado como una de las principales muestras artísticas en el municipio por lo que hoy en día hace parte del patrimonio inmaterial de Fusagasugá.

⁵¹ El reinado de la Rumba Criolla nació en el año 1996. “El reinado sobrepasó los estrados locales y en la actualidad se realiza el Reinado Departamental, el que congrega casi una decena de candidatas de diferentes municipios cundinamarqueses y hasta del Distrito Capital. De la misma manera, ha sido llevado a otros reinados, festivales y encuentros por los grupos de danza de Fusagasugá principalmente, obteniendo decorosos lugares al compartir con ritmos autóctonos de la zonas que invitan, o mucho más antiguos que la danza de Cundinamarca” (Martínez, 2011, Pág. 142).

⁵² Ubicado en la transversal 9ª N° 14 – 91. Homenaje a la Rumba Criolla Fusagasugueña, aire folclórico que le ha dado identidad cultural, en el marco del cual, año tras año se realiza el Reinado Municipal y Departamental que lleva su mismo nombre. Esta Escultura se encuentra en buen estado y se promociona a través de la Guía turística y de las visitas guiadas en coordinación con la oficina y/o en el recorrido urbano que desarrollan los guías de la ciudad. (Secretaría de Patrimonio y Cultura).



Figura 17, Monumento a la Rumba Criolla. Fuente: Alcaldía de Fusagasugá.

Se había expresado en líneas anteriores que cada representación coreográfica tiene una historia que contar y la Rumba Criolla fusagasugueña no es la excepción. Con la aparición del primer festival de la Rumba Criolla en 1992 se le otorgó la tarea “a un grupo integrado por Lolly Luz Triana, Edilberto Ortíz y Eduardo Villamil quienes en muy poco tiempo construyeron una versión coreográfica que se fundamentaba en el cortejo- tema constantemente utilizado en las danzas del mundo- y esto a su vez de uno de los temas más importantes de Emilio Sierra “*Vivan los novios*” esta propuesta tuvo algunas modificaciones para el segundo festival, llevado a cabo en 1995” (Martínez, 2011, Pág. 142).

Sin embargo, las percepciones alrededor de la Rumba Criolla han ido cambiando precisamente por las diversas opiniones de diferentes maestros de danza que se han encargado de estudiarla; no obstante, no hay que dejar de lado el hecho de que la rumba campesina o Rumba Criolla es uno de los bailes menos investigados en el campo de la danza. Según la

maestra Sofía Fonseca ⁵³ el “08 de abril de 1938 Emilio Sierra creó un nuevo ritmo que mezclaba el bambuco y el porro haciendo una fusión distinta que la diferenciaba de muchos ritmos de la costa. Esta es una creación hecha en escritorio para que la gente de la región andina pudiera disfrutar de las fiestas”. Por otro lado Juan David Barbosa ⁵⁴ alega que “el hecho de que Emilio Sierra sea fusagasugueño no hace precisamente oriunda de Fusagasugá a la Rumba, sino que esta es del Huila y que incluso era confundida con algunos bambucos fiesteros”. Esto permite evidenciar que no hay una conclusión exacta del origen de la Rumba Criolla ni de su composición coreográfica y musical.

Lo cierto es que Fusagasugá tiene su propia interpretación coreográfica de la Rumba Criolla y Edilberto Ortíz (co-creador de la danza) le da la siguiente significación:

FIGURA	SIGNIFICADO
1) Invitación	La invitación hace alusión al primer llamado de coquetería por parte del hombre a la mujer para invitarla a bailar.
2) Ochos	Son una figura muy común dentro de la planimetría coreográfica colombiana, es uno de los adornos dancísticos más armónicos dentro del folklore colombiano.

⁵³ Es una investigadora del folklore y maestra de danza boyacense con principales trabajos en el torbellino de su departamento.

⁵⁴ Director de la Escuela de Danzas de Funza, Cundinamarca.

3) Codos	Son la significación formal del noviazgo en donde el acercamiento y el contacto corporal son más evidentes.
4) Zancadilla	Es la insinuación masculina a su pareja de una relación mucho más íntima.
5) Perseguida	Después de tan indecorosa proposición la mujer rechaza al parejo teniendo en cuenta que el conservadurismo de la época era muy marcado.
6) Ventanas	Representa la reconciliación de la pareja pero además son una alusión a las serenatas amorosas de la época.
7) Arcos	Son la alusión misma a los arcos de la iglesia, en donde la pareja camina bailando hacia el altar.
8) Valseo.	Es la significación del baile de bodas, la pareja está casada y celebra con alegría.

Esta interpretación de las figuras de la coreografía encierra la visión de todo lo referente al cortejo amoroso de una sociedad que era bastante conservadora en los años treinta; sin embargo para muchas personas inmersas en el campo de la danza en Fusagasugá la Rumba Criolla carece de investigación y esa es una verdad innegable. Al mismo tiempo el hecho de que la Rumba Criolla esté institucionalizada como aire oficial del municipio también ha hecho que muchas personas malinterpreten esta concepción endiosando a los

coreógrafos que crearon esta danza e incluso a otro tipo de personas que han tenido que ver con los mismo.

Cabe hacer la aclaración de que eso no está mal, simplemente la gente comete un error a la hora de legitimar cosas como propias cuando en realidad ni conoce el origen de lo que acepta como un elemento único de su cultura. Así que simplemente la llamada es a abrir un poco más la mente respecto a elementos culturales de los que se habla sólo una vez al año y que en el caso fusagasugueño solo aparecen a la hora de escoger una reina. La Rumba Criolla es historia y por lo tanto merece tener diversas interpretaciones ya que su origen y su evolución no son una verdad absoluta.

3.4.1. Una propuesta en danza, como apertura y no como un cierre.

A continuación se busca desglosar por qué la importancia de generar nuevas propuestas en el campo dancístico. En líneas anteriores se pensó una propuesta taller para docentes que estaría fortaleciendo el campo pedagógico. Teniendo en cuenta que el presente proyecto además tiene una enorme dosis en danza también es necesario proponer algo para la danza y no como una manera de concluir y dejar ahí, sino más bien como una forma de abrir paso a más preguntas, más incógnitas, más curiosidad y por lo tanto a más investigaciones.

De esta manera hay que dejar claro y como se ha insistido a lo largo del presente documento pensar la danza es mucho más que repetir o que folklorizar. Pues hacer danza es significa más que entretener. En complemento, el papel que juegan las Ciencias Sociales en actos como este (el de la danza) es fundamental porque al hacer *performance* desde el baile se fortalece más la idea de que las ciencias sociales se construyen para el futuro, es decir, aunque estas tienen entre sus ramas el estudio de la historia, en conjunto las ciencias deben encargarse de abrir nuevas posibilidades a la comprensión del mundo que viene para las nuevas generaciones.

Por esta razón la *performance* claramente tiene un efecto sobre el futuro porque entonces los espectadores empezarán a cuestionarse el porqué de cada elemento que se representó y así mismo lo traerían a colación en su contexto para reinterpretarlo desde su perspectiva, en palabras de Diana Taylor “en la performance existe una relación entre lo estético y lo político” (Taylor, 2011), definiendo lo político como una manera de relacionarse y construir comunidad, por eso hay que darle conciencia a la valoración ya que como seres humanos construimos lo propio como significativo y es ahí donde en el caso pedagógico y a través de la performance el docente debe preguntarse ¿cómo aprender y enseñar las Ciencias Sociales?.

3.4.2. La coreografía.

La presente es una propuesta coreográfica alrededor de la Rumba Criolla en Fusagasugá. No es una manera de imponer una nueva forma de bailar porque ni esta propuesta ni la que ya está institucionalizada definen el carácter danzario del campesino en 1930. Lo que sí se puede afirmar es que esta proposición está orientada a la cotidianidad del campesino, a sus costumbres y ante todo al ser una rumba a desarrollarse en su marco natural, la fiesta.

Esta propuesta es una mezcla de todos los caracteres danzarios (exceptuando el zoomorfo) para no ensimismarla solo en el carácter amoroso y de coqueteo que es muy común en las danzas cundinamarquesas más antiguas. He aquí una propuesta en danza de la Rumba Criolla Fusagasugueña con base a la reconstrucción histórica realizada en el primer capítulo de este texto.

3.4.3. Planimetría.

Para darle un mayor entendimiento al desarrollo planimétrico de la coreografía es necesario tener una serie de convenciones “que representan esquemas gráficos de una

coreografía, su figura constituye una forma corporal o indica un desplazamiento determinado” (Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 2005, Pág. 10).



Mujer.



Hombre.



Desplazamiento (Izquierda o derecha).



Cambios de frente. (Como su nombre lo indica son cambios de posición que hace el bailarín y la bailarina con su pareja, pueden hacerse por espalda o de frente).



Valseo. (Girar en pareja).



Giro por derecha y giro por izquierda.



Agarrados (Posición de pareja para bailar formalmente).



Dispersos.

Cabe hacer la aclaración que estas convenciones son una creación del autor, por lo que no corresponden precisamente a las estipuladas por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. En este caso, son las convenciones básicas que tendrán función principal en la coreografía que se desarrollará a continuación.

3.4.3.1. El paso.

Si bien, la rumba es un baile de carácter fiestero notorio que identifica completamente al campesino popular. Bailar rumba es entonces hacer hincapié en el “jolgorio”⁵⁵ popular. Como bien lo expresa Guillermo González Restrepo co fundador de la

⁵⁵ Es una palabra que se utiliza para describir las fiestas animadas o el bullicio en época de carnaval. (Abadía, 2000)

“Fundación Emilio Sierra para la Cultura”⁵⁶, “lo bonito de una rumba criolla es que todas son de carácter alegre no hay ninguna que hable de desamor o esas cosas tristes y malucas que se inventan hoy” (González, Entrevista, 2018); sin embargo hay que tener en cuenta que el campesino no poseía técnica a la hora de bailar, por lo que sus pasos solían ser un tanto ordinarios y fuertes. El paso básico que utiliza la rumba criolla en Fusagasugá es a manera de porro⁵⁷ como bien lo expresa la docente boyacense Sofía Fonseca, en donde el movimiento es de cadereío constante, moviendo los pies hacia el centro cada dos tiempos, en el caso de la rumba criolla el pie va hacia adelante. El famoso paso de corazón.

Al mismo tiempo y como el paso se asemeja al del porro es necesario notar que el cadereío es constante y en Cundinamarca no se caderea, entonces se propone hacer un paso de rumba campesina que tiene similitud con el paso básico del torbellino⁵⁸, pero en este caso no se hace arrastrado sino que se hace saltado por lo que evidentemente predominan los giros.

3.4.3.2. Figura 1. El laboreo Fusagasugueño.

Esta primera figura está inspirada en las jornadas de trabajo del campesino fusagasugueño haciendo alusión a la recolección cafetera en el caso de los hombres y en el

⁵⁶ Es una fundación figurativa existente en la ciudad de Fusagasugá, nació “en septiembre de 1983 con el objeto de buscar identidad en el fusagasugueño, debido a su falta de pertenencia, haciendo uso de la música como ente aglutinador” (González, 2018)

⁵⁷ El porro es un ritmo musical de la Región Caribe colombiana, tradicional de los departamentos de Córdoba, Bolívar y Sucre. Posee un ritmo cadencioso, alegre y fiestero, propicio para el baile en parejas. Se ejecuta en compás de 2/2 o, como se le dice popularmente en América, compás partido. Además es bailada en zonas aledañas como en el departamento de Antioquia. (www.danzaenmovimiento.blogstop.com)

⁵⁸ “Es un baile suelto que se baila entre dos personas, aun cuando aparecen hasta cuatro parejas. Los danzantes dan vueltas, con la particularidad del movimiento femenino como un trompo, con las manos jugando al danzar. El hombre persigue a la mujer, pero ésta se escapa haciendo giros en remolino; se presenta un cambio de puesto entre el hombre y la mujer y así sucesiva mente. A veces se canta, se entona una copla y se sigue. Se han distinguido variedades del torbellino, destacando el triste o melancólico del altiplano, y el festivo de las zonas cálidas. Se da el nombre de torbellino versiao cuando los danzantes intercambian coplas graciosas; Torbellino a misa, el que se bailaba antes de la misa de gallo en la noche buena, muy característico del Valle de Tenza (Boyacá). Además el torbellino de la boterra y el torbellino palmoteado, "con las palmas", danzado antiguamente en Villa de Leyva. En ritmo de torbellino se bailan algunas danzas andinas como el tres, la manta, la matarredonda, la perdiz y otras” (Abadía, 2000, Pág. 36).

caso de las mujeres al aseo del hogar como amas de casa. Cabe mencionar que la recolección del café en la época era sólo trabajo de los hombres.

En este orden de ideas, los bailarines empiezan a bailar dispersos en escena, quienes a paso de rumba y avanzando, formarán dos bloques, uno de hombres y uno de mujeres, mirándose entre ellos, seguido esto y en paso de escobillado tanto hombres como mujeres escobillarán hacia la derecha devolviendo el movimiento. Para este escobillado los hombres estirarán y recogerán sus brazos hacia el frente haciendo simulación de la recolecta de café, mientras que las mujeres harán el mismo ejercicio pero simulando tener una escoba en las manos y estar barriendo con ella.

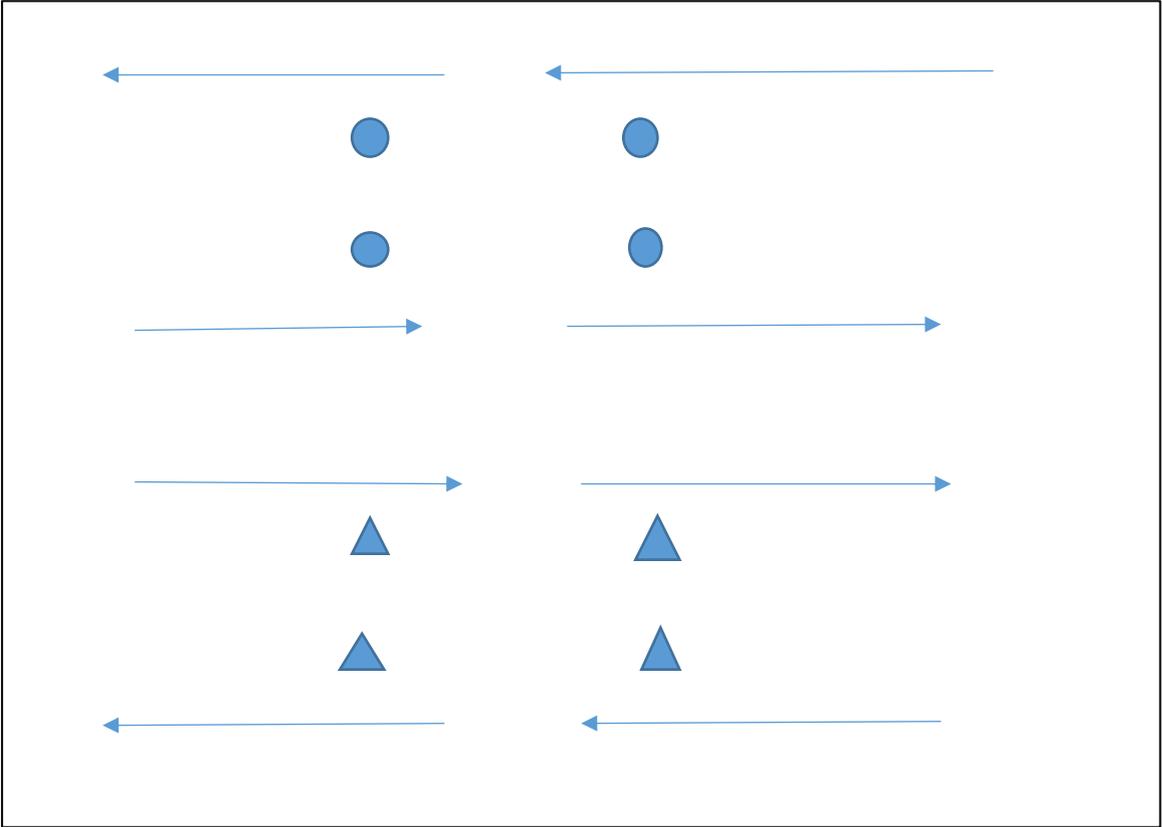


Figura 18, Representación planimétrica del laboreo Fusagasugueño.

3.4.3.3. Figura 2. El encuentro con la pareja.

El carácter amoroso se hace presente en la siguiente figura donde de manera coqueta y pícaro el hombre se encuentra con su mujer después de un arduo día de trabajo, la típica estampa conservadora de la familia fusagasugueña que claramente no distinguía clase social.

Después de haber hecho los escobillados cada bloque y en fila se dispondrá a hacer unas orejas⁵⁹ en paso de rumba para que al final cuando el hombre se encuentre con la mujer queden viéndose frente a frente.

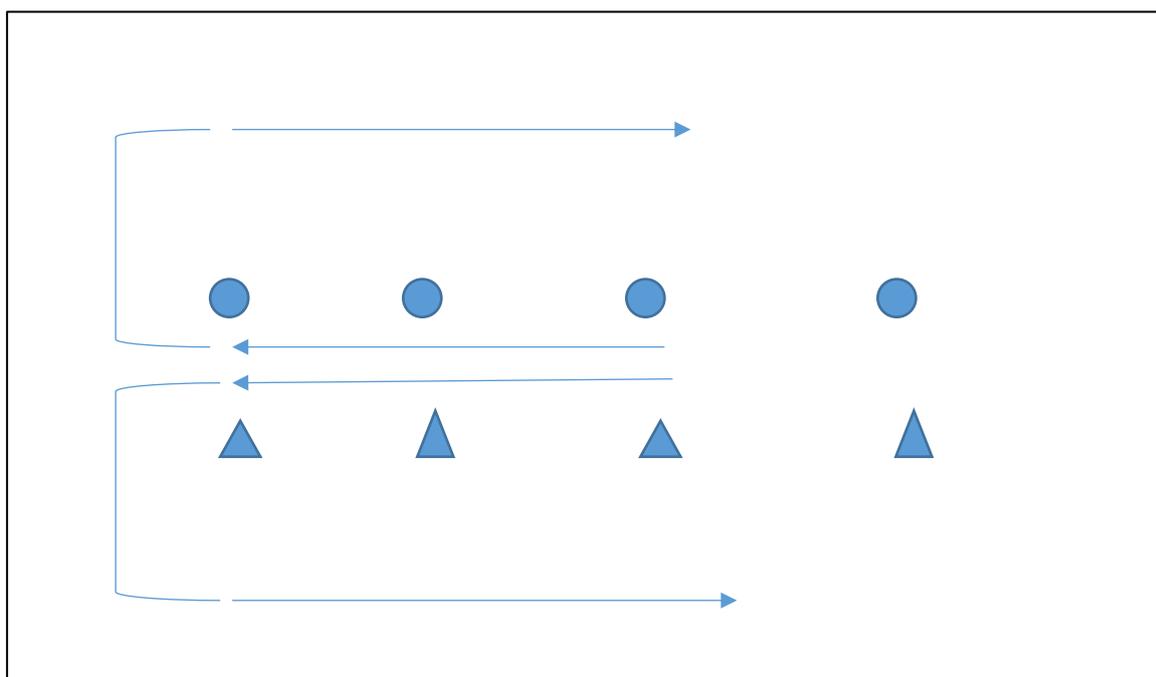


Figura 19, Representación planimétrica de las orejas.

Al encontrarse de frente con sus parejas los bailarines y bailarinas realizarán un paso en “V”⁶⁰ para luego disponerse a hacer unos cambios de frente dos veces con el objeto de hacer alusión al coqueteo del hombre hacia la mujer.

⁵⁹ Es una figura en la que los realizan un movimiento curvo por lados opuestos representando la forma de una oreja humana, para luego encontrarse en el punto inicial.

⁶⁰ Es un paso muy común en la rumba y en el torbellino, que consiste en que el bailarín o bailarina haga con los pies y con el cuerpo una forma muy similar a la de la letra “V”.

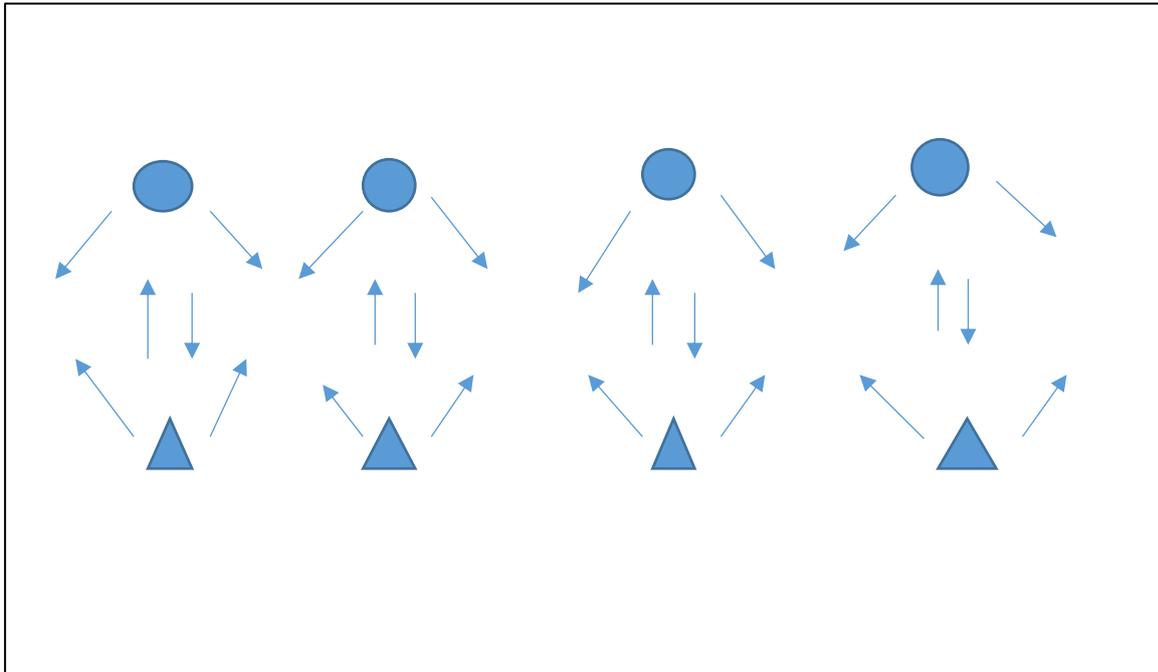


Figura 20, Representación planimétrica de la “V” y los cambios de frente.

3.4.3.4. Figura 3. El día de mercado.

Para esta figura se utilizarán algunos instrumentos, en el caso de los hombres harán uso de un canasto y las mujeres de unas pequeñas vasijas de barro, esto con el fin de representar el contacto entre vendedores y compradores en donde los hombres con el canasto hacen alusión al café y las mujeres con las vasijas hacen alusión a la chicha que era una bebida fundamental en la época.

Después de haber realizado los cambios de frente y en paso de rumba los bailarines se abrirán de nuevo para ir por sus elementos que se encuentran a un costado del escenario, después de tener sus elementos en sus manos los bailarines en giro por derecha y giro por izquierda formarán dos bloques en pareja, en donde marcando el paso hacia adelante y levantando las manos se mostrará al público sus objetos.

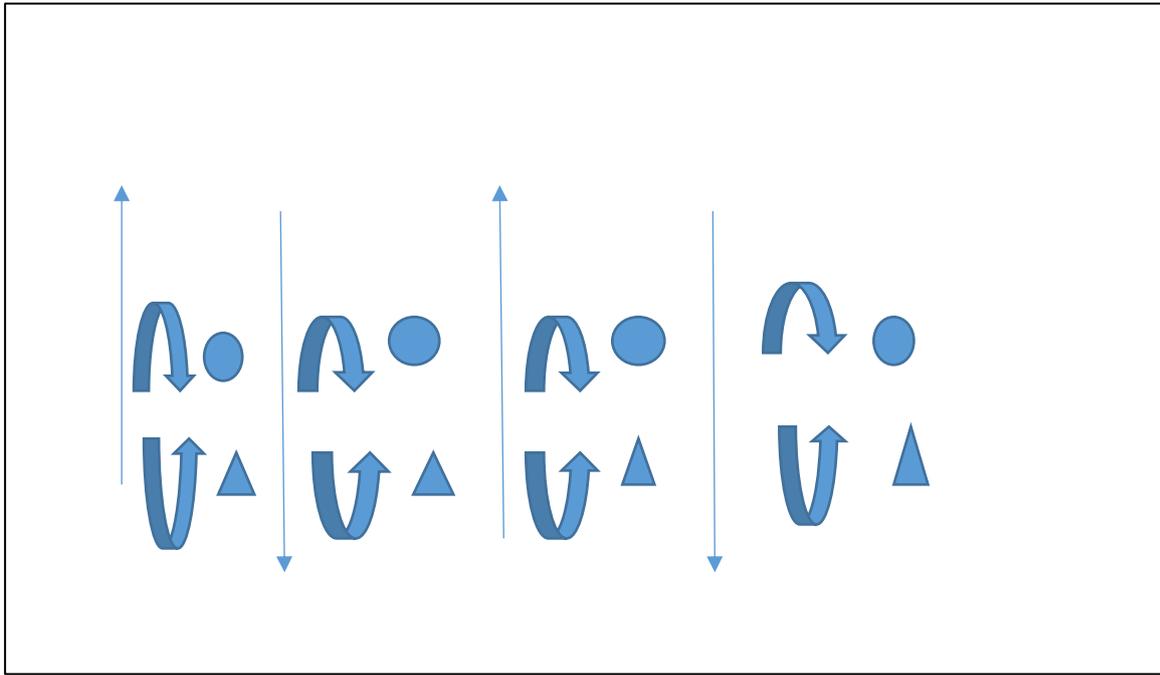


Figura 21, Representación planimétrica del desplazamiento en giros.

Después de formados los bloques en parejas, cada pareja se mirará de frente con el objeto de hacer dos cambios de frente realizando entre sí el mismo movimiento realizado para mostrar al público sus objetos, es decir levantando sus objetos con las manos hacia el frente.

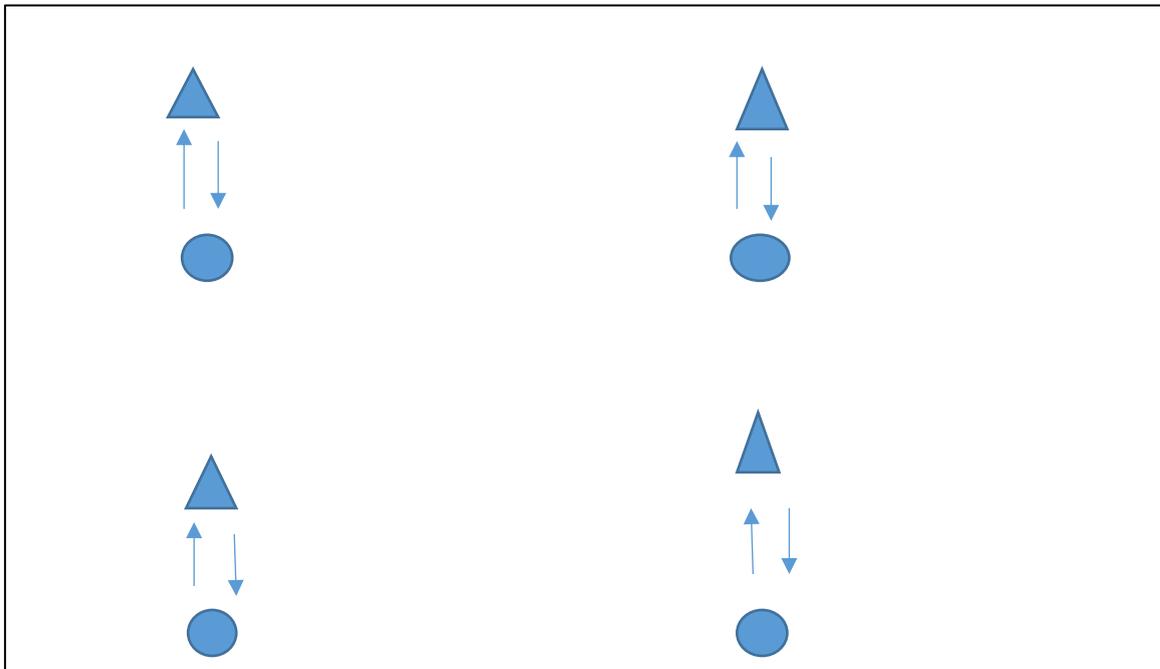


Figura 22, Representación planimétrica de los cambios de frente en bloque.

3.4.3.5. Figura 4. La fiesta.

Esta figura es una representación del “jolgorio” después del día de mercado en donde los campesinos libremente pueden expresarse después de arduos y duros días de trabajo. Después de haber hecho los cambios de frente, en paso de rumba los bailarines y bailarinas se ubicarán intercalados formando un círculo en el que se moverán haciendo movimientos propios del campesino a la hora de bailar.

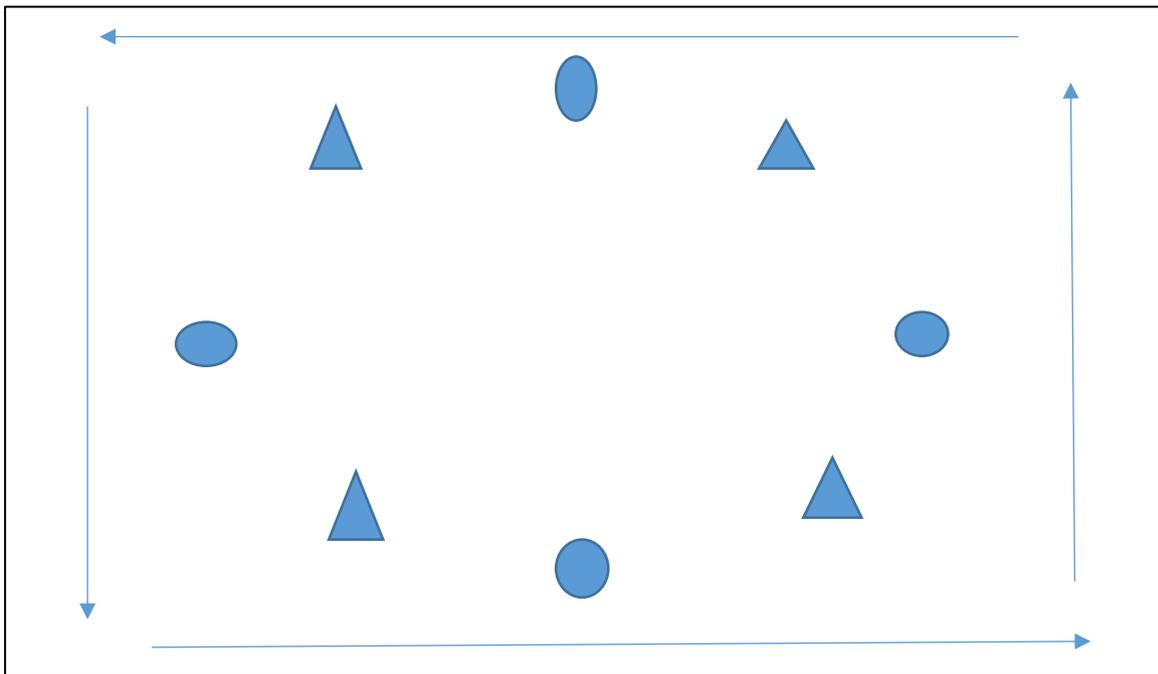


Figura 23, Representación planimétrica del desplazamiento del círculo.

3.4.3.6. Figura 5. Tomemos Chicha.

La chicha como elemento principal de la fiesta toma protagonismo teniendo en cuenta que es una de las bebidas más antiguas tomada por los indígenas. En el caso de la fiesta en Fusagasugá era un elemento fundamental a la hora de configurar las reuniones populares.

En esta parte de la danza los bailarines y bailarinas formados en una sola fila harán una especie de brindis que será representado con las manos, este gesto está además inspirado

en la famosa danza de la chicha de Cundinamarca. Después de hacer alegoría al brindis los bailarines y bailarinas se tomarán de las manos pero con los brazos cruzados formando una diagonal a paso de rumba y seguidamente haciendo una hélice hasta volver a su posición inicial.

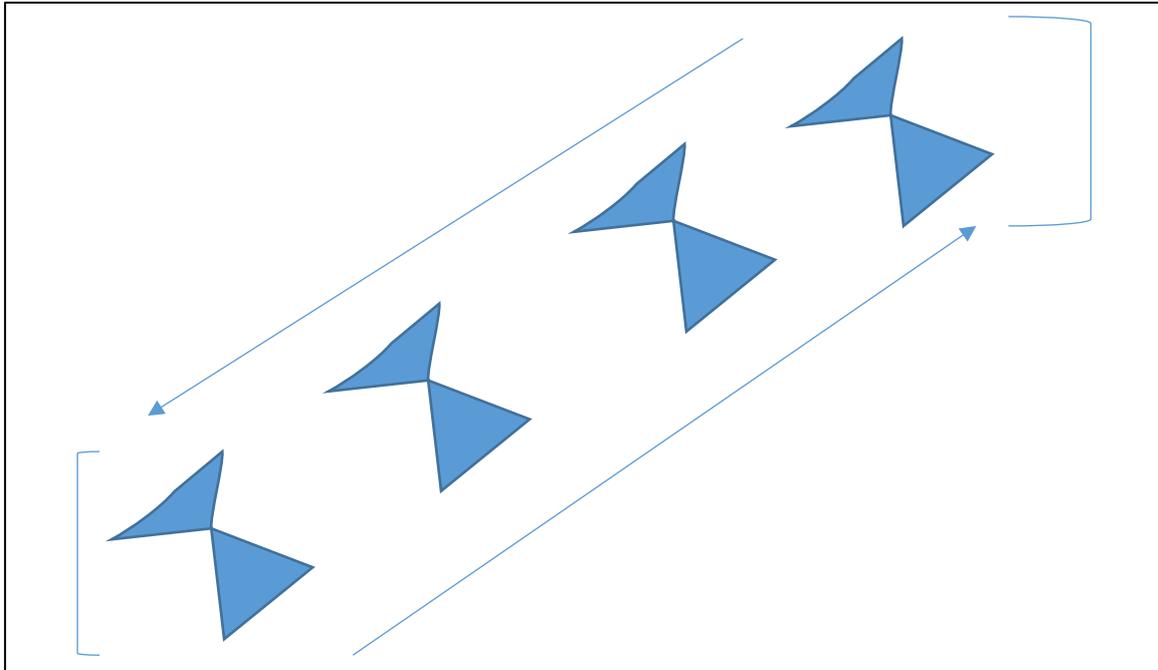


Figura 24, Representación planimétrica de la diagonal y la hélice.

3.4.3.7. Figura 6. La burla.

La esencia del campesino cobra vida en esta figura en donde ya avanzada la fiesta los campesinos se encuentran un tanto alegre por los efectos de la chicha, de esta manera deciden bailar a su gusto y su manera pero haciendo especialmente énfasis en la manera de bailar de los miembros de las clases altas que hacían sus reuniones en el palacio de cristal del pueblo, el Club Fusagasugá.

De esta manera los bailarines y bailarinas desharán la diagonal para que a paso de rumba se agarren en posición formal para bailar, en donde a manera de burla simularán bailar pasillo sin perder su esencia campesina formando un cuadro en medio de valseos exagerados.

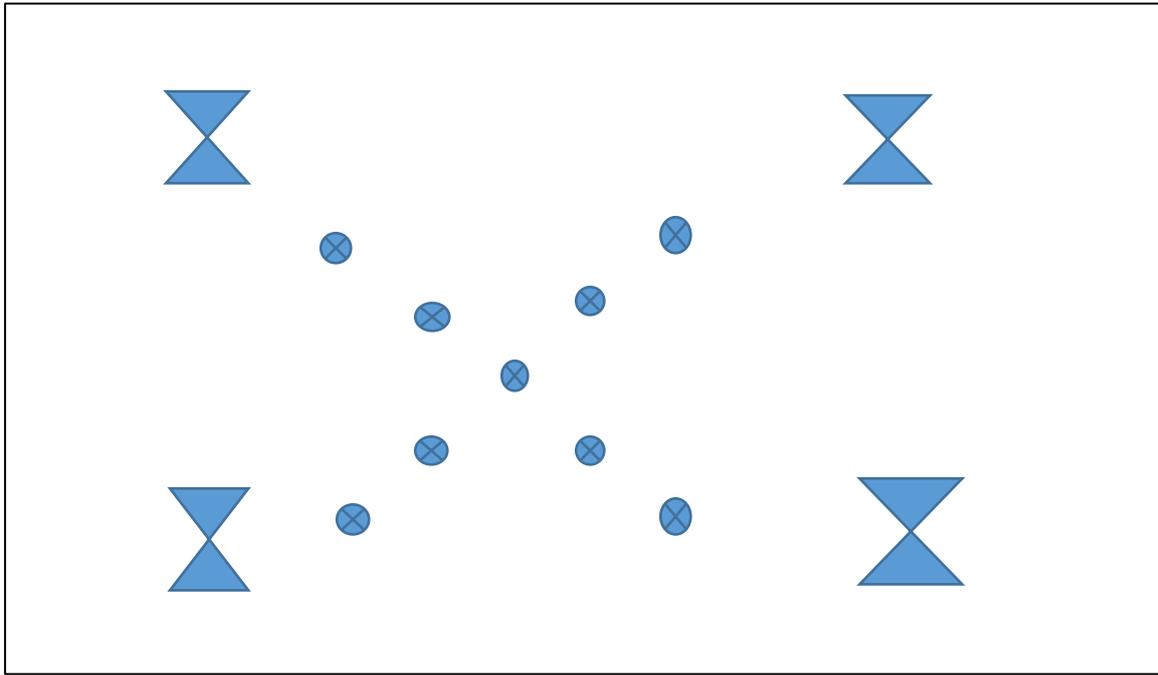


Figura 25, Representación planimétrica del valseo y la formación del cuadro.

3.4.3.8. Figura 7. Alegres bailemos.

Esta figura es un homenaje a la importancia que tiene el baile dentro de la fiesta en general por lo que representa en todo su esplendor la alegría de la fiesta. Después de formado el cuadro y aún agarrados las parejas avanzarán en paso de rumba haciendo una especie de oreja.

Seguidamente cada pareja se cruzará entre sí para que luego las mujeres queden adelante y los hombres atrás quienes avanzando en paso de rumba se acercarán a ellas para que formen una sola línea frente al público.

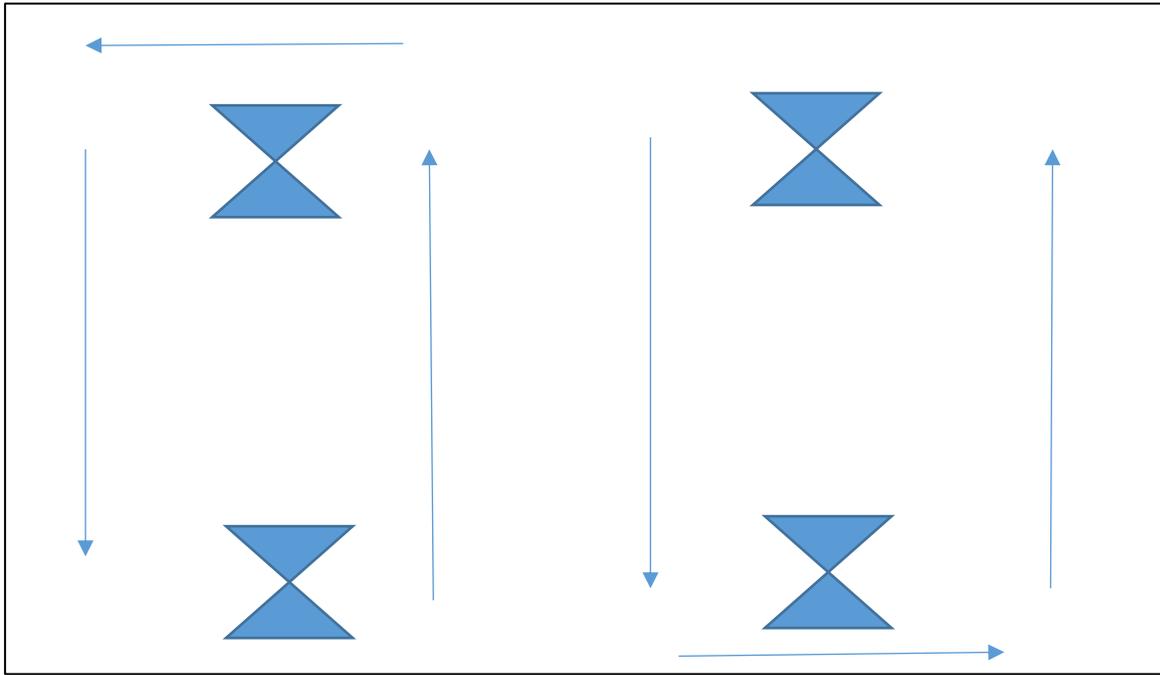


Figura 26, Representación planimétrica de las orejas en pareja.

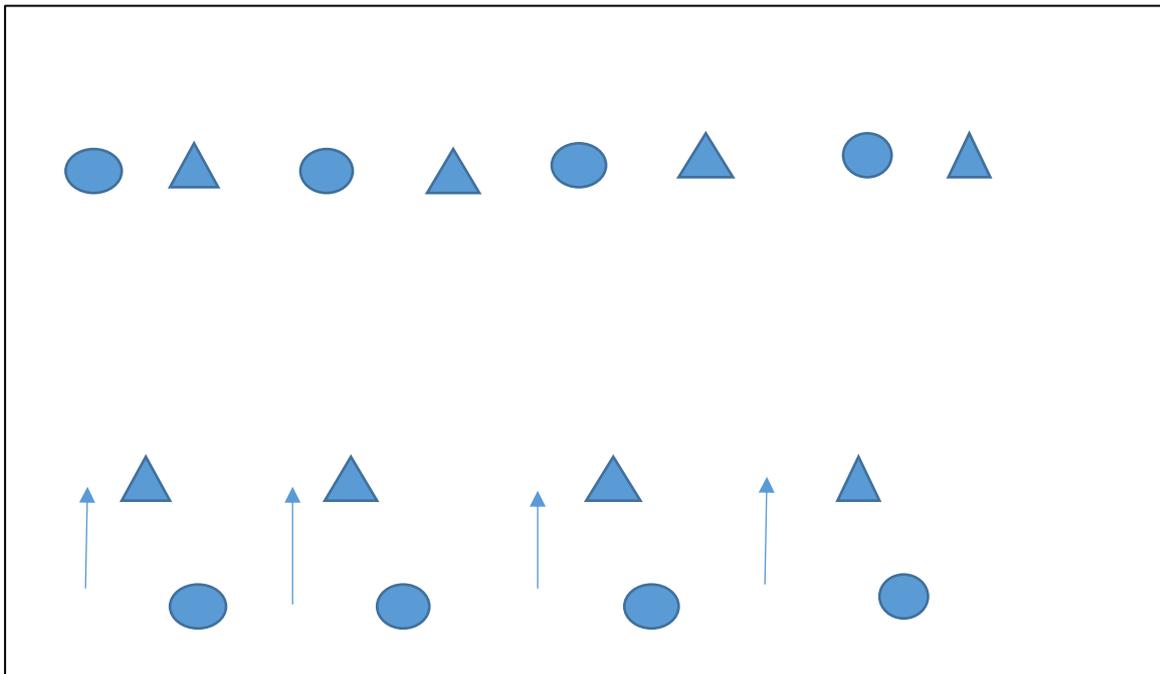


Figura 27, Representación planimétrica de la formación de la línea recta.

3.4.3.9. Figura 8. Salida final.

Estando ya ubicados en línea recta los bailarines saldrán a paso de rumba por los dos costados del escenario en son de celebración y alegría por la fiesta, haciendo figuras y giros, saliendo de manera libre y divertida.

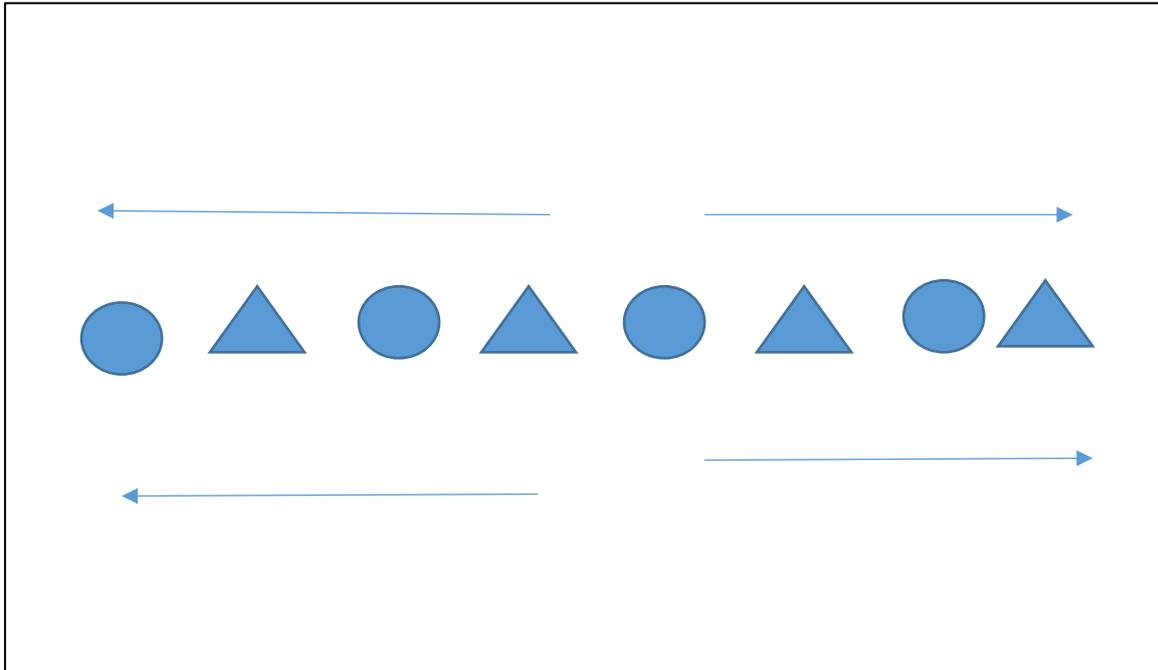


Figura 28, Representación planimétrica de la salida final.

Como se dijo anteriormente, proponer una coreografía de la Rumba Criolla no es precisamente imponer una nueva forma de bailarla, es simplemente exaltar el papel del campesino en la historia fusagasugueña como un ejercicio de identidad y memoria generado por la performance, en este caso con danza. Lo fundamental y para darle más relevancia a este tipo de ejercicios es que siempre se generen interrogantes al respecto que permitan que el resultado no sólo quede en una puesta en escena sino en que el público sea capaz de pensarse ese performance desde su perspectiva y su criticidad.

Para finalizar, El patrimonio como construcción social.

Si bien, la Rumba Criolla se ha convertido en un elemento fundamental dentro de la cultura fusagasugueña, pues desde que en septiembre de 1983 se creó la Fundación Emilio Sierra para la Cultura” se han generado nuevas formas de “patrimonializarla” como por ejemplo monumentos (tanto a la danza, como al creador), festivales, reinados y reconocimientos como ser el aire folklórico oficial del municipio. Esto hace que medianamente la población tenga noción de que existe. El único cofundador vivo de la Fundación Emilio Sierra comenta al respecto:

“La Rumba Criolla ya es patrimonio. Se creó por ejemplo una escuela con la norma sola de establecer identidad y me interesa por eso, porque la Rumba Criolla se salvó. Es que ¿quién no ha bailado “vivan los novios”? que aunque tiene un cadereo exagerado pues ayudó darle importancia a otras rumbas criollas, pues con todos sus defectos y cualidades ahí está y eso es lo que importa. Ya uno se puede ir tranquilo” (González, Entrevista, 2018).



Figura 29, Publicidad del XI Festival Nacional de Intérpretes de la Rumba Criolla. (2018)

Fuente: www.fusagasugánoticias.com.



Figura 30, Publicidad Reinado de la Rumba Criolla. Fuente: Fusagasugá Digital.

Con todo esto es necesario tener claro que “la Rumba Criolla ingresa al repertorio actual fusagasugueño, considerándola cultura empírica de pueblo, una supervivencia que se ha transmitido de generación en generación, y es preservado tras el discurso de conservación del patrimonio cultural” (Rodríguez, 2016, Pág. 95). Todos estos discursos generalmente son apropiados por las dependencias administrativas, teniendo en cuenta que respecto del patrimonio el Ministerio de Cultura afirma:

“Colombia le apuesta hoy a un enfoque integral para la gestión de su patrimonio cultural, las políticas públicas para la gestión y salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial, reconocen a las comunidades el papel fundamental de identificar y valorar sus manifestaciones culturales materiales e inmateriales que dan a un grupo humano sentido, identidad y pertenencia” (MinCultura, 2016).

De acuerdo con esto cada región entonces tiene la potestad para elegir los medios y formas de patrimonialización de sus elementos culturales y en el caso de Fusagasugá la Rumba Criolla encaja muy bien en este mandato. Por ejemplo los monumentos que hay en el

municipio sumado a los diversos festivales que se realizan le permiten a la secretaría de cultura gritarle a las nuevas generaciones que existe algo en el municipio que debe ser recordado, convirtiéndose así en una especie de conmemoración tradicionalista que en palabras de Néstor García Canclini “se asienta a menudo sobre el desconocimiento del pasado” (Canclini, 1990, Pág. 53), teniendo en cuenta que en el pasado la Rumba Criolla era la música más bailada en la región y algunos lugares del país, hoy sólo es escuchada y recordada en pequeñas conmemoraciones que se hacen anualmente.

El hecho de que existan este tipo de conmemoraciones claramente es una manera de preservar lo que legalmente está constituido como patrimonio y eso no está mal, el error en el que muchos entes administrativos caen e incluso docentes y miembros de la población es que se encargan de congelar la cultura por el sólo hecho de ser considerada patrimonial y ahí es donde empiezan a haber problemas haciendo hincapié en que se considera el patrimonio como algo estático e intocable y esa es una idea que se debe derogar.

Para el profesor Llorenç Prats “el patrimonio es una representación en la sacralización de la externalidad cultural. Se trata de un mecanismo universal, intercultural, fácilmente reconocible, mediante el cual toda sociedad define un ideal cultural del mundo y de la existencia y todo aquello que no cabe en él, o lo contradice” (Prats, 2005). De esta manera si el patrimonio es un mecanismo construido por las sociedades ¿por qué mantenerse estático culturalmente?.

Lo que nos enriquece patrimonialmente es la práctica vivida alrededor de los años, teniendo en cuenta que “nuestra herencia, nuestro verdadero patrimonio como especie, está constituido por la acumulación de la experiencia cultural humana en toda su profundidad y diversidad y es una herencia irrenunciable” (Prats, *ibíd.*), esa es la razón más poderosa por la

que el patrimonio no debe mantenerse estático ya que es una construcción que generación tras generación se va fortaleciendo dentro de nuestras raíces culturales.

De esta manera ver al patrimonio como una construcción social implica “que no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas las sociedades humanas ni en todos los periodos históricos; también significa, correlativamente que es un artificio creado por alguien en algún lugar y momento para determinados fines” (Prats, 1997, Pág. 19-20). En el caso de la Rumba Criolla entonces es necesario afirmar que también hace parte de una construcción social, teniendo en cuenta que la Rumba Criolla que se tocaba en los años 30 y los años 40 no es exactamente la misma a la que se interpreta hoy en día, de igual manera la forma en la que se baila hoy no corresponde con exactitud al modo en el que se movían los fusagasugueños de la época por lo que la Rumba Criolla se ha ido constituyendo socialmente con el pasar de los años.

Derribar la idea del congelamiento de la cultura resulta ser un acto complejo pero no imposible y con diversos aportes se puede lograr abrir las mentes de muchos fusagasugueños que como primera medida deben ser conscientes del papel que juega la Rumba Criolla en el municipio y como se representan las diversas dinámicas patrimoniales que existen. Es ahí donde el docente de Ciencias Sociales entra al ruedo como artífice en pro a la construcción crítica, social y artística.

CONCLUSIONES.

Los proyectos investigativos en danza y pedagogía son muy poco frecuentes en el escenario de las Ciencias Sociales que por años se han visto limitadas a la hora de crear nuevas estrategias para su enseñanza. Al principio este proyecto se proponía analizar la Rumba Criolla desde su génesis con el objeto de contribuir en la construcción de memoria entre los estudiantes y ciudadanos fusagasugueños; sin embargo, con el transcurrir del proceso el objetivo general se fue transformando a la necesidad de hacer evidente, dentro de muchas otras posibilidades, la enseñanza de las Ciencias Sociales desde los patrimonios locales, que para este caso se enfatiza en una danza folklórica, la Rumba Criolla.

El presente trabajo se desarrolló en tres momentos, uno de carácter histórico, otro de carácter pedagógico y el tercero orientado hacia la *performance*. Cada uno de estos episodios permitió ahondar en campos importantes a la hora de hablar de danza, desde donde, al mismo tiempo, se pudieron desarrollar conceptos como el de folklore, memoria, patrimonio y escuela y su aporte en atmósferas académicas para el aprendizaje de las Ciencias Sociales y la invitación a la construcción de nuevas propuestas pedagógicas. Al principio resultaba un tanto complejo el hecho de afirmar que la danza era un importante recurso para la enseñanza de historia y geografía principalmente, pero luego las ideas al respecto fueron cambiando e incluso las representaciones culturales y las necesidades sociales lograron inmiscuirse en el campo de las investigaciones en danza.

En primera instancia el hecho de reconstruir los principales momentos de Fusagasugá entre finales de la década 1920 y toda la década de 1930 permitió profundizar un poco en las principales formas de socialización de los individuos fusagasugueños y cómo se desarrollaba el cotidiano desde un simple día de mercado hasta las fiestas más pomposas. Este tipo de acciones permitieron al mismo tiempo una visión más clara que permitía desenvolver desde

diversas perspectivas un pueblo que se encontraba en el olvido y que pasó luego a ser el más reconocido de la provincia.

La aparición de una nueva élite permitió además el surgimiento de nuevas costumbres en Fusagasugá que permitieron consolidar un ideal de progreso principalmente dado por la Gran Bonanza Cafetera que condujo a la aparición de más escuelas, cuatro privadas (tres para niñas y una para niños) y cuatro públicas (dos para mujeres y dos para varones), vías de comunicación entre pueblos (Fusagasugá-Sibaté) y nuevos espacios para la sociabilidad como cafés, teatros y el Club Fusagasugá configuraron el nodo de prácticas del pueblo que tuvo principal repercusión en la fiesta y en las formas de bailar específicamente.

Del mismo modo el hecho de la distinción social generada por las nuevas dinámicas que manejaba la ciudad se constituye como un importante punto de referencia pero al mismo tiempo como una necesidad de todos aquellos miembros de las clases altas para diferenciarse de las personas que no hacían parte de su clase, esto con el objeto de adoptar hábitos y costumbres distintos a los de la cultura local. Este tipo de comportamientos, en los que sobresalían una manera determinada de vestir y expresarse, el uso de calzado y las grandes reuniones sociales en enormes recintos se encargaron de configurar el desenvolvimiento social que dio inicio a una Fusagasugá sobresaliente en términos de progreso pero además con esa esencia fiestera que la caracterizaba.

Dilucidar la década de 1930 permite entonces dejar en claro tres puntos básicos del pueblo en cuestión, el primero el histórico cruce de caminos que se ha encargado de recibir gentes a lo largo de muchos años y por lo tanto de absorber nuevas costumbres y tradiciones que con el tiempo se han ido desplegando. El segundo, el importante escenario de diferenciación de clase que de una u otra manera generó primordial aporte a la hora de establecer las prácticas propias del campesino de la época. Y el tercero el surgimiento del que

se convirtió en el ritmo oficial del municipio pero que sólo vino a cobrar importancia casi dos o tres décadas desde su surgimiento.

En segunda instancia, desenrollar de manera pedagógica la madeja de la danza permitió importantes aproximaciones a las estrategias alternativas que pueden usarse dentro de los espacios académicos, educativos y formativos. Entender la danza como docente permite de manera más sencilla generar nuevas formas de enseñanza no solo en danza sino en otras áreas del conocimiento. Los conceptos claves alrededor del baile (ritmo, planimetría, figura, estereometría, parafernalia, carácter danzario, kinesfera, entre otros) lograron despejarse para que de esta manera la lectura de muchas dinámicas sociales, históricas y culturales desde la danza sean más objetivas, pertinentes y puntuales.

Del mismo modo, referir la danza en el campo de las Ciencias Sociales como un puente pedagógico es la alternativa a la creación y a la innovación de un mundo académico que hoy en día se mueve hacia estos talantes. El hecho de ver la danza como un arte artífice de nuestra realidad y de nuestra memoria es el punto clave para entenderla hacia la enseñanza en geografía, historia, cultura y sociedad. Y que al mismo tiempo como expresa Ricard Huerta invitan a la movilización de maestros y docentes para que se cuestionen situaciones y puedan plantearse nuevas dudas y por lo tanto novedosas maneras de plantear su entorno.

En progresión el folklore como una rama intrínseca dentro de la danza es un punto vital para su desarrollo, pero el folklore entendido desde una perspectiva crítica, es decir lo folklórico no es una manera de entretenimiento, ni tampoco es un término peyorativo para referir todo aquello que identifica al campesino dentro del marco de su sociabilidad y costumbres. Más bien el folklore visto como esa manera de reivindicar y recordar los orígenes de una

sociedad que con el pasar del tiempo ha ido perdiendo su memoria y que gracias a representaciones artísticas busca de nuevo rescatar su tradición.

Desenvolver la danza en sus más complejos aspectos deja entonces dos puntos clave para su ejecución. El primero en el que la danza no es vista sólo como una disciplina propia dentro de áreas como la educación física ni la artística, sino que además puede ser partícipe y transversalizarse con otras áreas del conocimiento para obtener resultados en el aprendizaje óptimos. Y el segundo como una manera de hacer resistencia desde el arte y demostrar que claramente los modelos educativos tradicionales desvaneciéndose porque la educación desde el arte es una realidad en tiempos en los que la investigación es el pilar fundamental en todos los escenarios educativos.

En tercera medida, la performatividad en la escuela es una realidad y por lo tanto los docentes de hoy deben hacerse a esa idea teniendo en cuenta que el docente es performativo por naturaleza. La proposición a nuevas miradas y nuevas actividades en pro a la defensa de la idea sobre la performatividad de la escuela son aperturas a nuevas formas de vivenciar la educación desde experiencias relacionadas por ejemplo, el hecho de crear talleres, guías y nuevas representaciones que permiten reconocer la *performance* como un campo en el que a diario se forma y se aprende por y para el quehacer docente.

Para la escuela y para el docente es fundamental proponer para la sociedad, una sociedad que también busca que se generen cambios y no solo en la manera de educar sino también en la manera de contar la historia. El punto clave de todo esto está en entender que en el caso de la danza y la *performance* son elementos que pueden contribuir a la reivindicación del patrimonio, un patrimonio que es una construcción social que hace parte de la herencia y de la formación pero que no es estático culturalmente sino que se van transformando con el pasar de los años.

Cada uno de los apartados del presente proyecto se encuentran entrelazados porque de una u otra manera se complementan entre sí. Lo histórico, lo pedagógico y lo performativo son la combinación perfecta a la hora de entender y estudiar elementos que configuran nuevas propuestas en espacios escolares. Cada capítulo es por lo tanto un llamado desde diversas perspectivas a todos aquellos docentes que buscan innovar y repensarse la escuela. Cabe hacer la aclaración que con esto no se busca legitimar el arte y la danza como puente único para la creación de nuevas propuestas, es más las posibilidades en el mundo docente son muchas pero siempre que esas propuestas surjan en pro a la construcción de nuevos procesos que permitan hacer de la educación un espacio vital para la formación de seres críticos, artísticos y felices.

El presente trabajo es simplemente una luz verde a la investigación en más elementos de la cultura popular fusagasugueña que permitan generar más procesos identitarios y formativos desde las artes y la escuela. Es una apertura a la construcción de *performance*, escuela y memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadía Morales G. (1973) *La música folklórica colombiana* Universidad Nacional de Colombia.
- Abadía Morales, G. (2000) *ABC del folklóre colombiano* Panamericana, Editorial.
- Acevedo de Gómez, J. (1866) *Museo de cuadros de costumbres i variedades* Bogotá: Imprenta de Foción Mantilla.
- Aguilar, J. I. P. (1980). *Cultores de la música colombiana*. Ediciones JIP
- Argel, S. (2013) *Danza - en – con – tensión* Colección Danza en Estudio.
- Austin, J. (1982) *Como hacer cosas con palabras: palabras y acciones* Barcelona: Paidós.
- Becerra, A., Ortíz, F. (1993) *Propuesta metodológica para la enseñanza de la danza* Universidad de Cundinamarca.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- Buttler, J. (2001) *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* Madrid: Cátedra.
- Cajias, F. (2009) *Fiestas y Rituales* Corporación para la promoción y difusión de la cultura.
- Calvino, I. (2010) *Le città invisibili* Milán: Mondadori.
- Canclini, N. G. (1989) *Políticas culturales en América Latina* México: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1987) *Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?* México: Grijalbo.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Careri, F. (2002) *Walscapes. El andar como práctica estética* Barcelona: Gustavo Gili.
- Caro Baroja, J. (1985) *El carnaval (Análisis Histórico cultural)* Madrid: Taurus.

- Cohen, S.J. (1982) *Next week, Swan lake: Reflections of dance and dances* Wesleyan University Press.
- Collingwood, R. (1993) *Los principios del arte* FCE, México.
- Corbin, J., Strauss, A., (2002) *Bases de la investigación cualitativa, técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada* Universidad de Antioquia.
- Correa. J. (2017) *Vestido y diferencias sociales en la región del Sumapáz, 1880-1940* Universidad del Tolima.
- Cortes, G., & Silvia, G. (2013). *Investigación documental: guía de autoaprendizaje*. México: Secretaria de educación pública.
- D'Antoni, M. (2008) *Nuevas propuestas pedagógicas y el papel social del docente* Ensayos pedagógicos. División de Educología de la Universidad Nacional, Heredia.
- Dallah, A. (1990) *El aura del cuerpo, cuadernos de historia del arte* Instituto de investigaciones estéticas. UNAM México.
- Díaz, J.A. (2014) *Elite y crisis social en Fusagasugá. El impacto de la recesión económica de 1929 desde una perspectiva local*. En anuario de historia regional y de Fronteras.19 (2). Pág. 499-528.
- Dundes, A. (1969) *Thinking Ahead: A Folkloristic Reflection of the Future Orientation in American Worldview* University Press of Colorado.
- Duque Mesa, F. (2008) *Dramaturgia y Performance, el teatro es teatro y el performance es performance*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Durán, I.M. (2008) *La federación nacional de cafeteros y la política cambiaria en Colombia 1923- 1973: Una aproximación historiográfica* Universidad Nacional de Colombia.
- Durkheim, E. (1967) *De la división del trabajo social*. Schapire, Editor.

- Fals Borda, O. (1953) *Notas sobre la evolución del vestido campesino en la Colombia central* en Revista Colombiana de Folklore, Segunda Época, No. 2, Bogotá.
- Foster, S. L. (1986) *Reading: Dance* University of California Press.
- Fructuoso, C. Gómez, C. (2001) *La danza como elemento educativo en el adolescente*, Cataluña, España.
- García, H. (2002) *La danza en la escuela y la formación de los profesores* Universidad de Santiago de Compostela.
- Gardner, H. (1994). “*Estructuras de la mente: una teoría de las inteligencias múltiples*”. Editorial Paidós: Barcelona.
- Giroux, H. (1992) *Cruzando límites. Trabajadores culturales y políticas educativas* Paidós, Educador Barcelona.
- Goleman, D. (1997). “*La inteligencia emocional*”. Bantam Books: Estados Unidos.
- Gómez Arcos, J. R. (2005). *Posibilidades educativas de la performance en la enseñanza secundaria. Educational possibilities of performance art on the secondary education. Arte, Individuo Y Sociedad*, 17, 115–132.
- Gómez, G. R., Flores, J. G., & Jiménez, E. G. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*.
- Gómez-Peña, G. (2005). “*En defensa del arte del performance*. Horizontes Antropológicos”, 11(24), 199–226.
- González, G. (1991) *Emilio Sierra el juglar criollo Bogotá: Cúspide Impresores*.
- González, G. (2018) *Entrevista realizada en Septiembre de 2018* Fusagasugá, Cundinamarca.
- Grotowsky, J. (1993) *El Performer en Mascara*, N° 11-12. Número especial de homenaje.
- Guarín, O. (2007) “*Época de cambios radicales “Bogotá, años 50* Bogotá, Colombia.
- Gutiérrez, O. (1985) *Reseña histórica de Fusagasugá* Bogotá D.C.

- H'Doubler, M. (1998) *A creative art experience DANCE* Universidad de Wisconsin.
- Halbwachs, M. (1938) *Morphologie Sociale* Ed. Armand Colin.
- Halbwachs, M. (1996) *La memoria colectiva* Presses Universitaires de France.
- Hettner, A. (1976) *Viajes por los Andes Colombianos* Talleres gráficos del Banco de la República.
- Hobsbawn, E. (1993) *La invención de la tradición* Ed. Crítica.
- Holton, I. (1981) *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes* Bogotá, Publicaciones del Banco de la República.
- Huerta, R. (2017) *La ciudad educadora y sus docentes. Miradas desde el arte y la educación. Experiencias alrededor del mundo.* Editorial UOC.
- Huerta, R., Calle R. de la (2013) *Patrimonios migrantes* Valencia: PUV.
- Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* Instituto Goethe, México.
- Ibáñez, S.A. (1992) *Actores, tipos y formas de acción social: el caso de la región del Sumapáz (1928-1937)* Universidad Nacional de Colombia.
- Judt, T. (2010) *El refugio de la memoria* Ed. Taurus.
- Kansteiner, W. (2015) *Dar sentido a la memoria: Una crítica metodológica a los estudios sobre memoria colectiva* Publicacions Universitat de Valencia.
- Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lara Romero, H. (2015) *Fiestas y juegos en el Reino de la Nueva Granada, Siglos XVI-XVIII.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Le Boulch, J. (1986) *Hacia una ciencia del movimiento humano* Editorial Paidós.
- Leach, E. (1970) *Replanteamiento de la antropología* Barcelona: Seix Barral.
- Londoño, R. (2011) *Juan de la Cruz Varela: Sociedad y política en la región del Sumapáz (1902-1984)* Universidad Nacional de Colombia.

- Manrique, L., Cruz, A. (2011) *Historia de la plaza de mercado de Fusagasugá, el amanecer, la ubicación, el atardecer, el sueño* Universidad de Cundinamarca. Tesis de Pregrado.
- Martínez Cleves, F.R. (2002) *Fusagasugá, una ciudad soñada 1880-1970* Alcaldía de Fusagasugá.
- Martínez Cleves, F.R. (2011) *Aproximación a la historia de Fusagasugá* Fusagasugá D' Impacto.
- Marulanda, E. (1988) *Colonización, hacienda y movilización campesina en el caso del Sumapáz* Universidad Nacional.
- Marulanda, O. (1984) *El folclor de Colombia: Práctica de identidad cultural* Colecciones Arrow, Obras generales.
- Meinel, K. (1977) *Didáctica del movimiento, el papel de la educación y los ejercicios físicos* Editorial Orbe.
- Ministerio de Cultura (2016) *Patrimonio Cultural en Colombia* Bogotá, Colombia.
- Miranda, J.C., Peña. M.B., Valencia M.O., Ordoñez, S. A. (1999) *La rumba criolla en el folklore Fresnense*, Universidad El Bosque.
- Monroy, M. (2003) *La danza como juego, el juego como danza, una pregunta por la pedagogía de la danza en la escuela* Bogotá, Colombia.
- Moreno, T. (2019) *Entrevista realizada en Abril de 2019* Fusagasugá. Cundinamarca.
- Moya, C. (1995). *Hacia una danza educativa*.
- Nora, P. (1998) *Les lieux de Mémoire* Ed. Trilce.
- Ospina, T. (1919) “*Protocolo hispanoamericano de urbanidad y buen tono*” Medellín, Colombia.
- Oviedo, B. (1930) *Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada: manuscrito del siglo XVIII* Bogotá Imp. Nacional.

- Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. (2005) *Manual de danzas folclóricas del departamento de Cundinamarca* Junta Nacional del folclor.
- Peterson, A. R. (2002) *The anthropology of dance* Dance books.
- Plan Nacional de Danza 2010- 2020 2da. Edición (2010) *Para un país que baila* Ministerio de Cultura.
- Prats, L. (1997) *Antropología y Patrimonio* Barcelona: Ariel.
- Prats, L. (2005) *Concepto y gestión sobre el patrimonio local* Universidad de Barcelona.
- Probst, A. (2008) *Taller de movimiento-danza: dar forma y figura al movimiento* Sportwissenschaft Technische Universität Braunschweig.
- Rivas, M. (1899) *Los trabajadores de tierra caliente* Imprenta y librería de M. Rivas, Bogotá.
- Rizo, G. (1996). *La enseñanza de los bailes y las danzas tradicionales en la escuela: un enfoque interdisciplinar*. Eufonía: Didáctica de la música, (3), 73-84.
- Rodríguez Garay, R. D. P. (2016). *Una Mirada Cultural De La Rumba Criolla De Emilio Sierra Baquero* (Tesis de Pregrado).
- Rodríguez, M.E. (2012) *El bambuco, música nacional de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo* Instituto de investigación musicológica Carlos Vega.
- Romero, S. O. (2013). *Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 40(1), 299-336.
- Roustan, D. (1936) *Los problemas de la cultura* Biblioteca Ercilla.
- Sabogal, J. (1932) *Fusagasugá, geografía y monografía histórica* Bogotá.
- Sachs, C. (1994) *Historia universal de la danza* Ediciones Centurión. Buenos Aires.
- Schechner, R. (1985). *Between theatre and anthropology*. Universidad de Filadelfia.

- Searle, J. (1970) *Speech Acts: An essay in the philosophy of language* Cambridge University Press.
- Serra, M. Baravalle, G. Guma, X. Sardá, G. (2013) *Proyectos educativos en danza: una realidad creativa en construcción*, Murcia, España
- Stenhouse, L. (1987) *La investigación como base de la enseñanza* Madrid: Morata.
- Taylor, Diane; Fuentes, M. (2011). *Performance*.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Taylor, D. (2011). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Instituto hemisférico de performance y política.
- Tirado, A. (1989) *Nueva historia de Colombia, Volumen VI* Editorial Planeta.
- Tovar, B. (1984) *La intervención económica del estado en Colombia 1914- 1936* Biblioteca del Banco Popular, Bogotá.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theater: The human seriousness of play*. PAJ Books.
- Turner, V. (1988) *El proceso ritual: estructura y antiestructura* Madrid: Taurus.
- Vasilachis, I. (2006) *Estrategias de investigación cualitativa* Editorial Gedissa S.A.
- Velandia, R. (1979) *Enciclopedia histórica de Cundinamarca* Biblioteca de autores cundinamarqueses.
- Vélez, G. (2012) *Pedagogías de las memorias de la historia reciente colombiana: ¿construir memoria, en el campo de una memoria imposible?* Universidad Pedagógica Nacional.
- Wade, P. (2002) *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la república de Colombia.
- Wigman, M. (1996) *The lenguaje of dance* University Press.

ANEXOS

Anexo 1. Entrevista a Guillermo González Restrepo.

Entrevistado: Guillermo González Restrepo.	Fecha: 25 de septiembre de 2018.	Categorías: Rumba Criolla y Memoria.
Objetivo: Determinar las nociones que se tienen alrededor de la rumba criolla en la actualidad y su papel como generador de memoria.	Edad: No informó.	Cargo: Locutor de la emisora “Ondas del Fusacatán”.
Profesión: Historiador.	Relación con el proyecto: Cofundador de la fundación “Emilio Sierra Baquero” de Fusagasugá.	Proyecto: LA RUMBA CRIOLLA FUSAGASUGUEÑA, De performance, escuela y memoria.
Pregunta	Respuesta	
1. ¿Cómo surge la fundación Emilio Sierra Baquero en Fusagasugá?	La fundación nace en el mes de septiembre del año 1983, como una manera de buscar identidad en el fusagasugueño porque aquí había mucha falta de pertenencia. La idea nos surgió en Bogotá con el afán de buscar un ente aglutinador y la música fue ese ente aglutinador, empezamos con quince miembros y decidimos usar la figura de un fusagasugueño que ya se encontraba olvidado, Emilio Sierra que nació acá en Fusagasugá el 15 de abril de 1891. La historia de Emilio Sierra en la música es	

	<p>muy curiosa porque el cura párroco Jeremías Rey venía a cantar al pueblo y Emilio comenzó a cantar acá en la iglesia. La fundación rescató una serie de cosas como los Sutagaos y la Rumba Criolla y además se encargó de infundir la información cultural por ejemplo con la emisora Nueva época ya que como le dije empezamos con 15 miembros entre los que había historiadores, abogados, literatos, poetas, de los cuales solo quedamos cuatro. Con esa creación se logró todo lo que hay hoy en día ya que todo lo que hemos hecho ha sido por nuestro propio esfuerzo y eso ha causado que haya venero cultural entre nosotros.</p>
<p>2. ¿Cuál es el objeto principal que tiene esta fundación?</p>	<p>El principal objeto es que los fusagasugueños busquen su identidad y para eso hemos creado varias escuelas de formación entre esas están las escuela de arte, la escuela de música, la escuela de pintura que además es una de las que más me conmovió porque los niños son muy creativos al representar en sus dibujitos las casonas y todo lo nuestro. Tenemos</p>

	<p>también proyectos como las plenarias románticas colombianistas, cine foros cada quince días, charlas del sábado y un observatorio didáctico muy bonito. Lo mejor es que todos son gratuitos.</p>
<p>3. ¿Cómo percibe la fundación la Rumba Criolla?</p>	<p>Fusagasugá tiene el privilegio de tener un aire propio y eso es una gran ventaja y más porque Emilio Sierra la ideó con un grupo de personas. Es un ritmo con una interpretación única. Es un ritmo que emana alegría, no es fatal. No tiene desamor ni nada de esas vainas que se inventan ahora, esa es su principal característica, es un ritmo que tiene fiesta propia. Algo muy importante que me gustaría aclarar es que la Rumba Criolla no tiene que ver con la cubana, es un ritmo que aparece espontáneamente pero va metiéndose poco a poco en el pueblo, porque la Rumba Criolla no es campesina, se volvió campesina porque su origen es la ciudad y fue el campesino quien acogió el ritmo y lo sostuvo. Se puede decir que existen muchas Rumbas Criollas pero “que vivan los novios”</p>

	<p>tomo más fuerza que las demás lo chistoso es que la interpretaban en Norte de Santander, Huila, Boyacá y no en Fusagasugá. ¡Por Dios! Eso me llevó a ser el autor de la ordenanza 14 de 1994.</p>
<p>4. ¿Qué opina usted alrededor de las dinámicas de patrimonialización (reinados, concursos, festivales, muestras folklóricas) que tiene la Rumba Criolla hoy?</p>	<p>Hay algo muy interesante con estos eventos y es que el argot de estos mismos tiene gran recesión por parte de los maestros y eso es algo importante, por otro lado estoy de acuerdo con el encuentro de intérpretes de la Rumba Criolla pero con el reinado no tanto. Es decir el carácter folklórico si es bueno porque fomenta el fervor de la juventud pero ya lo de los desfiles en traje de baño pues no me llama tanto la atención.</p> <p>Por ejemplo antes no había coreografía y yo le dije a una chica muy amiga mía Lolly que creara una coreografía que cuando la vi se me hizo que tenía un cadereo exagerado pero con todos sus defectos y sus cualidades ahí está. En pocas palabras la coreografía fue una</p>

	solicitud de la fundación Emilio Sierra para la cultura.
5. ¿Cree usted que la Rumba Criolla fusagasugueña es un excelente mecanismo para generar memoria en los pobladores del municipio?	Claro que sí es fundamental en las escuelas porque crea identidad. Eso es lo que la fundación Emilio Sierra ha hecho con el municipio y eso también se proyecta con la población.
6. ¿Qué papel cree usted que debe tomar la escuela frente a la Rumba Criolla como patrimonio municipal?	La Rumba Criolla ya es patrimonio, se creó una escuela con la norma sola de establecer identidad. Lo que me interesa y que me hace feliz es que la Rumba Criolla se salvó y ya uno se puede ir tranquilo en todo este proyecto también nos ayudó el maestro Dídimo Cubillos y lo interesante es que la fundación Emilio Sierra formó a Dídimo por eso si considero muy importante que las escuelas se proyecten ante este tipos entes como lo es la música y nuestro patrimonio para no dejarlo morir en una juventud que hoy en día ya no le importa nada de su pasado.
7. ¿Considera que ha contribuido a la generación de memoria en el	Sí, ya cumplí con mi tarea y considero que no lo hice para nada mal. Me siento

<p>municipio? ¿Por qué sí? O ¿Por qué no?</p>	<p>absolutamente orgulloso de la fundación porque nunca le hemos cobrado ni un peso ni tampoco pedido dinero a ninguna entidad y eso es bueno porque todo ha sido trabajo nuestro. Tenemos tantas ansias de que Fusagasugá tenga buen nombre en el ambiente cultural.</p> <p>La fundación ya lleva 35 años y siempre se ha mantenido en el escenario del homenaje al gran Emilio Sierra, antes por ejemplo no habían grupos de baile ni tampoco existían los grupos musicales y esos son los principales aportes y contribuciones que ha hecho la fundación a nuestra ciudad y por eso me siento muy orgulloso porque he cumplido con mi labor y ayudado a fomentar la identidad en la gran mayoría de la población fusagasugueña. Hoy en día hay grupos que ensayan acá mismo en la casa cural o que tocan los domingos y eso es satisfactorio porque eso ha sido gracias a nuestra fundación. (..)</p>
---	--

Anexo 2. Entrevista a Karen Tatiana Moreno Castro.

Entrevistado: Karen Tatiana Moreno Castro	Fecha: 26 de abril de 2019.	Categorías: Rumba Criolla y Memoria.
Objetivo: Identificar las dinámicas de patrimonialización de la Rumba Criolla en el municipio.	Edad: 23 años.	Cargo: Apoyo a las áreas de patrimonio cultural y escuelas de formación.
Profesión: Licenciada en Ciencias Sociales.	Relación con el proyecto: Organizadora de las jornadas de acercamiento al patrimonio cultural de Fusagasugá.	Proyecto: LA RUMBA CRIOLLA FUSAGASUGUEÑA, De performance, escuela y memoria.
Pregunta	Respuesta	
1. ¿Qué papel tiene para usted la Rumba Criolla dentro del patrimonio fusagasugueño?	<p>Para mí tiene un valor bastante importante, un papel muy importante porque en realidad si tú le preguntas a un fusagasugueño lo único que te identifique como patrimonio inmaterial del municipio sea la Rumba Criolla es muy posible y sucede muchísimo entonces yo creo que eso es el primer papel.</p> <p>Para mí ha sido un símbolo de unidad en la identidad del municipio y ha sido una representante del patrimonio cultural e inmaterial para la población y no sólo para nosotros los fusagasugueños sino también para la nación ya que Fusagasugá se reconoce por eso.</p>	

<p>2. ¿Cuál es el objeto principal de la secretaría de cultura a la hora de patrimonializar la Rumba Criolla en Fusagasugá?</p>	<p>Para nosotros, la secretaria de cultura tenemos digamos que tres aspectos muy importantes: primero fomentar la actividad artística municipal porque en realidad la Rumba Criolla es símbolo, el tener un símbolo como Emilio Sierra que se ha logrado exaltar y todo eso, es decir que el fusagasugueño puede mostrarse, puede llegar muy lejos en el ámbito artístico, entonces eso yo creo que es muy importante. Un segundo es la unidad de la identidad que es lo que te decía anteriormente la gente se relaciona con la Rumba Criolla a pesar de que posiblemente y eso yo creo que falta estudiarlo muchísimo más, los campesinos de aquí no sé qué tanto la bailaban, sabemos que es una danza de salón y demás, entonces yo creo que en este momento cohesionan la sociedad porque se ha convertido en un símbolo entonces es esa cuestión identitaria también es sumamente importante y la otra parte pues es la histórica pues el rescate histórico es sumamente</p>
---	--

	<p>importante y creo que a partir de eso pues es muy bueno.</p>
<p>3. ¿Cómo cree usted que se patrimonializa la Rumba Criolla hoy?</p>	<p>Pues digamos que son varias cosas y uno lo puede notar ¿tú eres fusagasugueño? Yo lo soy entonces tú te pones a pensar sobre que te enseñaron de la Rumba Criolla en el colegio ¿si te enseñaron algo? Porque a mí sí me enseñaron el corazoncito y toda la cuestión y es más pues yo digo hoy ya lo he olvidado porque pues uno llega a cierta parte de la vida y deja de hacer todo eso porque a mí me gustaba bailar. Pero entonces yo creo que si bien hay unas actividades que vienen desde la institucionalidad como por ejemplo nosotros que organizamos el festival, yo creo que las acciones municipales que generan más impacto en este momento de los fusagasugueños y esto me da tanta tristeza decirlo pero están en esas acciones icónicas digamos, genera más reconocimiento muchas veces la campesina puesta inerte como un monumento en frente de la biblioteca que el festival de intérpretes entonces esos</p>

	<p>íconos, esas cosas que como que lo referencian yo creo que funcionan muchísimo en Fusagasugá lamentablemente porque para mí lo fundamental sería como la formación ¿cierto? Pero en sí esas cuestiones funcionan mucho. Pero lo que ter digo desde la institucionalidad funciona mucho la parte de eventos, formación también he encontrado que funciona y pues también desde la parte educativa es fundamental.</p>
<p>4. ¿Cómo son los procesos de formación en cuanto a lo folklórico en la secretaria de cultura?</p>	<p>Nosotros desde las escuelas de formación tratamos de que siempre haya un componente patrimonial entonces digamos nosotros tenemos cuatro escuelas: literatura entonces ellos están trabajando crónicas sobre los fusagasugueños, tenemos la parte de artes visuales que tiene audiovisuales, fotografía entonces ellos están haciendo la última revista que tiene un contenido sobre Betania que es un trabajo de los estudiantes de fotografía entonces todo como que tendemos a direccionarlo lo</p>

	<p>más que podamos a la parte de identidad local, que te dijera por ejemplo música sí o sí los grandes ensambles tienen que trabajar la Rumba Criolla así no sea solamente la de Emilio Sierra. Música entonces trabaja repertorio de Rumba Criolla entonces la banda sinfónica te toca obviamente “Vivan los novios”, toda esa cuestión, “mañana nos casaremos”.</p> <p>Tenemos los mini rumberitos por ejemplo que ellos tocan Rumba Criolla, a veces la carranguean un poquito le meten mucho requinto y así también está la orquesta de cuerdas pulsadas entonces ellos tienen por allá su “pim pam pum”, “mis quince abriles”, cuestiones así en música. Otra escuela es la de artes escénicas que ahí obviamente tenemos que tener el montaje de la Rumba Criolla con las chicas de los grupos de danzas.</p>
<p>5. ¿Considera usted que preservar elementos del patrimonio inmaterial del municipio es necesario para la población? ¿Por qué?</p>	<p>Obvio que es importante, es más el patrimonio inmaterial es más importante que el material porque te cuento una cosa cuando yo llegué aquí a la secretaría de cultura me di cuenta de que aquí hacían</p>

	<p>falta cosas y es que yo digo pues cada profesión jala y aquí en algún momento había una muy buena arquitecta que quise mucho que se llama Carlota y le defiende mucho su trabajo pero entonces siento que dejaron a un lado el patrimonio inmaterial durante muchos años o sea no la última administración no, sino muchos años entonces eso se perdió totalmente, la Rumba Criolla si bien se reconocía, se reconocía como nos representa, baile folklórico nuestra danza folklórica pero no se reconocía como tal como patrimonio inmaterial no se veía entonces pues claro yo llego licenciada entonces pues tu puedes ver cómo van cambiando las clases de formación por ejemplo yo a cada rato estoy buscando talleres, conferencias, todo el tiempo porque mi vida es eso, formar entonces yo creo que la parte inmaterial si es muy necesaria en Fusagasugá más aún cuando se ha ido perdiendo, se ha invisibilizado, posiblemente no se ha perdido, posiblemente está ahí no se ha</p>
--	---

	<p>invisibilizado totalmente para dar el concepto de patrimonio cultural a netamente ni siquiera monumentos, casonas. Entonces una vez tuve una tristeza muy grande que fue que llegué a hacer una ruta muralística entonces yo dije que lo quieran de identidad fusagasugueña y pues yo dije la plaza de mercado anterior y saqué un poco de temas y llegué yo al terminal y me dice un señor aquí no me vayan a venir a pintar casonas y yo en cierta forma dice uy este señor tan antipático pero pues se cansó de hablar de casonas cuando hay mucho más. Claro además porque el patrimonio inmaterial es de todos se puede vivir por todos. Esa es la cuestión, el patrimonio inmaterial lo puedes vivir, puedes vivir el baile, puedes vivir la comida, entonces eso es lo más lindo del patrimonio inmaterial</p>
<p>6. ¿Cree usted que la Rumba Criolla es un excelente mecanismo para generar memoria en los pobladores del municipio?</p>	<p>Ahí voy a hablarte de mí discusión con la Rumba Criolla, yo creo que lastimosamente Fusagasugá ha crecido desmedidamente y lastimosamente en ese</p>

afán ha habido personas con muy buenas intenciones, excelentes intenciones que pues se las respeto y se las agradezco porque buscaban que sobreviviera algo de identidad; sin embargo a veces siento que quieren meternos cosas como que tu identidad es esta y punto y eso a mí me genera mucha rabia yo le decía a alguien es que la identidad de Fusagasugá es la diversidad, Fusagasugá todos los días recibe a gente entonces a mí molesta cuando dicen que cuál es nuestro plato típico todo típico y pues yo decía es que nosotros nos transformamos porque nosotros históricamente somos un cruce de caminos, fuimos punto de parada y recibimos, es nuestra historia, eso somos, entonces claro yo digo eso y yo creo que la Rumba Criolla ha significado una más de esas medidas a la fuerza ¿por qué? Porque si bien Emilio Sierra tocaba Rumba Criolla según lo que he logrado leer la Rumba Criolla no era que aquí se escucharan todas las mañanas que vivan los novios o sea seamos sinceros, además

de que Fusagasugá era de clase media, o sea esta era una danza de salón de gran orquesta no era sólo cuerdas. De hecho lo que hace a la Rumba Criolla fusagasugueña es el hecho de que Emilio Sierra sea fusagasugueño incluso Tibacuy reclama a Emilio Sierra. Y uno llega a la conclusión de que hay una confusión muy grande al respecto y eso en realidad me preocupa, pero entonces de alguna manera con esa confusión y con tanto vacío no lo han logrado instituir y se instituyó y ya en este momento es de rescatar porque pues es algo que nos está uniendo identitariamente pero no por eso hay que negar que se levanta sobre falsos históricos y culturales entonces eso hay que decirlo yo por más que pelee y diga porque estamos haciendo esto yo espero que algún día salgan a bailarla como de verdad era. Es más yo una vez hablé con la profe Consuelo Coronado y desde mi posición me toca mediar muchísimo, la fundación Emilio Sierra gestó la creación del Festival de intérpretes entonces a mí

	<p>me dijo la profesora Consuelo cuando trabajaba allá, allá hay pero es que ese señor Guillermo los tiene como guardados hay un video donde se muestra como la gente bailaba Rumba Criolla pero todo eso es un misterio porque todo lo tienen ahí encajonado.</p> <p>Por eso aunque no esté muy de acuerdo cuando me dicen que hay que organizar el festival pues lo hago de la mejor manera para siempre generar identidad en lo más que se pueda.</p> <p>También hay un evento que no tiene que ver con intérpretes ni reinas ni nada sino que tiene que ver con la danza en sí misma, es el festival de danza de la Rumba Criolla sólo que no se le ha dado tanta relevancia y se hace en el mismo marco del festival de la Rumba Criolla pero está a cargo de educación, el reinado a cargo de turismo y el festival de intérpretes a cargo de cultura puesto que el aire folklórico es el ritmo y no la coreografía lo que está institucionalizado es eso el ritmo, ese es nuestro patrimonio.</p>
--	--