



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, **26 de octubre de 2023**

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **MONICA PATRICIA LINDO DE LAS SALAS.**, identificado(a) con **C.C. No. 22447571** de Barranquilla, autor(a) del trabajo de grado titulado **REPRESENTACIONES SOCIALES DEL CUERPO EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA** presentado y aprobado en el año **2021** como requisito para optar al título Profesional de **DOCTORA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

MONICA LINDO DE LAS SALAS

C.C. No. 22447571 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, OCTUBRE 26 DE 2023

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	REPRESENTACIONES SOCIALES DEL CUERPO EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA
Programa académico:	DEPARTAMENTO DE POSGRADOS, FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	MONICA PATRICIA LINDO DE LAS SALAS						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA		Número: 22447571
Nacionalidad:	COLOMBIANO			Lugar de residencia:		Barranquilla	
Dirección de residencia:	Barrio Bellavista						
Teléfono:					Celular:	3106334796	



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	REPRESENTACIONES SOCIALES DEL CUERPO EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA
AUTOR(A) (ES)	MONICA LINDO DE LAS SALAS.
DIRECTOR (A)	ELEUCILIO NIEBLES REALES.
CO-DIRECTOR (A)	NOMBRE COMPLETO.
JURADOS	GUNTHER DIETZ , RUBEN FONTALVO Y JAIRO SOLANO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	DOCTORA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
PROGRAMA	DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
PREGRADO / POSTGRADO	POSTGRADO
FACULTAD	EDUCACIÓN
SEDE INSTITUCIONAL	SEDE NORTE.
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2021
NÚMERO DE PÁGINAS	294.
TIPO DE ILUSTRACIONES	DESCRIBIR TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones, Mapas, Retratos, Tablas, gráficos y diagramas, Planos, Láminas y/o Fotografías (Si aplica, sino usa No Aplica) Fotografías Tablas Graficos
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	Mención Honorífica



**REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO
EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA**

**MONICA PATRICIA LINDO DE LAS SALAS
DOCTORA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2021**



**REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO
EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA**

MONICA PATRICIA LINDO DE LAS SALAS

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE DOCTORA EN CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

ELEUCILIO NIEBLES REALES

DIRECTOR

PHD EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

PUERTO COLOMBIA

JULIO 26 DE 2021

**REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS
FORMATIVAS DEL CUERPO EN LAS DANZAS TRADICIONALES
DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA**



Tesis Doctoral

Mónica Patricia Lindo De Las Salas

Director

PhD Eleucilio Niebles

Doctorado en Ciencias de la Educación – RUDE Colombia

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad del Atlántico

2021

NOTA DE ACEPTACIÓN

Mención honorífica

DIRECTOR

Eleucilio Niebles Reales

JURADOS

Gunther Dietz

Jairo Solano

Rubén Fontalvo Peralta

AGRADECIMIENTOS

A Dios.

A mi familia por comprenderme cuando no estuve.

A mi familia artística por inspirarme.

*A la Universidad del Atlántico, en especial a la Facultad
de Ciencias de la Educación por su apoyo.*

A mi tutor el Doctor Eleucilio Niebles Reales.

Al Doctorado en Ciencias de la Educación RUDE Colombia.

A las agrupaciones del Carnaval de Barranquilla por su invaluable apoyo.

REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Resumen

La presente investigación analiza las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo en las danzas tradicionales del carnaval de Barranquilla y su relación con la salvaguardia de la fiesta. Este festejo popular, común a otras en el mundo, acusa problemas similares ampliamente reconocidos como son la pérdida de la memoria histórica, la deserción de los jóvenes de las agrupaciones portadoras de la tradición y la manera cómo en general se asume e interpretan las danzas, lo que amerita ser estudiado rigurosamente. Tal preocupación se sustenta no solo en lo manifestado por los directores de las danzas, sino en lo expuesto por la Unesco (2014) en su informe periódico sobre el estado de elementos inscritos en la lista representativa del patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad, en donde aparece el Carnaval de Barranquilla. Allí, se plantea como uno de los grandes problemas, la constante amenaza que afecta su valor patrimonial, lo cual está asociado a las prácticas de transmisión de los saberes ancestrales. Esto, que se relaciona directamente con las prácticas formativas, se reconoce como un problema latente que incide en la salvaguardia del Carnaval considerando que es, precisamente, en tales prácticas donde se da continuidad a los conocimientos de generaciones pasadas para que converjan con los intereses de las generaciones actuales. De esta manera, se toma como punto de partida la teoría de las representaciones sociales entendida como el conjunto de conocimientos que se construyen en vida cotidiana, dándole sentido a la misma a partir de las significaciones elaboradas socialmente, permitiendo comprender e interpretar la realidad.

En este orden, la investigación apunta a identificar las representaciones sociales inherentes a las

prácticas formativas del cuerpo danzante y cómo estas se relacionan con las tradiciones del patrimonio cultural y la salvaguardia del Carnaval de Barranquilla. Los resultados de tal investigación se constituyen así, en un insumo importante para la generación de estrategias formativas que tributen al fortalecimiento de las prácticas de transmisión de la tradición en los grupos culturales. También, posibilitan conocer los ideales y el conjunto de fenómenos que definen la identidad cultural del Carnaval.

El tramado teórico que soporta la investigación yace, entre autores, en los planteamientos de Foucault (1974), Le Breton (2002, 2000,1999) y Bourdieu (2007) en cuanto al estudio del cuerpo. Bajtín (2003) y Caro (2006), por su parte, sustentan lo relativo al Carnaval. En cuanto a la educación y la pedagogía, Freire (1993), Giroux (2011) y McLaren (1994) contribuyen con su visión emancipadora de los procesos formativos. Y, en cuanto a la teoría de las representaciones sociales, Moscovici, (1984) , Jodelet (1984) y Abric (2001) explican los mecanismos de producción y reproducción de los fenómenos objeto de estudio.

Congruente con lo anterior, se recurre a un estudio cualitativo, de enfoque hermenéutico que emplea la etnografía como una de las técnicas que permite observar, describir e interpretar situaciones y vivencias en el contexto de las danzas tradicionales que participan en el Carnaval de Barranquilla. El proceso general se desarrolla a partir de las categorías de cuerpo danzante, prácticas formativas, representaciones sociales y el propio Carnaval. Las técnicas de recolección de información como la entrevista, la observación participante, los registros documentales y las revisiones de los archivos familiares son de una comprobada utilidad ya que permite confrontar evidencias que son contrastadas teniendo en cuenta, en este caso, los procesos de enseñabilidad (qué y para qué) del cuerpo danzante. El análisis de la información se da a partir del empleo de la metodología propia de la teoría de las representaciones sociales.

Palabras clave: Representación, formación, Cuerpo, Carnaval, Tradición.

SOCIAL REPRESENTATIONS OF THE FORMATIVE PRACTICES OF THE BODY IN THE TRADITIONAL DANCES OF THE BARRANQUILLA CARNIVAL

ABSTRACT

The present research analyzes the social representations of the formative practices of the body in the traditional dances of the Barranquilla carnival and its relationship with the safeguarding of the festival. This popular celebration, common to others in the world, suffers from similar widely recognized problems such as the loss of historical memory, the desertion of young people from the groups that carry the tradition and the way in which dances are generally assumed and interpreted, which deserves to be studied rigorously. Such concern is based not only on what was expressed by the dance directors, but also on what was stated by UNESCO (2014) in its periodic report on the status of elements inscribed on the representative list of the cultural and intangible heritage of humanity, in where the Barranquilla Carnival appears. There, the constant threat that affects its heritage value is raised as one of the great problems, which is associated with the practices of transmission of ancestral knowledge. This, which is directly related to training practices, is recognized as a latent problem that affects the safeguarding of Carnival considering that it is precisely in such practices where continuity is given to the knowledge of past generations so that they converge with the interests of the current generations. In this way, the theory of social representations is taken as a starting point, understood as the set of knowledge that is constructed in everyday life, giving meaning to it from socially elaborated meanings, allowing us to understand and interpret reality.

The results thus constitute an important input for the generation of training strategies that contribute to the strengthening of practices of transmission of tradition in cultural groups. Also, they make it possible to know the ideals and the set of phenomena that define the cultural identity of Carnival.

The theoretical framework that supports the research lies, among authors, in the approaches of Foucault (1974), Le Breton (2002, 2000, 1999) and Bourdieu (2007) regarding the study of the body. Bajtín (2003) and Caro (2006), for their part, support what is related to Carnival. Regarding education and pedagogy, Freire (1993), Giroux (2011) and McLaren (1994) contribute with their emancipatory vision of training processes. And, regarding the theory of social representations, Moscovici, (1984), Jodelet (1984) and Abric (2001) explain the mechanisms of production and reproduction of the phenomena under study.

A qualitative study is used, with a hermeneutic approach that uses ethnography as one of the techniques that allows observing, describing and interpreting situations and experiences in the context of the traditional dances that participate in the Barranquilla

Carnival. The general process is developed from the categories of the dancing body, training practices, social representations and the Carnival itself. Information collection techniques such as interviews, participant observation, documentary records and reviews of family archives are proven useful as they allow evidence to be compared that is contrasted taking into account, in this case, teachability processes (what and for what) of the dancing body. The analysis of the information is based on the use of the methodology typical of the theory of social representations.

KEYWORDS:

Representation, body, formation, carnival, tradition

Cada representación será necesario poder detenerla y decirle:

'Espera, déjame ver quién eres y de dónde vienes,

del mismo modo que los guardas nocturnos

dicen: 'Muéstrame tus papeles'.

Foucault

INDICE

Contenido

INTRODUCCION.....	11
1.1. Razones y preguntas fundamentales de la investigación.....	11
1.2. Objetivos de la investigación	17
1.3. Antecedentes de la investigación.	18
1.4. El Contexto de la fiesta en el Caribe Colombiano.	34
1.5. El Carnaval de Barranquilla, origen y desarrollo.	37
1.6 El Carnaval de Barranquilla como obra patrimonial.....	42
1.7 La naturaleza de las agrupaciones de danza tradicional en el Carnaval.....	46
2.- FUNDAMENTOS TEORICOS	50
2.1. Las representaciones sociales, teoría y metodología.....	50
2.2. El sentido común y la concepción de realidad.	54
2.1.2 Funciones de las representaciones sociales.....	59
2.1.3 Elaboración de las representaciones sociales	60
2.1.4 Contenidos de una representación social	62
2.1.5 Las representaciones sociales y la comunicación.	64
2.1.6 Representaciones sociales y el cuerpo como discurso.	66
2.2. El cuerpo como sujeto de la historia	70
2.2.3. 2.2.1. El cuerpo danzante como expresión de la cultura.....	79
2.2.4. 2.2.2 El cuerpo como símbolo	82
2.2.5. El cuerpo, comunidad e identidad.....	85
2.3. Las prácticas formativas cómo práctica cultural	88
Las prácticas formativas y los modelos pedagógicos	94
2.4. Las prácticas formativas y la teoría crítica.....	98
3. DISEÑO METODOLÓGICO.....	104
3.1. Metodología para el estudio de las representaciones sociales.....	105
3.2. Consideraciones sobre la población objeto	109
3.3 La ruta para la investigación de las representaciones sociales	112
4.- LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DEL CUERPO DANZANTE	120
4.1 Cuerpo, sacralización, expresión, vida, movimiento.....	123
4.2 La objetivación y el anclaje del cuerpo danzante.....	129
4.3 Cuerpo danzante: entre elogios y críticas.....	146
4.4 Cuerpo-tradición versus cuerpo-comparsa.....	148
4.5 Cuerpo hacedor y cuerpo artista.....	152
4.6 Cuerpo “naranja”.....	160
5.- REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO DANZANTE.....	163

5.1 Formación y disciplinamiento	167
5.2. Las representaciones sociales de las prácticas formativas en las danzas de Congo. 173	
3.1.3. 5.2.1 La danza del Congo en el discurso de los otros	173
5.2.2 La ancestralidad de las Escuelas de Congos	180
5.2.3 La práctica formativa como práctica social	183
5.2.4 Las prácticas formativas del cuerpo danzante del Congo.	185
5.3 Representaciones sociales de la práctica formativa del baile de la Cumbia.....	192
3.1.4. 5.3.1 La Cumbia como discurso académico.	192
5.3.2 De reinados, cumbia y medios de comunicación.	195
5.3.3 Tres Cumbias, tres representaciones	197
5.4 Representaciones sociales de la práctica formativa de la danza del Paloteo.....	203
5.4.1 La danza del Paloteo como sistematización de un conocimiento patrimonial.	204
5.4.2 Las prácticas formativas del Paloteo y sus representaciones	206
5.5 Objetivación y el anclaje del decurso fáctico de las prácticas formativas del cuerpo danzante. 210	
5.6 Representación de los modelos de formación del cuerpo danzante en el Carnaval	212
5.6.1 Modelo de formación basado en el disciplinamiento.....	214
5.6.2 Modelo de formación basado en la emocionalidad colectiva	215
5.6.3 Modelo de formación basado en la construcción colectiva	216
6 ASPECTOS QUE SE RELACIONAN CON LA TRANSFORMACIÓN DE LAS TRADICIONES Y AFECTAN LA SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA.....	217
6.1 En torno al concepto tradición.....	217
6.2 La representación de lo tradicional en la danza ¿una repetición sin rito?	220
6.3 La salvaguardia de lo patrimonial	226
6.4 Incidencias y afectaciones en la salvaguardia del Carnaval.....	228
6.4.1. Transformaciones en el cuerpo danzante de la tradición	229
6.5 La comercialización cómo factor de cambio.....	235
6.6. El entendimiento compartido versus la autonomía de los integrantes	242
7. CONCLUSIONES Y RESULTADOS	244
7.1. Limitaciones de la investigación	256
7.2. Alcances	258
7.3. Acciones finales	260
Bibliografía.....	263
Anexos	

Lista de ilustraciones

<i>Ilustración 1 Palabras con las cuales se asocia el termino Cuerpo.....</i>	<i>124</i>
<i>Ilustración 2 Nivel de importancia de las palabras asociadas con Cuerpo.....</i>	<i>125</i>
<i>Ilustración 3 forma en la que se asumen en el Carnaval.....</i>	<i>155</i>
<i>Ilustración 4 Pregunta. ¿Piensas que los Carnavaleros son artistas?.....</i>	<i>156</i>
<i>Ilustración 5 Palabras asociadas a “formación”.....</i>	<i>168</i>
<i>Ilustración 6 Nivel de importancia de las palabras asociadas con “Formación”.....</i>	<i>170</i>
<i>Ilustración 7 Red semántica que derivan de la relación con las categorías de análisis.....</i>	<i>172</i>
<i>Ilustración 8 Genealogía de Escuelas de Congo I.....</i>	<i>181</i>
<i>Ilustración 9 Genealogía de Escuelas de Congo II.....</i>	<i>182</i>
<i>Ilustración 10 Modelos de formación del cuerpo danzante.....</i>	<i>214</i>
<i>Ilustración 11 Cronología de las organizaciones del Carnaval de Barranquilla.....</i>	<i>237</i>

Lista de Fotos

<i>Foto 1 Registro de prensa que mencionan términos “actores” y “hacedores”.....</i>	<i>153</i>
<i>Foto 2 Fuente: Revista Miércoles de El Heraldo enero 28 de 2004.....</i>	<i>179</i>
<i>Foto 3 Fuente Periódico Al día, del viernes 16 de enero de 2015.....</i>	<i>179</i>
<i>Foto 4 Fuente: Archivo del Congo Grande. La danza en 1936.....</i>	<i>180</i>
<i>Foto 5 Edición impresa de El Heraldo. 4 de marzo del 2020.....</i>	<i>197</i>

Lista de tablas

<i>Tabla 1 Símbolos y simbolización del cuerpo que se objetiva en la Danza el Congo.....</i>	<i>131</i>
<i>Tabla 2 Símbolos y simbolización inmersos en el cuerpo que danza el Paloteo.....</i>	<i>136</i>
<i>Tabla 3 Símbolo y simbolizaciones del cuerpo que danza la Cumbia.....</i>	<i>140</i>
<i>Tabla 4 Símbolo y simbolización del cuerpo danzante de las comparsas de fantasía.....</i>	<i>143</i>
<i>Tabla 5 Comparativo de la representación de la tradición y de las comparsas.....</i>	<i>150</i>
<i>Tabla 6 ¿Qué caracteriza al cuerpo del artista del Carnaval?.....</i>	<i>158</i>
<i>Tabla 7 Decurso factico de las prácticas formativas.....</i>	<i>210</i>
<i>Tabla 8 Dimensión figurativa. Forma en la que los jóvenes representan la tradición.....</i>	<i>223</i>
<i>Tabla 9 Dimensión afectiva. Forma en la que representan la tradición.....</i>	<i>224</i>
<i>Tabla 10 Dimensión simbólica. Forma en la que representan la tradición.....</i>	<i>225</i>
<i>Tabla 11 Efectos en el cuerpo danzante de la tradición.....</i>	<i>231</i>

Lista de Anexos

<i>Anexo 1 Fases investigativas en el marco de un enfoque procesual y complementario</i>	.278
<i>Anexo 2 Operacionalización de los objetivos</i>	279
<i>Anexo 3 Protocolo para el análisis de los resultados</i>	281
<i>Anexo 4 Formato de registro de observación</i>	284
<i>Anexo 5 Formato de entrevista</i>	286
<i>Anexo 6 Formato empleado en la revisión documental</i>	287
<i>Anexo 7 Espacio de transmisión de saberes Congo</i>	288
<i>Anexo 8 Momento de entrevista a directores de danzas de Congo</i>	288
<i>Anexo 9 Arriba Sedes de las Cumbiamba la Arenosa</i>	289
<i>Anexo 10 Abajo Sede de la cumbiamba la Revoltosa</i>	289
<i>Anexo 11 Directora de la danza del Paloteo</i>	290
<i>Anexo 12 Reunión previa de la danza del Paloteo</i>	290
<i>Anexo 13 Arriba Validación de la información genealogía de las danzas de Congo</i>	291
<i>Anexo 14 Abajo Socialización de la genealogía de las danzas de Congo</i>	291
<i>Anexo 15 Prácticas formativas</i>	292
<i>Anexo 16 Concurso de Comparsas de Fantasía 2020</i>	293
<i>Anexo 17 Participación de Paloteo y Congo en los desfiles 2020</i>	294
<i>Anexo 18 Reunión con directores de danzas y comparsas</i>	295
<i>Anexo 19 Constancia de Taller con medios de comunicación</i>	296
<i>Anexo 20 Consolidados</i>	300

INTRODUCCION

El Carnaval de Barranquilla es una obra patrimonial de la humanidad y, en tal sentido, las agrupaciones de danzas tradicionales que hacen parte de esta fiesta, se constituyen en la base y razón de ser de ese patrimonio. Es así como los miembros de las agrupaciones, asumen una identidad y construyen unas representaciones sociales alrededor de sus cuerpos danzantes. Estos obtienen y simbolizan diversas formas¹ en cada Carnaval afectando de uno u otro modo, la salvaguardia del mismo. En este contexto, existe la preocupación de los portadores² de que su tradición no se perpetúe al sentir que las nuevas generaciones reflejan resistencia a la apropiación simbólica de lo tradicional, en especial a la forma como se ejecutan las danzas, se forma el cuerpo y se salvaguarda su patrimonio cultural. Tal afirmación es soportada por el planteamiento de algunos investigadores, gestores, directores de agrupaciones y reinas del Carnaval, una de las cuales se atrevió a expresar: “El Carnaval de Barranquilla tiene esa autenticidad, magia y encanto, pero el problema que existe es que, aunque hay muchas tradiciones que han hecho que el Carnaval de Barranquilla sea Patrimonio de la Humanidad, hoy en día se están perdiendo, y esas son las tradiciones que mantienen viva nuestra historia y no podemos dejar que se pierdan” (El Herald, 2013).

1.1. Razones y preguntas fundamentales de la investigación

De las anteriores preocupaciones, surge la necesidad de identificar las representaciones sociales asociadas con el cuerpo danzante, así como las formas de transmisión del

¹ Cuerpo danzante, cuerpo musical, cuerpo del disfraz, cuerpo teatral, cuerpo pantomímico, cuerpo comparsero, cuerpo hablante.

² Son todas aquellas personas que viven y entienden el Carnaval de Barranquilla como parte de su cotidianidad, que con su acción y pensamiento crean y recrean permanentemente la manifestación. Específicamente, son aquellos sujetos que mantienen y transmiten el saber tradicional que les han legado sus antepasados, como, por ejemplo, los dueños de agrupaciones de danza.

conocimiento popular y la naturaleza social de ese conocimiento, dado que existe la inquietud de los portadores de que su tradición no se perpetúe, al sentir que las nuevas generaciones no las valoran.

Chartier (1992), expresa que cada época trae consigo estructuras de pensamiento que están gobernadas por sistemas socio-económicos que influyen en las construcciones intelectuales, en las expresiones artísticas, en los pensamientos filosóficos y en las prácticas colectivas, como en este caso las danzas. Argumenta que para poder entenderlas y explicarlas, se hace necesario conocer sus representaciones sociales y desde allí los soportes lingüísticos, afectivos y conceptuales que las convierten en conocimiento transmisible.

Ante las dificultades planteadas, se requiere por lo tanto un análisis de las formas como ha sido transmitido el saber tradicional, es decir, de las representaciones sociales y las prácticas formativas del cuerpo danzante. La Unesco, entidad a través de la cual se hace posible la declaratoria del Carnaval como obra patrimonial de la humanidad así lo corrobora cuando manifiesta en su informe periódico, la existencia de “serias amenazas, principalmente a través de la transmisión asociada al conocimiento popular” (2014, pág. 15). Tales amenazas, se relacionan con la transformación y cambio de las representaciones sociales y del universo simbólico de las mismas agrupaciones. Es decir, de los significados que han sido compartidos con los otros en un lugar antropológico y en una temporalidad cronológica, situación que tiene gran injerencia en la salvaguardia de la fiesta y en los saberes que se configuran en los miembros de las danzas. Por lo tanto, repercuten en sus estructuras intersubjetivas de conciencia, alterando las significaciones de espacio, tiempo, totalidad, leyes de identidad (Beriain, 1991) las cuales son determinantes como portadoras de significadores sociales.

Lo anterior es congruente con que, en el Plan Nacional de Danza, se evidenciara la problemática en el país al reconocer que “no existen lineamientos que orienten los procesos

de formación, lo que deriva en la repetición de esquemas aprendidos sin que se construya pensamiento sobre el oficio, y en la banalización de la práctica” (Ministerio de Cultura, 2010, pág. 37). De igual forma, refleja la falta de un diagnóstico del tipo de enseñanza y aprendizaje que llevan a cabo los grupos folclóricos tradicionales del Carnaval de Barranquilla, en lo referente a transferencia del conocimiento y la preservación de sus tradiciones.

Así mismo, se traen a colación las percepciones de los mismos directores de las agrupaciones quienes han reflejado su desazón ante la deserción de los integrantes más jóvenes (Lindo D. M., 2017) comprobándose que, si bien el Plan Especial de Salvaguardia propone la incorporación de cátedras de Carnaval en los contextos escolares, no ha habido acciones que ayuden a entender por qué la falta de interés hacia la interpretación de lo tradicional. Así, se conoce que los directores actualmente luchan por la permanencia de sus integrantes más jóvenes o adolescentes, enfrentando la amenaza y proliferación de otras modalidades de danzas, más actuales, con temáticas foráneas, que resultan atractivas para la población joven. Lo cual, refleja un vacío en cuanto a la poca satisfacción que puede significara esta población el tener que continuar abanderando un mundo de significados y de estructuras simbólicas y comunicativas, con las cuales no se sienten identificados.

En realidad, es en el desarrollo de las prácticas formativas, donde se pueden identificar las formas cómo los integrantes de las agrupaciones perciben, asumen, ritualizan y establecen mecanismos de participación y permanencia de sus tradiciones. Todo ello, bajo el sustento de las teorías de la representación social como la vía expedita para comprender el decir social, su universo simbólico, las definiciones, las normas, las creencias y los sentimientos colectivos. Así mismo, permite comprender el carácter productor y no solo reproductor del conocimiento de la vida cotidiana; la naturaleza social de ese conocimiento generado a partir de la comunicación y la interacción entre individuos o grupos; la importancia del lenguaje y de la

comunicación, en este caso proveniente del cuerpo danzante, como mecanismo de lo que se transmite (Elejabarrieta, 1991).

La motivación de la presente investigación parte de cuestionar la forma cómo se representan los cuerpos danzantes de la tradición en el Carnaval, cómo reflejan los integrantes de las agrupaciones el conocimiento que poseen de su tradición, y más aún la manera cómo se forma el cuerpo danzante, su intencionalidad interpretativa y el nivel de reconocimiento del valor tradicional de sus danzas. Interesa por lo tanto analizar una porción de la realidad llamada carnaval y a partir de allí encontrar las transformaciones acaecidas en la base de su estructura como expresión cultural.

A partir de la comprensión de este mundo de representaciones sociales, es posible conocerla forma como se configura y asume la identidad, el sentido del Carnaval, sus normas y por ende los efectos que se relacionan con su salvaguardia.

Por lo anterior, la investigación permite hacer visible tal situación en otros actores y escenarios donde el tema mantiene su vigencia y pertinencia, dado que es un problema que atraviesa Colombia y la mayoría de sus festividades. Un claro ejemplo de ello se observa en el contexto de los Carnavales de Negros y Blancos de Pasto, en donde se recalca la necesidad de trabajar en programas de formación que incluyan una visión cultural en aras de conservar las tradiciones y la cultura ancestral de las regiones (Bernal Valdés, Oñate Garzón, & Quisoboni Ortiz, 2015) puesto que las actuales generaciones se enfrentan a nuevas maneras de asumir sus tradiciones.

De igual modo, los resultados de la investigación desentrañan la realidad de las prácticas formativas identificando, a partir de las representaciones sociales, el valor que se le atribuye al universo simbólico de las tradiciones y el patrimonio, pero en especial al cuerpo danzante que proviene de un legado histórico-cultural. Así mismo, posibilitó la generación de

propuestas dirigidas a las entidades organizadoras y promotoras del Carnaval, relacionadas con la implementación de programas y proyectos dirigidos directamente a los miembros de las agrupaciones de danza, propiciando los mecanismos de formación a la luz de la pedagogía crítica, enfocados al conocimiento consciente de las danzas y por ende con miras a la salvaguardia del Carnaval.

La tesis central de la investigación, refleja que las prácticas formativas de las agrupaciones de danza en el Carnaval no se encuentran en armonía con la preservación y salvaguardia del Carnaval. Ello, debido a la tensión existente entre los universos simbólicos de carácter interno de las agrupaciones (identidades) y las de carácter externo (lo instituido por el sistema y las instituciones), así como los intereses particulares de los jóvenes en contradicción con los intereses de los dueños de las danzas. Por tanto, las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante, evidencian un privilegio por la repetición de formas corporales y rutinas coreográficas más allá de la comprensión consciente del significado de las mismas, propiciando a largo plazo un riesgo para su salvaguardia.

Como soporte de tal afirmación, la investigación se plantea los siguientes interrogantes:

¿Cuáles son las representaciones sociales inherentes a las prácticas formativas del cuerpo en las danzas tradicionales del carnaval de Barranquilla? Del cual se desprenden los siguientes interrogantes subsidiarios: ¿Cómo se representa socialmente el cuerpo danzante en las agrupaciones tradicionales del Carnaval de Barranquilla ?, ¿Cuáles son las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante y las formas de apropiación de la tradición? y ¿Qué factores se relacionan con la transformación de las tradiciones y cómo influyen en la salvaguardia del Carnaval de Barranquilla?

A pesar de que el Carnaval es la principal manifestación festiva y cultural de Barranquilla, las prácticas formativas que se llevan a cabo al interior de las agrupaciones

portadoras de la tradición no habían sido objeto de análisis que permitiera entender la evolución, la transformación y en algunos casos su desaparición. Al constituirse en reproducción simbólica, el cuerpo danzante de la tradición se convierte en un punto de partida para entender las transformaciones y minimizar los peligros propios al que se enfrenta la tradición, al no ser transmitida de manera coherente y consciente. Si bien ha sido el cuerpo en sí mismo el depositario de saberes y vivencias dentro del Carnaval, éste también da cuenta de la manera cómo fue formado para asumirse como portador de la tradición, brindando las posibilidades para construir desde allí los mecanismos que tributen a la verdadera salvaguardia.

Uno de los hallazgos de la fase propedéutica de la investigación es la constatada existencia de riesgos asociados a la transmisión de los saberes tradicionales y por ende a la forma como estos saberes se representan corporalmente y dialogan con la tradición. De allí que se vislumbró la necesidad de obtener una visión actualizada de los fenómenos formativos que se desarrollan. Por lo anterior, los resultados de esta investigación se constituyen en un insumo importante en el replanteamiento de las estrategias que configuran el Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval. Dicho Plan, si bien plantea acciones de mejora, desconoce la importancia que representa evidenciar lo que ocurre al interior de las agrupaciones de danzas tradicionales del Carnaval en cuanto a sus procesos de transmisión interna. En consecuencia, los resultados –en el marco de la teleología general de la investigación, motivarán a su vez a las entidades que organizan y lideran la fiesta para que puedan repensar los mecanismos empleados para la salvaguardia desde el campo de las prácticas formativas y, de manera más enfática, considerarlas como un aspecto fundamental en la construcción de las políticas culturales de los entes territoriales.

1.2. Objetivos de la investigación

La investigación se plantea como propósito central identificar las representaciones sociales inherentes a las prácticas formativas del cuerpo en las danzas tradicionales del Carnaval de Barranquilla. De manera específica, se pretende analizar las representaciones sociales del cuerpo en las agrupaciones de danza tradicional del Carnaval de Barranquilla, identificar las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante de la tradición y establecer los factores que influyen en la transformación de las tradiciones y afectan la salvaguardia del Carnaval de Barranquilla.

El abordaje alrededor de las prácticas formativas, así como de las definiciones de cuerpo danzante y del Carnaval a la luz de teorías y corrientes de pensamiento, se constituye en un aporte de gran valía para la comunidad académica. Su uso no se limitará a lo local, sino que será un insumo importante para organizaciones internacionales en las cuales se llevan a cabo experiencias festivas de este tipo.

Teniendo en cuenta que la misión de las políticas culturales además de orientar el desarrollo simbólico, es satisfacer las necesidades culturales de las comunidades y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social (García Canclini, 1987), el resultado contribuiría a la consolidación de tales políticas, al diálogo intercultural, al desarrollo de las representaciones simbólicas e incluso a la organización estética y social de las poblaciones, en este caso, las agrupaciones de danza tradicional, habida cuenta de que “todo acto cultural tiene consecuencias y toda política cultural deja un legado capaz de transformar a la sociedad” (Moreno Zapata, 2010, pág. 9). De allí que, dentro de sus políticas culturales, el gobierno colombiano manifieste la necesidad de que no sólo sea el Estado el que se movilice, sino que la sociedad, los creadores, los académicos, los gestores y en general los ciudadanos, propongan acciones para obtener determinados fines de carácter y beneficios culturales.

En tal dirección, esta investigación juega un rol preponderante al generar conocimiento que contribuye a la construcción de nuevos horizontes de complementariedad en cuanto a políticas culturales, alrededor del tema del patrimonio y su salvaguardia. Tales políticas conducirán a la toma de conciencia y a la generación de un diálogo que reconozca el cuerpo danzante de la tradición como portador de conocimientos que deben ser transmitidos de una generación a otra, permitiendo su vigencia y pertinencia histórica. Se impone, entonces, la necesidad de aportar a los nuevos lineamientos que se generarán para la construcción del nuevo Plan Nacional de Danza que regirá a partir de 2020, y que se fundamenta en los resultados del plan puesto en marcha en el año 2010 el cual destacó la importancia de fortalecer los procesos formativos en el campo de la danza, reconociendo la deuda histórica del país con este sector.

1.3. Antecedentes de la investigación.

En el contexto investigativo, conocer los senderos que otros han construido, permite identificar las similitudes y diferencias en cuanto a los temas que motivaron la realización de cada investigación. Así mismo, induce a comprender que en el concierto universal las puertas del conocimiento se expanden para provocar nuevas rutas investigativas que contribuyan a cambios de paradigmas y por ende de horizontes. En la presente investigación, se han considerado las producciones intelectuales relacionadas con las prácticas formativas, el cuerpo, el Carnaval y las representaciones sociales desde los ámbitos internacional, nacional y local. Se hallaron trabajos recientes que en su mayoría se han apoyado en los aportes teóricos de importantes intelectuales, como Bajtín, Foucault, Bourdieu, Le Breton y Moscovici, entre otros. Tales autores, que serán ampliamente tratados en los fundamentos teóricos de esta

investigación, transversalizan la mayor parte de los sustentos conceptuales de los estudios expuestos a continuación.

Las prácticas formativas, el cuerpo, el Carnaval y las representaciones sociales, al ser las categorías centrales de esta investigación, como lo son las tradiciones y la salvaguardia, propician un diálogo conceptual que permite conocer las distintas visiones y los adelantos que en materia de investigación se han generado al respecto en contextos y tiempos recientes.

En esta dirección, es posible traer a colación algunos autores internacionales que, motivados por la comprensión del cuerpo, su relación con el ámbito educativo y el Carnaval, también reconocen la importancia de las representaciones sociales que de él existen, así como el entorno en el cual se encuentra inmerso. Al ser el Carnaval el contexto en el cual se aborda la investigación, se hace necesario identificar que son muchas las formas en las cuales el cuerpo se representa. Es decir, existe el cuerpo que actúa, que canta, que interpreta un instrumento, que se disfraza, que se pinta (o decora) y por supuesto el cuerpo que danza. Aun representándose de diferentes formas, el cuerpo en el Carnaval es irreverente y lúdico, se subleva, pero también se somete, se integra, pero también se aleja, es decir, se convierte en una pieza clave para entender la dinámica de las sociedades.

De esta manera, el cuerpo se convierte en objeto de estudio que da cuenta de los diversos hallazgos construidos alrededor de los fenómenos festivos, sobre todo desde la antropología. Vargas, al analizar los Carnavales de Santa Cruz de Tenerife también toma estas consideraciones y construye una epistemología del cuerpo como elemento central del Carnaval para desde una concepción antropológica, afirmar que:

El cuerpo se gestiona socialmente. Es capaz de sustituir progresivamente las normativas que la propia realidad le exige, por un sistema de reglas de conveniencia social. Los hábitos comportamentales dotan al cuerpo de formas, expresiones y conductas que tienden a estar gestionados o regidos por la sociedad, convirtiéndose por lo tanto en objeto social. La vida de los cuerpos se mantiene dentro de una

dualidad paradójica expresada en la forma y apariencia de los mismos. (1993, págs.395-396)

Esta es una visión del cuerpo dual, propia de la experiencia del *sujeto Carnavaleiro*³ que se enfrenta al desdoblamiento del “yo” y a la inversión de roles, donde la subjetividad se evidencia y se representa en el marco de sus propios límites. Tal planteamiento, si bien es pertinente para abordar la relación cuerpo-Carnaval y procesos de inversión, deja de lado la importancia que adquieren las prácticas formativas como un aspecto relevante para mantener el carácter mismo de la fiesta. Vargas se distancia de las particularidades que también adquiere el cuerpo dependiendo del tipo de contexto universal en el cual se encuentre, similar a la posición que adopta quien quiere teorizar sobre el Carnaval de Barranquilla sin haberlo palpado.

De lo anterior, da cuenta Flores Martos (2001), al comparar los Carnavales americanos con los europeos y encontrar grandes diferencias. Explica que, los Carnavales de Brasil, Cuba y México, son el claro reflejo de particularidades no existentes en los Carnavales europeos, entre ellas, el carácter ritual de la fiesta, la influencia de las costumbres europeas en sus expresiones danzadas y la historia de experiencias particulares. Por lo tanto, se puede afirmar que, en los Carnavales del Caribe, existe una gran riqueza rítmica, convertida en un objeto estético, en un reflejo de las “artes de la memoria” que evocan las represiones y la hegemonía del régimen esclavista, lo cual sigue presente en la memoria de los cuerpos, de la vida y de su cultura.

Los planteamientos de Flores Martos (2001), permiten comprender la importancia de contar las historias a partir de los mismos protagonistas, es justamente el derrotero que se traza

³ Entendido como aquellas personas que participan de manera activa en el Carnaval viviendo de intensamente la fiesta en medio de la cual asume roles como bailarín, músico, disfraz, letaniero, actor, convirtiéndose lúdicamente en otra persona, distinta a la que obra en el marco de la cotidianidad.

en la presente investigación al abordar a integrantes, directores e instituciones. Pero además Flores Martos aclara que esto debe hacerse a través de una postura crítica en la que los discursos de los académicos, en este caso los europeos que tratan en su estudio, reconozcan que la realidad que se vive y es contada por los nativos americanos refleja una visión mucho más amplia y particular, reafirmando su variedad y riqueza. Sin embargo, no se desconoce que en la actual sociedad de las tecnologías y de la comunicación los discursos de los protagonistas son permeados por la gran cantidad de información que procede de diferentes culturas lo cual interviene, no solo los mensajes verbales sino los discursos que desde el cuerpo se generan.

Tan importantes como son las diferencias propias de la ubicación geográfica y cultural de los Carnavales, lo es también la influencia que se ejerce desde los ámbitos políticos y educativos, lo cual afecta la construcción simbólica (universo simbólico), en particular del cuerpo. En este sentido, Alfaro (2002) realiza un análisis de la multiplicidad de lenguajes, simbologías y representaciones sociales que permiten vislumbrar el decisivo rol que han cumplido las fiestas, en particular el Carnaval, en la construcción de identidades colectivas. Plantea que la interacción y la síntesis de la pluralidad de grupos humanos con cosmovisiones diferentes, son el reflejo de la identidad de las fiestas, sobre todo en América donde el influjo de las costumbres africanas y europeas se entremezclan con las culturas locales para dar paso a nuevas formas. Alfaro, así mismo, manifiesta que el Carnaval es “un fecundo ámbito de producción simbólica subalterna, que ha operado como poderoso instrumento de comunicación social, suministrando a nuestra identidad una decisiva estrategia de definición” (2002, pág. 21).

El mismo autor, evidencia una postura crítica frente a la participación que ha tenido el Estado en la construcción de las sociedades, denotando una clara diferenciación entre las

simbologías y representaciones emanadas de los sectores subalternos y las élites ilustradas, así como también el desprecio por lo popular como equivalente a lo “elemental y no apto”, considerando las complejidades de la creación cultural. Tal crítica, tiene una marcada relación con fenómenos que en las sociedades actuales se evidencian, donde además de las tensiones entre el Estado y sectores populares, se suscitan otras situaciones que tienen que ver con factores asociados a la mercantilización de la cultura, la globalización y el uso desmedido de las herramientas de la comunicación y la información.

Desde esta perspectiva, Mayor y Rosa (2012) plantean la relación Carnaval- industrialización y tradición, basados en la experiencia del Carnaval de la ciudad de Ouro Preto, en Minas Gerais. A partir de este estudio de caso, reafirman que el Carnaval está relacionado con el mercado del ocio y el entretenimiento que se instaló en la ciudad en los últimos años y que aquel Carnaval, “el tradicional e irreverente”, que involucraba a las personas y gran variedad de manifestaciones culturales, se ha convertido en una mega- producción pagada y destinada predominante y especialmente al público joven y con dinero. Este fenómeno ha provocado que los jóvenes estén influenciados por la industria del entretenimiento, algo común en todos los Carnavales en el mundo.

Sin embargo, aunque las autoras no lo mencionan, esta situación es recurrente también en aquellos Carnavales en su condición de obras patrimoniales, como el Carnaval de Barranquilla donde, aunque existen planes especiales de salvaguardia, hay un descuido en el desarrollo de las prácticas formativas al no realizarse en consonancia con lo deseado.

De allí que, para la comprensión de las prácticas corporales, se hace necesario no solo analizar la injerencia política del Estado, sino de los mismos grupos sociales, quienes por lo general han ideado formas educativas que delinean las maneras de desarrollarse en comunidad. Es en esa realidad, desde la cual se deriva la multiplicidad de universos simbólicos

que están presentes en todas las instancias. En esta contingencia, Vigarello (2003), apoyado en fuentes documentales y bibliográficas, describe las distintas tácticas que se han aplicado para la pedagogía del cuerpo desde el siglo XVII hasta el siglo XX. Sugiere que la educación corporal debe ser pensada a partir de un reconocimiento de la singularidad de los cuerpos y sus historias. Igualmente, plantea que éstos ocupan un territorio y un espacio totalmente privado y por último, que existen unas representaciones de fronteras corporales y unas identidades.

En coherencia con su planteamiento, recuerda que quien emprende una investigación cuyo objeto de estudio es el cuerpo, debe reconocer sus particularidades en el tiempo y en el espacio de manera coherente con los postulados teóricos. Por ende, afirma: “Estas tres pistas muestran cómo una historia del cuerpo puede ser a veces heterogénea, movilizar diversos objetos hasta lo irreconciliable. Entonces, es más bien a una precaución epistemológica y metodológica, a lo que esta debería conducir” [traducción mía] (Vigarello G., 2003, p. 80). En síntesis, propone una coherencia entre las realidades observadas y la interpretación que de ellas se hace a la luz de las diferentes posturas teóricas.

Por otra parte, y en la perspectiva de la relación cuerpo y educación, Lewis (2007) presenta sus reflexiones producto de los estudios de caso adelantados en la Universidad de Illinois en torno al impacto del bio-poder en la educación y cómo desde una pedagogía crítica aplicada a la práctica de la danza es posible generar individuos pensantes. Lo anterior es coherente con lo que se pretende en la presente investigación, toda vez que apunta a que, en el desarrollo de las prácticas formativas, o transmisión de saberes ancestrales a las nuevas generaciones, puedan repensarse a sí mismas, a sus cuerpos y sobre todo reflexionar sobre sus tradiciones en el marco de una contemporaneidad y sociedad globalizada.

Si bien, lo expresado hasta este momento ha dado cuenta de que el Carnaval es diferente en cada lugar geográfico, que los cambios sociales permean la educación corporal a tal punto que se hace necesario formar desde una perspectiva crítica, y que la industrialización afecta la patrimonialización de las fiestas, es posible considerar cómo puede construirse conocimiento desde el cuerpo sin perder de vista el contexto en el cual se encuentra inmerso tal y como lo plantea Vigarello (2003).

Sin dejar de lado la importancia del contexto en los estudios sobre el cuerpo, Citro por su parte, plantea la construcción de nuevos modos de generar conocimientos desde una antropología de y desde los cuerpos, revalorizando el rol de las experiencias corporales, los vínculos colectivos y los intercambios interculturales. En efecto, Citro afirma: “como académicos latinoamericanos subrayamos la importancia epistemológica y también política de poder recuperar estos otros saberes locales, que a menudo han sido desvalorizados por las tradiciones académicas occidentales” (2013, pág. 37). Plantea, además, que el cuerpo es el resultado de una trama compleja de materialidades biológicas, tecnologías, procesos psicológicos, intersubjetivos, históricos y político-culturales que entrelazan sensaciones, movimientos, afectividades, imágenes, representaciones y discursos. Lo valioso de los postulados de la investigadora argentina, se centra en la reivindicación del saber de las comunidades en la construcción de un concepto de cuerpo y de las maneras particulares como éste aprende.

Sin embargo, Planella (2015) prefiere hablar de una cultura corporal que incentive la creatividad y se observe a partir de un simbolismo y unos valores culturales que deben dar sentido a la educación más allá de la simple dimensión anatómica que privilegian algunas pedagogías. Para tal efecto, abordar las representaciones sociales, permitiendo analizar y comprender las percepciones de un grupo sobre la forma cómo asumen su identidad, y en

particular la población juvenil, que al estar inmersos –tales grupos- en constantes cambios paradigmáticos reflejan múltiples lecturas simbólicas. Semejante apreciación, devela una transformación del cuerpo en los jóvenes que se refleja en el empleo de ciertas prácticas estéticas (cirugías, tatuajes, piercings) o culturales, que conlleva a lo que se denomina una *post-humanización corporal*. Es aquí donde juega un papel importante la pedagogía y las formas cómo se emprenden las prácticas educativas del cuerpo a fin de desarrollar una visión crítica del mismo y contribuir en la forma como los jóvenes se configuran en la sociedad actual.

Escudero (2015), contrario a lo que plantea Planella, le otorga un valor especial a las simbolizaciones al momento de explicar las estéticas del cuerpo y la forma como éstas se producen. Al respecto, expresa:

El cuerpo de las prácticas corporales se constituye en el orden simbólico a partir de la articulación del sujeto al orden significante. Sin prácticas simbólicas que organicen el hacer del cuerpo, no habría cuerpo en sentido alguno, así, es que el cuerpo que es objeto de la Educación Corporal es un cuerpo que le pertenece a la cultura (...) Educar el cuerpo supone también educarlo para un uso que puede trascender la lógica del conjunto práctico en el que se instituye como objeto. El uso del cuerpo supone la reflexión, en los límites de la práctica, de lo que podemos hacer con lo aprendido, con su racionalidad, con su dimensión de saber, de acción con los otros y uno mismo. (2015, p. 90).

De esta manera, se reivindica el aporte que puede dar el cuerpo como discurso con un contenido racional y organizado, como una realidad cultural que no puede desconocerse, ya que el cuerpo pertenece y se constituye en la cultura, “Estudiar el cuerpo, las acciones de nuestro cuerpo y la constitución en su orden simbólico se puede hacer analizando lo que hacemos, el modo en que lo hacemos y lo que pensamos respecto del hacer y del modo” (Lescano, 2015, pág. 98). Esto es pertinente como aporte a la presente investigación, toda vez que las danzas en el contexto del Carnaval son también representaciones simbólicas con un alto contenido significativo y significador de la cultura local.

Si bien la cultura da cuenta de las creaciones humanas, el cuerpo en su particularidad da cuenta de los intereses que iluminan sus acciones, por ende, en el Carnaval afloran diferentes matices y expresividades, emociones y sensaciones que devienen de los sujetos que hacen parte de la fiesta y se representan corporalmente. Barrios y Miguel (2016) en su investigación *La cultura popular en el Carnaval*, plantean las formas de resistencias en la instancia festiva del Carnaval, espacio-tiempo donde es posible que el sujeto pueda liberarse de los miedos vivenciando un universo utópico durante el momento festivo. Lo destacable de este estudio es la manera como el autor aborda lo popular en relación con lo dominante en las relaciones de “apropiación”, desde las cuales son posibles los procesos de construcción de identidad y resistencia ante un orden regido por la desigualdad de fuerzas sociales y simbólicas.

En este sentido, el cuerpo, el Carnaval, el espacio, el tiempo, las formas de dominación, los universos simbólicos, han sido y seguirán siendo campos motivadores para el desarrollo de estudios en esferas geográficas internacionales, que den cuenta no solo de la forma como se construye una fiesta sino la sociedad misma.

En cuanto a los antecedentes nacionales, Colombia, considerada por el Ministerio de Cultura (2010) como “un país que baila”, ha posibilitado que la comunidad académica y artística dedique en los últimos años, parte de sus esfuerzos a ahondar en el tema de la danza y en particular el cuerpo como pilar fundamental en los procesos culturales y educativos. No obstante, aunque el país posee un amplio listado de ferias y fiestas en el que la danza está presente, es cierto que también existe una deuda histórica en relación con la incorporación de la formación corporal en las escuelas. En realidad, se ha avanzado poco en el reconocimiento de la importancia educativa del cuerpo y del Carnaval no solo para la educación formal sino también para el desarrollo lúdico y festivo de las comunidades, lo cual contrastaría con la existencia de gran número de investigaciones que dan cuenta de ello.

Fayad, (2015) en su investigación posdoctoral destaca la importancia de reconocer el valor de las prácticas culturales en el proceso de escolarización porque aporta en la construcción de nuevos modos escolares y expresa que “históricamente el ser humano, desde lo más antiguo y ancestral, ha tenido la capacidad de observar la naturaleza, comprender el comportamiento de sus ciclos y aplicarlo a su contexto, recreando y creando aspectos culturales de cada tradición y construyendo formas de conocimiento a partir de ellos” (pág. 123) lo cual abre la posibilidad a que las prácticas formativas que se adelanten al interior de las agrupaciones de Carnaval sean consideradas como parte importante en el desarrollo de los currículos.

Desde este punto de vista, Pedraza enfatiza en la existencia de investigaciones en Colombia, enfocadas en el tema de la educación y en particular estudios sobre el cuerpo como un tema de mayor reflexión, y expresa que “el cuerpo se produce en la escuela con un currículo, un tiempo, un espacio, unas asignaturas, un maestro, un atuendo, movimientos y divisiones” (2007, pág. 13). Tales elementos, propios de la educación formal, son importantes y también puede ser constitutivos en aquellos contextos que han sido liderados por maestros empíricos, en comunidades, en agrupaciones de danza que participan de los eventos festivos en las regiones de lo cual poco se ha escrito.

La Universidad Central de Bogotá, a través de un estado del arte de las investigaciones formales y sistemáticas existentes alrededor del cuerpo en las últimas dos décadas en el territorio colombiano, da cuenta de un gran volumen de investigaciones que abordan la relación cuerpo y educación. Tal hallazgo refleja el gran interés sobre el lugar que ocupa el cuerpo en la formación de los sujetos, en especial la educación motriz desde temprana edad. Ahora bien, podría mencionarse la expresión popular de que en “Colombia los niños bailan desde que están en el vientre de la madre” para justificar que no hay necesidad de implementar

programas formativos alrededor del cuerpo. Así como, afirmar que la danza es un estado “casi natural” para todo aquel que crece en un contexto festivo en una ciudad Carnavaleira como Barranquilla. Pero la realidad refleja que es cada vez más necesario involucrar la educación corporal de manera programada, consciente y rigurosa en todos los ámbitos de la existencia de los seres humanos y las sociedades, pero sobre todo en las etapas escolares.

Cabra y Escobar, coinciden en afirmar que existe un gran interés por los estudios en el campo del cuerpo y la educación, pero hacen énfasis sobre todo en la motricidad, pues la consideran una “capacidad intrínseca del cuerpo humano, en tanto viviente, y como construcción cultural” (2014, pág. 15), por ende toda la producción intelectual que alrededor del cuerpo se emprende, por lo general se relaciona con variados enfoques, entre ellos el de las representaciones en ámbitos como la salud, el arte, el género, la diversidad étnica, la fiestas, entre otros. Sin embargo, en investigaciones que guardan relación entre el cuerpo y el contexto festivo, han sido la antropología y la sociología el sustento teórico que ha logrado desenmarañar el complejo mundo de las relaciones cuerpo-Carnaval.

Desde una mirada holística, en el contexto del Carnaval, no puede darse por hecho que los que viven en la ciudad conocen la complejidad de la fiesta por lo que no sería necesario hablar de ella. Lo cierto es que existe la necesidad de incorporar o generar currículos alternativos desde las prácticas pedagógicas que se encaucen al fortalecimiento de la identidad cultural a partir del reconocimiento de las expresiones propias del Carnaval, y como insumo que propicie la formación integral en los espacios escolares. Para ello, Pérez Herrera (2014) propone que la educación debe ir acompañada de estrategias como la creación de documentos, emisoras, redes virtuales con el tema del Carnaval que sean de fácil acceso para las nuevas generaciones, quienes deben fortalecer su identidad. Aunque además de ellos, se hace necesario pensar en lo que transcurre en el seno de las agrupaciones portadoras del saber

porque es allí donde se debe generar una conciencia hacia el valor de lo tradicional y no solamente desde las escuelas, que, por lo general, experimentan la realidad del Carnaval desde otra óptica.

El Carnaval en Barranquilla, como objeto de estudio, se ha definido a partir de los abordajes etnográficos que a su vez han retratado la realidad de los pueblos del Caribe, en especial de Barranquilla. Por ello, develar las rutas que aportaron al Carnaval, conocer sus manifestaciones danzadas y musicales y sobre todo el aporte que desde las diversas etnias nutrieron la fiesta, han sido los principales aportes que desde la antropología se han logrado, en un intento por definir la fiesta y sus características. Así lo reafirma Friedmann al considerar que el Carnaval es “una ilusión, cambiante, inesperada y llena de promesas. Nunca nadie dirá la última palabra mientras la fiesta exista” (1985, pág. 16) es una clara apreciación de la relación que tiene su definición con la vivencia que experimentan los sujetos al estar dentro o fuera del Carnaval.

Tal situación, ha sido documentada por Alarcón quien ha puesto en evidencia durante sus investigaciones que, en la prensa local, en particular el periódico “El promotor”, que circuló entre 1870 y 1907, en una de sus crónicas manifiesta las grandes preocupaciones de la época asociadas a la pérdida de las antiguas costumbres Carnavaleras. Enfatiza, además, en la manera cómo “los problemas económicos afectaban la celebración de la fiesta en particular en el desarrollo de la Batalla de Flores” (2005, págs. 78-79).

En coherencia con lo acontecido en el Carnaval, Sanín pregunta sobre la construcción de la identidad en medio de tiempos de globalización de la economía, la universalización de la cultura y la dominación de lógicas del mercado y consumo que configuran un imaginario de nación. Este imaginario tiene repercusiones sobre la identidad y la noción de patrimonio.

Manifiesta que:

(...) muchas veces ese pasado que se intenta traer al presente con el fin de ser presentado como patrimonio y, por lo tanto, como fuente de la identidad cultural y de unidad nacional, no coincide con el imaginario de las personas comunes, quienes ante esa nueva idea de nación que comienza a constituirse en torno a la monumentalidad, la ancestralidad y el folclor, se sienten ajenos. (2010, pág. 31).

En consonancia con lo anterior, Buelvas en su informe sobre la Batalla de Flores del Carnaval de Barranquilla realizado en el 2015, encuentra lo que ella considera “la pérdida del carácter festivo y el predominio del concepto de espectáculo en la fiesta” (2016, pág. 23). Asimismo, identifica la necesidad de replantear las formas de producción, financiación y comercialización de las manifestaciones del Carnaval, tomando en consideración el creciente impacto de las industrias culturales en la economía de la ciudad de Barranquilla y la región.

Buelvas reconoce:

El Carnaval es un fenómeno vivo y en ebullición porque lo respalda una filosofía de renovación y cambio; por eso actualmente admite en su interior otros aconteceres e influencias foráneas; pero consideramos que éstas tienen que madurar y no convertirse en una alienación que no exige más que copiar e imitar, expresando inseguridad en lo propio. (1993, pág. 11).

Por otro lado, si bien es cierto que, al constituirse el Carnaval de Barranquilla en obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad, el mayor interés apunta a la conservación de las tradiciones, lo cierto es que como espacio antropológico pueden converger en él todo tipo de manifestaciones que también den cuenta de la creatividad popular, de las nuevas tendencias y de nuevas formas de simbolizar la tradición. Es Así como, en concordancia con lo expresado por Friedman (1985), Buelvas deja entrever su preocupación por la necesidad de oxigenar las manifestaciones del Carnaval con las expresiones estéticas surgidas en la contemporaneidad. Es decir, se hace necesario tener presente que parte de entender las que se consideran hoy como manifestaciones tradicionales, es necesario recordar

que también fueron el resultado de formas expresivas de una actualidad convertida en tradición.

Al reconocer el concepto de fiesta como un campo de interacción social por la relevancia de sus acontecimientos y eventos de gran trascendencia, se reconoce también el papel que juegan las organizaciones que lideran los eventos y el Carnaval en sí. En Barranquilla, la tradición en cuanto a las instituciones operadoras de la fiesta, ha estado ligada en sus inicios a juntas administradoras, fundaciones, empresas de economía mixta, entre otras figuras muy relacionadas con la elite de la ciudad. Así lo reseña Rey Sinning (2004) que, si bien reconoce que las danzas y músicas provienen de diferentes afluentes geográficos y culturales, el Carnaval como evento es liderado por organizaciones y personajes insignias de la ciudad quienes han adelantado acciones para mantenerlo vigente como festejo popular pero también como espectáculo de exportación.

No obstante, la historia del Carnaval de Barranquilla ha estado plasmada en evidencias fílmicas y documentales que se han convertido en un importante aporte en la reconstrucción de los antecedentes de la fiesta. Lo anterior es una aportación de gran valía por cuanto permite conocer la forma como el cuerpo se representa y se escenifica en cada uno de los eventos. El documental: *Una revisión histórica (1984 - 1994): Recopilación y revisión histórica de la producción documental sobre el Carnaval de Barranquilla*, (González Cueto, 2004) plantea una mirada cronológica a través de nueve documentales a través de los cuales se reflexiona sobre el actual estado de la producción documental sobre el Carnaval de Barranquilla y a la discontinuidad de la misma a mediados de los años noventa.

Antes de la declaratoria de la Unesco, se desarrolló en Barranquilla la investigación denominada *Carnaval de Barranquilla: la juventud y sus imaginarios*, la cual se convirtió en un acercamiento a la manera cómo los jóvenes asumían el Carnaval, y permitió conocer dentro

de los hallazgos algunos aspectos considerados de vital importancia como referentes de la presente investigación. Parte de los resultados pudieron concluir que “los jóvenes saben que la riqueza cultural que se encuentra en el Carnaval, pero no distinguen aun los eventos, disfraces y danzas” (Quintero, Lindo, Restrepo, & Rodriguez, 1998, pág. 95) La investigación en mención ofrece un punto de partida para el análisis más detallado del fenómeno corpóreo en un contexto particular, como lo es el Carnaval, incorporando elementos tan importantes como la semiótica y el poder que ejercen los medios masivos de comunicación en el imaginario del cuerpo y el impacto que genera en la configuración de nuevas simbologías que adquieren gran significación para las nuevas generaciones.

En el campo de las representaciones en relación con los procesos de identidad y las tradiciones, se reseña un estudio que recalca la importancia de generar conciencia en torno a cualquiera que sea el aspecto de la cultura partiendo de la necesidad de precisar la representación de sí mismo. Tal representación es tanto una imagen, “un concepto de sí mismo, como un conjunto de recuerdos sobre su propio ser. Pero, además, lo primero es imposible sin lo último” (Rosa, Bellelli, & Bakhurst, 2008, pág. 169) Por tanto, los recuerdos son lo primero en lo que nos tenemos que fijar por lo que recomienda empezar por fijarse en cómo interactúan pasado, presente y futuro.

Por todo esto, la construcción del estado del arte en la presente investigación da cuenta de aportes valiosos en torno a los estudios del cuerpo y las representaciones, aunque la mirada que tiende a privilegiarse ha estado enlazada con las problemáticas propias del ámbito escolar formal, su función en las relaciones de poder y las clases sociales. Por lo tanto, sigue siendo pertinente indagar sobre el papel que asume el cuerpo en el marco de la educación popular, permeado por el estudio de las representaciones sociales. Este estudio tendrá entonces en cuenta la relación del cuerpo, el Carnaval, la educación y las representaciones sociales a partir

de una resignificación del término tradición en el marco del universo simbólico de los sujetos del Carnaval.

En síntesis, en los senderos que conducen a investigaciones que han transitado por las representaciones, el Carnaval, el cuerpo y las prácticas formativas, se pudo encontrar que a nivel internacional los principales aportes han sido reconocer que históricamente se ha privilegiado la mirada diacrónica, sobre todo en Europa donde las representaciones sociales han estado ligadas a cada momento histórico y cada acontecimiento de relevancia mundial. Mientras que, en América Latina y en Colombia particularmente, las investigaciones develan una apropiación del discurso eminentemente social, soportado en los planteamientos de Foucault y Bourdieu, referidos específicamente a los efectos de la dominación, la mercantilización de la cultura, las desigualdades sociales, la regulación y la construcción de la identidad.

Sin embargo, aunque los avances que se han registrado han sido significativos y apuntan al desarrollo de la presente investigación, lo cierto es que se hace necesario incursionar en terrenos más específicos en los que también se llevan a cabo prácticas formativas que generen un cuerpo danzante. Es, en estas prácticas, en las cuales se configura una identidad cultural y se protegen las obras patrimoniales de un Carnaval como el de Barranquilla.

En conclusión, los antecedentes permiten identificar caminos que se constituyen en aportes significativos a la presente investigación, entre ellas, comprender la existencia de unas tácticas aplicadas a la pedagogía del cuerpo desde el siglo XVII al XX, a partir de las representaciones de la estética y la apariencia (Vigarello G. , 2017), lo cual se complementa con el aporte de Planella (2015) que reafirma la necesidad de comprender que existe una “cultura corporal” que incentiva la creatividad y soporta y da sentido a la educación y que ésta práctica corporal

tiene un valor no solo como acto performático sino como discurso en el que intervienen los procesos reflexivos de la práctica y su racionalidad.

El cuerpo en el Carnaval se gestiona socialmente, es subversivo y sustituye las reglas a su conveniencia, generando procesos de inversión de roles en lo referente al género, a la política y en general a lo social. A lo que Flores Martos (2001) complementa resaltando el carácter ritual del cuerpo en el Carnaval y la influencia de la geografía y la historia contada a partir de los protagonistas. Lo expuesto por Barrios y Miguel (2016) permite entender que en el Carnaval se generan formas de resistencia, formas de dominación y de desigualdades en las relaciones de apropiación y la construcción de la identidad.

Los autores locales han aportado información relevante en torno a los orígenes del Carnaval, el desarrollo de la fiesta en diferentes momentos históricos, así como el reconocimiento del valor pedagógico que posee el Carnaval (Friedman, Buelvas, Sinning, Pérez) Finalmente, las investigaciones adelantadas por Citro (2013) han permitido comprender que existe una antropología de y desde los cuerpos, en la cual es posible reivindicar el saber de las comunidades en la construcción de un concepto cuerpo y de las maneras particulares como éste aprende entrelazando sensaciones, movimientos, afectividades y discursos.

1.4.El Contexto de la fiesta en el Caribe Colombiano.

Hacer referencia a la fiesta, es reconocer que son la expresión de la cultura y el cimiento de la identidad de los pueblos. Han sido las fiestas los espacios antropológicos en los cuales se agrupan personas que comparten para celebrar, festejar, divertirse, conmemorar convirtiéndose así en una especie de rito social. Su práctica, en palabras de Chartier, es un “acto de participación comunitaria” (1987, pág. 23) . Es decir, mantiene este elemento de tradición, aunque puede reflejar las distintas variaciones sociales y sus diversas formas de

expresión. Por su parte, Heers expresa que la fiesta es la manifestación de una comunidad que, aunque evidencias aspectos relacionados con las costumbres, también involucra “unas circunstancias donde se encuentran implicadas toda clase de estructuras y de prácticas políticas y sociales ante todo” (1988, pág. 6)

Barranquilla desde sus inicios, fue erigida de manera progresiva por campesinos, inmigrantes y comerciantes quienes la forjaron como un punto estratégico para las actividades comerciales, pero también como un territorio fértil para el arte y la cultura. La ciudad es capital del Departamento del Atlántico y junto a su área metropolitana que incluye los municipios de Soledad, Puerto Colombia, Galapa y Malambo suman unos 2'050.127 habitantes.

Durante la época republicana, Barranquilla se convirtió en un puerto estratégico para el comercio y en medio de su crecimiento vio llegar a emigrantes de países como Alemania, Italia, Francia, Líbano, Israel y Estados Unidos, quienes trajeron consigo sus costumbres, sus formas y prácticas de comercio, gustos arquitectónicos, arte y cultura, incorporándolas a la construcción del estilo cultural de la ciudad. También llegaron personas de otros lugares de la región y del país con sus maneras particulares de celebrar. Al respecto Carlos Bell Lemus afirma:

Cuando Colombia empezó a exportar café y Barranquilla se convirtió, especialmente Sabanilla en 1849 y luego el muelle de Puerto Colombia en 1.866, en el principal puerto exportador de Colombia y también importador porque llegaba mucho contrabando, era el mundo de la ilegalidad, el mundo donde la gente podía expresarse y podía sentir diferente a lo que la colonia tradicional había querido. Esta condición luego permite, a principios de siglo, que seamos nosotros el principal Puerto exportador de Colombia y que hasta 1935 Barranquilla sea la parte pionera por donde entra la modernidad; es decir, todo el proceso de modernización, todo el proceso de conversión laica comienza a darse en la ciudad de Barranquilla, es más en Barranquilla el catolicismo no asienta tanto como en el interior del país, por ejemplo, el caso de Antioquia. (1998, pág. 21).

Como puede verse, Barranquilla tuvo impulso en lo urbano y económico que influyó de manera significativa en el desarrollo mismo del Carnaval, aportándole diversos elementos etnoculturales de los cuales se puede precisar su origen a través de los afluentes o flujos culturales que le nutrieron desde otras geografías.

Para referenciar los principales afluentes que nutren o dan origen a las carnestolendas barranquilleras, se parte de la afirmación de que el cinturón costanero o del Caribe colombiano fue el primero en colonizarse y en dar lugar a asentamiento urbanos, algunos de los cuales se encuentran entre los más antiguos de Colombia. El departamento de Bolívar, a diferencia del resto de los departamentos del Caribe, presenta el panorama cultural quizás más complejo porque en el mestizaje iniciado por el cruce entre el blanco e indígena se ramificó hacia el mulataje, por mezclas de blanco con negro, agrandándose a su vez a zambaje, entre indígena y negro, aunque en mucho menor grado. Octavio Marulanda, expresa que los remanentes de las tres razas conservan, sin embargo, varias de sus características:

Hay un evidente predominio de los ancestros africanos cuyas manifestaciones más sobresalientes se encuentran en la música y los instrumentos de percusión sumados a los cantos a capela (tonadas fonemáticas, zafras de cultivo, zafra de difunto, alabaos, loas, canciones de cuna, cantos de lumbalú, velorio y vaquería). (1984, pág.201).

Cabe señalar que muchos de los esclavos que procedían de África, eran embarcados desde cualquier puerto del continente africano hasta llegar a nuestros territorios logrando reunir esclavos de diferentes tribus y varias regiones, con diferentes costumbres, idiomas y biotipos, procedentes en su gran mayoría de las tribus *Yorubas* o *Lucumíes*, de *Dahomey*, *Congo*, *Senegal*, *Mandinga*, entre otros. Las supervivencias indígenas se circunscriben, en buena parte en muchos de los instrumentos aerófonos que desarrollan un papel melódico en la musicalidad de las danzas. La corriente europea por su parte, trajo consigo el idioma, la religión, las leyes, las artes del viejo mundo y las costumbres. De esta forma, se entiende que

el repertorio coreográfico de esta región del país esté integrado por una gran variedad de danzas que pueden contar por sí solas, la historia social y cultural que ha sufrido esta región desde su colonización.

1.5.El Carnaval de Barranquilla, origen y desarrollo.

Los historiadores coinciden en afirmar que los orígenes del Carnaval se remontan a las antiguas fiestas dionisiacas y las saturnales romanas, donde el pueblo realizaba cantidad de danzas que eran consideradas “groseras” o “licenciosas” por la realeza. Su definición según la RAE, corresponde a los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma. Se constituye en una fiesta popular consistente en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos. Proviene del italiano *carnevale*, haplogía del ant. *carnelevare*, de *carne* que significa carne, y *levare* 'quitar', calco del griego ἀπόκρεως *apókreoōs* (2020).

En la teoría de los géneros discursivos del Carnaval, los planteamientos de Bajtín (2003) son pieza fundamental al intentar definir la naturaleza misma de este evento, cuyos orígenes datan de la antigüedad con las famosas celebraciones romanas. En estas fiestas, el rito y tributo a los excesos, delinea la especial connotación que sigue teniendo el Carnaval en la actualidad, por ello Bajtín se refiere al carnaval de la siguiente forma:

“En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa... en esos tiempos el Carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral sino una forma concreta de la vida misma” (2003, pág. 7).

Lo cual hace énfasis en la idea de que existen unas leyes propias, acciones de libertad que trasciende las fronteras de lo moral y de las clases sociales. En el espacio del

carnaval, referido a sus albores, las divisiones entre quien ejercía el papel de actor o espectador no existían. Bajtin, recalca: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene frontera espacial” (2003, pág. 13). Tal idea, se complementa con la visión tolerante de las clases sociales de la época, en medio de una sociedad en la que, durante la cotidianidad, era imposible pensar en que el pueblo pudiera burlarse o mofarse de sus reinas y reyes. Se gestan entonces acciones dialógicas que derivan en la carnavalización de una sociedad permisiva y tolerante que cambia su paradigma frente al orden, al respeto, la compostura, el deber ser y sobre todo que cuestiona la jerarquización y roles dentro de la sociedad.

Por otra parte, Caro (2006) en sus análisis histórico y cultural del Carnaval, hace referencia a esta fiesta como un acontecimiento propio y necesario en el orden y ritmo vital de las comunidades y a su relación con las estaciones. Se refiere a la existencia de un ciclo enmarcado en los meses de diciembre, enero y febrero que corresponden al ciclo del carnaval, mientras que marzo y abril corresponden al ciclo de la cuaresma y pascua, lo cual se suscita siempre de la misma manera como ocurre con las estaciones. Si bien el carnaval en sus inicios fue abiertamente una representación del paganismo frente al cristianismo, en la medida en que las comunidades han evolucionado, se ha transformado también la intencionalidad de la fiesta.

Caro, menciona la popularidad que tuvo en Venecia el Carnaval durante el siglo XVIII, por el incremento de músicos, escenas teatrales, intervención del arte plástico, las mascaradas y las libertades provenientes de los dirigentes. Pero también manifiesta que: “del siglo XVIII al XIX, el carnaval urbano ganó importancia, pero perdió fuerza” (2006, pág. 168), lo cual argumenta ser producto de la incorporación de concursos de carrozas y comparsas, las lujosas cabalgatas lideradas por los burgueses y la realización de grandes bailes

privados adoptados por la aristocracia. Todo ello, debilitó el carácter popular y “rústico” del festejo.

Desde sus inicios, en el espacio del Carnaval se han dado cita los cuerpos en sus diferentes formas de representación, bien sea a través de la danza, la música, la pantomima, el teatro, las producciones plásticas, la oralidad. Así mismo, se configura a partir de siete motivos sobre los cuales actúa la Carnavalización, “el cuerpo, la vestimenta, comida, bebida, sexo, la escatología y la muerte” (Huerta, 1999, pág. 413). Por ello, se considera que el espectáculo Carnavalesco, como el teatral, ha sido la compañía de las sociedades en toda época y en cualquier cultura, y se da la sorprendente circunstancia de que, en los momentos de mayor debilitamiento moral, social y económico, la teatralidad, la lúdica, la fiesta, adquiere un papel relevante en el conjunto de la actividad de una sociedad, mimetizándose con aquella. El Carnaval, en palabras de Le Breton, es el revelador de un régimen del cuerpo que no se acantona en el sujeto solamente, sino que desborda su inserción para tomar sus constituyentes y su energía del mundo que lo rodea:

En el júbilo del Carnaval, los cuerpos se entremezclan sin distinciones, participando un estado común: el de la comunidad llevada a su incandescencia. No hay nada más extraño a estas fiestas que la idea de espectáculo, de distanciamiento y de apropiación por medio de la mirada. En el fervor de la calle y de la plaza pública es imposible apartarse, cada hombre participa de la efusión colectiva, de la barahúnda confusa que se burla de los usos y de las cosas de la religión. Los principios más sagrados son tomados en solfa por los bufones, los locos, los reyes del Carnaval; las parodias, las risas, estallan por doquier. (2002, pág. 30)

En esta mirada, la tesis de la inversión de valores se hace presente como el factor determinante del Carnaval como fenómeno festivo y deja entrever que tal carácter pone en relieve el tributo a los excesos, siendo el común denominador en los Carnavales del mundo. De allí que desde una postura crítica enmarcada particularmente en el Carnaval de Barranquilla, el estudio de las representaciones permitirá develar si tales apreciaciones siguen

siendo vigentes. En consonancia, es preciso identificar ciertos conceptos como fiesta, feria y Carnaval, cuya forma de asumirlas podría dar luces sobre la coincidencia o no con el hecho que atañe a la presente investigación, toda vez que se constituyen en prácticas culturales que se producen y regeneran en diversos lugares sociales. (Pérez, 2014).

Han transcurrido muchos siglos desde que la mítica forma de celebrar el Carnaval se originó, no obstante, para una ciudad joven como Barranquilla se ha convertido en tema de importancia y vigencia, no sólo por erigirse como la ciudad que acuna un Carnaval patrimonial, sino porque su origen y desarrollo ha girado en torno de esa realidad festiva e incluyente.

Como la misma ciudad, el Carnaval en Barranquilla se construyó a partir del aporte cultural de los diversos pobladores de comunidades aledañas. Para Franco (1997), existe una variedad, producto del sincretismo cultural que derivó del poblamiento y de la conveniencia comercial de la ciudad. Ello propició que como festejo popular el carnaval se desarrollara y se posicionara con gran variedad de expresiones y con una masiva asistencia.

El primer afluente que nutrió al Carnaval de Barranquilla proviene de la influencia cultural de Cartagena de Indias, principal puerto de comercialización de esclavos, donde se realizaron los grandes cabildos interpretados por los antiguos esclavos africanos. Por este afluente llegaron a Barranquilla danzas como el Congo y el Baile Negro, así como el Mapalé los cuales reflejan la mixtura de formas corporales africanas, anidadas a las costumbres propias de tribus como los *Congo, Dahomey, Carabalí, Bantú*, entre otros.

El segundo afluente del cual habla Franco, corresponde al área de la Depresión Momposina, con influencia indígena y española, “como fueron: la danza de lo goleros, los Coyongos, los doce pares de Francia, las danzas de indios, las pilanderas Momposinas, etc.” (1997, pág. 102).

También se hace referencia al afluente proveniente de la Ciénaga Grande que abarcagran parte del departamento del Magdalena, cuya capital es Santa Marta, una de las más antiguas ciudades de América, sitio en el que se erigió la primera iglesia católica durante la colonización. Su ubicación geográfica coincidía con un gran poblamiento indígena que habitó fundamentalmente en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta. Este afluente, hizo evidente la influencia mestiza (indio - español) y mulata (blanco - español). “De los antiguos carnavales que se celebraron en la ciudad de Santa Marta emergieron danzas como el caimán, las maestranzas, los diablitos, las pilanderas y el paloteo que en sus inicios fuera una danza de corpus Christy, festividad que perdió vigencia al haber cumplido con su misión evangelizadora” (Franco Medina, 1997, pág. 102).

Como complemento a este gran repertorio de danzas que llegaron a Barranquilla y su carnaval, se encuentran el tercer afluente mencionado por Franco, el cual se asocia con las manifestaciones rurales del departamento del Atlántico. “llegaron danzas características de contenido agrario y de vivencias locales como la danza de las mariposas, los negros campesinos, los pájaros o el imperio de las aves, los ovejos, los siete colores, las camisas, la jardinera que por su proximidad a Barranquilla se desplazaron, algunas de ellas, con mayor frecuencia y facilidad al Carnaval” (1997, pág. 103). A partir del reconocimiento de los afluentes geográficos y culturales que nutrieron al carnaval puede decirse que el Carnaval en Barraquilla, es el resultado de todo el gran aporte que en principio proviene de las diferentes áreas geográficas aledañas.

Si bien hasta aquí, se han podido identificar un repertorio de danzas tradicionales que llegaron al Carnaval de Barranquilla, la creciente participación de un sinfín de agrupaciones que siguen llegando de otras geografías, y ante la necesidad de organizar un sistema que permita una categorización o clasificación de las mismas, se plantea un mecanismo para su

ordenamiento por parte del ente operador de la fiesta. En este sentido, se han categorizado de la siguiente manera: Disfraces, Comedias, Letanías, Comparsas de tradición, Comparsas de Fantasía, Danzas especiales, Danzas de Relación, Danzas Negras, Cumbias, Garabatos, Congos, orquestas, grupos musicales de millo y carrozas. Cada una de estas expresiones posee sus propias reglamentaciones y su presencia en las fiestas se determina por modalidades y concursas en fechas y espacios según sus características.

Para Solano y Bassi:

El carnaval de Barranquilla es, por definición, un abrazo musical, una convocatoria festiva para que todos los pueblos de la Cosa Caribe colombiana se congreguen en un encuentro sonoro y rítmico, mostrando lo mejor de su arte cultural populares. Por ello el carnaval siempre ha tenido el eco bullicioso de sonos de todos los confines de la macro-región Caribe, incluida la cuenca antillana, nuestro entornonatural (2005, pág. 53) .

Es justamente toda esta riqueza cultural que no solo se manifiesta en la danza, sino también en la música, se hace presente en la fiesta del Carnaval, la que invita a plantearse la necesidad de generar estrategias para su salvaguardia. De igual forma, deriva en el fundamento para que, en el año 2001, el Carnaval de Barranquilla sea declarado como patrimonio cultural de la nación y luego en el 2003 como Obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad, al ser testimonio único de tradición y por su valor como obra del genio creador humano.

1.6 El Carnaval de Barranquilla como obra patrimonial

El patrimonio está constituido por todas las expresiones tradicionales materiales e inmateriales que están revestidas de un gran valor histórico para las comunidades y que se configuran como la herencia de los pueblos. De esta manera, representan a la sociedad por sus características y peculiaridades convirtiéndose en la condición inherente en la configuración

de la identidad cultural como sujetos colectivos. Su importancia es tal, que organismos internacionales, se han ocupado de crear instancias específicas encargadas de generar políticas y estrategias para la salvaguardia del patrimonio en todo el mundo, ante la creciente amenaza de su desaparición o destrucción. En este sentido, la Unesco (2017) se refiere al patrimonio cultural de la siguiente manera:

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. Como se señala en Nuestra diversidad creativa, esos recursos son una “riqueza frágil”, y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables. (p. 132)

Es así como el patrimonio cultural de una nación, es también su capital cultural al fundarse en la transmisión de experiencias, conocimientos, aptitudes que son el principal recurso en la generación de procesos innovadores que se fundan en la creatividad y en la inspiración.

El concepto Patrimonio, se relaciona con todo aquello que se ha heredado de un pasado y que representa a la sociedad por sus características y peculiaridades. Es la condición inherente en las manifestaciones que nutren el Carnaval al ser resultado de todo un sincretismo cultural que ha ido evolucionando, pero que a la vez puede desaparecer si no se emplean las estrategias apropiadas para su conservación. Sobre ello, la Unesco aclara sobre las obras patrimoniales de la siguiente manera:

El patrimonio cultural de una nación o región no está compuesto sólo por monumentos y colecciones de objetos en museos, sino que también por expresiones vivas, intangibles o inmateriales heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes. (...) el patrimonio cultural inmaterial (PCI) se compone por tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. (Unesco, 2017)

Para tales efectos, y con miras a la protección del patrimonio en todas las culturas que así lo requieren, se crea en el año 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial por parte de la Conferencia General de la Unesco, instancia en la que la comunidad internacional destaca la importancia de reconocer las manifestaciones culturales que hasta entonces no tenían estrategias jurídicas que las protegiera. Es así como el Carnaval de Barranquilla logra ser incluido en la lista del Patrimonio Cultural e inmaterial de la humanidad.

En su definición, el patrimonio se ha visto influenciado por diversas miradas y nociones afectados por los cambios en las concepciones de realidad y sociedad sobre todo en el contexto de un mundo globalizado. Es así como es posible identificar algunas tendencias que afectan su definición. En primera instancia, está relacionada con el reconocimiento de su carácter diverso, cuya definición se da en el marco mismo de la diversidad de los territorios en los cuales los gestores habitan. En segundo lugar, se asocia con la democratización del patrimonio el cual se amplía a lo intangible, y un excesivo énfasis en lo monumental y arquitectónico. La tercera, relacionada con la multiculturalización de lo patrimonial, donde los portadores no se limitan a su mismo núcleo, sino que se amplía a otros colectivos minoritarios; y finalmente, la privatización y comercialización de lo patrimonial donde lo público y lo privado generan estrategias para la explotación turística del legado patrimonial (Dietz, 2005)

De este modo, las obras patrimoniales son bienes culturales, una herencia cargada de mucho valor histórico que permanecen vigentes, aunque provengan del pasado, se vivencian en un presente, en una contemporaneidad que les permite convertirse en herramientas

integradoras contribuyendo a la identidad cultural, susceptibles de seguir siendo transmitidas en las comunidades a través de las generaciones.

Arévalo aclara que el Patrimonio, “no debe confundirse con cultura. Todo lo que se aprende y transmite socialmente es cultura, pero no patrimonio. Los bienes patrimoniales constituyen una selección de los bienes culturales” (2007, pág. 12) De tal suerte, el patrimonio posee tal preeminencia que estriba en el acervo de conocimientos y técnicas que le son inherentes y que logran ser transmitidas como manifestación cultural que para muchas sociedades se convierten en obras, no solo de un significativo valor social, sino económico. Así mismo, reitera Arévalo que “lo que se considera ahora es el valor simbólico, el patrimonio como expresión de la identidad y ésta como asunción de la tradición y una continuidad generacional particular, la herencia cultural.” (pág. 16).

Debido a los actuales modos de relacionamiento social, permeado por las redes de comunicación, el desplazamiento forzado, los efectos de la globalización, la guerra, entre otros, la Unesco aprobó en 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial que determina una serie de medidas encaminadas a garantizar la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión a través de la enseñanza formal y no formal. En esta instancia la comunidad internacional destaca la importancia de reconocer las manifestaciones culturales que hasta entonces no tenían estrategias jurídicas que las protegiera y se generan compromisos dentro de los cuales figura un inventario para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, así como la presentación de un informe periódico por parte de las instancias gubernamentales en torno a los avances en la implementación de los respectivos Planes Especiales de Salvaguardia.

De esta manera, se ha definido el término salvaguardia como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas por la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio” (González-Varas, 2018, pág. 466). De igual forma, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial expresa:

Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial supone transferir conocimientos, técnicas y significados. La Convención hace hincapié en la transmisión o comunicación del patrimonio de generación en generación, no en la producción de manifestaciones concretas como danzas, canciones, instrumentos musicales o artículos de artesanía. Así pues, toda acción de salvaguardia consistirá, en gran medida, en reforzar las diversas condiciones, materiales o inmateriales, que son necesarias para la evolución e interpretación continuas del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión a las generaciones futuras (Unesco, 2003)

De allí que en Colombia, a partir de las iniciativas comunitarias, se hayan emprendido las acciones para que muchas de sus expresiones festivas hagan parte de la lista representativa del patrimonio oral e intangible de la humanidad y por consecuencia, se hayan generado políticas para promover la salvaguardia de las expresiones que la conforman. El Carnaval de Barranquilla al obtener su declaratoria en el año 2003 se constituyó en la primera de las fiestas declarada como obra inmaterial en Colombia. Esta iniciativa fue replicada por otras festividades como el Carnaval de Blancos y Negros de Pasto, San Basilio de Palenque, entre otras.

1.7 La naturaleza de las agrupaciones de danza tradicional en el Carnaval
Bajtín (2003), entiende el Carnaval como una forma de espectáculo sincrético de carácter ritual, al tiempo que reconoce que ha sido en su seno donde se ha gestado todo un lenguaje de símbolos, que van desde acciones muy simples hasta gestos Carnavalescos y todo

un complejo entramado de redes de comunicación. Estas acciones, finalmente, expresan la percepción del mundo inmerso en el Carnaval de una manera única y particular, en el que actores y espectadores se comunican, rompiendo toda barrera y propiciando el acercamiento permanente y de manera vivencial. Este sentimiento, y la manera de ver el mundo, se expresa y materializa de muchas formas en la sociedad actual, permeada por un interés mayoritariamente capitalista el cual también afecta las prácticas al interior de las agrupaciones.

Para poder entender cómo se construye el conocimiento a partir de las representaciones sociales, es necesario conocer la naturaleza misma de las agrupaciones de danza tradicional que participan del Carnaval. Tales definiciones, se centran en tres danzas en particular, el Congo, la Cumbia y la danza del Paloteo por ser las expresiones patrimoniales más antiguas del Carnaval. De este modo, es a partir de la inmersión en sus contextos desde donde se analiza el curso de sus prácticas formativas y es posible conocer las formas de producción de sus representaciones sociales.

Se entiende como danza patrimonial, aquellas que se constituyen en el legado del pasado que sigue vigente en el presente y se proyectan hacia el futuro con la conciencia de su valor ancestral para las comunidades. En el Carnaval de Barranquilla, tras su declaratoria, han sido visibilizadas catorce expresiones consideradas como tales, son ellas: las Danzas del Congo, Danza de los Gallinazos, Danza de las Farotas, Danza de los Coyongos, Danza de los Diablos Arlequines, Danza del Paloteo, Danza de los Micos y Micas, El Mapalé, La Danza de los Pájaros, Danza del Garabato, Son de Negro, Danza de los Indios, Danza del Caimán y La Cumbia⁴. De estas, para efectos de esta investigación se han escogido la población relacionada

⁴ Inventario de danzas que se relacionan en el Dossier para la declaratoria del Carnaval como Obra Patrimonial por parte de la Unesco.

con las danzas de Congo, Las Cumbias y El Paloteo. Como categoría emergente, están incluidas las comparsas.

Se hace necesario establecer las diferencias entre danzas tradicionales, danzas patrimoniales y danzas folclóricas. Para lo cual se especifica que las danzas tradicionales son aquellas que tienen su origen en el pasado y que se han transmitido de generación en generación guardando su carácter ritual y repetitivo, que, si bien posee un aspecto permanente o patrón básico de interpretación, también tiene otros aspectos que están susceptibles al cambio. La danza tradicional es natural, no está sujeta a los parámetros de una intencionalidad escénica ni se transforma arbitrariamente perdiendo su sentido como producto de la mercantilización. Ser tradicional no exige ninguna categoría estética porque está situada en su comunidad, está pensada en el sujeto en sí mismo y no en el público. Es resultado del goce, del disfrute, del juego, de lo ritual.

La danza patrimonial, es aquella que se constituye en un bien que han adquirido una relevancia y una significación cultural. Es aquella que remite a símbolos y representaciones, a los lugares de la memoria, a la identidad, posee un valor y es representación simbólica de una identidad. Las comunidades eligen o les otorgan el valor a las danzas que ellos así lo consideran, por envolver en sí mismas, una gran significación para esa comunidad. Son realidades icónicas, simbólicas y colectivas que se convierten en patrimonio por que la comunidad las ha elegido dentro de un cúmulo de danzas que son tradicionales pero que adquieren gran relevancia por su significación y su aceptación.

El patrimonio es una construcción ideológica, social y cultural, pero “también significa correlativamente que es un artificio ideado por alguien en algún lugar y momento para unos determinados fines, que implica finalmente, que es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinan nuevos fines en nuevas

circunstancias” (Prats, 2004, pág. 20). Por ende, podría decirse que una danza patrimonial ha sido declarada como tal, en el contexto del Carnaval de Barranquilla, por una comunidad que bien consideraron protegerlas para evitar su extinción.

Las danzas folclóricas por su parte, son danzas tradicionales típicas de una región, resultado del sincretismo de las tres etnias. Aunque han sido tradicional en sus inicios, algunas han dejado de serlo por salir de su contexto natural. Por lo general son proyectadas intencionalmente, es decir, quien la interpreta no necesariamente habita en su lugar de origen, pero si debe conocer sus pasos y coreografías. Se deben entender los códigos símbolos en tanto técnica porque hay maneras específicas que responden a unas maneras de bailar. Algunas danzas folclóricas han sido reelaboradas a partir de la indagación de sus rastros en las memorias de los que en algún momento las interpretaron. Pueden ser reconstruidas y recreadas como un medio para recordar las costumbres de un pasado.

2.- FUNDAMENTOS TEORICOS

El presente capítulo articula aspectos epistemológicos que soportan, no solo una concepción de realidad, sino la manera como se produce conocimiento a partir de los fenómenos que tiene su desarrollo en un contexto del caribe colombiano, en particular de la ciudad de Barranquilla. Estos fenómenos, se tejen a partir de categorías como son las representaciones sociales, el cuerpo y las prácticas formativas. Las teorías que soportan la presente investigación, buscan argumentar de manera crítica el desarrollo de cada uno de los momentos del estudio, en particular en el análisis y la construcción de los resultados que responden a los propósitos planteados.

2.1. Las representaciones sociales, teoría y metodología.

En general, se entiende por representación (del latín *repraesentatio, -ōnis*), a la acción y efecto de hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene (Real Academia Española, 2018). También, refiere a ser imagen, símbolo de algo idea que sustituye a la realidad. En suma, las representaciones para Jodelet “concernen al conocimiento de sentido común, que se pone a disposición en la experiencia cotidiana; son programas de percepción, construcciones con status de teoría ingenua, que sirven de guía para la acción e instrumento de lectura de la realidad” (2000, pág. 10)

Chartier por su parte, explica que el término representación implica una nueva práctica de la historia cultural que refleja una realidad histórica, pero que también ejerce una función crítica en la sociedad, al constituirse en el instrumento esencial del análisis cultural y de percibir la identidad. De igual forma, plantea que su definición ha evolucionado desde su aparición en 1690 en el diccionario francés de la época, donde es definida como una “imagen presente y un objeto ausente, una que vale por la otra porque

es homóloga” (1992, pág. 58). Lo anterior, supone ver un objeto ausente haciéndolo presente mediante su sustitución por una imagen que es capaz de representarlo adecuadamente -pinturas, palabras o gestos-. Y Chartier lo ejemplifica con la siguiente frase: la esfinge colocada en vez del cuerpo en el féretro de un rey.

El estudio de las representaciones sociales, tiene sus antecedentes en la psicología, el psicoanálisis y la sociología, y se origina ante la necesidad de explicar la manera como los sujetos conocen y piensan la realidad y construyen su vida cotidiana. Por tanto, la tradición investigativa da cuenta del aporte del sociólogo Emile Durkheim (2002), quien referencia el término “representaciones colectivas” para describir los conceptos que se producen colectivamente, es decir, aquello que es compartido por una serie de individuos y que forman el bagaje cultural de una sociedad. Así, “las representaciones colectivas” son consideradas por Durkheim como formas de conciencia que la sociedad impone a los individuos, que ejercen un poder coercitivo sobre los miembros de una sociedad a diferencia de las representaciones sociales que son generadas por los sujetos sociales.

Por su parte, Moscovici afirma que las representaciones sociales son conceptos, afirmaciones y explicaciones sobre hechos de la vida cotidiana, son formas de conocimiento específico, socialmente elaborado y compartido, que no se constituyen ni en creencias, ni en opiniones o imaginarios, ya que son en sí mismas teorías *sui generis* que están destinadas a descubrir la realidad. Igualmente, ofrece un marco explicativo relacionado con los comportamientos de las personas y grupos estudiados que, a su vez, trascienden hacia otras estructuras sociales.

Moscovici define las representaciones sociales como:

una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos.....es un corpus organizado de

conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación (...) son sistemas de valores, nociones y prácticas que proporciona a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo (1979, pág. 18)

Cuando Moscovici decide integrar su concepto representación a lo social, es decir, cuando adjetiviza la representación como una representación social, está remitiendo a un elemento básico de su teoría: “toda representación social contribuye al proceso de formación de las conductas y de orientación de las comunicaciones sociales, elemento que, sin lugar a dudas, retomó de los aportes de Freud”. (Araya, 2002, pág. 24)

Mientras que Durkheim acude a la denominación de “representaciones colectivas”, Moscovici se refiere a las “representaciones sociales”. Sin embargo, aflora la expresión “imaginarios sociales” propuesta por Castoriades quien plantea que lo imaginario no es solo imagen. Es creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras/formas/imágenes" (2013, pág. 12). De esta manera, los imaginarios sociales, lo mismo que las representaciones sociales, se entienden como realidades simbólicas que se construyen mediante el lenguaje; son esquemas de significación a partir de los cuales es posible interpretar el mundo, surgen a través de las interacciones con los otros y redundan en la transformación del conocimiento.

Es así como, “las representaciones son la forma en la que los imaginarios se concretan” (Girola & De Alba, 2018, pág. 350). En palabras de Pinto, los imaginarios sociales son “aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social” (2013, pág. 8), es decir, hacen visible lo invisible y se materializan cuando son puestas en escena a través de las actuaciones debidamente sancionadas y reguladas de los comportamientos individuales.

Las representaciones han sido definidas desde diferentes escuelas y perspectivas que incorporan, además de los pensamientos de Durkheim, los de Lévy-Bruhl, Piaget, Freud, Heider, Berger & Luckmann, Banchs, Marková y Doise.

En un estudio de las mismas, Araya, concreta su definición así:

En resumen, las representaciones sociales son “filosofías” surgidas en el pensamiento social que tienen vida propia. Las personas, al nacer dentro de un entorno social simbólico lo dan por supuesto de manera semejante como lo hacen con su entorno natural y físico. Igual que las montañas y los mares, los lenguajes, las instituciones sociales y las tradiciones forman un panorama del mundo en que viven las personas, por tanto, ese entorno social simbólico existe para las personas como su realidad ontológica, o como algo que tan solo se cuestiona bajo circunstancias concretas. (2002, pág. 31).

No obstante, en su devenir teórico el estudio de las representaciones sociales, permite develar unos enfoques relacionados con las posturas de los diferentes teóricos, por ejemplo, Jodelet, Warner y Marková las abordan desde un modelo socio-genético o procesual; Doise y Lorenzi-Cioldi emplean el modelo socio-dinámico o de toma de posición, mientras que Abric, Pereira de Sá, Guimelli, entre otros, estudian las representaciones desde un modelo más estructural apoyado en la Teoría del Núcleo Central⁵. Este último tomando como fundamento para el análisis de la información en la presente investigación.

En este sentido, las representaciones sociales permiten entender la realidad y las significaciones sociales en un espacio y un tiempo que, en este caso, están asociados al Carnaval, que se desarrolla de manera cíclica -una vez al año-, permitiendo que el último día muera simbólicamente para resucitar de nuevo, justo antes de la época de la cuaresma. El Carnaval es un espacio socio antropológico que posee unas expresiones tradicionales, donde se evidencian normas y tienen lugar los hábitos, y donde se propician patrones de

⁵ Esta teoría se fundamenta en que toda representación social está hecha de un código central y un entramado de elementos periféricos que tienen significación y que pone en evidencia contenidos de mayor o menor frecuencia.

comportamiento que configuran una identidad. Por ende, es el espacio donde se hace evidente el cúmulo de objetivaciones humanas a través de un cuerpo, así como unas tradiciones que se representan socialmente en el cuerpo que danza.

Por lo tanto, los cuerpos se representan en la danza, y dan cuenta de maneras de pensar y de realidades vividas al interior de las agrupaciones, son como “filosofías” que surgen y direccionan el comportamiento de una comunidad. Es así como para entender las representaciones sociales, se debe partir de entender las dinámicas de las interacciones sociales, y aclarar los determinantes de las prácticas sociales, pues la representación, el discurso y la práctica se generan mutuamente (Abric 2001). Ello a partir de formas, actuaciones o patrones como por ejemplo la manera como se mueve el cuerpo danzante, la expresividad y gestualidad, los modos de relacionarse como grupo o parejas, los atuendos o formas de vestirse, de maquillarse, de emplear las parafernalias que adornan el cuerpo e identifican el estatus o la jerarquía que se tiene dentro del grupo.

En concreto, es considerar que los sujetos si bien construyen el conocimiento a partir de las explicaciones que se extraen de los procesos comunicativos, del pensamiento social, las representaciones sociales, al sintetizar esas explicaciones las convierten en un tipo específico de conocimiento compuesto por un sistema de códigos, de principios orientadores, de valores, de lógicas que forman el conocimiento de sentido común.

2.2. El sentido común y la concepción de realidad.

Las representaciones aluden al conocimiento de sentido común que parte de una realidad social, por lo que se hace necesario identificar el significado de ambas expresiones. Si bien es cierto que han sido muchas las escuelas filosóficas que han abordado el concepto de sentido común, es desde Aristóteles donde inicia tal discusión al asociarlo a la capacidad general que tienen los sujetos de sentir, relacionando ese sentir, con las funciones de constituir

la conciencia de la sensación y de percibir las determinaciones sensibles comunes a varios sentidos. El concepto sigue empleándose en esa misma perspectiva durante la escolástica medieval, inspirado en los postulados ya planteados por Aristóteles quien expresa: “el sentido es la facultad capaz de recibir las formas sensibles sin la materia, al modo en que la cera recibe la marca del anillo sin el hierro ni el oro” (2008, pág. 211) .

Por su parte, Livi define el sentido común como:

Aquello que todos espontáneamente saben y piensan respecto a lo que todos poseen en común como personas humanas: tanto en el ámbito de la situación ontológica(de su ser-en-el-mundo), como en la esfera de los imperativos éticos y de los valores (debe-ser, deber-obrar, deber-elegir); y también, lo que todos sienten como verdadero, bueno o justo, aun cuando no lo adviertan formalmente o, no lo advierten, no sean capaces de justificarlo racionalmente o incluso se vean inducidos a negarlo a veces cuando vuelven sobre esos contenidos mediante la reflexión y el análisis. (1995, pág. 51)

El autor resalta la existencia de otras definiciones que complementan la suya, como las surgidas desde la escuela escocesa con Thomas Reid, quien genera una noción de sentido común que pone el acento (tras la traducción al idioma inglés) en el sustantivo “sentido” y que lo presenta como un “sentido común sensato”. Por lo tanto, lo define como esa red de creencias comunes que son compartidas por la especie humana haciendo posible su comunicación. Reid (2003), relaciona el sentido común con las creencias tradicionales de los seres humanos, lo que los hombres creen o deben creer. En esta relación destaca lo planteado por Descartes quien se cuestionó sobre la naturaleza del pensamiento, también las ideas de Locke en torno a la identidad como el recuerdo, y aquello que un hombre pierde con respecto a todo lo que olvida” (Reid, 2003, pág. 24).

El abordaje del sentido común como lo que permite que las representaciones se formen en los sujetos, permite comprender la importancia del lenguaje como el medio que emplea la humanidad para comunicar a otros sus pensamientos e intenciones, sus propósitos y deseos,

lo cual requiere fijar un significado para ciertos signos y “por lo tanto, es imposible contrato o acuerdo alguno sin que existan signos y sin lenguajes” (Reid, p. 37) reitera que el lenguaje es la imagen expresa de los pensamientos humanos de la cual se pueden extraer conclusiones referentes al pensamiento original. De allí que uno de los aspectos que se consideran en el proceso de análisis de las representaciones sociales, esté relacionado con la forma como se comunican los agentes y la forma como esa comunicación da cuenta de unos intereses que permean sus acciones en la vida cotidiana. Bien lo expresó Bruner “Quizá el principal instrumento del hombre sea el lenguaje y las técnicas simbólicas que subyacen a él” (1984, pág. 120) .

Cabe anotar que, frente a la discusión del concepto “sentido común” articulada a una línea de pensamiento de la escuela escocesa, años más tarde Kant la refuta, por considerar que no se debe hablar de sentido común, sino de “inteligencia común”. Sin embargo, él alude al sentido común como la facultad del sentimiento para juzgar acerca de los objetos en general, es decir, tiene una íntima relación con las facultades de conocer y la comunicabilidad del conocimiento entre los seres humanos, lo que supone la formación del juicio estético, tal y como lo expresa:

Por lo tanto, un juicio estético es aquel cuyo fundamento de determinación radica en una sensación que se encuentra en conexión inmediata con el sentimiento de placer y displacer. En el juicio estético de los sentidos se trata de la sensación que es producida por la intuición empírica del objeto, mientras que en el juicio estético de reflexión se trata de la sensación que causa el juego armónico de ambas facultades de conocer del Juicio (imaginación y entendimiento) en el sujeto, en tanto que la facultad de aprehensión de la una y la facultad de exposición de la otra se fomentan entre sí mutuamente en la representación dada, una relación que en tales casos por medio de esta mera forma causa una sensación, que es el fundamento de determinación de un juicio, el cual por este motivo se denomina estético y, en tanto que finalidad subjetiva (sin concepto), se conecta con el sentimiento de placer. (2005, pág. 224)

Es así como, el conocimiento se expresa en juicios y en las posibilidades que tiene el sujeto en sí mismo para aprender a conocer en el marco de una experiencia que ocurre en un espacio y en un tiempo fuera de los cuales no sería posible conocer. Las cosas tienen una realidad en sí mismas que a la luz del entendimiento generan representaciones que se abstraen de la experiencia en vida cotidiana.

Además del concepto sentido común, en las representaciones sociales está inmerso el concepto de “la realidad”, entendida como el modo de ser de las cosas. La realidad es asumida de manera distinta entre idealistas, racionalistas, existencialistas, entre otros, que por años han intentado absolutizar su definición. Sin embargo, la filosofía moderna va más allá del problema de la realidad como la simple existencia de las cosas y aborda más bien el modo de ser específico de las cosas mismas. Hegel entiende que la realidad “es la unidad inmediata, que se ha producido de la esencia y de la existencia o de lo interno y de lo externo” (2005, pág. 231), por lo tanto, la realidad permanece en una relación dialógica e inseparable con el pensamiento y es considerada por Hegel como la vida misma, la cual se hace consciente justo en la conciencia misma del hombre

Se habla de la construcción social de la realidad, y han sido Berger y Luckmann (2011) los principales exponentes y desarrolladores del concepto, al defender la idea que la “realidad se construye socialmente y que la sociología del conocimiento debe analizar los procesos por los cuales esto se produce” (Berger & Luckmann, 2011, pág. 11). Así mismo resaltan que la construcción social de la realidad se produce en la vida cotidiana a partir de procesos de institucionalización y legitimación, se organiza alrededor de un aquí y un ahora de cada cuerpo y su presente. La realidad, expresan, es una cualidad propia de los fenómenos que se reconocen como independientes de nuestra propia volición. “La realidad se organiza

alrededor del "aquí" de mi cuerpo y el "ahora" de mi presente" (p. 37). Se legitima en las relaciones humanas donde los procesos de comunicación son importantes.

La teoría de las representaciones sociales, se constituye por lo tanto en una forma de abordar también la construcción social de la realidad considerando las dimensiones cognitivas y social implícitas en ella, preguntándose además ¿Cómo se forma en las personas la visión de realidad, individual o social? ¿Cómo afecta esto a la visión que los mismos individuos tienen de su vida cotidiana?

Es por ello que una de las condiciones inherentes en las investigaciones en este campo, es también abordar la realidad de la vida cotidiana como ese mundo compartido en el que se generan las interacciones y comunicaciones. Es este el caso del Carnaval de Barranquilla un espacio socio antropológico, constituido en sí mismo en el contexto social en el cual se insertan las personas que elaboran las representaciones sociales, es decir los danzantes y sus directores quienes en conjunto construyen su propio sistema de valores, normas, rutinas y habituaciones.

La interacción que se produce en el Carnaval de Barranquilla, no se genera desde un solo sujeto, en este caso el integrante de las agrupaciones de danza, sino que es necesaria la relación con los otros, como el director, los compañeros de la danza y quienes hacen parte de las instituciones que reglamentan el carnaval, conformando así una triada. El esquema triádico da supremacía a la relación sujeto -grupo (otros sujetos), porque: a) los otros y las otras son mediadores y mediadoras del proceso de construcción del conocimiento y b) la relación de los y las otras con el objeto es lo que posibilita la construcción de significados (Moscovici S. , 1984).

De allí que, para identificar las representaciones sociales relacionados con los fenómenos asociados al Carnaval, es necesario reconocer el significado que tienen para sus

integrantes dichos fenómenos, es decir, cómo conciben la realidad misma del carnaval, de su cuerpo y de cómo es formado en el marco de una realidad que para los jóvenes ya no es tan suya como son las tradiciones. No porque desconozcan su valor, sino porque son realidades heredadas de sus antepasados que tal vez no correspondan a la forma como en la contemporaneidad asuman cada uno la suya.

2.1.2 Funciones de las representaciones sociales.

En la construcción de una representación social, están inmersos procesos cognitivos que permiten incorporar la realidad expresada en los elementos materiales o ideales que nos circunda. Según Jodelet (1984) las representaciones sociales cumplen ciertas funciones sociales. Dentro de ellas, es posible destacar: a) La función identitaria o el mantenimiento de la identidad social, es decir las representaciones permiten definir la identidad y salvaguardar las características o especificidades de los grupos que, para efectos de la presente investigación, su riqueza tradicional representada en las danzas ancestrales, dotan de sentido la cultura de la ciudad y de la región, propiciando la asunción de una identidad en torno al Carnaval de Barranquilla. b) La función de conocimiento, la cual permite a los actores sociales adquirir nuevos saberes, hacerlos comprensibles y asimilable para ellos en coherencia con sus esquemas cognitivos y sus valores. Estos conocimientos son construidos en el seno familiar desde temprana edad y son fortalecidos o empobrecidos en el contexto de las prácticas de formación o de transmisión de saberes. c) La función de orientación, es decir, las representaciones sociales guían los comportamientos, orientan las conductas y comunicaciones a través de la cual es posible guiar el comportamiento, puede contribuir en la definición de lo que es lícito y tolerable en un contexto social dado en este caso al interior mismo de las agrupaciones de danza. d) La función justificativa, a partir de las cuales de

manera anticipada o retrospectiva es posible justificar las interacciones sociales o los comportamientos y conductas asumidas por los participantes de una situación.

En tal sentido, resulta relevante reconocer que en la comprensión de las representaciones sociales que derivan del contexto del Carnaval de Barranquilla, las funciones de tales representaciones cobran una importancia vital, por cuanto permiten encontrar el sentido que para los integrantes de las agrupaciones de danza adquiere la fiesta, el cuerpo, las prácticas formativas. Todo ello sumado a la relevancia que pueden adquirir sus tradiciones en el contexto mismo de una fiesta patrimonial en la que la salvaguardia, es un factor determinante en la asunción de la identidad y en la construcción de los caminos que pueden propiciar la permanencia en el tiempo en el marco de un valor que como patrimonio se le ha asignado.

2.1.3 Elaboración de las representaciones sociales

Una representación social se forma o construye a partir diversas procedencias. Dentro de ellas se menciona en primera instancia, el fondo cultural acumulado en la sociedad a lo largo de la historia y que está constituido por creencias y valores compartidos. Pero también, el conjunto de prácticas sociales que están asociadas a los procesos comunicativos y sobre todo lo que en términos de Jodelet (1984) se denominan los procesos de “objetivación y anclaje”.

Tanto la objetivación como el anclaje, son procesos que se mantienen en una relación dialéctica que permite combinarse para hacer inteligible la realidad y generar el conocimiento. Jodelet (1984) expresa que tanto la objetivación como el anclaje se refieren a la elaboración y el funcionamiento de una representación social, lo cual muestra la interdependencia entre la actividad psicológica y sus condiciones sociales.

En concreto, la objetivación involucra la materialización de las palabras, al poner en imágenes las nociones abstractas, materializa las ideas, hace corresponder cosas con palabras, da cuerpo a esquemas conceptuales. “La objetivación lleva a hacer real un esquema conceptual, a duplicar una imagen con una contrapartida material” (Moscovici S. , 1979, pág. 75). Es decir, es la transformación de conceptos abstractos extraños en experiencias o materializaciones concretas para hacer perceptible lo invisible.

Para que se genere tal proceso de objetivación, Jodelet (1986) manifiesta que es necesario identificar los tres momentos en los cuales ocurre. El primero de ellos, cuando se seleccionan elementos que son familiares (construcción selectiva), luego esos elementos son organizados y forman imágenes e ideas adquiriendo sentido (esquema figurativo) y finalmente cuando esas ideas se convierten en realidad perdiendo su carácter de idea, opinión o juicio (Naturalización). Lo cual, desde la teoría de las representaciones sociales, generan el conocimiento común desde donde es posible explicar el entorno. Si por ejemplo, el fenómeno seleccionado es una danza del carnaval, ésta a su vez se compone por un conjunto de elementos visuales y estéticos que tienen un sentido dentro de la danza, como sus vestuarios, formas de maquillarse, formas de bailar, desplazamientos que, al ser objetivados, o más bien escenificadas, desarrolladas, interpretadas, se hacen realidad convirtiéndose en algo natural y común en la colectividad. Lo cual quiere decir que la realidad en las representaciones sociales, nos es más que el producto de todo aquello que podemos interpretar.

En tanto que el “anclaje” transforma lo que es extraño en familiar para poder controlarlo. Permite incorporar lo extraño en lo que crea problemas, en una red de categorías y significaciones. Está relacionado con el enraizamiento social de la representación y de su objeto, lo cual implica la articulación de tres funciones básicas de la representación: función

cognitiva, función de interpretación de la realidad y función de orientación de las conductas y las relaciones sociales.

El proceso de anclaje, permite comprender la manera cómo se confiere el significado al objeto representado; cómo se utiliza la representación en tanto sistema de interpretación del mundo social, marco e instrumento de conducta; cómo opera su integración dentro de un sistema de recepción y la conversión de los elementos de este último relacionado con la representación. De allí que, para conocer una representación social, es necesario identificar aspectos como las jerarquías o niveles de importancia de los conceptos que se atribuyen a dicha representación. Esto es posible lograrlo a partir de la identificación de redes semánticas, los núcleos de los cuales parten las representaciones que por lo general se asocian con aquellas palabras que son privilegiadas o tienen mayor peso al momento de relacionarla con la situación a estudiar, finalmente los consensos y disensos que se derivan de la misma.

En el abordaje de los fenómenos que son objeto de estudio de esta investigación, la identificación de los procesos de objetivación y el anclaje, se constituyen en los procesos iniciales en la etapa de sistematización y análisis de la información recolectada, lo cual es pertinente a fin de poder determinar a partir de allí, las representaciones.

2.1.4 Contenidos de una representación social.

Una representación social, en tanto elaboración de un objeto social por parte de una comunidad o grupo social, conlleva a determinar los contenidos o dimensiones que le son inherentes, aludiendo a sus componentes estas son: *La Información, la actitud y el campo de la representación social*. Es decir, aunque las representaciones están compuestas por creencias, valores, opiniones, ideas, imágenes y actitudes, estas se encuentran inmersas en las tres dimensiones antes mencionadas. De estas tres dimensiones se derivan los dos procesos

comunicativos básicos que dan cuenta del surgimiento de las representaciones y que fueron abordados anteriormente, es decir, la objetivación y el anclaje. (Jodelet D. , 1986)

En cuanto a la información, ésta surge del contacto directo con el objeto y las prácticas de una persona en relación con él y “conciene a la organización de los conocimientos que tiene una persona o grupo sobre un objeto o situación social determinada”(Araya, 2002, pág. 54). Esta dimensión conlleva a la explicación de la realidad que las personas se forman en el desarrollo de su cotidianidad. Se relaciona con la organización de los conocimientos que posee un grupo con respecto a un objeto social, en este caso el cuerpo danzante de los grupos tradicionales, cuyos conocimientos dan cuenta de la realidad sobre la cual el individuo guía su comportamiento

El campo de representación compone el orden y jerarquización del contenido de la representación social, es decir, la organización interna que adoptan estos elementos cuando quedan integrados en la representación. Constituye el conjunto de actitudes, opiniones, imágenes, creencias, vivencias, valore. Es así como, el campo de representación se organiza en torno al esquema figurativo que es construido en el proceso de objetivación, y que generan finalmente el significado global de la representación. El campo de la representación, permite entender el contenido del objeto social de una forma integral, es decir, se constituye en este caso en el espacio socio antropológico el Carnaval.

La actitud está referida al contenido cognoscitivo, emocional y la predisposición a la conducta. Es el elemento tangible de la representación, son las conductas, el comportamiento, las acciones Consiste en una estructura particular de la orientación en la conducta de las personas, cuya función es dinamizar y regular su acción. Una persona o un grupo puede tener una orientación sin necesidad de tener mayor información sobre un hecho en particular, lo cual quiere de decir que la actitud siempre está presente aun cuando los otros elementos no

estén y es la finalmente, la orientación positiva o negativa, favorable o desfavorable de una representación. Es la más evidente de las tres dimensiones (Araya, 2002).

Considerando que la información, la actitud y el campo de la representación social son elementos que conforman las tres dimensiones de las representaciones sociales, es posible conocer en la presente investigación, el sentido que los hacedores del Carnaval les otorgan a las prácticas formativas del cuerpo danzante sin perder de vista que tal información es producto de la interacción social y por ende resulta cambiante.

Finalmente, es posible asociar cada una de las dimensiones de las representaciones con preguntas que guían su comprensión: La actitud: ¿Qué se hace? ¿Cómo se actúa?; La información: ¿Qué se sabe?, y el campo de representación ¿Qué se cree? ¿Cómo se interpreta?

2.1.5 Las representaciones sociales y la comunicación.

“La comunicación no es posible sin la participación de las representaciones” (Martín Serrano, 2004, pág. 54)

La base fundamental de todas las sociedades y comunidades es definitivamente la comunicación, entendida ésta como el carácter específico de las relaciones humanas que involucran ciertas acciones como la participación recíproca, la coexistencia, la comprensión, la participación. De allí que, al ser las representaciones un fenómeno que ocurre en el marco de la relación entre los individuos y que se hace visible en las expresiones, en el lenguaje, en los discursos, esto implica la inherencia directa de procesos de comunicación.

En el contexto del carnaval, las danzas se representan a través de unos cuerpos danzantes que contienen multiplicidad de códigos corporales, simbolizaciones lo cual las hace comunicables. Al serlo, se emiten mensajes cuyo proceso de transmisión adquiere relevancia

porque de ello depende el tipo de información que se transmite. El proceso de observación de una danza en el carnaval implica preguntarse por lo que esa danza en sí misma desea comunicar, y lo que el público percibe en ella. Podría decirse que ese cuerpo que se representa en la danza del carnaval contiene un conjunto de información porque en ella todo comunica, desde valores, pensamiento, idiosincrasia, tabús, creencias, religión, su historia, y sobre todo la forma como ese cuerpo fue formado y con que intencionalidades.

Las representaciones sociales son en sí mismas, procesos de interacción social comunicables, es decir, saberes que tienen implícitos la transferencia de códigos, mensajes, signos que se suscitan en este caso, en el marco de las prácticas formativas que se llevan a cabo al interior de las agrupaciones de danza.

Martín Serrano (2004) referencia a las representaciones como un componente del sistema de comunicación y expresa:

La representación social es una interpretación de la realidad que está destinada a ser interiorizada como representación personal por determinados componentes de un grupo. En consecuencia, la representación social tiene que estar propuesta en un reato susceptible de ser difundido (...) la representación social deviene en producto comunicativo, entendiéndose por “producto comunicativo” un objeto fabricado que tiene un valor de uso concreto: pone la información que han elaborado unos sujetos sociales a disposición de otros. (p. 57).

Los actos comunicativos, por lo tanto, tienen tácitamente un lenguaje con códigos compartidos que propician la formación de representaciones y posibilita su transmisión e intercambio, también construyen y repercuten en la cultura, en la identidad, en las experiencias vividas en los entornos sociales. El uso de los códigos implícitos en los lenguajes refleja cómo somos, qué pensamos, nos convierte, en palabras de Bourdieu, en “agentes” con unos “habitus” o modos de actuar producto de las experiencias que como individuos y colectivos

se construye el capital cultural. Es decir, las representaciones sociales como acción comunicante, pone en evidencia lo que piensa una sociedad, sus ideologías, la influencia de factores externos como los medios masivos de comunicación, las tecnologías, la política, así como el papel que ocupan los agentes en una sociedad permeada por la lucha de poderes y de clases.

Por lo tanto, es importante considerar que el lenguaje no solo es verbal, también se evidencia en el cuerpo que es en sí mismo un medio o forma comunicante. Es reproducción simbólica que genera unos modelos simbólicos como lo son, por ejemplo: las danzas tradicionales que cuentan con su propia significación, poseen una serie de códigos y símbolos que la dotan de valor y de sentido.

2.1.6 Representaciones sociales y el cuerpo como discurso.

Si bien los argumentos teóricos desde los cuales se aborda la comprensión del cuerpo danzante, el carnaval y las prácticas formativas, se sustentan en las representaciones sociales, contemplar otras miradas o perspectivas teóricas, también podrían permitir ampliar el espectro de su comprensión. Sin perder de vista que la naturaleza de las representaciones sociales, permiten comprender la forma como estas surgen y se anclan en las comunidades, también se contempla la posibilidad que desde las prácticas discursivas puedan aportar, sobre todo considerando que el cuerpo danzante es un cúmulo de elementos que comunican y que en sí mismos generan un discurso, el discurso de lo tradicional, de la formación y de la danza misma.

Foucault (1979), hace referencia al discurso como el conjunto de enunciados que provienen de un mismo sistema de formación, que traen consigo ideas y valores determinando actos de habla. Estos actos de habla, se han relacionado con formas de

expresión como el lenguaje y la escritura a través de los cuales los sujetos pueden dar a conocer sus pensamientos. Por lo general, el estudio del discurso se ha centrado en el análisis de la estructura, es decir, de aspectos como la sintaxis, la semántica, la estilística y la retórica; o teniendo en cuenta otros enfoques, como la forma de argumentar o de narrar, o los procesos mentales que están implícitos al momento de ser producidos. Sin embargo, es pertinente tomar en consideración otras dimensiones o tipos de transmisión y de difusión que ubican el discurso como una práctica social. “Se trata del hecho de que el discurso es también, un fenómeno práctico, social y cultural” (Van Dijk, 2000, pág. 20).

Los sujetos realizan actos sociales y participan en la interacción social a través de formas de diálogo donde el lenguaje juega un papel preponderante. Pero, aunque el lenguaje haya adquirido importancia desde lo verbal o escrito por la utilización de oraciones, frases y proposiciones, para efectos de la presente investigación se considera que el cuerpo danzante también puede ser asumido como práctica discursiva por generar en si misma actos que narran.

Cuando el cuerpo danza, se transmite un mensaje y este mensaje proviene o bien del intérprete como sujeto, o bien de la agrupación de la cual hace parte, en especial si se toma como referencia las danzas tradicionales del carnaval. En la interpretación es posible conocer las relaciones de dominación o formas de poder inmersos en la práctica danzada, que es reflejo de una tradición y de discursos corporales que se heredan de una generación a otra. Así mismo, es posible develar las restricciones sociales, las formas de control, los efectos de normas, reglamentos o políticas que permean la manera como el cuerpo danzante se representa y se comunica.

En el contexto del Carnaval de Barranquilla, como en muchos otros carnavales del mundo, existen innumerables expresiones danzadas que toman lógicamente el cuerpo como

el instrumento que se viste, maquilla, se mueve al sonar de una música y se relaciona con los demás. Entre la gran variedad de danzas se podría plantear ¿cuál es el discurso implícito en este cuerpo danzante?, ¿cómo se puede develar la restricción social, o los efectos de la norma en el marco del carnaval?, ¿cómo evidenciar aspectos como la acción, el contexto y las relaciones de poder implícitos en la danza?, y si ¿existe algún tipo de ideología presente en la danza?

En este sentido y para descifrar cada uno de estos interrogantes, se empieza por relacionar el concepto de discurso con la práctica corporal como un lenguaje que narra en sí mismo, es decir, que comunica. Para ello, es necesario analizar cada uno de los componentes de la danza en mención. Estos componentes que narran van desde lo que llevan puesto, lo que recitan mientras bailan, hasta el tipo de figuras coreográficas y musicalización que emplean. Esta serie de acontecimientos que ocurren dentro de la danza, permiten entender de qué se trata, si narra un acontecimiento del pasado o si la corporalidad presente en su ejecución da muestra de unas formas de relacionarse con los otros a través de posturas de enfrentamiento, enamoramiento, ataque, etc., que les son enseñados a los integrantes en cada encuentro o ensayo con sus directores.

Ahora bien, para el análisis del discurso planteado por Foucault y retomado por Van Dijk se expresa que deben ser tomados en consideración ciertos conceptos como la acción, el contexto y las relaciones de poder. Las acciones, expresa Van Dijk (2000), son la clase de cosas que las personas hacen pero que poseen una intencionalidad, no que ocurren o suceden más allá de nuestro control. Según esto, el discurso es una forma de acción, humana, controlada, intencional, con una perspectiva, unas implicaciones, consecuencias e interacciones. Por ende, cuando una agrupación de danza, prepara a un cuerpo danzante para la interpretación de su danza, ésta se da por diferentes motivos, que van desde el interés por

participar en un concurso para la obtención de un premio que le dé estatus al grupo, hasta la necesidad de conservar un legado que ha ido de generación en generación y es un deber moral de los integrantes responsables de ese legado. Realizar o no la danza, conlleva para los miembros unas consecuencias, estas pueden enmarcarse desde sanciones por parte de los entes reguladores de la fiesta carnavalera, hasta la desaparición misma de la danza como expresión patrimonial.

Van Dijk, resalta aspectos como el contexto, los participantes, el tiempo, el espacio en el proceso de análisis de los discursos y manifiesta:

Se sugirió provisionalmente que este contexto puede involucrar parámetros como los participantes, sus roles y propósitos, además de propiedades de un marco, como el tiempo y el lugar. El discurso se produce, comprende y analiza en relación con las características del contexto. Por lo tanto, se interpreta que el análisis social del discurso define el texto y el habla como situados: describe el discurso como algo que ocurre o se realiza "en" una situación social (...) En síntesis, podemos, en forma provisional, definir el contexto como la estructura de aquellas propiedades de la situación social que son sistemáticamente (es decir, no casualmente) relevantes para el discurso" (Van Dijk, 2000, pág. 32).

En el análisis del contexto, en este caso relacionado con el cuerpo danzante del carnaval de Barranquilla, son importantes abordar ciertas características como: los participantes o integrantes de las danzas, la utilería, los actos no verbales como el movimiento en sí mismo, el conocimiento e intencionalidad que se tiene de la danza, acciones de nivel superior, si son estructuras sociales y culturales locales o globales. Todo ello guarda relación con la forma en la que, desde las representaciones sociales se abordan los fenómenos y sobre todo en la comprensión de la manera como se produce y se mantiene en el núcleo de la colectividad.

Ahora bien, los contextos, se conforman por hechos sociales que todos los participantes no solo interpretan, sino que le asignan importancia, pueden ser también contruidos y socializados. "Desde una perspectiva más cognitiva, podríamos decir que los

contextos son construcciones mentales (con una base social), o modelos en la memoria (Van Dijk, 2000, pág. 38).

2.2. El cuerpo como sujeto de la historia

Al ser las representaciones sociales del cuerpo danzante uno de los propósitos de la presente investigación, se hace necesario ahondar en la concepción misma del cuerpo y su comprensión a la luz de cada momento histórico y desde las posturas filosóficas. En principio la definición del término cuerpo, se deriva del latín *corpus* y se asocia al conjunto de sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo. Sin embargo, la definición más antigua está dada desde la filosofía aristotélica la cual asume que el cuerpo es lo que tiene extensión en toda dirección, resaltando que el cuerpo tiene una altura, un ancho y una profundidad, es perfecto en el orden de los tamaños (Candel, 1996). La forma como se comprende o asume el cuerpo evoluciona, encontrando en el racionalismo de Descartes y el empirismo de Hume nuevas visiones, que luego son retomadas por el idealismo de Kant, quien permite entender el cuerpo en el marco de un fenómeno que se puede representar yendo más allá de la autoridad religiosa propia de la Edad Media y convertirlo en algo comprensible desde la autoridad de la razón o la inteligencia.

Se parte entonces de comprender que en el desarrollo histórico del cuerpo, la filosofía clásica permitió comprender la existencia de dos posturas relacionadas con él: la expuesta por Platón, quien consideró que el cuerpo era la cárcel del alma y el alma el aspecto más real que el cuerpo, es decir que el alma estaba separada del cuerpo; y la planteada por Aristóteles, quien contrario a lo expuesto por Platón, consideró el cuerpo y el alma como algo que no estaba separado, y que era real, sin lo cual el hombre no podía ser entendido.

La historia da cuenta de la influencia de Aristóteles y Platón en Epicuro, quien, tomando distancia en la discusión entre cuerpo y alma, promulga la idea de la importancia de la felicidad. Este otro gran filósofo de la época manifiesta que la felicidad se encuentra toda vez que exista la capacidad de vivir en constante placer. En este sentido, aborda lo que él llama los placeres del alma y los placeres del cuerpo y destaca que el placer del alma es superior al placer del cuerpo, pues el corporal tiene vigencia en el momento presente, pero es efímero y temporal, mientras que el del alma es más duradero y puede eliminar o atenuar los dolores del cuerpo.

Varios siglos más tarde, desde la Escolástica, Tomás de Aquino, estudioso de las obras de Aristóteles y de Platón y un convencido de que la filosofía es también un modo de llegar al conocimiento verdadero, plantea la idea de que el alma vive gracias al cuerpo, y lo expresa de la siguiente manera:

(...) Pero como el agente compuesto, que es un cuerpo, es movido por la sustancia espiritual creada, se deduce también, y yendo más lejos, que las formas corporales derivan de las sustancias espirituales no en cuanto que éstas den las formas, sino en cuanto que impulsan hacia ellas. Y, yendo más lejos todavía, también las especies del entendimiento angélico, que son como las razones seminales de las formas corporales, son reducidas a Dios como primera causa. Por otra parte, en la producción de la criatura corporal no se considera ningún paso de la potencia al acto. De este modo, las formas corporales que, en la primera producción, tuvieron cuerpo, fueron producidas directamente por Dios, a cuyo único arbitrio está sometida la materia como a su propia causa. (2001, pág. 252)

De este modo, la escolástica refuerza la idea de que el hombre es la imagen de Dios y actúa con la capacidad de identificar cuál es su razón de ser en la tierra. Además, posee un alma, es inteligente y libre, y su alma le permite llegar al entendimiento. Esto lleva a Tomás de Aquino a plantear que “si el entendimiento posible es algo del alma humana y se multiplica en atención a los individuos, como ya se demostró, por proporción igual será el entendimiento agente, y no uno para todos” (1953, pág. 554) Lo dicho pone en evidencia su visión del

mundo y el papel que posee el cuerpo-hombre-persona, y de manera independiente el alma como portadora del entendimiento. Sin embargo, la educación corporal desde la perspectiva escolástica estuvo permeada durante muchos años por la instruccionalidad y, en consecuencia, con una especie de domesticación del cuerpo.

Es posible inferir, por lo tanto, que la representación social del cuerpo en los albores de la humanidad, ha estado muy ligada a la construcción de un ideal de cuerpo reprimido y sometido a las normas sociales y religiosas de la época, donde incluso no le era permitido mostrarse o expresarse con total libertad. En el mismo sentido, la primera época del cristianismo configuró en las comunidades una nueva forma de representarse corporalmente, donde las simbologías y normas de adoctrinamiento fundamentadas en la exaltación de una vida pos terrenal, originaron nuevas formas de entender lo terrenal, lo celestial, el bien y el mal, el cuerpo y la mente, lo espiritual y lo carnal.

Tales ideales del cuerpo en relación con la religión, trajeron como consecuencia el cambio en la manera de asumir también la danza, ya que, durante la Edad Media, aunque en los templos e iglesias había un lugar y momento especial para la celebración desde cuerpos danzantes, posteriormente fueron desaparecidos. Esto a causa de la creencia de los sacerdotes de la época, quienes afirmaron que para cumplir con la razón fundamental de la existencia - salvar el alma-, el cuerpo resultaba un obstáculo. Por ello, al ser la danza una actividad de orden físico y al mismo tiempo un placer, fue desterrada consecuentemente del culto religioso (Ossona, 1984).

Como consecuencia, el pueblo de manera desbocada y contestataria empezó a danzar en los atrios de las iglesias, en los cementerios y en las plazas, lugares donde toma fuerza la interpretación de las llamadas danzas tradicionales y folclóricas. Las calles y las plazas se convirtieron en el escenario de la fiesta popular medieval, es decir, del Carnaval, en una

profunda euforia colectiva que transgredía los preceptos religiosos, llegando a la burla, las parodias y carcajadas constantes de una sociedad y un tiempo del año que lleva al cuerpo a la liberación (Ossona, 1984). De todas formas, existía la otra fiesta, la de la alta sociedad, la que ocurría al interior de sus espacios cotidianos, aquella que no alteraba el orden existente y dentro de la cual se originaron danzas cortesanas y de salón estrictamente reguladas y codificadas que han sido el cimiento de muchas danzas folclóricas hoy presentes en toda América.

El Carnaval, de manera paralela, se empezaba a gestar durante esta época, como un espacio liberador, sin tabúes ni reglamentos. Un cuerpo que configura su importancia dentro de las celebraciones populares, convirtiéndose en el motor impulsor de las danzas gestadas en el pueblo como una vía de escape ante las represiones impuestas por los gobiernos, pero también como respuesta a la infinidad de acontecimientos como las pestes y las guerras.

El cuerpo en la Edad Media se representa en medio de la actividad festiva de maneras particulares de expresión como los actores, los mimos, los danzantes y los acróbatas. Estas expresiones van incorporando aquello que le era inherente a ese tiempo, a esa cultura y a esa realidad para constituir manifestaciones como la danza, cuya esencia se mantiene entre la relación del cuerpo y el rito. Tales expresiones se siguen manteniendo en todos los carnavales de América, donde se presencia la exaltación de lo bello, pero también de lo feo, lo ridículo o impensable, el desborde de emociones que dan cuenta de la creatividad, la parodia y burla de las clases altas, de la política y de las buenas costumbres. Sin embargo, durante esta época la humanidad pasó por difíciles momentos y tragedias -desde la aparición de multitud de plagas que acabaron con comunidades enteras, hasta la realización de rituales de mutilación y sacrificios de guerra-, que llevaron a los habitantes al desahogo y la irreverencia a través de la danza y la música.

Ahora bien, en el curso de la historia surge Descartes con los ideales del legado platónico, “aparece como el gran sistematizador de una concepción del cuerpo que emerge en esta época, asume al cuerpo como algo posible de descomposición analítica y, en función de esto, hace del mismo un objeto de estudio e investigación” (León Cavallo, 2005, pág. 14). Desde esta apreciación el principal aporte que hace Descartes desde el racionalismo, es referirse al cuerpo como un objeto del cual es posible adquirir múltiples conocimientos científicos. Por ende, se convirtió en uno de los opositores de la filosofía de Tomás de Aquino, por pretender que el conocimiento podría darse solo desde la fe y expresa “si considero el cuerpo del hombre en tanto que es una cierta máquina de tal manera ensamblada y compuesta de huesos, nervios, músculos, venas, sangre y piel, que, aunque no existiese en él alma alguna, tendría sin embargo todos los movimientos que ahora en él no proceden del mando de la voluntad”. (Descartes, 1641, pág. 49). Recalcando que el cuerpo es gobernado por las leyes del movimiento.

Con Hume y Berkeley, se concibe que el cuerpo es consecuencia de las representaciones, las percepciones, las ideas o conjunto de ellas. Desde el empirismo trata de defender la idea de que en todo momento somos conscientes del cuerpo pero que tal consciencia, no ofrece un conocimiento más profundo de la relación cuerpo-mente. Y expresa:

El movimiento de nuestro cuerpo sigue el mandato de nuestra voluntad. Somos en todo momento consciente de ello, pero estamos tan lejos de ser inmediatamente conscientes del modo como esto ocurre... Pues, ¿hay en toda la naturaleza algo más misterioso que la unión del alma y cuerpo, en virtud de la cual una supuesta sustancia espiritual adquiere sobre la materia influjo tal que el pensamiento más refinado es capaz de activar la materia más grosera? (Hume, 2004, pág. 159).

Sin embargo, es Kant quien logra explicar que no se trata de negar la existencia de Dios, ni pensar en el absolutismo del conocimiento a partir del mundo o del alma, y plantea desde el idealismo una comprensión más amplia de la forma como puede producirse el

conocimiento. Le otorga un lugar especial al arte como un medio para despertar la sensibilidad. Y en relación al arte, la sensación emotiva y el cuerpo, Kant manifiesta:

En la música, ese juego va de la sensación del cuerpo a las ideas estéticas (de los objetos de nuestras afecciones), y de estas vuelve después al cuerpo, pero con una doble fuerza. En la bufonería (que como la música merece más bien ser colocada entre las artes agradables que entre las bellas artes) el juego empieza por el de los pensamientos que todos ocupan también al cuerpo, en tanto que son expresados de una manera sensible, y como el entendimiento se detiene de pronto en esta exhibición, en donde no haya lo que esperaba, nosotros sentimos el efecto de esta interrupción, que se manifiesta en el cuerpo por la oscilación de los órganos, renueva así el equilibrio de estos, y tiene sobre la salud una influencia favorable. (1876, pág. 156)

En este recorrido histórico, el cuerpo aflora su condición social, es sublimado y exaltado estéticamente tal y como puede evidenciarse en el Renacimiento a partir de múltiples obras de arte donde el cuerpo es la representación de lo bello, de lo perfecto y de lo estético, convirtiéndose así en el ideal de la perfección humana. Sin embargo, siempre el cuerpo danzante se representaba de manera paralela en los festejos populares convirtiéndose en un propiciador de cohesión social.

Al respecto, Le Breton expresa:

El cuerpo humano es, en las tradiciones populares, el vector de una inclusión, no el motivo de una exclusión (en el sentido en que el cuerpo va a definir al individuo y separarlo de los otros, pero también del mundo); es el que vincula al hombre con todas las energías visibles e invisibles que recorren el mundo (2002, pág. 33)

Al igual que en el Renacimiento, en la Modernidad predominan nuevas formas de representar la belleza, ahora expuesta a procedimientos quirúrgicos que apuntan a parecerse aun modelo socialmente aceptado.

Las sociedades avanzan y el capitalismo con sus desigualdades sociales aumentan. Surge así una mirada del cuerpo en su relación con los mecanismos de poder, donde todos están expuestos y son responsables por hacer parte de esa sociedad; por consecuencia, todo

aquello que se suscite al interior de la sociedad es responsabilidad de quien en ella exista, es decir, del sujeto que se constituye dentro de ella y que de igual forma establece relaciones de poder de maneras diversas y múltiples: “(...) las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” ” (Foucault, 1974, pág. 26), Lo anterior tiene gran relevancia al relacionarlo con los procesos a los que desde temprana edad se ven abocados los seres humanos, sometidos a un proceso de disciplinamiento y normalización por parte de la familia y del mismo estado, pero sobre todo de los medios de comunicación que terminan por incidir en las formas particulares de comportamiento, de vestir, de hablar y de decidir frente a las situaciones más elementales y cotidianas.

Hacia los años treinta, el antropólogo francés Marcel Mauss a través de su ensayo titulado las “técnicas del cuerpo”, plantea su definición del cuerpo aseverando que es el cuerpo el primer objeto técnico y que las técnicas del cuerpo son actos tradicionales y eficaces, formas que los hombres, en las diferentes sociedades utilizan, uniformándose en la tradición, su cuerpo. Llama la atención en su escrito la definición que hace de la “técnica”:

Es (la técnica) el acto eficaz tradicional (ven, pues, cómo este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El hombre se distingue fundamentalmente de los animales por estas dos cosas, por la transmisión de sus técnicas y probablemente por su transmisión oral. (1979, pág. 342).

Lo anterior reafirma la idea de que el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural al desarrollar para cada acontecimiento de su vida cotidiana, formas particulares de representarse ejecutando sus propias técnicas corporales las cuales han sido aprendidas por tradición y que han perdurado tras la comprobación de su eficacia y ahorro de tiempo. Mauss

se refiere por lo tanto a que el cuerpo posee o más bien adquiere formas, actitudes y posturas, que derivan de una tradición y que permiten que sea posible emplear el cuerpo para llevar a cabo gran variedad de actividades de la vida cotidiana, pero al mismo tiempo, expresar y comunicar sus emociones y sentimientos. Estas formas o técnicas del cuerpo involucran desde el nacimiento, la crianza, hasta las técnicas propias para dormir bailar, enamorar, trabajar, alimentarse entre muchas otras que pertenecen a la naturaleza social del hombre.

De esta manera, en la modernidad el cuerpo es moldeado o más bien adquiere significaciones distintas según los cambios sociales. Por ende, el resultado de estas transformaciones conduce a un cuerpo de fin de siglo que es a la vez, sujeto y objeto. Se constituye en el centro de la reflexión social, una reflexividad que está acompañada de interrogantes, múltiples dudas relacionadas con el fenómeno de la desigualdad social y las identidades que también se han vuelto múltiples. El cuerpo es omnipresente en las imágenes, *selfis*, redes sociales, videos; se sumerge en las leyes y dinámicas de una sociedad de consumo que lo arroja cada vez más a la satisfacción por “parecer-se”, que “ser”, y donde el inmediatismo propio de una “modernidad líquida” lo lleva a comprender que las realidades sólidas del pasado, vividas por nuestros padres y abuelos y que se relacionaban con tener un trabajo y el matrimonio para toda la vida, se han desvanecido. Un fenómeno que ha dado paso a un mundo que ha sometido lo sólido a su disolución, donde las acciones colectivas y las estructuras de comunicación se han ido derritiendo, conduciéndonos hacia un mundo más precario, provisional, ansioso de novedades y, con frecuencia agotador (Bauman, *Modernidad Líquida*, 2004)

En el orden epistemológico, el siglo XX es un tiempo de reinención del cuerpo en términos teóricos, por las drásticas transformaciones de la época que permiten emprender estudios rigurosos en la relación del cuerpo y la sociedad, buscando dar explicación a tales

cambios. Dos guerras mundiales, la aparición de los sistemas de información virtual, los avances científicos, la aparición de líderes políticos que transformaron el mundo y las crisis de las macroeconomías, son algunos de los acontecimientos que permearon la historia del siglo XX.

Todo lo anterior, influyó de gran manera en la forma cómo las políticas educativas empezaron a transformarse para atender las preocupaciones de los gobiernos por múltiples situaciones, entre ellas el aumento desmedido de las epidemias, los cinturones de miseria, la inseguridad, la prostitución y otras situaciones que afectan masivamente a las comunidades. Estas situaciones traen consigo una desfragmentación e inequidad en las relaciones de los ámbitos sociales y culturales, así como un cambio en la forma de asumir la identidad y configurar valores patrimoniales.

Por lo tanto, la historicidad del cuerpo tiene de suyo la identificación de formas de representación que socialmente se han configurado. De allí que sea posible hablar de los cuerpos en coherencia con las vivencias y con las formas en las que se simbolizan los cuerpos de la guerra y los cuerpos del poder civil; los cuerpos de la etiqueta y del glamur; los cuerpos del trabajador y del amo; el cuerpo inválido y los cuerpos perfectos; los cuerpos cultivados, los cuerpos enfermos y reprimidos; los cuerpos mutilados, los cuerpos solitarios, los cuerpos cibernéticos, los cuerpos sexuados, los cuerpo mecanizados, los cuerpos artísticos y los cuerpos danzantes.

La historia también ha dado cuenta de la necesidad de formar en y desde el cuerpo, lo cuales indiscutible; “el cuerpo se mueve, actúa, rememora la lucha por su liberación; el cuerpo en resumen, desea, señala, anuncia, protesta las curvas de sí mismo, se eleva, diseña y rehace el mundo... y su importancia tiene que ver con una cierta sensualidad...contenida en el cuerpo, incluso en relación con la capacidad cognitiva (...) es absurdo separar los actos rigurosos de

conocer el mundo mediante la capacidad apasionada (del cuerpo) para saber”. (Freire, 1993, pág. 87). Esta información se ha conservado precisamente porque existen mecanismos de transmisión que perpetúan el saber y garantizan su permanencia en cada época.

2.2.3. 2.2.1. El cuerpo danzante como expresión de la cultura.

La danza en sí misma posee múltiples enfoques desde los cuales es posible definirla. Puede entenderse como expresión artística, como manifestación cultural e incluso como actividad física de carácter estético (Lindo D. M., 2010). En primer lugar, la danza definida como expresión artística, como arte vivo, se convierte en una herramienta que materializa y comunica los sentimientos y las emociones humanas a través del movimiento, impregnado éste de una habilidad y de conciencia técnica, de una estética y de un talento creativo capaz de despertar los sentidos y las emociones, características propias de las expresiones devenidas del arte (Lindo D. M., 2010). Es por ello que al ser considerada como expresión del arte la danza requiere de un intérprete y un creador, es decir, un cuerpo dotado de unas competencias muy particulares que posibilite la generación de obras dancísticas únicas, que cuentan no solo con una magistral preparación, sino con una preparación técnica y un talento creativo del artista de la danza.

En segunda instancia, y desde otra perspectiva, la danza es considerada también una manifestación cultural, entendiendo el término cultura como el “conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias” (Ley 397, 1997, Art.1).

En este sentido, la cultura involucra a la danza como esa manifestación que surge en el seno de las colectividades y que configura -de igual forma-, la identidad de los pueblos al

representar la interacción con los otros a través de la comunicación y la pertenencia social en ese lugar de la estructura social y cultural llamado Carnaval. Sin embargo, en el Carnaval esta definición de la danza va de la mano de otros factores que la complementan y que determinan su forma de participación en la fiesta.

De allí que la danza sea una de las tantas expresiones que se representan en el Carnaval y que de manera institucional se ha definido de la siguiente manera: “La danza, se trata de grupos folclóricos que recogen música, cantos, vestuario e instrumentos musicales de las diferentes culturas que participaron en la conformación de esta fiesta en el Caribe colombiano, especialmente la indígena, la española y la africana” (Plan Especial de Salvaguardia, 2015, pág. 2). Por lo tanto, estos grupos conservan patrones básicos de ejecución que procuran ser invariables, y cumplen una funcionalidad que se sustenta en el carácter ritual y el sentido estético de las danzas.

Es así como, la danza -al ser la máxima expresión folclórica en el Carnaval-, es también evidencia de los acontecimientos de un pasado, guarda un carácter anónimo en tanto que se borra de la memoria colectiva a sus creadores originales. También, tiene su propia lógica centrada en el disfrute y la emoción de sus intérpretes, que son capaces de realizar movimientos, llevar incómodos atuendos, bailar largas horas bajo un inclemente sol hasta realizar las más difíciles destrezas. Todo ello causa la admiración de unos espectadores que se preguntarán si en condiciones normales o cotidianas estos cuerpos danzantes podrían también hacerlo.

Entender el cuerpo danzante es reconocer que el cuerpo es el principal instrumento de la danza y como tal ha acompañado a lo largo de toda la historia la evolución y transformación social y cultural de los seres humanos (Baz, 1994). Por lo tanto, es producto de la construcción colectiva y se constituye en reproducción simbólica donde el cuerpo es el vehículo convertido

en forma comunicante. El cuerpo danzante, es un cuerpo en estado de danza, se mueve en un espacio y en un tiempo, desarrolla una memoria kinésica más allá de la forma, del peso o el volumen, se forma a partir de modelos que son permanente objeto de confrontación entre lo ideal y lo imaginario, se constituye también a partir de la mirada de los otros, de lo que otros dicen de lo que se hace, se danza, se proyecta:

Un cuerpo danzante contiene toda la información del espacio que integra; es decir, el espacio que recorre y el espacio que proyecta (...) Aquel espacio cuidadosamente diseñado, al cual la composición coreográfica tradicional le asignó valores y cualidades sígnicos, nos llega del folclor, pasa por la danza de corte, se solidifica en el ballet *d'acción* y reconfirma su importancia en la modernidad. (Cessio, 2002, págs. 121-122)

Es así como cada cuerpo danzante, libra una batalla en la que se generan tensiones entre ser representante de lo mítico o asumir los encargos institucionales que lo cruzan; entre asumir de manera sumisa unos ideales, o construir los propios. Todo ello es lo que irá construyendo y recreando la subjetividad de ese cuerpo danzante (Baz, 1994). Esta subjetividad también se asocia con la manera como el cuerpo danzante se forma, y esta formación tiene una relación intrínseca con la forma como cada sujeto se ve a sí mismo, con el encuentro con “ese otro yo”, pero también con sus tradiciones, con su cultura.

Es decir, cada danzante se preocupa por cómo luce, qué hace con su cuerpo, cómo lo decora, cómo lo viste y sobre todo cómo se mira y lo miran sus compañeros, ya que en ellos se ven a sí mismos constituyéndose en una necesidad permanente y una característica inherente de los cuerpos danzantes. “El cuerpo danzante se ve atrapado en el ritual de las apariencias para constituirse en un vehículo de proyección colectiva, ritual mágico cuyo guion eje es la fantasmática inconsciente centrada en la imagen corporal” (Baz, 1994, pág. 30). Por lo tanto, es el espacio antropológico del Carnaval donde se pueden evidenciar no solo las

formas del cuerpo danzante de la tradición, sino las que son el resultado de una sociedad moderna y globalizada.

En síntesis, el cuerpo danzante es el resultado de las formas de hacer, de decir y de pensar de una cultura, es reproducción simbólica inserta en un momento histórico. Es aquel que expresa el valor de su cultura, que evoca las prácticas corporales de una tradición y que refleja una identidad personal y colectiva haciéndola visible a través de patrones básicos de ejecución representado en pasos, coreografías y usos de atuendos producto de las vivencias de una época y que siguen vigente dada su funcionalidad y pertinencia histórica.

2.2.4. 2.2.2 El cuerpo como símbolo

Las representaciones sociales tienen una íntima relación con los procesos comunicativos que son por lo tanto procesos de interacción simbólica en el cual se transfieren códigos, mensajes, signos que han sido contruidos en contextos culturales y sociales. Adentrarse en la comprensión del cuerpo como símbolo, es entender también que los cuerpos poseen una dimensión de lo subjetivo, de la vivencia y de la experiencia, y una dimensión centrada en la materialidad y la objetivación del cuerpo, y que en su conjunto construyen un cuerpo que es simbolizado, pero que también se simboliza. Esto permite a autores como Planella (2000) definir el cuerpo como “la dimensión del sujeto que posibilita la socialización, la encarnación y la corporeización del sujeto en el mundo” (p.39).

El cuerpo se construye culturalmente en un espacio y tal construcción se desarrolla paralela a una memoria y a unas identidades donde lo simbólico adquiere gran relevancia por determinar finalmente el tipo de sujeto social que se representa en un espacio lúdico y festivo como lo es el carnaval. De esta forma se requiere entender el símbolo como concepto y por ende las formas simbólicas y el universo simbólico en el cual los seres humanos desarrollan y

se apropian de su cultura. Al respecto, se referencia lo planteado por Cassirer (1968), quien sostiene que el origen del conocimiento no está en las formas pasivas de la sensibilidad -en los cinco sentidos-, sino en las formas simbólicas creadas por el ser humano como característica distintiva de su ser. Por lo tanto, “en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico” (págs. 27-28) para lo cual resulta pertinente definir el concepto.

El concepto símbolo es definido como:

Una realidad material que indica otra cosa. Es algo sensible que se hace portador de una significación universal, espiritual (...) Se trata de un contenido individual, sensible, que, sin dejar de ser tal, adquiere el poder de representar algo universalmente válido para la conciencia (...) y así, en el símbolo se produce la «síntesis de mundo y espíritu» (1971, págs. 36,56,57)

De este modo, también hace énfasis en la filosofía de las formas simbólicas partiendo del supuesto de que si “existe alguna definición de la naturaleza o esencia del hombre, debe ser entendida como una definición funcional y no sustancial” (Cassirer, 1968, p. 63), destacando que la naturaleza del hombre va más allá de lo físico, y adquiere sentido en sus obras, las cuales se reflejan en el lenguaje (cuerpo), en el arte (la danza), en el mito y en la religión (las tradiciones), las cuales pueden ser comprendidas a partir de las formas como han sido constituidas las sociedades.

En consecuencia, es posible asumir que el cuerpo más allá de una visión antropológica y definirlo como reproducción simbólica producto de las experiencias y los pensamientos generados en un tiempo, un espacio, un contexto y una sociedad que se constituye en representaciones sociales compuestas por una red de significaciones que configuran su identidad.

Por lo tanto, al hacer referencia al cuerpo que danza en un espacio llamado Carnaval, se hace alusión a un cuerpo que se ha formado a partir de referentes corporales, míticos y

rituales que provienen de sus antepasados y que se mantienen o no vigentes en el tiempo. Es un cuerpo lleno de simbolizaciones que se representa en las danzas tradicionales toda vez que estas poseen significados que cumplen una funcionalidad para sus intérpretes.

La discusión del término símbolo se ha dado desde el campo de la lingüística, y es posible comprender cómo también desde la antropología simbólica, los planteamientos apuntan a relacionar los símbolos con los espacios sociales. Tal es el caso del Carnaval, en cuyo seno se agrupan gran cantidad de significados y simbolizaciones que pueden ser objeto de estudio profundo “si es que se quiere comprender esa organización y formular sus principios” (Geertz & Clifford, 1998, pág. 65). De allí que la cultura se considere como un entramado de significaciones y símbolos donde los seres humanos se encuentran inmersos. Esto quiere decir, que si los códigos corporales no se manifiestan de manera apropiada (para el caso de las danzas tradicionales en particular), el mensaje se trastoca y da una información equivocada. Por consecuencia, la educación se convierte en un proceso de socialización e individualización que requiere un tipo particular de maestro o formador.

Por su parte, Le Breton (2018) plantea que el cuerpo es moldeado por el contexto social y cultural que le ha tocado habitar, vivir, y es del cuerpo donde nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. Por ende, se constituye en el eje de la relación con el mundo, se forma a partir de las interacciones con los otros y en su inmersión en ese mundo de símbolos, significados que poseen en sí mismo un contenido y adquieren relevancia o no.

Es así como el filósofo italiano Umberto Galimberti se refiere al cuerpo como el desafío simbólico

(...) Por lo tanto, no nos referiremos al cuerpo como un objeto del mundo, pero si a algo que nos permite actuar en el mundo. Donde quien actúa no es simplemente nuestro cuerpo sino lo que somos; donde nuestra imagen corporal

expresa el estilo y significado de nuestra historia personal. Donde, finalmente, la construcción de la imagen corpórea no solo depende de la historia personal sino también de la incidencia del elemento social (1987, pág. 33).

Tal apreciación devela que lo importante no es la explicación sino la comprensión del comportamiento humano, en este caso de las actuaciones que se suscitan a partir de las relaciones entre el cuerpo y el mundo y las significaciones que de estas relaciones se suscitan.

2.2.5. El cuerpo, comunidad e identidad

La identidad se inventa justo cuando se colapsa la comunidad
(Young, 1999)

Las organizaciones o más bien agrupaciones de danza del carnaval, son en sí mismas un tipo de comunidad en la que el cuerpo o los cuerpos se representan y construyen identidad. Entonces en este marco ¿cómo podría entenderse la comunidad? Tal termino en su definición más general se asocia con el conjunto de personas que se congregan teniendo como fundamento unos intereses comunes, similares y particulares que posibilitan actuar de manera conjunta, muchas veces para lograr propósitos afines.

Sin embargo, desde la filosofía, con Kant se ha designado con este término la tercera categoría, es decir la de la “acción recíproca” o comunidad, como también a la tercera analogía de la experiencia, expresada de la siguiente manera: “Todas las substancias, en cuanto pueden ser percibidas en el espacio como simultáneas, están en universal acción recíproca (Kant I. , 1982, pág. 128; KrVB256), Es decir que la acción recíproca refleja la conexión mutua entre los seres humanos que se interrelacionan en el marco de condiciones materiales propias de la vida de la sociedad permeado por ideologías, intereses, identidades, status, roles,

interacciones, causas, efectos que condicionan el accionar y establecen las causas de los fenómenos.

Ahora bien, el termino adquiere diferentes connotaciones que reflejan el carácter variable del mismo pudiendo asumir que no existen comunidades puras, ni ideales, pero sus características se convierten en objeto de análisis sobre todo para la sociología, quien presta interés en las relaciones sociales, los comportamientos particulares en conjunción con las acciones suscitadas en sociedades mucho mayor.

Para Hobsbawm (1987) , pensador clave de la historia del siglo XX, la comunidad tiene una profunda relación con el espacio y el tiempo, otorgándole a este último un valor significativo por ser parte de la construcción de la historia de los grupos humanos, sus sistemas políticos, sus pensamientos religiosos, sus formas de gobierno. En su pensamiento influyeron mucho las ideas de Marx sobre la clase obrera, y fue desde ese ámbito donde realizo una serie de investigaciones que reflejaron su preocupación por identificar los problemas estructurales de las comunidades y la forma como estas circunstancias adversas afectaban la vida cotidiana de los miembros de las comunidades. Expresa que “hombres y mujeres buscan grupos a los que puedan pertenecer, de forma cierta y para siempre en un mundo en que todo lo demás cambia y se desplaza, en el que nada más es seguro” (Hobsbawm, 1996, pág. 40) haciendo alusión al papel de la sociedad en las últimas décadas

De allí descubre que el concepto de “conciencia” en particular es un aspecto determinante en la construcción de la comunidad, así como de la identidad, de la situación en la que cada miembro se desarrolla y de los problemas que le aquejan como sujetos históricos.

Bauman (2019) desde una visión más contemporánea, permeada por los acontecimientos de lo que él mismo denomina “la modernidad líquida” define la comunidad como “un

entendimiento compartido de tipo natural y tácito, no sobreviviría a partir del momento en el que el entendimiento se vuelva autoconsciente, y por tanto proclamado y pregonado” (2019, pág. 5), lo cual brinda una perspectiva crítica que permite entender que los niveles de comunicación que se suscitan al interior de las comunidades son fieles a su naturaleza lo cual la hace distinguir a su vez de otras comunidades. Y su “funcionamiento” está determinado por el orden y las pocas motivaciones para ejercer la reflexión, la crítica o la experimentación que la desestabilicen de su modelo ideal y distintivo.

El planteamiento de Bauman se complementa con el de Heidegger al considerar que la estabilidad o equilibrio en las comunidades se da en la medida que no existan detonantes que pongan en juego la estabilidad, el orden, los rasgos distintivos, la autosuficiencia y la comunicación entre sus miembros, es decir, aspectos que conlleven a la pérdida de la inocencia como condición de la felicidad.

Heidegger expresa que la felicidad en las comunidades se da en un estado de inocencia, ya que los individuos se sienten confiados y seguros. Al no compartir algo de la comunidad, el integrante se convierte en un sujeto consciente que empieza a reflexionar, cuestionar, criticar, comportamientos que propician la alteración de la cohesión.

Heidegger reconocido por sus estudios sobre la naturaleza del ser, analiza la emancipación (*Befreiung*) de la modernidad y distingue su alejamiento de la idea de una comunidad.

Considera que:

“hombre moderno se desliga de las formas originarias de la comunidad para ser un individuo. El individuo moderno es norma y fundamento, y la comunidad es reemplazada por la sociedad (*Gesellschaft*) que, por medio de un contrato, la racionalidad y una construcción artificial regula y organiza (...) Esta distinción entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* es central para los pensadores franceses porque de esta distinción nace la idea de comunidad” (Basso Monteverde, 2016, pág. 25)

En el contexto del Carnaval, al ser las agrupaciones de danza un tipo de comunidad que comparten un gusto, una afinidad, unos intereses, quienes garantizan ese estado de armonía son los directores, y también los integrantes quienes procuran que en general todos vivan en un estado de “felicidad consciente” en la que no se generan cuestionamientos en torno a lo que allí ocurre. , lo cual podría ir en detrimento de la sostenibilidad misma de la agrupación. Es lo que ocurre en la relación instituciones – agrupaciones las cuales no comparten mucha información para evitar los cuestionamientos que desestabilicen la armonía

2.3. Las prácticas formativas cómo práctica cultural

En su definición el término *práctica*, puede ser abordado como un concepto cotidiano como una categoría filosófica desde la cual pueden explicarse fenómenos que para el propósito de la presente investigación se relaciona con lo formativo. Desde la cotidianidad, la *práctica* se relaciona con la acción o lo concerniente a la misma, de hecho, la Real Academia de la Lengua define la práctica como “Dicho de un conocimiento: Que enseña el modo de hacer algo” experimentado, versado y diestro en algo”, “Que piensa o actúa ajustándose a la realidad y persiguiendo normalmente un fin útil” “Uso continuado, costumbre o estilo de algo”(2019).

Tales definiciones son aplicadas en la vida cotidiana donde los sujetos se desenvuelven atendiendo sus propias necesidades e intereses de forma individual, manera fácil o traducible de forma inmediata en acción. Sin embargo, los filósofos abordan el concepto de *práctica* desde un punto de vista más racional y complejo asociándolo a la forma como se produce el conocimiento.

En la teoría marxista, la reflexión de la vida cotidiana se da a partir de la comprensión de las *prácticas* de los sujetos, en particular a las relacionadas con la actividad humana del trabajo. Por ende Marx, asocia la *práctica* con la actividad vital consciente la cual distingue al hombre de la actividad vital animal y expresa: “La universalidad del hombre aparece en la práctica justamente en la universalidad que hace de la naturaleza toda su cuerpo inorgánico, tanto por ser un medio de subsistencia inmediato, como por ser la materia, el objeto y el instrumento de su actividad vital” (1980, pág. 111).

En este sentido la *práctica* es definida como un “tipo de relación del hombre con la realidad, con el mundo en el que se opera una doble transformación del mundo que es modificado; del hombre mismo, ya que se modifican su conocimiento de él y sus relaciones con otros hombres” (Sánchez Vásquez, 1997, pág. 114). *La práctica* por lo tanto requiere no solo de la actividad material o física, sino que debe involucrar ideales, teorías y una dinámica interna de concientización. Al respecto Sánchez expresa:

De ahí que el concepto de práctica, como actividad humana transformadora del mundo, implique necesariamente el problema de su relación con la teoría o con el conocimiento, ya que sin ella no cabe hablar en rigor de práctica humana. Situar, pues, en el punto de vista de la práctica, significa por tanto considerar el mundo no sólo como un objeto a contemplar sino a transformar. Significa, asimismo, considerar al hombre como un ser que por su actividad práctica al transformar el mundo se transforma a sí mismo, transforma el mundo social en que vive. Y significa, finalmente, considerar que los problemas del conocimiento tienen que verse necesariamente en relación con esta actividad práctica de transformación. (1997, págs. 115-116)

Lo anterior deja entrever que desde la filosofía, la práctica posibilita el conocimiento del hombre de sí mismo y el mundo que le rodea y a su vez le abre las puertas a infinitas posibilidades de transformación lo cual le atribuye a la filosofía una función más allá de la simple interpretación o contemplación de los fenómenos que tienen que ver con la práctica,

ya que de lo que se trata es de analizarla como una realidad “sustentada en un elemento teórico, consciente, interpretativo o cognoscitivo” (Sánchez Vásquez, 1997, pág. 116).

Tal visión filosófica de la *práctica* permite entender a su vez que las prácticas formativas son esos mecanismos a través de los cuales no solo es posible transformar la individualidad, sino que permiten transformar el entorno de quienes hacen parte de esas realidades en este caso los integrantes de las agrupaciones del Carnaval.

Ahora bien, las prácticas formativas requieren de una coherencia entre el ideal del hombre, las sociedades que se quieren formar y la cultura en la que se da tal proceso. El propósito de las prácticas formativas por ende debe atender al devenir histórico, debe aportar en la construcción de la sociedad y posibilitar la generación de nuevas formas culturales. Por lo tanto, una agrupación portadora de la tradición responde a unos modos de hacer, de sentir y de pensar que develan también un tipo de sujeto histórico, el sujeto Carnavaleño.

En el contexto cultural, la práctica formativa se ha asociado por lo general con la formalidad de las instituciones educativas que desarrollan programas académicos, asignaturas o materias, procesos evaluativos para medir los progresos en los conocimientos académicos, los avances de un grado en grado y, por otra parte con aquella práctica de transmisión de saberes que están relacionada con la vida subjetiva, con los contextos familiares, sociales y culturales en los cuales se desarrollan los seres humanos.

Si bien las prácticas formativas atienden particularidades y modos culturales, se hace necesario comprender la naturaleza de los sujetos que forman y son formados, entender sus acciones y los ideales que se interrelacionan con los propósitos mismos de la formación. Es así como el análisis de una práctica formativa implicaría que quienes la emprenden -en este caso los directores e instructores de los grupos de danza del Carnaval de Barranquilla-, puedan develar los efectos que tales prácticas formativas tienen en su contexto cultural y social y las

reflexiones que se generen a partir de las mismas. Pero más allá de esto, se trata de que a partir de las representaciones sociales se pueda comprender la relación entre cuerpo y conocimiento y la primacía que el cuerpo tiene en la construcción del conocimiento y de una mentalidad emancipadora.

En sus albores, y desde la filosofía clásica la formación estaba intrínsecamente relacionada con lo productivo, esta mirada se transforma hacia una función concreta relacionada con el desarrollo de la inteligencia, es decir de una mente dispuesta a la intelectualidad.

Gadamer refiriéndose a los conceptos básicos del humanismo los cuales alcanzaron un gran desarrollo en el siglo XIX, aclara que el término “formación” es traducción de la palabra alemana *Bildung*, la cual significa también “la cultura que posee el individuo resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno” (1999, pág. 38), lo cual quiere decir que es el proceso a través del cual se adquiere la cultura y se vincula a las ideas de enseñanza, así como de aprendizaje y competencia personal, lo cual resulta un concepto aplicable con la realidad de lo que ocurre en el contexto del Carnaval de Barranquilla con las agrupaciones y su dinámica de transmisión de los saberes y mantenimiento de la tradición.

Si bien el término formación como tal, surge durante la Edad Media con una profunda relación con el ámbito religioso, también se asocia a la palabra *cultura*. Es Kant quien prefiere emplear el término cultura para referirse a la formación como un acto de libertad del sujeto que actúa, y se refiere al concepto de cultura en sus dos acepciones, primero como proceso de educación y también como sistema de valores simbólicos.

En relación con el propósito educativo del término, designa “el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre” (Gadamer, 1999, p. 39).

Sin embargo, la formación va más allá del mero cultivo de capacidades previas,

del que por otra parte deriva, por el contrario, permite “apropiarse de aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma” (p. 40), es decir, se asocia directamente a la pedagogía

Por su parte Hegel habla de “formarse” y “formación” lo cual tiene una estrecha relación con las “obligaciones para consigo mismo” (1984, pág. 39), así mismo reconoce la importancia del espíritu como fundamento de la idea misma de formación, establece que la necesidad más seria del ser humano es la de conocer. Ello genera en el ser espiritual, una necesidad universal la cual se asocia a la formación del libre entendimiento humano y de los fines humanos, el desarrollo de la razón humana. Por consiguiente, Hegel expresa: “no bien surge en el hombre el conocimiento, el entendimiento y la reflexión, no bien en la vida y en la ciencia despierta el entendimiento, la reflexión, la conciencia se vuelve autónoma adquiriendo fines firmes y absolutos” (1984, pág. 13) lo cual lleva a los seres humanos a diferenciarse del animal por el espíritu, la eticidad y la libertad. Para Gadamer el concepto de formación y con él la práctica formativa están en relación no subordinada con la capacidad de recordar, donde la condición de la memoria está en una permanente tensión dinámica con la capacidad de olvidar, permitiéndole al espíritu humano una movilidad esencialmente libre, por lo que, la memoria tiene que ser formada; pues esta no es igual para todo.

Del mismo modo, Quiceno explica que el término formación se ha transformado de manera considerable lo cual ha dependido de cada momento histórico, es así como ha pasado de ser una acción relacionada con el desarrollo de un cuerpo “productivo” en la época clásica, a enfocar su objetivo en desarrollar una mente dispuesta a captar lo inteligente, lo intelectual que es la información que se produce en la mente. De igual forma manifiesta que:

Una cosa es la formación en relación con los estudios, con las materias, con los progresos en los conocimientos académicos, la formación como el avanzar de grado en grado, como desarrollo académico y otra cosa es la formación en la vida subjetiva (...) lo que hay que tener claro es que nunca puede haber formación en una

institución, porque si la hubiera, la institución se pensaría de otro modo. (2002, pág.94)

De allí que pensar en la formación no es un aspecto que solo competa al ámbito de la escolaridad y tampoco que se circunscriba en una sola corriente de pensamiento ni en un único momento histórico. Bien lo plantea Giroux, al enfatizar que, sumado a la reflexión sobre la formación, también se genera la necesidad de analizar las formas de poder, las identidades, las fuerzas de las comunidades, las restricciones institucionales, las formaciones políticas y la subjetividad que interfieren en la forma como las sociedades transmiten el conocimiento. Existe, por lo tanto, una intrínseca relación entre la cultura y las formas de dominación que se entretajan en su interior, lo cual se objetiva en la manera como se organizan los grupos culturales.

El uso e intencionalidad del lenguaje, la representación de los procesos culturales, las relaciones de poder, entre otros son procesos que tienen su epicentro en el desarrollo mismo de las prácticas formativas. De allí que Giroux, haga referencia a una pedagogía como práctica cultural y a un tipo de formación que reivindica el valor del conocimiento popular, de la importancia del papel de los afectos en la construcción del conocimiento y el papel del respeto por las diferencias, y expresa:

En este contexto, la pedagogía profundiza y extiende el estudio de la cultura y el poder, no sólo al examinar cómo se configura, produce, circula y transforma la primera, sino también al estudiar cómo la adoptan realmente los seres humanos dentro de ámbitos y circunstancias específicos. Se convierte así en un acto de producción cultural, una forma de «escritura» en la que el proceso mediante el cual el poder se inscribe en el cuerpo e interviene en la producción del deseo, el conocimiento y los valores no comienza con una pretensión particular de conocimiento posdisciplinario, sino con personas reales que articulan y reescriben sus experiencias vividas dentro de la historia, y no fuera de ella. (2003, pág. 240)

En tal sentido, las prácticas formativas son en sí mismo un componente fundamental en el desarrollo y configuración de las culturas, y se convierten en una herramienta desde la cual es posible despertar la conciencia de una identidad, de reconocer el valor de un pasado, pero también de asumirse dentro de un presente desde el cual se forjan nuevos saberes, nuevas experiencias que serán a su vez el cimiento de una tradición con el pasar del tiempo.

Esta relación entre experiencia y práctica formativa, posibilita la construcción de un conocimiento y el desarrollo de subjetividades desde las cuales es posible decidir y transformar entornos culturales. De allí que, cuando se trata de abordar prácticas formativas gestadas al interior de un grupo en particular como ocurre en el Carnaval, se descubren las formas como han mantenido o se ha ido transformando la tradición, se reconoce un cuerpo que se objetiva producto de las experiencias que se suscitan y se vivencian en el entorno.

Pensar en la formación como una práctica cultural, es en definitiva una oportunidad para lograr los cambios que las sociedades necesitan para su evolución, es reconocer que se puede a través de ella despertar la conciencia crítica en torno a las actuaciones cotidianas.

Las prácticas formativas y los modelos pedagógicos.

El concepto de modelo pedagógico, requiere inicialmente de una comprensión del término pedagogía por cuanto es en cuyo marco teórico desde el cual se hace posible definirla. El marco definitorio de la pedagogía se construye a partir de la necesidad de explicar el hecho educativo, aquellos procesos de enseñanza aprendizaje que se desarrollan en los espacios escolares y que para su comprensión requiere abordar esas formas ideales, representaciones o esquemas mentales que se derivan de la pedagogía y que la hacen posible, como son los modelos pedagógicos. La pedagogía “es la disciplina que conceptualiza, aplica y experimenta los conocimientos referentes a la enseñanza de los saberes específicos en las diferentes

culturas (...) afirma la enseñanza como posibilidad de acercamiento a los saberes específicos en las diferentes culturas, y busca no escindir el análisis de la enseñanza de las ciencias sociales, de las ciencias humanas y del dominio de reconceptualización que pueda establecerse en la pedagogía” (Zuluaga, 1987, pág. 192)

Se considera que, en sus inicios, la pedagogía estaba impregnada de una doble función, es decir, desde un enfoque filosófico que permitía orientar hacia una finalidad educativa del hombre y por otro lado desde la visión empírica o práctica desde la que se forma con vista al aprendizaje del niño en la vida. Estas conformaron una tradición pedagógica, que ha ido evolucionado hasta llegar a concepciones más contemporáneas que le otorgan a la pedagogía una funcionalidad en la que intervienen otras ciencias y campos del saber como la psicología, la sociología. Por ello es posible entenderla como una forma de racionalización de las prácticas formativas, una forma de producción de un discurso del hecho educativo cuya racionalización se apoya en las explicaciones que se argumentan desde lo antropológico, lo teleológico y lo metodológico. En consecuencia, la pedagogía requiere de un sistema coherente que de paso a los métodos, los medios, las técnicas y formas como se abordan los contenidos y la práctica formativa en sí misma.

Los modelos pedagógicos, derivan de las reflexiones propias de las teorías educativas que de acuerdo a su naturaleza delinear las características de cada modelo. Flórez (1997) se refiere a los modelos pedagógico como construcciones mentales que en el campo pedagógico han estado relacionados históricamente con los propósitos de cada teoría pedagógica. Cuando el fin es reglamentar y normativizar la transmisión y difusión de saberes, el modelo pedagógico se relaciona de manera implícita con lo propio de la pedagogía tradicional, en contraposición de aquella que concibe el modelo pedagógico como estrategia general de

reflexión y producción de saber sobre las cosas y los conceptos, tal y como lo hacen los filósofos.

Las teorías pedagógicas surgen y se desarrollan de acuerdo a cada momento histórico determinado; su naturaleza se construye a partir de unas intencionalidades de diversa índole, desde políticas, sociales y económicas hasta aquellas que se orientan dependiendo de la concepción de realidad y sociedad de sus promotores. Existen modelos con tendencias marcadas bien sea por el positivismo, el constructivismo o la crítica, entre otras corrientes de pensamiento que piensan. En este sentido, cada teoría pedagógica trae consigo sus propios modelos que explican la razón de ser de las mismas y que, a su vez, estructuran unas didácticas que hacen posible la cumplir con los propósitos de la educación en la definición de un tipo de hombre y de sociedad.

La forma como cada docente del área de la danza en los contextos de educación formal aborda su acto pedagógico o clase, devela su concepción de la realidad y la perspectiva que desde la pedagogía asume. Ese “hacer”, por lo tanto, constituye la metodología o el estilo con que aproxima a sus estudiantes al conocimiento. En este sentido, y partiendo de la realidad existente, es posible determinar la existencia de ciertas metodologías acordes con tres grandes grupos de modelos pedagógicos en los cuales se enmarcan las prácticas formativas de los docentes de danza.

Para Flórez, los modelos pedagógicos pueden clasificarse de diferentes formas de acuerdo a las perspectivas y formación del investigador. Según él, se clasifican de la siguiente manera: Modelo pedagógico tradicional (Caracterizado por la transmisión y la relación vertical entre docente y estudiante), Modelo conductista (Encauzado a la formación técnico productiva), Modelo romántico (Privilegia la espontaneidad y la libertad, individual, y convierte al docente en un auxiliar). Modelo desarrollista (Tiene en cuenta el desarrollo

intelectual y biosocial; el maestro es un facilitador). Modelo socialista (Pretende el desarrollo pleno de los individuos). (1997, pág. 97)

Para Zubiria (1997) los modelos pedagógicos se clasifican en: Modelo pedagógico hetero estructurante (Privilegia la transmisión, la información y las normas). Modelo pedagógico auto estructurante de la escuela activa (Hace énfasis en la socialización y felicidad del niño). Modelo pedagógico auto estructurante y los enfoques constructivistas (Tiene como propósito la comprensión). Modelo pedagógico dialogante (Propone un desarrollo cognitivo, valorativo y praxeológico).

En el campo de la educación corporal, existen aportes importantes encaminados a la especificidad de la formación de las competencias relacionados con la educación física, la recreación y el deporte y cuyos modelos pedagógicos se agrupan, según Camacho Coy en el “modelo tecnocrático o dominante, el integrado y el participativo”. (2004, pág. 123)

El modelo pedagógico tecnocrático es aquel en el cual el rol del docente refleja la unidireccionalidad en el proceso formativo, le asigna al docente un estatus de poder y al estudiante un rol pasivo frente al acto de aprender. El modelo integrado por su parte refleja una reciprocidad entre las actuaciones del docente y el estudiante, siendo aun el docente quien establece las directrices, la participación activa de los estudiantes es considerada. El modelo participativo establece una relación de inclusión con los demás actores del proceso y con los contenidos, se evidencia un interés emancipador donde el accionar de estudiante y docente promueve la construcción del conocimiento, la autonomía, la crítica y la reflexión constante.

En la presente investigación se tomaron tres expresiones danzadas del total de danzas tradicionales en las cuales se genera transmisiones de saberes o prácticas formativas, son ellas la danza del Paloteo, la danza del Congo y la Cumbia de las cuales se deriva la información y comprensión que parte del decurso factico de sus actos formativos, es decir, del inicio, del

desarrollo y finalizar en sus espacios donde se genera la transmisión de sus saberes tradicionales. De esta manera, tanto la danza del Paloteo como la danza del Congo y la Cumbiy se constituyen en expresiones que se han mantenido de generación en generación y que se encuentra expuesta a tensiones de lo que pretenden sus directores, con los intereses propios de las nuevas generaciones en un mundo cada vez más influenciado por las tecnologías y tendencias globalizadoras.

Cabe destacar la relevancia que Freire le otorga al cuerpo la cual apunta a su valoración en el campo formativo, pero también educativo, como instrumento indispensable en la evolución de la conciencia crítica, de hecho, hace un llamado a los espacios de educación superior para que se atrevan a repensar el papel de cuerpo considerando las necesidades emocionales de los estudiantes adultos y reitera “la condición del ser humano es estar en constante relación con el mundo” (Freire, 2005, pág. 140). Tal pensamiento emancipador, se complementa con los planteamientos de Gramsci (1981) quien expresa que la conciencia no se forma bajo el estímulo de las necesidades fisiológicas, sino por la reflexión inteligente de algunos, primero, y luego de toda una clase, sobre razones y medios para convertirlos en signo de rebelión y de reconstrucción social. La crítica, como elemento de significación de la cultura, no se desarrolla homogéneamente, ya que lo que para unos es el modo de vida natural y funcional, para otros deja de serlo. La clave del cambio estaría en que lo útil deja de serlo, no para todos sino para los que están en el extremo del progreso.

2.4. Las prácticas formativas y la teoría crítica.

Al reflexionar en torno a, ¿cuál debería ser el ideal o propósito al que debe apuntar la educación y las prácticas formativa en el siglo XXI?, la respuesta bien puede encontrarse en los propósitos planteados en infinidad de proyectos educativos institucionales que van desde la primera infancia hasta la educación superior, al menos en el papel. Lo cierto es que la

sociedad actual, propone la formación de un ciudadano o un sujeto pensante, autónomo y crítico que sea capaz de transitar por el camino de la transformación de sí mismo y de la sociedad de la cual hace parte.

La existencia de una teoría crítica, fundamenta el desarrollo de principios basados en la transformación social y soportan las actuaciones conducentes a responder las problemáticas sociales del mundo moderno. La teoría crítica para Giroux resulta importante como: “un modo de compromiso crítico y de delineamiento de las importantes relaciones entre el lenguaje, textos, vida cotidiana, y estructuras de poder como parte de un esfuerzo mayor para comprender las condiciones, los contextos, y estrategias de lucha que conducirán a la transformación social.” (2014, pág. 19).

En el desarrollo de una práctica formativa desde el ámbito de lo cultural, es posible pensaren la relación que se sostiene con los principios circunscritos en el ámbito de la teoría crítica. Tal relación, se soporta en la necesidad de entender la responsabilidad social, analizar cómo opera la formación del conocimiento, la forma como se enseñan el valor de lo tradicional, las influencia que tienen las relaciones de poder que pueden suscitarse al interior de las agrupaciones de danza. Si bien desde la teoría crítica, es posible explicar las formas como se desarrollan las prácticas formativas derivadas de un contexto social y cultural, también posibilita repensarlas como un fenómeno que puede desarrollarse de manera articulada e integrada con una educación integrada que posibilite el cambio social.

En el desarrollo de las prácticas formativas en relación con los entornos culturales se hace cada vez más necesario evidenciar la manera como, desde allí, se pueden gestar pautas ideológicas y nuevos referentes éticos que influyen en la construcción de las representaciones en el marco de una sociedad en la que figuran las tradiciones, el patrimonio cultural pero también el uso de tecnología y redes sociales de comunicación. Giroux, realiza en torno a tal

preocupación la siguiente afirmación: “Cada vez más, dentro de este nuevo orden mundial, las industrias productoras de cultura han ocupado un único y poderoso lugar en la formación del modo en que las personas viven en todo el mundo, dan sentido a sus contextos, y conforman el futuro, a menudo bajo condiciones que no son de su propia elaboración” (2003,pág. 47).

En esta perspectiva, asumir la práctica formativa es reconocer que directores de agrupaciones culturales, artistas, docentes y en general todos los agentes culturales deben trazarse como propósito problematizar el consenso, cuestionarlo todo, incluso las instancias de poder y hasta el mismo sentido común.

Con Bourdieu (2007), es posible comprender que los entornos formativos son también espacios en los cuales se construyen las simbolizaciones, donde el cuerpo se constituye en un micro campo de poder y en los cuales se hacen presente los habitus como resultado de las historias individuales y colectivas. Sin embargo, es un espacio en el que las acciones de los otros cobran importancia como conductas que pueden ser imitadas, y aunque no está de acuerdo en que para enseñar haya que pasar por un discurso elaborado, es necesario ejercitar el estado de conciencia frente a eso que se práctica. Al respecto expresa:

Mientras el trabajo pedagógico no se haya instituido como práctica específica y autónoma y sea todo un grupo y todo un entorno simbólicamente estructurado el que ejerza, sin agentes especializados ni momentos específicos, una acción pedagógica anónima y difusa, lo esencial del *modus operandi* que define la maestría práctica, se transmite en la práctica, en estado práctico, sin acceder a nivel del discurso. Uno no imita modelos, sino las acciones de los otros. La *hexis* corporal le habla de manera directa a la motricidad, como esquema postural que es, al mismo tiempo, singular y sistemático, esto es, solidario con todo un sistema de objetos y cargado con una multitud de significaciones y de valores sociales. Pero, que los esquemas puedan pasar de la práctica sin pasar por el discurso y por la conciencia, no significa que la adquisición del habitus se reduzca a un aprendizaje mecánico por ensayo y error. (pág. 119)

El autor defiende además la necesidad de una mirada crítica a la educación por cuanto piensa que tradicionalmente la Escuela ejerce una violencia simbólica sobre sus usuarios, en los cuales se gestan procesos de imposición de una serie de significaciones que se desarrollan a partir de acciones formativas desde la cual se imponen unos valores simbólicos sobre otros, tal y como ocurre en la familia, en un grupo de iguales y en general todo espacio desde el cual se forme o se lleven a cabo acciones pedagógicas. Para Bourdieu la acción pedagógica “no se reduce sólo a una relación psicológica de comunicación maestro-alumno, sino que también cumple una función ideológica de legitimación y conservación del sistema de dominación” (Bórquez, 2009, pág. 121). Esta práctica puede ser ejercida por medio de una autoridad que puede ser un padre de familia, un director de una agrupación, un profesor de escuela, quienes poseen el saber y el conocimiento sobre lo que debe ser transmitido.

Así cómo Bourdieu defiende la idea de que, son las prácticas formativas los espacios donde se evidencian las relaciones de poder, pero también se reflejan las simbolizaciones en torno a lo cultural, Freire defiende la idea que la formación debe convertirse en un espacio desde el cual sea posible “concientizar” lo cual conlleva a una apuesta de transformación social. “Ahora, ya nadie educa a nadie, así como tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan en comunión, y el mundo es el mediador” (Freire, 1969, pág. 47), lo cual se complementa con la necesidad de que quien lidera el acto formativo sea consciente de la importancia de la reflexión más que de la memorización. En la medida en que los hombres son capaces de reflexionar sobre su hacer, su rol en el grupo humano en sí mismo y en el mundo que le rodea, pueden contribuir en la transformación o conservación de aquello que les interesa.

Si en principio, Freire centró su pensamiento en la necesidad de concientizar para la revolución, este se transformó convirtiéndose en pensamientos e ideales centrados en la

importancia de ampliar de manera crítica el ejercicio mismo de la democracia, desde la cual es posible ahondar en la toma de conciencia, la apropiación de lo que acontece desde sus prácticas formativas y la posibilidad de ser autor y actor de los procesos de su transformación.

Por su parte McLaren, hace referencia a la pedagogía crítica planteando como uno de sus objetivos fundamentales el “comprender cómo se pueden problematizar las experiencias y necesidades de las estudiantes socialmente construidas y a veces contradictorias” (1994, pág. 61). Tal comprensión, brinda herramientas para que los sujetos sociales puedan no solo entender la realidad en la cual se encuentran inmersos, sino transformarlas de manera participativa y proactiva. La pedagogía crítica posibilita la generación de estudiantes o individuos autónomos, con una visión de lo moral, lo político, lo cultural más emancipada lo cual se construye a partir de reconocimiento de los hechos históricos y del presente y visionando un futuro alejado de la represión y la dominación.

Tan importante como el valor que le asigna McLaren a la pedagogía y a la cultura, lo es el que le asigna Habermas (1989) a la comunicación, trascendiendo al campo pedagógico donde es claro que todas las acciones humanas están mediadas por intereses y que es en el proceso educativo donde se suscita una interacción comunicativa que puede ser considerada como posibilitador del cambio social. Este cambio se da a partir de la participación social, la comunicación horizontal entre los diferentes actores que integran los estamentos, la significación de los imaginarios simbólicos, la humanización de los procesos educativos, la contextualización del proceso educativo y la transformación de la realidad social (Gramsci A., 1974).

La formación corporal incentiva la producción de pensamiento, de autonomía, de conciencia crítica y procesos de transformación sustancial, desde el ser lo cual requiere de un acompañamiento pedagógico con prácticas conscientes que generen cambios de fondo que

vayan de la mano de creación de políticas de formación en las artes y en especial en las que tienen que ver con la utilización del cuerpo como eje central, a fin de mostrar nuevos caminos que propicien una disminución de los errores en las prácticas formativas, abordando temáticas específicas pero también complementarias como del campo de la anatomía, la biomecánica, la preparación física, la lúdica y en especial un reconocimiento de las características motoras de los seres humanos en cada momento de su vida, ya que las didácticas deben corresponder a las edades de los estudiantes y a sus necesidades.

El lugar donde ocurre la educación es el cuerpo, es en el cuerpo donde es posible iniciar la transformación de una sociedad, a partir de la generación de un pensamiento crítico que se constituya en el cimiento de un cambio no solo de sí mismos, sino del entorno en el que se habita, labora, celebra, vive.

3. DISEÑO METODOLÓGICO.

El presente capítulo, sustenta el diseño metodológico que organiza y fundamenta la investigación, tomando en consideración el orden epistemológico devenido del ámbito mismo de las representaciones sociales. Si bien, los estudios de esta naturaleza, están enfocados a un tipo de sujeto social que se representa a través de un cuerpo danzante, también se ocupan de la práctica formativa en la que éste se ha configurado, en el marco de un contexto llamado Carnaval. De esta forma la investigación gira en torno a unos fenómenos que presentan una profunda relación con el saber popular, con las tradiciones, pero también con el sentir contemporáneo. Estas prácticas, por lo tanto, fueron analizadas de manera acuciosa empleando una metodología integradora que incorporó herramientas que permitieron identificar la manera cómo se forman las representaciones, a partir de los mecanismos de objetivación y anclaje. Así mismo, encontrar los núcleos desde los cuales se hizo posible la comprensión semiológica, que permitió ver en el cuerpo danzante y en las prácticas formativas una forma de lenguaje, como “plataforma simbólica de la cultura”.

Estudiar las representaciones sociales es reconocer un camino que se transita desde el mundo sensible, de las personas, de sus pensamientos y actuaciones. Es comprender que existe una realidad permeada por intereses particulares y un espacio llamado carnaval en el cual acontecen los fenómenos. Se asume por lo tanto el camino metodológico en el marco de una mixtura de herramientas con un enfoque procesual y complementario que permitió organizar el camino a seguir y a dar cumplimiento a los propósitos planteados.

3.1. Metodología para el estudio de las representaciones sociales.

La complejidad en el abordaje de los estudios sociales, se relaciona con la gran variedad de métodos e instrumentos que se pueden emplear en el proceso metodológico de una investigación referida a las representaciones sociales. El uso de métodos, enfoques y campos teóricos a partir de una complementariedad permitió abordar el fenómeno de las prácticas formativas del cuerpo danzante no solo desde el campo de las representaciones sociales, sino apoyándose en algunos planteamientos desde la teoría de los campos sociales y desde la antropología simbólica misma. El estudio de una representación social, implica el acercamiento a la comunidad investigada, con el fin de generar una hermenéutica de los fenómenos.

Por lo anterior, en el marco de una complementariedad y considerando que se trata de un estudio cualitativo, se emplea la etnografía y la hermenéutica como el camino expedito para adentrarse y explicar la realidad del contexto social, en este caso el relacionado con las prácticas formativas del cuerpo en las agrupaciones de danza del Carnaval de Barranquilla, en particular las referidas a las denominada danzas de Congo, danza del Paloteo y la Cumbia. Desde Allí se aplican herramientas que permitieron identificar las representaciones sociales, su elaboración, contenidos y función, y posteriormente aplicar la metodología de análisis de la información que deriva de la teoría misma de las representaciones sociales.

El desarrollo metodológico, se sustenta en fundamentos epistemológicos y filosóficos que permiten percibir la realidad, interpretarla, comprenderla e interactuar con lo social pero que también propicia un alcance a través del cual se explican las causas pudiendo establecer un horizonte de posibles nuevos caminos.

La investigación cualitativa enfoca su interés en captar la realidad social a partir de la vivencia de los sujetos que se encuentran inmersos en ella. “El proceso de la investigación cualitativa permite acercarse a los fenómenos de manera sistemática explorando los conocimientos y valores que comparten los individuos en un contexto espacial y temporal” (Bonilla & Rodríguez, 2000). De esta forma, desde la investigación cualitativa es posible comprender la realidad a partir de los conocimientos socialmente construidos por los miembros de una comunidad, permiten estudiar los comportamientos, las prácticas y la historia de lo que sucede al interior de las organizaciones, en este caso referido a las agrupaciones de danza tradicional del Carnaval de Barranquilla.

El uso de la etnografía como uno de los métodos de la investigación cualitativa, es pertinente para la naturaleza de la investigación, ya que permite obtener descripciones en primer plano del contexto sociocultural, y se ocupa de interpretar el caso en relación con los ejes de análisis. De igual forma, porque “se puede realizar en varias escalas de tiempo, en culturas que sean familiares o no y con un uso variado de métodos, más que la etnografía clásica” (Simons, 2011, pág. 44). En este sentido, la etnografía responde a un proceso sistemático de aproximación a una situación o fenómeno social, en este caso las prácticas formativas del cuerpo danzante, que se llevan a cabo en las agrupaciones del Carnaval para intentar describirlas e interpretarlas (Sabariego, Massot, & Dorio, 2014).

En consonancia, la etnografía se refiere al “proceso metodológico global que caracteriza a las ciencias sociales, a la antropología de la educación, y su propósito principal es describir e interpretar el comportamiento cultural” (Wolcott, 1999, pág. 130), en lo cual también tiene cabida la auto etnografía como una forma o método de estudiar aquello que implica auto observación e investigación reflexiva en el contexto del trabajo de campo (Ellis, 2004). La etnografía viabiliza la comprensión de las representaciones sociales (discursos y

comportamientos), y los dota de significado a partir de la observación de la cotidianidad presente en los colectivos de danza tradicional del Carnaval.

Este proceso no se desarrolla de una forma rígida y lineal, sino procesual y complementaria lo que permite al investigador regresar en diversos momentos para revisar desde la problemática, hasta la metodología misma y los resultados de la investigación (Banchs, 2000) y también permite hacer uso de la auto etnografía apoyada en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia (Blanco, 2012).

La hermenéutica por su parte, ha sido definida como el arte de interpretar por el origen griego de la palabra. Habermas considera la hermenéutica como “toda expresión de significado, ya sea una manifestación (verbal o no verbal), un artefacto cualquiera como una herramienta, por ejemplo, una institución o un texto. Se puede identificar desde una perspectiva doble, como acontecimiento material o como una objetivación inteligible de significado” (1985, pág. 35).

Por lo tanto, se asume el estudio de un acontecimiento o hecho social desde la hermenéutica como algo susceptible de ser comprendido e interpretado más allá de ser considerado como un método de recolectar información. Tal afirmación es soportada por los planteamientos de Gadamer, al considerar a los sujetos como seres históricos que deben ser comprendidos en el marco de sus producciones de sus textos, de sus obras, de sus acciones que en este caso es la danza y el carnaval. Al ser las prácticas formativas del cuerpo danzante el punto neurálgico en esta investigación, lo es también la relación con la forma como se asume la tradición y la salvaguardia del patrimonio cultural aspectos que son tenidos en cuenta en el proceso de interpretación de la información.

Por lo anterior, el proceso metodológico para el análisis en esta investigación se soporta en la teoría de las representaciones sociales (Moscovici 1979) para explicar la forma cómo se transmite el saber popular, cómo se expresa el cuerpo danzante, cómo se genera el pensamiento social alrededor de la realidad llamada prácticas formativas, las cuales son descritas a partir de la información de los sujetos, el campo de representación y la actitud, como dimensiones de las representaciones y los mecanismos de objetivación y anclaje como generadoras de las mismas.

Así mismo, se hace uso de la teoría del campo social (Bourdieu) para analizar las prácticas formativas del cuerpo danzante desde los roles de los agentes, los campos y los *habitus* o modos de actuar. Por lo tanto, en el desarrollo metodológico de la investigación, la apropiación teórica de los roles de director o integrante permitió comprender lo que ocurre al interior de las agrupaciones de danza del Carnaval de Barranquilla, pues orientó a la comprensión y explicación del pensamiento de sentido común y permitió analizar cómo determinado grupo social ve, interpreta y da sentido a sus vivencias, sean éstas individuales o colectivas. (Rodríguez Salazar, 2007).

Pereira de Sá (1998) plantea que es importante preguntarse: ¿cuál es el objeto de la representación?, ¿cuáles son los sujetos cuyas manifestaciones discursivas y comportamientos se estudian en la representación? y ¿cuáles son las dimensiones del contexto sociocultural en donde se desenvuelven los sujetos de la representación?, lo que indica que el objeto de la representación en esta investigación son las prácticas formativas del cuerpo, los sujetos son directores e integrantes de las agrupaciones y el contexto, es el carnaval de Barranquilla, una fiesta patrimonial cuya declaratoria la convierte en un espacio socio antropológico desde el cual debe velarse por su salvaguardia y el conocimiento profundo de sus tradiciones lo cual deberá garantizar su conservación.

Una vez aclaradas estas preguntas, se emprende el proceso de inmersión para llegar al acercamiento con los fenómenos, conocimiento que fue posible a partir de la identificación de los procesos comunicativos, es decir, los discursos, el lenguaje, las interacciones, los textos, las corporalidades. Para acceder a la información discursiva (las formas de comunicación), se emplean las entrevistas en profundidad, la observación participante, los grupos focales, los relatos, las narraciones, los análisis de documentos, entre otros. Toda la información fue objeto de aplicación de estrategias de análisis, dentro de las cuales, se utilizan las técnicas de asociación de palabras, de redes semánticas naturales, de asociación de palabras, de triangulación y de hermenéutica en profundidad.

3.2. Consideraciones sobre la población objeto

Aproximarse al cuerpo danzante es advertir que existe una agrupación de danza en la cual se representa, es vislumbrar la existencia de múltiples formas, estilos, performances, con sus propias particularidades que dificultan la posibilidad de homogeneizar las experiencias y dar un único resultado. Tan diversas son las expresiones corpóreas en el carnaval como maneras hay de estudiarlas. Sin embargo, dado que se trata de una situación problemática que aborda un campo en particular como son las tradiciones y la salvaguardia, la selección de la población objeto de estudio se conforma teniendo en cuenta varias consideraciones que apuntan a argumentar ¿por qué esta agrupación y no otra?

En el contexto del Carnaval de Barranquilla, el gran universo de agrupaciones de danza fluctúa en un número de 462, según la información suministrada por Carnaval S.A.S en el 2019⁶ y que corresponden a datos similares desde el 2017. Estas se dividen en un número de 290 agrupaciones relacionadas con expresiones patrimoniales (danzas de relación, danzas

⁶ Dato suministrado por el Departamento de Eventos de Carnaval de Barranquilla S.A.S en septiembre de 2019

especiales, Cumbias, Mapalés, Congos y Garabatos) y de otra parte hay relacionadas 172 agrupaciones en la categoría de no patrimoniales o “Comparsas”.

De esta forma, se tuvo en cuenta la clasificación que rige institucionalmente a las agrupaciones para realizar un muestreo cualitativo. Este se caracteriza por ser un procedimiento intensional, mediante el cual se seleccionaron personas cuya información contribuyó al reconocimiento de los rasgos esenciales de la realidad que se construye, a través de las representaciones sociales y por ende al cumplimiento de los propósitos de la investigación.

Tras la declaratoria del Carnaval de Barranquilla como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la humanidad, se crean en la ciudad diferentes estrategias para salvaguardar la fiesta y a sus mismas manifestaciones. Una de esas propuestas parte de la iniciativa misma de los directores de las danzas más antiguas, quienes deciden reunirse y elaboran en el 2006 el documento titulado “Propuesta para la Salvaguardia de nuestra identidad cultural”. Este documento, tuvo eco en las entidades organizadoras del Carnaval como la Fundación Carnaval de Barranquilla desde la cual se implementa el programa “Líderes de la Tradición”. En este sentido, el programa es tomado como una de sus acciones para conservar la fiesta como patrimonio y reconocer, valorar y estimular la labor cultural de los grupos folclóricos tradicionales articulado al Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla.

Por ende, se reconoce en el carnaval la existencia de unos líderes de la tradición, entendiéndolos como aquellos que poseen una larga trayectoria con su agrupación, haciéndose presente desde los inicios mismos de la fiesta carnavalera en la ciudad de Barranquilla. Ellos

Han sido herederos de una tradición que se ha transmitido y que lucha día a día por mantenerla, aun en los tiempos más difíciles por los cuales ha atravesado la ciudad y el mundo.

Para el desarrollo de la presente investigación se escogió a tres agrupaciones de danza de Congo, expresión devenida de los antiguos rituales congolese africanos; una agrupación de danza de Paloteo, conocida por su carácter guerrero y su destreza en el desarrollo coreográfico; y tres agrupaciones de Cumbias llamadas también “cumbiambas”, considerado el baile nacional. Esta selección implica un abordaje de los integrantes que ejercen el rol como formadores o transmisores del saber tradicional y a integrantes jóvenes que son formados por ellos. Desde allí se hace una selección intensional de 7 directores en total y 61 integrantes que oscilan entre los 16 y 20 años de edad. Así mismo, se tuvo en cuenta verificar que las agrupaciones de las cuales provenía, contaran con más de 40 años de participación en el carnaval, que fueran líderes de la tradición y que se encuentren participando de manera ininterrumpida en el Carnaval.

Sin embargo, aunque el núcleo central tenido en cuenta para el estudio de las representaciones se centró en la información suministrada por los líderes y portadores de la tradición, lo cierto es que, durante el proceso, emergió una nueva categoría, la denominada “comparsas”. Es decir, producto de lo expresado en el marco de las entrevistas, los portadores de la tradición mencionaron a las “comparsas” y se referían a ella como una amenaza para la salvaguardia del carnaval, surge entonces la necesidad de realizar un comparativo con esas otras expresiones no incluidas en el repertorio de las danzas líderes. Por ello se procede a contemplar la representación que en torno al cuerpo y sus prácticas formativas se generan en las comparsas. De esta forma, se pudo extraer información que permite explicar lo expresado por los líderes de la tradición y que derivó en respuestas enriquecedoras para la comprensión

de lo tradicional en el carnaval. Se procede entonces a escoger dentro del listado de las comparsas, a aquellas inscritas en la modalidad de fantasía, es así como se tomaron las apreciaciones de 3 directores y 37 integrantes entre los 16 y 20 años de edad.

Existe en toda la población escogida aspectos en común o circunstancias que son similares en cuanto a su existencia como agrupación. Dentro de ellos se resalta el hecho de estar organizadas como entidades formal y legalmente constituidas, es decir, tienen una representación legal que les permite ser visibles ante instancias del Estado, acceder a los beneficios económicos ofrecidos por las distintas entidades culturales a nivel nacional e internacional. También poseen una regularidad en cuanto a tiempos para su preparación para el carnaval; poseen integrantes jóvenes y adultos, pero también cuentan con semilleros de niños que les integran; están agrupados en asociaciones que velan por sus intereses dentro de la organización general del Carnaval, tienen un prestigio social por su antigüedad y su liderazgo.

Por otra parte, cabe resaltar que para efectos del presente estudio las agrupaciones han sido abordadas en términos de temporalidad, entre los años 2017, 2018 y 2019, tiempo durante el cual las agrupaciones se hicieron presentes participando activamente en los desfiles de Gran parada de tradición, tarde de danzas, noches de cumbia como parte de los requisitos instituidos por ellos mismos y regulados por la entidad encargada de la organización del Carnaval.

3.3 La ruta para la investigación de las representaciones sociales.

Considerando que se trata de identificar las representaciones sociales y de interpretar su contenido, se genera la construcción de un camino en el que se toman en consideración los planteamientos de Taylor y Bogdan (1994), al igual que las estimaciones que se expresan en

la teoría de las representaciones. Es desde esta teoría como se debe considerar la construcción de los ejes de análisis que permitan comprender las redes semánticas y significación que se originan de las mismas. De esta forma, sin desconocer que este tipo de investigaciones requiere rigurosidad, también es cierto, que su naturaleza propicia la aplicación de estrategias metodológicas flexibles en cuanto al abordaje de los sujetos y la interpretación de la información.

Lo anterior, permite que se estructuren unas fases que guían la investigación y que se sustentan en los aportes de Abric (2001) y Cuevas (2016) :

- a) Primera fase: Contextualización. Con el fin de comprender el contexto de aparición de las representaciones sociales relacionadas con las prácticas formativas del cuerpo danzante, se emprenden varias acciones entre ellas: 1) La exploración, lo cual implicó un ejercicio auto etnográfico enfocado a la recuperación de experiencias vividas como bailarina, coreógrafa e investigadora del Carnaval. 2) análisis de la pertinencia del tema y del tipo de población probable. 3) La lectura exhaustiva de literatura sobre el Carnaval, el Plan Especial de salvaguardia, el Dossier que declara al carnaval como patrimonio, las reglamentaciones de participación en el Carnaval, entre otros documentos. 4) La elaboración de registros documentales de prensa atendiendo las recomendaciones de Moscovici, quien plantea que la prensa es uno de los medios por los cuales se producen y circulan representaciones sociales. 5) Contextualización detallada que permitieran especificar los campos de estudio, apoyados en lo planteado por Pereira de Sá (1998) quien recalca en la importancia de identificar con claridad el **objeto** de estudio (las prácticas formativas del cuerpo danzante); **los sujetos** (están representados en las agrupaciones de danza tradicional) y el **contexto** considerado como el espacio del Carnaval de Barranquilla. Se construye la sistematización de los

objetivos de la investigación permitiendo elaborar las preguntas conducentes al cumplimiento de los objetivos de investigación.

b) Segunda fase: Construcción del soporte teórico y metodológico. Esta fase tuvo como propósito tomar decisiones sobre las categorías teóricas y metodológicas que orientaron la investigación. Para ello fue indispensable identificar los caminos transitados por otros y los aportes que desde diversas perspectivas pudieran alimentar la investigación. Desde allí se delimitó el campo problémico y la ruta metodológica que se debía seguir para el logro de los objetivos. En esta etapa se diseñaron los instrumentos de recolección o mecanismos de registro de la información aplicables en el proceso de inmersión en el contexto. Se desarrollaron pruebas piloto en integrantes y directores de agrupaciones participantes en otros eventos del carnaval pudiendo encontrar algunas debilidades en el planteamiento de las preguntas. Ello, obligó a replantearlas y someterlas de nuevo a un pilotaje logrando su modificación.

c) Tercera Fase: La Inmersión. Se pudo establecer un contacto con las agrupaciones, de tal manera que pudiera generarse de manera interactiva el plan de visitas y la agenda para las entrevistas. La inmersión implica “tomar contacto con la realidad” y allí aplicar los instrumentos prediseñados. Para acceder al universo de pensamiento del sujeto y al contenido de la representación social, se empleó en principio la entrevista semiestructurada, la cual viabilizó la obtención del discurso verbal de los sujetos y la argumentación frente a lo que les significa el cuerpo, la formación, la tradición, el carnaval, lo que posibilita hallar las representaciones sociales sobre las prácticas formativas del cuerpo danzante. El registro de observación, el cual permitió captar las formas de representar corporalmente las danzas tradicionales, los habitus, el uso del tiempo y el espacio, los atuendos, la utilería, el maquillaje. La revisión documental que

permitió conocer el discurso de los académicos en confrontación con el contexto de aparición y circulación de la representación social relacionada con el cuerpo danzante de la tradición. De igual forma, los aspectos que se privilegian en la comunicación de las agrupaciones y la difusión de las mismas como expresión de la tradición. Los cuestionarios o conjunto de preguntas precisas en torno a ciertos términos permitieron identificar el nivel de asociación semántica y de orden de importancia. Estos instrumentos fueron complementados con registro de videos, fotografías, discursos y la elaboración de diarios. Ello, apoyado en lo planteado por Martínez (1999) quien destaca la existencia de gran variedad de técnicas para la obtención de datos en este tipo de investigaciones, como la observación participativa y notas de campo, las grabaciones sonoras y de video. Al respecto Simons (2011) , señala que esta perspectiva es muy similar al modelo democrático donde la principal aspiración es lograr en el proceso de investigación un equilibrio entre el derecho a la privacidad de la persona y el derecho a saber del público.

- c) Tercera fase: La sistematización – procesamiento. Aunque el proceso de inmersión que corresponde a la etapa anterior es permanente, se fue organizando de manera simultánea la información recolectada, los registros y hallazgos encontrados. El procesamiento de la información, involucró procesos previos de la transcripción de las información generada a partir de las entrevistas, el análisis global, la comparación de la literatura con los datos obtenidos para la codificación de los mismos, elaboración de matrices de sistematización a partir del empleo de la “técnica de redes semánticas naturales” (Valdéz Medina, 1998) que permitió jerarquizar, organizar los conceptos dados por los mismos informantes y desde lo cual fue posible descubrir el componente connotativo (afectivo) o denotativo (formal) de los discursos. En esta fase se tuvo en

cuenta la procedencia de la información apoyados en los planteamientos de Jodelet. Es así como se reconoce las informaciones procedentes de las experiencias vividas por las propias personas, las procedentes acerca de lo que las personas piensan, expresado en términos de roles (integrante, director, institución), las informaciones obtenidas de la comunicación social y de la observación y finalmente las informaciones sacadas de conocimientos adquiridos en medios formales como los estudios, las lecturas, los medios de comunicación.

- d)** Cuarta fase: El develamiento. hace referencia al proceso de dar a conocer algo que se encontraba oculto o que, hasta entonces, resultaba desconocido. Para lo cual se generó la familiarización con la información recolectada, se realiza una clasificación de las palabras de uso frecuente, las que se privilegian para lo cual es de mucha utilidad la nomenclatura o rotulación para su fácil identificación. De igual forma, se conocen las situaciones divergentes o comunes, las emociones y el establecimiento de las categorías de análisis. El reconocimiento de las categorías emergentes se constituyó en “una brújula que orientó el diseño de instrumentos, la recolección y generación de información proveniente de múltiples fuentes documentales y primarias, su registro ordenado, sistematización y análisis”, (Aristizabal S & Galeano M, 2008, pág. 164). Las categorías (cuerpo danzante, prácticas formativas y Carnaval) se constituyen en una forma de organizar el conocimiento, clasificar la realidad con un criterio, lo cual es una condición humana que permite involucrar un proceso cognitivo que emplea la percepción, lo normativo. Por lo tanto, las categorías permiten focalizar las búsquedas y evaluar permanentemente el desarrollo de la investigación, constituyéndose en ordenadores epistemológicos, en campos de agrupación temática y en supuestos implícitos en el problema (González, 2006).

- e) Quinta fase: Elaboración de matrices – Análisis de la información. En esta etapa, se procede a emplear el método de análisis de las representaciones sociales desde un modelo estructural que se fundamenta en la teoría de núcleo central promovido por Abric (2001) tomando en consideración las tres dimensiones fundamentales: la información, el campo de representación y el campo de actitud. Esta información viene soportada con los fragmentos de los discursos suministrados o testimonios de los portadores en cada entrevista, matrices que van acompañadas de los comentarios que el investigador hace al respecto. Ajustado al diseño procesual y complementario se pueden manejar datos cuantitativos a la par que el componente cualitativo representado en el análisis de significantes y significados lo que es un aspecto importante. Es necesario añadir que los discursos no se constituyen en una expresión directa de las representaciones de los sujetos y corresponde su construcción, mediante su análisis, puesto que los universos semánticos producidos por los sujetos incluyen elementos cognitivos, simbólicos y afectivos que organizan, dan sentido y dirección al pensamiento de cada individuo en particular y al grupo.

El proceso de análisis e interpretación de la información es cíclico y podría decirse que no tiene un inicio único y determinado, ya que todo fue relevante desde el principio de la investigación. “El análisis significa esencialmente poner algo aparte” (Stake, 1999, pág. 67), pero en las investigaciones cualitativas el análisis parte de entender que existe una dimensión descriptiva y una dimensión interpretativa en las que las categorías emergentes son parte fundamental para el proceso de construcción e integración teórica. En cuanto a la dimensión descriptiva, se extrae de los diálogos producto de las entrevistas, las impresiones producto de las observaciones, las conceptualizaciones producto de los discursos de los otros (referido a investigadores,

prensa, medios de comunicación). La dimensión interpretativa, se genera a partir de la lectura de los hechos, las acciones y el discurso de los actores para develar los significados que hay detrás.

- f) Sexta fase: La interpretación. Al ser la interpretación una de las características implícitas en todas las investigaciones, se relacionaron los resultados con las teorías devenidas de las representaciones sociales, del campo social y de la pedagogía crítica, apuntando a la comprensión de las prácticas formativas del cuerpo danzante, así como las experiencias de las personas que lideran agrupaciones de Carnaval. Así mismo, se muestra la complejidad de la vida social, la cual arrojó importante información de los que se puede hacer análisis posteriores, para futuros trabajos de investigación y pueden vincularse con la acción y contribuir a cambiar la práctica. En esta fase se apuntó a encontrar los elementos que permitieran responder a los objetivos y a la pregunta de la investigación ¿Cuáles son las representaciones sociales inherentes a las prácticas formativas del cuerpo danzante y cómo se relacionan con las tradiciones del patrimonio cultural del Carnaval de Barranquilla? Permitiendo además encontrar categorías emergentes como: patrimonio, tradición, comparsas, salvaguardia, hacedores, artistas, formación y disciplinamiento.
- g) Séptima fase: Intervención - socialización de resultados. Considerando que desde la perspectiva etnográfica la intervención de las comunidades para generar transformaciones no es su naturaleza, el cúmulo de resultados obtenidos, motivó a implementar acciones en una parte de la población estudiada, a fin de construir estrategias que en conjunto apunten a un cambio de visión frente a la responsabilidad que como portadores de la tradición se posee en el marco de una fiesta declarada como

obra patrimonial. Por ello se realizaron algunos acercamientos con la comunidad del carnaval y con la comunidad académica en general.

En el proceso de redacción de los resultados se tuvo en cuenta la dimensión de los datos empíricos, las categorías de análisis y su correlación con los objetivos planteados a fin de soportar la producción final del nuevo conocimiento en torno a las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante y su relación con las tradiciones del Carnaval de Barranquilla.

En relación con la validez de la investigación es necesario considerar que, históricamente, han existido distintas concepciones asociadas tradicionalmente a los estudios experimentales, sin embargo, dada las características de las investigaciones cualitativas, se han aplicado estrategias para garantizar el rigor científico que dé cuenta de unos resultados plausibles y creíbles. Es decir, cumpliendo con los criterios como la credibilidad, transferibilidad, confiabilidad y confirmabilidad (Guba & Lincoln, 1989). En consecuencia, se implementaron estrategias para validar las explicaciones y experiencias producto de cada fase investigativa. La triangulación la cual se constituye en una forma de validar un estudio cualitativo, implica observar las concordancias o diferencias al utilizar varios enfoques o estrategias durante el estudio, así como la congruencia o disimilitud durante el transcurso de la investigación. La revisión por colegas, que se constituyó en un grupo focal de especialistas, y los mismos protagonistas, lo cual contribuyó en la validación de la investigación por parte de expertos en el tema.

4.- LAS REPRESENTACIONES SOCIALES DEL CUERPO DANZANTE

*La concepción del cuerpo es necesaria para clarificar y concretar qué posibilidades se desprenden para las prácticas educativas.
Planella.*

Entendiendo que el concepto de representación, es aquello a partir de lo cual es posible percibir y comprender la realidad, en esta investigación se asume el cuerpo como parte de la escena o condición de la representación, y resulta de gran importancia al reflejar con su imagen, la percepción y el conocimiento que existe alrededor de sí mismo (cuerpo danzante), de lo que asume debe transmitir (el valor de la tradición) y de quienes transmiten el saber (los integrantes de las agrupaciones de danza).

En el Carnaval la forma cómo se representa socialmente el cuerpo varía desde todo punto de vista, es decir, hay diferencias tanto desde lo visual (su vestuario, coreografía, pasos, maquillaje) como desde el contenido (significado de la expresión, conocimiento de sus elementos constitutivos), lo cual depende fundamentalmente de si el integrante hace parte de una danza tradicional o no tradicional⁷ y de las motivaciones que lo mueven al integrarse a una agrupación.

La teoría de las representaciones se constituye en el campo de estudio desde el cual es posible reflexionar en torno a las formas como se construye el saber, las problemáticas y situaciones que recorren lo cultural, lo patrimonial y tradicional del Carnaval y su inscripción en el cuerpo.

En el Carnaval de Barranquilla el cuerpo danzante habla y refleja la forma cómo se percibe a sí mismo y es percibido y el lugar de importancia que ocupa dentro de las

⁷ Lo no tradicional en este caso se refiere a las expresiones que no hacen parte del patrimonio, es decir, las comparsas que surgen como novedad cada año.

agrupaciones de danza folclórica en términos de roles y status. Las representaciones se construyen desde la experiencia corporal, perceptiva, emocional y afectiva, donde el cuerpo además de ser imagen es productor de la misma.

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos, en la ecología de la comunidad humana. Este saber aplicado al cuerpo es, en primer término, cultural (Le Breton, 2002, p.13).

Considerando que el Cuerpo es una de las categorías centrales en la investigación y el epicentro en los procesos formativos, se plantean a continuación la forma como se representa socialmente, así como su función y su contenido. Para comprender la forma como surge y se elaboran las representaciones de la categoría **cuerpo danzante**, se tuvo en cuenta lo expresado por Abric (2001) quien plantea que es necesario emplear diversos métodos dada la complejidad de la información. Por lo cual, se hace uso de estrategias cuantitativas como cualitativas que permiten conocer la perspectiva que los sujetos poseen frente a ciertas expresiones, en este caso alrededor del cuerpo.

Es preciso comprender los factores que influyen en el contexto en el cual se representan estos cuerpos danzantes, no solo desde la teoría de las representaciones, la cual plantea que existen unas formas de pensamiento social donde los individuos obtienen cierta percepción común de la realidad y actúan en relación a ella (Moscovici S. , 1984), sino apoyados en los planteamientos derivados de la Teoría de los campos sociales (Bourdieu), que explica el rol de los agentes (integrantes de las danzas) inmersos en un campo (el Carnaval- sus agrupaciones) donde se gestan habitus (comportamientos, modos de actuar) a través de los cuales se pretende llegar a la configuración de un “capital simbólico”

Un “campo”, en este caso el Carnaval, se constituye en un espacio social donde se establecen relaciones entre participantes que pueden generar acuerdos y consensos, pero también pueden estar en el orden del conflicto de intereses entre ellos. Estos integrantes aprenden maneras de actuar que incorporan un componente subjetivo (percepción e intereses del sujeto) y uno objetivo (ligado a las normas y formas que hay en el campo), todo ello se concretiza en lo que se denomina como “*habitus*”. El *habitus* es una manera de actuar y de pensar, es la forma como el sujeto se comporta y se representa en el campo, es decir, en su agrupación, en el Carnaval.

En estas formas de comportamiento, influyen ciertos factores a los que los integrantes se enfrentan: aprender las reglas de accionar en las agrupaciones, atender a lo que él mismo piensa y así lo interpreta y asume, es lo que es posible identificar desde su manera de representarse corporalmente. Si bien al interior de las agrupaciones existen normas, reglas que deben ser asumidas, también le permiten al integrante tener un margen de participación de accionar donde hay alianzas, creaciones, estrategias, así como posibles desacuerdos y rupturas (luchas) para lograr un posicionamiento, un status, un lugar en medio de ese campus que le permita configurar un capital simbólico que le otorga legitimidad, prestigio y autoridad.

Identificar cómo se produce una representación sobre el cuerpo, implicó retomar la información reflejada en los cuestionarios de las entrevistas y el contacto directo con los integrantes, lo cual permitió comprender cómo explican o argumentan su noción de cuerpo y las palabras con las cuales lo asocian (información). De igual forma, el contenido expresado en los registros de observación desarrollados a partir de las visitas a los ensayos y presentaciones permitió identificar los aspectos emocionales en el comportamiento relacionado con el concepto de cuerpo, como lo visten, adornan o mueven (actitud) y finalmente evidenciar en qué circunstancias se dan los comportamientos o se argumentan las

definiciones permiten contextualizarlos (campos de representación). Es así como a partir de las tres dimensiones: actitud, información y campo de representación, es posible identificar los dos procesos comunicativos básicos que fundamental el surgimiento de las representaciones, es decir, la objetivación y el anclaje.

4.1 Cuerpo, sacralización, expresión, vida, movimiento.

Como parte de las estrategias preliminares de recolección de información, se emplearon técnicas interrogativas con un cuestionario corto de asociación libre. Esta herramienta permitió develar aquellas palabras con las cuales los integrantes de las danzas asocian el termino Cuerpo, con el propósito de conocer el universo semántico en el cual los sujetos las ubican.

El cuestionario se estructuró a partir de preguntas sobre las palabras que permitieran profundizar el contenido de las representaciones sociales del **cuerpo danzante** en el Carnaval. De esta forma, se les pidió a los integrantes de las danzas tradicionales que mencionaran cinco palabras que les llegara a la cabeza o que se les ocurriera al escuchar los términos que se constituyen en las categorías emergentes de la investigación, estas son: Cuerpo, Carnaval y Práctica formativa. Estas preguntas permitieron conocer expresiones y adjetivos que se consideran elementos constitutivos del objeto estudiado. En el presente apartado analizaremos solo los resultados relacionados con el término “cuerpo”.

Sin embargo, dada las respuestas en las que mencionan como factor diferenciador a las comparsas, estas se constituyen en una categoría emergente que se toma en consideración. Las preguntas que se estructuraron fueron hechas en cuestionarios por separado, luego, al entregársele a los entrevistados, se les pidió que se clasificaran en orden de importancia y justificará el porqué de tal decisión. Este cuestionario estuvo antecedido de una previa

escogencia de los entrevistados, con los siguientes criterios: Debían hacer parte de agrupaciones de Carnaval, se preguntó su edad, y el nombre de la agrupación a la cual hacían parte, así como su rol en el grupo, esto permitió identificar a 7 directores y 61 integrantes jóvenes entre los 16 y 22 años de edad.

De esta forma, dentro de la información recolectada entre los 68 entrevistados (entremiembros de las danzas de Congo, Paloteo y Cumbias) se encontraron las palabras con las cuales los hacedores del Carnaval asocian el término “Cuerpo” y a partir de la cual se genera al final una red semántica natural en la que puede verse la relación entre cuerpo, práctica formativa y carnaval y que posee un núcleo central.

A continuación, se presentan el nivel de asociatividad que la palabra “cuerpo” tiene con otros términos:

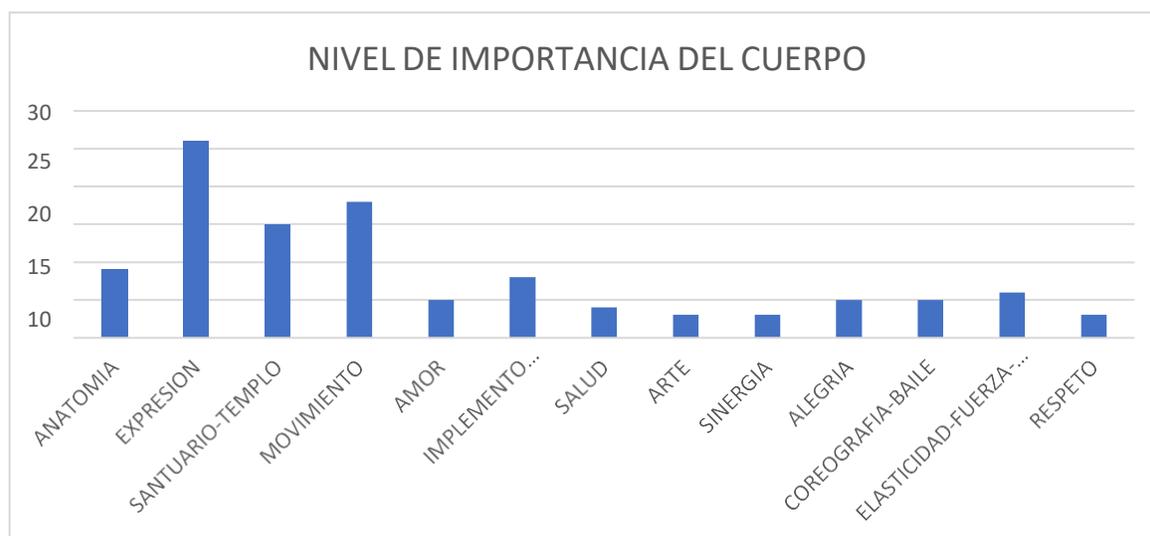
Ilustración 1 Palabras con las cuales se asocia el termino Cuerpo.



Como se puede observar en la ilustración, la palabra cuerpo se asocia con mayor énfasis con las expresiones: “movimiento”, “expresión” y “capacidades físicas” (como la elasticidad, la fuerza y la coordinación), pero también con aspectos de índole espiritual como “Dios”, “el Alma” o “el templo”.

De manera complementaria, a esta misma población se les solicito asignar un rango de importancia a cada adjetivo, propiciando así un “trabajo cognitivo de análisis, comparación y jerarquización de su propia producción” (Abric, 2001, p. 64) lo cual permite el análisis del contenido de lo que puede ser una representación social, a partir de las propias respuestas de los hacedores.

Ilustración 2 Nivel de importancia de las palabras asociadas con Cuerpo.



De acuerdo a las sistematizaciones de las respuestas a partir del uso de herramientas de Excel y Atlas.ti, se pudo identificar las palabras con mayor nivel de importancia asociadas con el termino cuerpo. Dentro de ellas se encuentra: “expresión”, “movimiento” y “templo-santuario”.

Lo anterior denota que, para los carnavales integrantes de las agrupaciones tradicionales, el cuerpo por un lado es sinónimo de “movimiento” y “expresión” lo cual es propio de quienes tienen que ver con el fenómeno del Carnaval o es una condición natural del corpóreo, pero, por otro lado, se relaciona vehementemente con la idea de que el cuerpo es una especie de “templo” o “santuario” otorgándole un carácter místico y de cercanía con Dios.

Este aspecto es coincidente con la información inicial, en la que se denota una asociación del cuerpo con lo físico, pero también con lo espiritual.

De manera complementaria, el cuestionario también incluyó preguntas de carácter argumentativo, que buscó ahondar sobre el tipo de justificación que se dio a la jerarquización.

De allí que ante la pregunta del porqué se les asignaba a estas palabras la mayor importancia, los argumentos fueron los siguientes:

Expresión: esta es la palabra más importante para mí ya que por medio del cuerpo puedo regalarle mi talento a los que me ven. El baile no solo deja ver mis movimientos, refleja y expresa mis sentimientos (Ev 061)

Por medio de tu cuerpo puedes manifestar diferentes emociones sin necesidad de palabras y conectar a muchas personas a que vivan lo que estás sintiendo por medio de movimientos (Ev003).

Pienso que el cuerpo es expresión porque contiene todo lo que quieres demostrar o comunicar lo que tu tenías en mente en el Carnaval principalmente, de alguna u otra forma como lo deseas (Ev003).

La palabra expresión, porque los gestos y movimientos con el cuerpo son una guía de pensamientos o emociones subconscientes; y muchas veces revela mucho más que el lenguaje verbal, lo que está sintiendo en esos momentos. (Ev026).

Movimientos, porque sin estos en el caso de las comparsas, los bailes se vieran sencillos y sin fuerza (Ev041).

Sin movimiento no hay vida, no hay danza (Ev017) Mi cuerpo es mi templo y es sagrado. (Ev021)

Templo- Santuario; ¡porque nuestro cuerpo es la herramienta de un bailarín, hay que cuidarlo y amarlo!, somos como la imagen de Dios. (Ev008).

Lo anterior refleja que en la forma como los integrantes de las danzas representan el cuerpo, tiene una gran relación con el componente expresivo, entendiendo que la expresividad es la manifestación mediante símbolos o comportamientos simbólicos propios en el arte, en particular en la danza y se pueden notar de manera significativa en el contexto cultural del carnaval.

Kant, hace referencia a la expresión como “la unión entre el arte, en este caso la danza, con el lenguaje” (Abbagnano, 2012, pág. 461) y destaca la relación entre las manifestaciones corporales de las emociones y las emociones mismas, lo cual en el contexto del Carnaval se hace visible por ser el espacio donde los protagonistas exteriorizan sus emociones y sentimientos internos.

El movimiento se encuentra implícito en el cuerpo mismo de la danza, pero, aunque pareciera ser un acontecimiento aparentemente obvio, en el Carnaval el movimiento es la característica que determina la belleza, el gusto y la apreciación misma de la danza. Sin el movimiento, la danza no se representa, no genera un juicio estético por parte de los espectadores lo cual es algo que a los integrantes más les motiva a participar de la fiesta.

Además de la relación del cuerpo con la fisicalidad, es notoria la analogía del mismo con lo “sagrado”. Es decir, la consideración del cuerpo como un templo, un santuario, Dios. Esto encuentra su explicación probable, en la influencia que por años ha ejercido la iglesia católica en la educación y que ha permeado la vida social y cultural, así como los ambientes familiares donde se estimula el cuidado del cuerpo desde una visión cristiana. En los tiempos de la Escolástica, siempre se enseñaba a que el cuerpo había que cuidarlo y tratarlo como la casa de Dios, como el producto del pecado, como la carne que resucitará en el fin de los tiempos. La afirmación que tradicionalmente la iglesia hace de la presencia real del cuerpo de

Cristo durante la liturgia, donde la hostia materializa ese cuerpo como parte del sacrificio, ha sido una práctica cotidiana a la que por lo general se vivencia desde temprana edad.

Por lo tanto, la educación instauró dentro de sus principios el fervor por la fe católica, aunque existe la libertad de cultos. “El creyente no tiene esperanza más hermosa que la de comer este cuerpo divino, puesto que la eucaristía es el viático indispensable, la garantía de no sucumbir al mal, la seguridad de salvarse. El cuerpo del Redentor se halla por lo tanto en el corazón de un complejo en el que se conjugan lo alimentario, lo sacramental y lo escatológico” (Gélis, 2005, pág. 46), por lo tanto, el cuerpo de los creyentes se constituye en el verbo hecho carne.

El integrante de una agrupación, se representa físicamente en la fiesta, por ello la decoración, el vestuario, el movimiento, la expresión, pero en su cosmogonía, el cuerpo revela de igual forma aquello que es producto de las convicciones religiosas, las cuales encuentran en el carnaval un espacio natural de transgresión en el que se sobrepasa los límites de la expresividad convencional y cotidiana para representarse en el marco de lo no convencional.

Al comparar lo antes expuesto con la visión que sobre el cuerpo y los carnavales del renacimiento plantea Bajtin (2003), se reconoce que el cuerpo en el carnaval sufre una especie de liberación transitoria, una irreverente actuación frente a la jerarquía imperante en la cotidianidad. Sin embargo, como podrá complementarse más adelante, el papel que juega la institucionalidad, las reglamentaciones, el rol jerárquico, actúa en esta concepción haciendo que el cuerpo del danzante de la tradición en el carnaval de Barranquilla, puede convertirse en una especie de perpetuidad consentida, en la que el ideal de perfección y de asunción de una parametrización, se puede convertir en una constante que construye una forma de representación corporal distinta a la que Bajtin pudo describir en otros tiempos cuando se refería a los orígenes de carnaval.

4.2 La objetivación y el anclaje del cuerpo danzante.

En el marco de las representaciones, la objetivación se entiende como lo implícito del significado explícito, es decir el núcleo central de una idea que se da por concebida desde afuera del grupo y que adquiere su propia definición al interior del mismo. “Mediante el proceso de objetivación el lenguaje y los conceptos científicos pasan al lenguaje corriente. Al objetivar un contenido científico la sociedad ya no se ubica respecto a ese contenido sino en relación con una serie de fenómenos trasplantados al campo de la observación inmediata de los sujetos sociales” (Moscovici S. , 1979, pág. 75)

Por su parte, el anclaje al igual que la objetivación es un mecanismo de formación de las representaciones sociales que tiene como finalidad “integrar los elementos informativos que se producen en una sociedad dentro del sistema de pensamiento ya constituido, el cual es utilizado por los miembros del grupo para darle sentido a los objetos conocidos, desconocidos o inusitados” (Álvarez, 2002). En este caso se hace referencia al cuerpo danzante, el cual se relaciona con el punto de vista que, sobre el mismo, se adopta por parte del mundo social. Esta apreciación da como resultado una representación, la cual contiene la historia del individuo que danza y del grupo al cual hace parte. Pero también ha sido producto de los hábitos que se traducen en disposiciones duraderas y transferibles. Bourdieu (2007) afirma que “es el hábito el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas (...) y su constancia a través del tiempo” (pág. 88).

El surgimiento de las representaciones sociales del cuerpo danzante como una realidad social, pasa por el lenguaje, el cual, para Gadamer (1999) “debe pensarse como un proceso vital particular y único por el hecho de que en el entendimiento lingüístico se hace manifiesto el mundo. (pág. 535), por lo tanto es importante considerar el significado y el significante que se genera a partir de las cosas, sean estas palabras o acciones.

En este sentido, el significado puede asumirse como la dimensión semántica del procedimiento sígnico, es la imagen mental, social, o más bien como “aquello que la expresión expresa” (Gadamer, 1999) mientras que el significante es la imagen material que puede ser reconocible mediante los sentidos, es la parte material del signo o la imagen acústica, aquella que aporta la forma y que es reconocible mediante los sentidos.

Tanto el significante como el significado se articulan a los signos lingüísticos y un tipo de signo lingüístico es el símbolo, que en este caso están articulados al cuerpo danzantedurante su participación en el Carnaval con sus vestuarios, su utilería, sus decorados, maquillajes, entre otros. El carnaval está impregnado de gran cantidad de elementos simbólicos algunos de los cuales se mantienen, otros han desaparecido o se han transformado, lo cierto es que es en la danza donde adquiere mayor relevancia por constituirse en elementos que cuentan o que ayudan a narrar el sentido mismo de la danza.

A continuación, se desglosan los elementos objeto de simbolización y se definen en la tabla No. 1, tomando como insumo la explicación y argumentos que por una parte los directores o dueños de las danzas hacen de sus mismas agrupaciones, y por el otro la apreciación de los integrantes jóvenes, de acuerdo a las entrevistas que le fueron realizadas a las agrupaciones de Congo, Paloteo, Cumbia y de igual manera a las Comparsas. Esta información permite conocer a través de la objetivación, la representación social del cuerpo danzante y todo lo que se relaciona con el mismo. Es decir, se refleja información relacionada con los elementos que hacen parte de la danza como es el vestuario, accesorios, maquillaje, utilería, y el significado que tiene para ellos, desde dos perspectivas: la del director o fundador de la agrupación respectiva y la del integrante joven que hace parte del cuerpo de intérpretes.

<i>Tabla 1 Símbolos y simbolización del cuerpo que se objetiva en la Danza el Congo.</i>		
Cuerpo que danza el Congo⁸		
Significantes/ símbolo	Significados /simbolización	Imagen
El cuerpo danzante del Congo	Director: <i>Es cuerpo con actitud guerrera, los hombres van juntos y agarrados para ir al combate.</i>	
	Integrante: <i>El cuerpo es imponente y sobre todo llamativo por el decorado de lo que lleva puesto.</i>	
El gorro o turbante	Director: <i>El turbante es como la corona del Rey, la trencilla que lleva en frente simboliza la tres culturas, ósea hay tres culturas, la negra, la indígena y la blanca.</i>	
	Integrante: <i>El gorro que llevamos en la cabeza es lo que le da el nombre a la danza, es algo incomodo, quisiéramos que fuera menos pesado.</i>	
La penca y sus lazos	Director: <i>La penca que viene con el turbante va acompañada por unos lazos, dicen que son mariposas. Dicen que eso simboliza la alianza entre la pareja de hombre que va enlazado. El lazo significa que era irrompible porque cuando estabas en la cuadrilla ibas enganchado no se podían soltar por que debían estar preparados para la Batalla.</i>	
	Integrante: <i>Es lo que cuelga detrás del gorro.</i>	
	Director: <i>Si tú la miras bien se asemeja a lo que es el elefante africano y se asemeja a lo que es el león, en la punta de la penca</i>	

⁸ Fuente de la entrevista realizada a un director de danza de Congo EDC003 y a los integrantes EIC001-002

La borla de Lana	<p><i>hay una borla de lana, una especie de moña como el final de la cola del león entonces ese es el significado.</i></p>	
	<p>Integrante: <i>No usamos eso.</i></p>	
El machete	<p>Director: <i>Es un arma, es una forma de hacer que la gente no se acerque y nos dejen bailar.</i></p>	
	<p>Integrante: <i>Es imponencia, lo usamos para alegrar la danza.</i></p>	
La vejiga	<p>Director: <i>Es para espantar a la gente, asustarla, hacerse notar, para alejar a la gente que nos rodea y no nos deja bailar. Antiguamente cuando bailaban se reunían y se iba cerrando el círculo, entonces era cuando sacaban las vejigas, esas vejigas van llenas con algunos maíces que es la que le da el ruido, entonces cuando sonaba la gente creía que eso pegaba duro, pero no.</i></p>	
	<p>Integrante: <i>no sabemos. Solo sabemos que lo llevan los mayores y para apartar la gente.</i></p>	
El vestido	<p>Director: <i>Simboliza la realeza, la riqueza que está implícita en la decoración, simboliza poder, es como la vestimenta de reyes.</i></p>	

	<p>Integrante: <i>es la vistosidad de la danza, es la imponencia.</i></p>	
La capa	<p>Director: <i>Es el símbolo de la imponencia. La capa de los reyes antes eran pieles de animales que se ponían los que gobernaban las tribus. Refleja poder.</i></p> <p>Integrante: <i>La capa va en la espalda, pero se tapa con la penca, es parte del vestido.</i></p>	
La Bandera	<p>Director: <i>Es la bandera símbolo de protección. También indica el inicio de una pelea con los demás grupos el cruce de las banderas era símbolo de total guerra. El que lleva la Bandera tiene que tener el conocimiento de la danza de los demás.</i></p> <p>Integrante: <i>La bandera es la que lleva el nombre de la danza. Es lo que identifica al grupo.</i></p>	

El caporal	<p>Director: <i>Es el que guía la danza, es quien la lleva a la guerra o propicia la tranquilidad.</i></p>	
	<p>Integrante: <i>El caporal es el director, es el que es dueño de la danza. Es el que dice para donde vamos a coger.</i></p>	
La mujer	<p>Director: <i>Es la compañía, realmente no es tan importante en la danza. Ellas van juntas cuidando a los niños más pequeños, saliendo en la danza con toda la familia.</i></p>	
	<p>Integrante: <i>Ella es la que va detrás de la danza.</i></p>	

En la tabla No. 1 se pueden observar cómo los directores de las danzas de Congo (3 entrevistados) le imprimen un significado a cada uno de los elementos que se relacionan con el cuerpo danzante del Congo y que entre ellos coinciden en la definición. Lo anterior refleja una claridad por parte de los líderes de las danzas, cuya información proviene de la oralidad, de los saberes que sus padres y abuelo le transmitieron desde el momento en el que la danza hizo presencia en el Carnaval. Este conocimiento se asume como una responsabilidad frente a las estrategias de salvaguardia de la fiesta.

Sin embargo, los integrantes, 28 jóvenes escogidos aleatoriamente en el rango de 16 a 25 años de edad, en su gran mayoría poseen un conocimiento muy superficial de su danza y no muestran interés en querer ahondar al respecto, les basta con estar y bailar. De esta forma sus representaciones sobre el cuerpo se construyen desde lo que proyectan hacia afuera, es decir, su experiencia corporal es alimentada por la imagen que en conjunto proyectan, lo cual involucra el vestuario y sus accesorios. El componente relacionado con la forma (lo visual) es más fuerte que el fondo (el contenido).

Al hacer referencia a un aspecto en particular y ante la pregunta sobre el origen del vestido y el significado de los elementos que usan hay respuestas como:

“bueno el vestido es una tradición que nosotros tenemos y este vestido a nosotras por medio de este vestido nos dicen y que la negra del Congo somos las negras” (Ed008),

“significa sensualidad, alegría, pasión”.

“su historia es alegría, usamos colores porque llaman la atención a los que van al Carnaval. Blusa roja, falda negra, zapatos rojos, peineta, arandelas rojas, amarilla y azules, aretes, collar”.

“El vestido siempre ha sido así, pero negro, pero no sé por qué” (Ed106).

De esta manera, llama la atención que, si bien el cuerpo danzante se engalana con los atuendos de la tradición, el conocimiento de la tradición implícito en lo que se usa, se asocia a otros aspectos más subjetivos como la emoción y el orgullo que se producen al usarlo y no a su contenido y significación histórica, lo cual afecta la comprensión de la esencia misma de las danzas y pudiera desvirtuar su valor tradicional de manera progresiva.

A continuación, se procede a conocer la forma como se objetiva el cuerpo danzante del Paloteo en la voz de sus directores.

<i>Tabla 2 Símbolos y simbolización inmersos en el cuerpo que danza el Paloteo.</i>		
Cuerpo que danza La Danza de Paloteo⁹		
Significantes/ símbolo	Significados /simbolización	Imagen
El cuerpo danzante del Paloteo	Director: <i>Es un cuerpo guerrero, que recuerda la lucha y batallas entre las naciones. Es valentía patriótica.</i>	
	Integrante: <i>Ahora en el Carnaval se busca divertir a la gente.</i>	
El vestido	Director: <i>Es símbolo de los que participaban en la guerra. La capa y la pechera es el corazón con el cual defendemos la patria.</i>	
	Integrante: <i>Es lo que viene de la tradición, es una vestimenta de guerra.</i>	
El sombrero	Director: <i>Es como una corona de todos los reyes y príncipes que les tocaba ir a la guerra.</i>	
	Integrante: <i>es lo que caracteriza la importancia de la danza</i>	

⁹ Fuente de la entrevista realizada a directora de danza del Paloteo Angela Pedroza EDP C001

Los palos de madera	<p>Director: <i>Son las armas, hacen las veces de machetes y espadas</i></p> <p>Integrantes: <i>Son las armas para defendernos.</i></p>	
Las banderas	<p>Director: <i>Es un homenaje a los países que han estado en guerra</i></p> <p>Integrante: <i>Es lo que identifica al país por el cual luchamos.</i></p>	

En la tabla No 2, la danza del Paloteo se presenta como una tradición que se objetiva en cada uno de los elementos que la conforman y que a su vez fundamenta su escogencia como expresión patrimonial en el marco del Plan Especial de Salvaguardia. A diferencia de las danzas de Congo, en el Paloteo el número de agrupaciones y de integrantes es menor, y esto lo atribuyen a la complejidad misma de la danza, al tener que desarrollar un dominio en el trabajo con los palos de madera. El resultado de las entrevistas realizadas a uno de los directores de la danza del Paloteo refleja un pleno conocimiento del origen y desarrollo de sus danzas, con fechas, acontecimientos familiares y un sentido bien estructurado de la misma. Por otra parte, se abordaron a cuatro de sus integrantes jóvenes que de igual forma aportaron sus respuestas.

Dentro de los hallazgos se pudo percibir que los integrantes conocen los elementos que se llevan o usan en la danza como por ejemplo las banderas y los palos, de ellos se sabe que tienen relación con las armas y el país que defienden en la guerra que simulan durante el

desarrollo de la danza. Sin embargo, es notorio el desconocimiento que se suscita alrededor del significado y utilidad que tienen otros elementos que también se objetivan en la danza como es el caso de el turbante, la capa, la pechera, la pañoleta, el maquillaje. Lo emplean o se lo colocan porque así lo estipula el director o directora.

“yo me visto porque así ha sido siempre, es la tradición, pero que tú me preguntes porque esto, o aquello, la verdad que no se pa´ que se usa, supongo que pa´ darle más vistosidad” (Ep012).

En cuanto a las razones que argumentan el cambio o transformación en el uso de algunos elementos del vestuario, los integrantes admiten que, si bien la moda siempre es igual porque respetan la tradición, es cierto que se han suscitado cambios. Por ejemplo, en relación con la falda de la mujer, antes era hasta la rodilla y ahora es a mitad del muslo, esto se debe, según uno de los entrevistados, *“porque así llama más la atención y reflejan la belleza de la mujer” (Ev003)*. Las nuevas agrupaciones de jóvenes que ejecutan la danza del Paloteo, emplean medias cortas y otros, medias tipo leotardo o mallas, usan zapatos con tacón y por lo general las texturas de las telas son más brillantes. Hay la tendencia a emplear maquillajes configurados en el rostro como sucede con las comparsas, es decir, no es un maquillaje de ir a un evento social, sino que se pueden colocar arabescos, efectos de brillo en los párpados y similares.

Si bien los jóvenes saben que algo es tradicional por el empleo del vestuario, de la utilería y de los accesorios, también es cierto que en su mayoría al preguntárseles sobre el origen de la danza o el significado de lo que llevan puesto, la respuesta generalizada denota una asociación a la misma lógica de su sentir y de su emotividad, más de lo que es o lo que los académicos han escrito al respecto. Es decir, no hay claridad o conciencia de los aspectos relacionados con el uso de otros elementos complementarios distintos a los palos o banderas.

La revisión documental de los manuales y reglamentos de los concursos de Carnaval, expresan claramente cuáles son los elementos que hacen parte de los vestuarios de cada una de las danzas patrimoniales y la danza del Paloteo no es la excepción. Las normatividades, dan claridad sobre “lo que se debe” usar, pero en la realidad se percibe que en los jóvenes no hay una conciencia del “por qué” hay que usarlo. Lo cual conduce a la formación de representaciones que en si mismas, le dan sentido al hacer y que configuran en respuestas de los jóvenes como: *“mi danza es importante porque es patrimonio y todo lo que hay en ella se hace porque viene de la tradición, porque la directora nos ha dicho que así debe hacerse y lo hacemos y punto.” (Ep.008).*

Es evidente que la realización de una acción de manera repetitiva conlleva a una automatización de los gestos, los cuales llegan a realizarse sin tener que pensar. Lo que conlleva a reflexionar si tal acción garantiza a largo plazo la permanencia en el tiempo a partir de una base consolidada en cuanto a su esencia. Al tratarse de fenómenos patrimoniales, la repetición es una constante, la pregunta sería entonces ¿dónde se ubica lo ritual?

Por otra parte, y continuando con identificación de la manera como el cuerpo se objetiva en la danza, se puede observar en la Tabla No. 3 la información relevante en torno a una expresión

considerada como el baile nacional, y uno de los más significativos en el contexto del

Carnaval, esta es la Cumbia. Al igual que las entrevistas anteriores, se desarrollaron entrevistas a los directores de las tres cumbiambas escogidas y a los integrantes. Es bien

sabido en la ciudad de Barranquilla que las cumbiambas son las agrupaciones que mayor relevancia poseen en el carnaval, no solo por su antigüedad, sino por su tradicionalidad

y gran cantidad de integrantes que la conforman. Para este caso, son las Cumbiambas: el Cañonazo, la Arenosa, la Revoltosa las de mayor antigüedad y que ha sido catalogadas como

“líderes de la tradición”, denominación que se otorga a las agrupaciones

más antiguas por parte de la institución que organiza la festividad y que incluso las incorpora en proyectos especiales de apoyo económico para garantizar su participación en el carnaval.

<i>Tabla 3 Símbolo y simbolizaciones del cuerpo que danza la Cumbia</i>		
Cuerpo que danza la Cumbia		
Significantes/ símbolo	Significados /simbolización	Imagen
El cuerpo danzante del baile de la Cumbia	Director: <i>El cuerpo que danza la Cumbia, es goce, es diversión. Pero es también la reunión de la riqueza cultural que tiene la costa.</i>	
	Integrante: <i>La Cumbia es aquel sentir que tenemos todos, aunque no sabría responder exactamente porque se baila.</i>	
El vestido	Director: <i>Es elegancia, evoca la cultura y la influencia española. Antes eran las enaguas que las amas le daban a sus esclavas y ellas las usaban en los festejos populares.</i>	
	Integrante: <i>Yo creo que es uno de los atuendos más importantes que resalta nuestra feminidad y usamos el cuello hasta arriba para no quemarnos con el sol. El vestido nos hace distinguir de los demás.</i>	
Las flores - El sombrero	Director: <i>Es adorno que da elegancia a la mujer. El Sombrero Simboliza el hombre campesino y la forma de protegerse del sol. Nunca se lo debe quitar. Es hombría y caballerosidad.</i>	
	Integrante: <i>Para mí las flores son un adorno. Pero el sombrero es</i>	

	<i>Un sombrero es el complemento de la pureza del vestido blanco.</i>	
Las velas	<p>Director: <i>Es iluminación. Cuando no hay iluminación es porque por dentro estamos oscuros. Por eso la vela debe chorrear la esperma para sentir el ardor y sentirse vivos. Es la parte ritual, ceremonial.</i></p> <p>Integrante: <i>Según lo que dicen la Cumbia se bailaba de noche entonces yo crea que era para alumbrar, aunque me han enseñado que sirve como defensa cuando el hombre se quierapasar</i></p>	
El tabaco o la calilla	<p>Director: <i>No todas las Cumbiambas lo usan, pero en mi caso, se usa en honor a mi hermano mayor, y la calilla va en honor a mi madre una señora que fumaba por dentro, porque según ella decía que fumar hacia adentro no hacía daño. Es tradición.</i></p> <p>Integrante: <i>Es una costumbre, pero más de los mayores.</i></p>	

En la tabla No. 3 se aprecia el significado y significantes otorgado por directores e integrantes de las Cumbiambas destacando la idea generalizada de ser la máxima expresión no solo del Carnaval de Barranquilla sino la mejor carta de presentación ante todo el mundo. Los directores como una constante en todas las entrevistas reflejan un mayor y profundo conocimiento sobre las particularidades de la danza en relación a los jóvenes, cuyas expresiones en su gran mayoría se asocian con el disfrute y la representación de lo amoroso entre hombre y mujer. Mas allá de privilegiar los aspectos formales (apariencia física,

ejecución de pasos, relación de parejas) el afán por conocer en profundidad incluso la historia de la misma agrupación y sus antepasados no es lo protagónico.

La información contemplada en las tablas anteriores evidencia la forma como los directores e integrantes, a través de sus discursos y la forma como le otorgan significado y significación a sus danzas, objetivan el cuerpo danzante lo cual corresponde por un lado a una información que como portadores han heredado de sus antecesores (directores) o a lo que como integrantes les interesa saber de su danza.

Sin embargo, durante el desarrollo de las entrevistas emerge una nueva categoría que conduce a generar un contraste con lo que los integrantes de danzas tradicionales han planteado y es precisamente conocer el discurso y la forma como objetivan el cuerpo las expresiones más recientes del carnaval. Estas hacen referencia a las comparsas, ya que en su discurso los directores manifiestan como una amenaza para la salvaguardia del Carnaval, la existencia de aquellas expresiones que interpretan temas de actualidad, desplazando a aquellas que tienen muchos años en el Carnaval.

En este sentido, se procedió a aplicar las mismas herramientas para ampliar la información sobre el cuerpo que se objetiva en las comparsas y en particular sobre el conocimiento que los comparsero poseen sobre el cuerpo, en particular el cuerpo danzante.

De esta forma, en la entrevista efectuada a tres directores y cincuenta comparseros, se pudo obtener información que se contempla en la tabla No. 4. En ella es posible analizar información relevante de las comparsas en particular las de fantasía que dan cuenta de la manera como ellos objetivan el cuerpo a partir del significado y el significante. Las entrevistas permitieron encontrar ciertas particularidades, una de ellas es que la mayor parte de los directores son jóvenes que también son intérpretes. Estos, lideran sus recientes agrupaciones enmarcados en el uso de temas musicales foráneos y estructuras coreográficas libres, pasos

creados colectivamente. Emplean diseños de vestuarios, maquillaje y accesorios creados especialmente para ser mostrados una sola vez al año, ya que por lo general no se acostumbra a repetir en el siguiente carnaval.

<i>Tabla 4 Símbolo y simbolización del cuerpo danzante de las comparsas de fantasía.</i>		
Cuerpo danzante de las comparsas de fantasía		
Significantes/ símbolo	Significados /simbolización	Imagen
Cuerpo danzante de la fantasía	<p>Director: <i>El cuerpo de un comparsero, sobre todo si es de fantasía, refleja el ingenio de sus creadores, y muchas veces vienen inspiradas de otros Carnavales, aquí juegan un papel importante la creatividad y originalidad del mismo.</i></p> <p>Integrante: <i>Es un cuerpo que tiene un ritual, el ritual de belleza.</i></p>	
El vestido	<p>Director: <i>El vestido representa la temática que se escoge cada año. Que va cambiando por la necesidad de hacer cosas nuevas. Puede ser inspirado en Brasil, Hawái, o como las bailarinas de Tropicana de Cuba.</i></p> <p>Integrante: <i>Lo importante es que se resalte la figura, “el cuerpazo”.</i></p>	

<p>El cuerpo decorado</p>	<p>Director: <i>El cuerpo desnudo obedece muchas veces a la modernidad de los vestidos y llamar la atención de los jóvenes, ya que para ellos esto está marcando algo muy importante, como es el cuidado de su físico. Y ven ahí una forma de mostrarlo.</i></p> <p>Integrante: <i>Decorarse es importante para que la gente te vea.</i></p>	
<p>Las plumas</p>	<p>Director: <i>Por la influencia de los Carnavales de otros países hemos adoptados muchas de sus cosas, y una de ellas son sus plumas, que mayormente no represente nada, se usan para causar vistosidad para la comparsa. Nos inspiramos en los pájaros.</i></p> <p>Integrante: <i>Las plumas significan fantasía, es algo llamativo.</i></p>	
<p>Maquillaje</p>	<p>Director: <i>El maquillaje representa la zona que estamos representando, que cada año varía ej.: cuando se hizo África todos iban maquillados de tigres. Y así contextualizamos más nuestros shows.</i></p> <p>Integrante: <i>Nos preocupamos por los colores que no nos haga ver empachados. Pero el maquillaje es lo máximo.</i></p>	

<p>Los colores del vestido</p>	<p>Director: <i>En los colores es un poco complicado decidir ya que siempre hay que esperar si llega algún patrocinio, ya que ellos siempre piden un color específico en cada comparsa, o por el contrario sino llega, en la junta de la comparsa decidimos que color usar, que siempre es diferente al año anterior para no repetir.</i></p> <p>Integrante: <i>Usamos brillos porque es lo que en otros Carnavales se usa.</i></p>	
--------------------------------	---	--

El proceso de anclaje como mecanismo de formación de las representaciones sociales, parte del ejercicio anterior en el cual pudo verse la manera como se objetiva el cuerpo tanto en danzas como en comparsas. El anclaje al tener como finalidad posibilitar que aquello que no es familiar para un grupo humano, resulte comprensible “se adhieren al sistema de pensamiento de un grupo específico (...) no surgen de la nada, ni se inscriben sobre una hoja en blanco al momento en el que surgen, sino que cada vez que esto sucede encuentran un referente de pensamiento ya sea latente o muy manifiesto” (Jodelet D. , 1986)

Por lo tanto, el anclaje se configura toda vez que el cuerpo danzante se objetiva y se hace producto de una historia y de unas experiencias permeadas por creencias y valores que le otorgan un sentido y funcionalidad. Por lo tanto, a partir de sus significados, significantes y la utilidad que le son conferidos por parte del sujeto, constituyen el enraizamiento de la representación social del cuerpo danzante en el Carnaval de Barranquilla. Se puede observar entonces, cómo se articulan las tres funciones básicas de la representación, la función cognitiva, la función de la interpretación de la realidad de las

danzas y función de orientación de las conductas en cada uno de los integrantes, lo cual sucede en la dinámica de la práctica formativa lo cual será analizado en el capítulo pertinente. La naturaleza del cuerpo que se representa en las comparsas es diferente, la información es cambiante lo que hace que no se evidencia un cuerpo objetivado de una manera permanente. Cada año la forma como los directores quieren representarse en el Carnaval, varía. Por lo general obedece a gustos subjetivos y a la necesidad de no competir con quienes son considerados los líderes de la tradición.

4.3 Cuerpo danzante: entre elogios y críticas.

Dentro de los aspectos relevantes en la recolección de la información en torno a las representaciones sociales del cuerpo danzante, se derivan otros aspectos que se relacionan con la pregunta: ¿qué es el cuerpo para ti?, Las respuestas fueron sistematizadas pudiendo, identificar que existe una idea generalizada de considerar el cuerpo como un “instrumento”, “un arma”, “un objeto”. Pero en particular el cuerpo es “la forma en la que cada uno puede hacerse visible en el Carnaval”, considerando la visibilidad como un elemento fundamental unido a factores como el reconocimiento social, el prestigio, el posicionamiento y el nivel de aceptación, lo que en palabras de Bourdieu¹⁰ configura su capital simbólico.

Estos integrantes al desenvolverse en un contexto o “campo” como el Carnaval, se mueven en medio de las normas de comportamiento que devienen de sus agrupaciones y que por lo general atienden la necesidad de mantener una tradición. Por lo tanto, al ponerse en escena un joven, se ponen en escena también sus habilidades, su capacidad de transmitir, su

¹⁰ Teoría de los campos sociales

orgullo, su necesidad de aceptación por parte de un público, un jurado, un director, una familia y un sector homólogo que tiene la potestad de señalarlo para acusar o alabar:

A través del cuerpo nos pueden elogiar como también nos puede dar (sic) críticas destructivas (Ev60).

Esta expresión denota la gran importancia que recobra el cuerpo danzante no solo como intérprete sino como un todo, lo cual implica que el cuerpo debe ser cuidado, sobre todos los días previos al Carnaval porque debe “verse bien” y “sentirse bien” para mostrarse en su máximo esplendor:

El cuerpo es la herramienta importante que me ayudará a salir adelante en la fiesta de tradición ya que sin estado físico no logramos llegar a la meta. (Ev92).

Estéticamente es bonito ver un bailarín con buen estado físico, debemos tener un buen cuerpo para ejecutar bien cada danza/baile que mostremos (Ev18).

Si bien estas expresiones provienen de jóvenes de agrupaciones de danzas tradicionales, recogen el mismo sentir de los jóvenes que hacen parte de otras modalidades como es el caso de las comparsas. Sin embargo, existe una diferencia fundamental, y es justamente la manera como logran representarse como integrantes de una agrupación y esto se hace más evidente en el vestir, es decir, en el tipo de atuendo que emplean.

Es por lo tanto la apariencia un factor determinante en la manera como se representan los jóvenes, lo cual en términos de Foucault (1987) se relacionaría con los tres aspectos fundamentales que influyen en esa forma de construirse a sí mismo, de cuidarse, de representarse. Estos son la actitud con respecto a “sí mismo”; con respecto “a los otros” y finalmente con respecto “al mundo”. Tales aspectos conllevan al sujeto a una especie de crisis, en la que se hacen presente la dificultad en la manera en que el individuo puede constituirse como sujeto en este caso “intérprete de las tradiciones” (subjetividad), y la

aplicación o sometimiento a unas reglas (normas) que pretender darle un sentido a la existencia de las danzas.

De allí que, el cuerpo danzante se define como esa herramienta, ese elemento expresivo que no solo aflora las emociones internas, sino que se constituyen en el medio a través del cual las tradiciones se hacen presentes, visibles, y cuyas actuaciones están permeadas por unas normatividades. Existe una marcada tendencia del gusto hacia la novedad, hacia lo fantástico lo cual genera una constante tensión entre lo tradicional y la espectacularidad.

4.4 Cuerpo-tradición versus cuerpo-comparsa.

El cuerpo danzante es evidencia de la multiplicidad de significaciones que a través de símbolos comunican y dan cuenta de formas de asumirse individual y colectivamente. Tales formas de representación permiten identificar los rastros de un pasado, pero también las pistas de un presente permeado por múltiples situaciones mediáticas que se transforman en verdades para los grupos sociales que las imprimen con nuevas significaciones y las perpetúan en el tiempo.

Hacer referencia a lo tradicional es reconocer el valor de la memoria histórica, las costumbres, los saberes que pasan de generación en generación y marcan la diferencia al convertirse en el patrimonio y la base de la identidad de los pueblos o comunidades. Su conservación o permanencia en el tiempo ha estado supeditada a las prácticas de transmisión que llevan a cabo los actores sociales, pero también al interés o funcionalidad que estas tradiciones tengan para las nuevas generaciones.

En tal sentido, es posible hablar de un cuerpo danzante que no representa lo tradicional, es decir, ejecuta danzas “no tradicionales”, entendiendo lo “no tradicional”, como

aquello que carece de una herencia cultural como cimiento de su origen, su nacimiento en la sociedad se supedita a acontecimientos de la actualidad que son asumidos por lo general de manera efímera (moda), es funcional en corto tiempo y no obedece necesariamente a las formas tradicionales de expresión. Por lo tanto, el espacio del Carnaval no solo está conformado por expresiones tradicionales como las danzas, sino por esas otras formas de movimiento más espontáneo, coyuntural y libre como son las “comparsas”.

Si bien las comparsas como fenómenos han estado presentes desde mucho tiempo atrás en el Carnaval, lo que en ellas se representan cada año es producto de la imaginación y creatividad de sus intérpretes y directores. Estas participan y concursan en espacios diferenciados, pero durante los cuatro días del Carnaval es común que los espacios de representación sean compartidos con integrantes de otras modalidades, pudiendo así, generar cada uno sus propias apreciaciones los unos de los otros.

De allí que, al compartir espacios de Carnaval como los desfiles de Batalla de Flores en particular, los integrantes de las agrupaciones de danza tradicional experimentan las diferencias entre su expresión y las demás del Carnaval, en particular de las comparsas. En este sentido, se develan algunas diferencias en cuanto a la forma como el cuerpo de la tradición se representa.

El estudio del cuerpo danzante por lo tanto se remite no solo a lo tradicional sino a esas otras agrupaciones que participan también en el Carnaval y cuyas formas influyen de una u otra forma en la valoración de sí mismos y de sus danzas.

A continuación, y empleando los resultados que arrojó la entrevista a los 50 jóvenes integrantes de las agrupaciones, fue posible identificar de manera particular que los integrantes hacen referencia al cuerpo. Es decir, la manera como se representa el cuerpo del danzante

tradicional y el cuerpo del danzante de las comparsas presenta notorias diferencias que se relacionan seguidamente en la tabla 5.

Tabla 5 Comparativo de la representación de la tradición y de las comparsas.

Cuerpos danzantes de la tradición	Cuerpo de las comparsas-no tradicionales
Cuerpo con atuendo cubierto, siempre la misma moda	Cuerpos con atuendos ligeros, por lo general cambian los diseños de los vestuarios.
Rol hombre y mujer claramente definidos como parejas	Rol de hombre y mujer desarrollado de manera libre, no es necesario ir en parejas.
Cuerpo que se representa de manera colectiva, su ubicación es determinante en el desarrollo de la danza	Cuerpo que se representa de manera individual dentro de una coreografía colectiva.
Cuerpo que atiende a movimientos preestablecidos por la tradición	Cuerpo que crea sus propios pasos y son diferente cada año.

Si bien la identidad colectiva es un fenómeno social cambiante es importante reconocer que en la actualidad hay aspectos que permean la identidad de quienes hacen parte de las danzas tradicionales. Estos se representan en el cuerpo considerado como algo que está en desventaja con las comparsas, porque al estar supeditadas a la tradición, como es su naturaleza, no permiten cambiar aspectos que les gustaría. Entre esos está el gusto por emplear atuendos más ligeros, maquillaje más recargado, piel más a la vista, música más amplificadas, y un protagonismo más significativo ante los medios de comunicación que por lo general son más dados al cubrimiento de noticias que generen sensación y sorpresa a los espectadores.

Las agrupaciones son el espacio social donde los danzantes comparten en la cotidianidad, además de sus actividades, sus experiencias y emociones mediadas por las representaciones sociales. Éstas se alimentan subjetivamente de la propia interacción. Es imposible atribuir una emocionalidad inherente a la representación social fuera del campo de relación definido sobre ella.

La representación social del cuerpo en las expresiones no tradicionales se acomoda o más bien muta, hacia formas influenciadas por fenómenos de la época. Una especie de narcisismo invade la manera como el cuerpo se representa y se refleja desprendida de una identidad que esté ligada con el pasado. La personalización del cuerpo, el querer permanecer joven y no envejecer, ser exhibido, llamar la atención de los medios, del público, buscar la admiración, el éxito, son las constantes en aquellos cuyos cuerpos hacen parte de expresiones no tradicionales donde la representación individual prima por encima del sentimiento de pertenencia a un grupo.

Los directores de las agrupaciones y algunos padres de familia, ven con preocupación la proliferación de las comparsas en el Carnaval atribuyéndolo según ellos:

“A la falta del sentido de pertenencia y de conocimiento del sacrificio que hacemos por tener un buen nombre, por parte de algunos padres de familia (...) Los excesos de las comparsas de fantasía en cuanto a lo vulgar de sus vestidos y el olvido de la música popular tradicional por reguetones y cosas modernas” (Ev34).

Ahora bien, se hace notoria la preferencia de los jóvenes en participar en las comparsas porque les resulta más vistoso y la novedad capta la atención del público en general.

... Yo te pongo un ejemplo que es un ejemplo palpable, que lo confirmé ahora antes de que saliera el año como el 28 de diciembre, una vecina que vive al lado, hace unos años el pelao me había dicho: “Yo quiero salir en el Toro”.

Yo le dije: Claro vengase, yo te colaboré con la tela y no pare bolas yo lo enseñé a bailar Congo.

Me pregunta

¿Qué tengo que aportar yo? Yo respondí:

Te pido una sola cosa, Que tengas voluntad para salir en la danza y que tenga una fortaleza para aguantar los cuatro días de Carnaval que salimos nosotros.

Bueno paso el tiempo, ahora antes de salir el año estoy hablando con la vecina y le digo: Ajá

¿Y tu hermano?,

Me responde:

Oscar le voy a tirar un dato, ¿usted conoce la comparsa está “DAKANÁ”? Yo le dije:

¡Claro!, una comparsa buena.

-Me dice:

Ya él está listo, pago medio millón de pesos por salir en "DAKANÁ".

- ¿Por el vestido?

-Sí, yo se lo iba a regalar y allá le tocó pagar, además va a ensayo todos los días, fíjate como son las cosas de la vida. (Ep001).

Lo anterior corresponde a la entrevista realizada a un director de una danza de Congo, que expresa su preocupación ante la deserción que se le ha presentado en los últimos años donde sus integrantes jóvenes prefieren incorporarse en comparsas aun con el atenuante que les signifique más gastos.

Aunque tales preocupaciones son evidentes, lo cierto es que el Carnaval está compuesto justamente por todo tipo de expresiones algunas de las cuales devienen de la tradición, pero otras surgen de la contemporaneidad y lograr atraer a las generaciones más jóvenes quienes participan activamente. En ambos casos, no se trata de decir si está bien o mal, se trata de entender que sea cual sea la manifestación que se proyecte debe haber un proceso consciente de su ejecución y del rol que se asume dentro de una fiesta patrimonial de la humanidad.

4.5 Cuerpo hacedor y cuerpo artista.

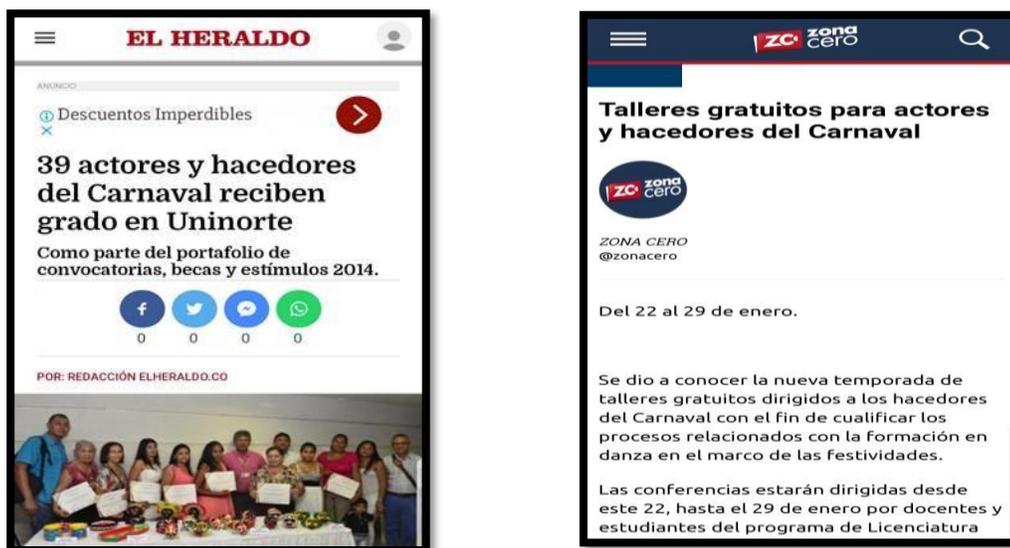
Hasta aquí, el análisis de la información ha develado la forma como los directores e integrantes representan socialmente el cuerpo lo cual ha estado mediado por varios factores, entre ellos: el nivel de importancia que le dan a tal expresión y sus redes semánticas asociadas, la manera como lo objetivan, su anclaje, la forma como lo sienten y la forma como se representan entre lo tradicional y lo moderno.

Sin embargo, en gran parte de las entrevistas surge una forma particular de denominarse algunos se autodenominan como hacedores, otro como actores, otro como artistas. Por ello se procedió a realizar un análisis a partir de la revisión documental con la

prensa y literatura existente que diera cuenta de tales confusiones, complementada luego con la aplicación de un cuestionario que permitiera identificar el porcentaje de integrantes que se sentían identificados con un término o con el otro.

En el 2015, un nutrido colectivo de personajes, agrupaciones e instituciones del Carnaval de Barranquilla se reúnen, luego de haber transcurrido los diez primeros años de la declaratoria de la Unesco, y construyen de la mano del Ministerio de Cultura y de las autoridades locales de la ciudad, el denominado Plan Especial de Salvaguarda. Este documento que recoge todas las apreciaciones de los Carnavaleros, da cuenta de la manera cómo se ha desarrollado el Carnaval después de su declaratoria, de allí llama la atención el uso de los términos “actores” y “hacedores” expresiones que denominaban los roles dentro del Carnaval.

Foto 1 Registro de prensa¹¹ que mencionan términos “actores” y “hacedores”



Como se observa en las ilustraciones anteriores, la mayor parte de los comunicados de prensa emplean los términos “actores” y “hacedores”, para referirse al Carnavalero que

¹¹ <https://www.elheraldo.co/tendencias/39-actores-y-hacedores-del-Carnaval-reciben-grado-en-uninorte-151820> y <http://www.zonacero.com/talleres-gratuitos-para-actores-y-hacedores-del-Carnaval-2069>

participa de agrupaciones. Esta forma de denominación es empleada por la empresa Carnaval S.A.S entidad operadora del Carnaval que manifiesta: “Consideramos a los actores y hacedores como el recurso más valioso y la fuerza impulsora del Carnaval; respetamos su integridad humana y reconocemos su desempeño y contribución al logro de una mejor organización” (Carnaval de Barranquilla S.A.S, 2020).

Desde la declaratoria del Carnaval, estos han sido los términos que se han empleado, sin embargo, después de diez años, se suscita toda una discusión frente a la pertinencia o uso de los términos *actores* y *hacedores* del Carnaval, lo cual genera en cada Carnavalero una manera particular de asumirse dentro de la fiesta. Las mesas de trabajo en las cuales se reflexiona sobre el uso de estos términos los aclara bajo las siguientes definiciones:

Los portadores: hacen referencia a todas aquellas personas que viven y entienden el Carnaval como parte de su cotidianidad y que con su acción y pensamiento crean y recrean permanentemente la manifestación; *los hacedores*, son aquellos individuos o colectivos que con sus saberes y prácticas mantienen los elementos constitutivos de éste, y trabajan permanentemente en el Carnaval manteniendo su esencia sin perder su carácter dinámico; *los artistas del Carnaval* que son los integrantes de grupos folclóricos de música y danza, o los personajes que se integran a la fiesta mediante el disfraz, la expresión oral y la teatralidad.

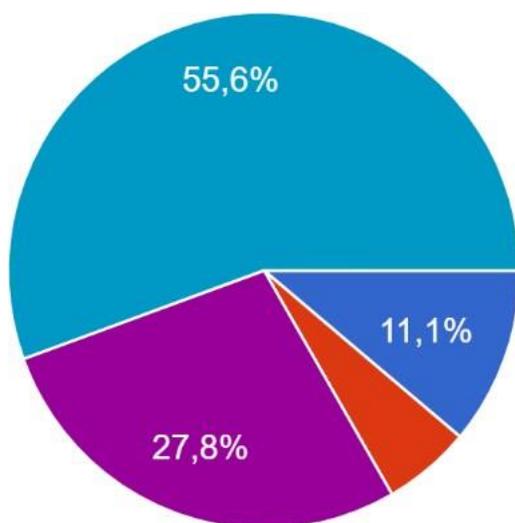
En este sentido, el término “actores” cambia y se convierte ahora en “artistas del Carnaval” lo cual involucra los cuerpos danzantes de jóvenes y adultos que interpretan, escenifican y se representan en cada uno de los eventos que componen el Carnaval.

Por lo tanto, hacerse llamar “artista del Carnaval” parte de una iniciativa que surge como parte de la dinámica de construcción del Plan Especial de Salvaguardia, la cual se convierte en una exigencia soportada con un acta firmada por parte de los participantes en las

mesas de trabajo. Lo cual quiere decir que recoge el sentir del Carnavaleiro y la necesidad de ser reconocido como un artista y no como un “simple hacedor del Carnaval”.

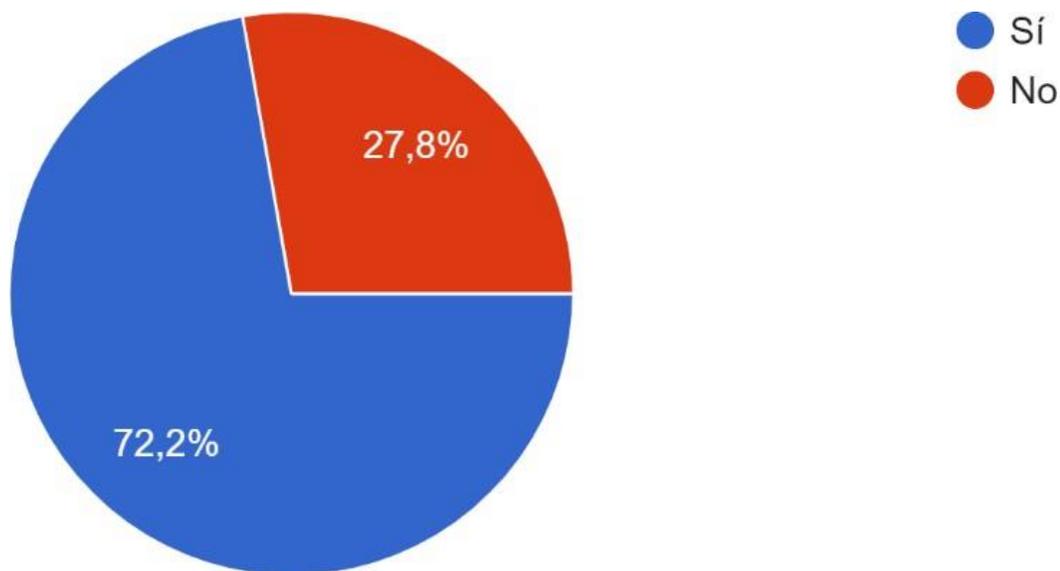
Surge entonces la necesidad de conocer el significado que tal denominación tiene para todos los jóvenes involucrados en el estudio que hacen parte de las agrupaciones y por ende el rol que como Carnavaleiros asume. Los resultados dan cuenta que la totalidad de los directores (10) se identifican con que deben ser llamados “artistas del carnaval”, mientras que la encuesta aplicada a los 98 integrantes (61 de grupos tradicionales y 37 de comparsas), pone en evidencia la preferencia por ser llamado “artistas” más que “hacedores” o “actores”.

Ilustración 3 forma en la que se asumen en el Carnaval



Actor del Carnaval 11.1%
 Hacedor del Carnaval 5.5%
 Portador del Carnaval 27.8%
 Artista del Carnaval 55.6%
 Numero total de encuestados:
 98 jóvenes entre 16 y 25 años
 de edad

Ilustración 4 Pregunta. ¿Piensas que los Carnavaleros son artistas?



Si bien el grueso de la población entrevistada se asume como artista, lo cierto es que la empresa que opera la fiesta, continúa llamándoles “hacedores”, por considerar que el término “artista” presenta otras implicaciones que no corresponden a la naturaleza misma de la fiesta Carnavalera.

De otra parte, la Real Academia de la Lengua define el artista como “la persona que cultiva alguna de las bellas artes; que está dotada de la capacidad o habilidad necesaria para alguna de las bellas artes; es la persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc. interpretando ante el público” (2017). Del latín *ars*, artista es aquel que tiene capacidad para crear a través de su propia inspiración. En palabras de Heidegger (1976), el artista puede romper el silencio del ser y comunicar al mundo el sentido de su existencia. Lo cual quiere decir que un artista tradicionalmente se ha asociado con

aquella persona que se dedica profesionalmente al arte, que domina su técnica, que le imprime rigor, estética y una intencionalidad a sus obras. Sin embargo, en el contexto del Carnaval, el termino se asocia a todos aquellos Carnavaleros que hacen parte de las agrupaciones o expresiones. Es una expresión de reciente uso y que aún no logra ser asumida en su totalidad por quienes hacen parte del Carnaval.

En otra perspectiva, se encuentran las formas en la que los “artistas del carnaval” se representan, así como la manera como ellos figuran, aparecen o se muestran en cada uno de los eventos que hacen parte de la fiesta Carnavalerera. Bien sea como integrante de la modalidad de danzas, comparsas, disfraces, letanías, comedias o grupos musicales. Cada una de estas expresiones son un gran abanico de formas culturales cuya tradición data de 400 años de historia y una vigencia y permanencia de hasta 138 años en el Carnaval de Barranquilla.

De igual forma, su ejecución o interpretación encierra toda una riqueza y un significado que les hacen diferentes unas de otras. Su valor simbólico expresado en sus vestuarios, las músicas empleadas, el maquillaje, la utilería, el desarrollo coreográfico, permiten realizar una lectura completa de su significación o del mensaje que desean transmitir, ya que en su conjunto se constituyen en un discurso implícito en un cuerpo danzante.

Pese a que existe toda una realidad relacionada con la existencia de un repertorio amplio de danzas, se hizo necesario develar lo que los jóvenes pertenecientes a varias de estas agrupaciones del Carnaval, piensan en torno a su rol como “artistas”, por ello se recogen algunas de las expresiones de mayor prevalencia en su discurso verbal a partir de la pregunta: ¿Qué caracteriza el cuerpo de un artista del carnaval? La pregunta que abrió la discusión para la participación se centró en saber cómo es el cuerpo del artista del Carnaval.

Ante ello se procedió a desarrollar una síntesis de las respuestas más relevantes.

<i>Tabla 6 ¿Qué caracteriza al cuerpo del artista del Carnaval?</i>	
	<i>El discurso verbal de los jóvenes se resume en las siguientes percepciones:</i>
El cuerpo del artista se caracteriza por:	<i>Ser especial, hacer cosas únicas</i>
	<i>Ser una persona que se dedica de una manera profesional a las artes como la danza, la música, entre otras</i>
	<i>Mostrar todas sus expresiones de cualquier forma, canto, baile y demás</i>
	<i>Ser portador de habilidades y destrezas que lo hacen ser único en el mundo.</i>
	<i>Mostrar con el cuerpo lo que aprende en diferentes campos de la danza y demostrarlo a espectadores</i>
	<i>Crear cosas, sentir las y expresarlas</i>
	<i>Para él significa amor por lo que uno hace y cuando las cosas se hacen con amor fluyen.</i>
	<i>Es vida, felicidad, ser una mejor persona, ser integral. Expresar tus emociones y gustos al mundo de forma creativa</i>
	<i>Hacer arte</i>
	<i>Mostrar cada una de las capacidades de cada persona</i>
	<i>Expresar todas sus emociones por medio del baile</i>
<i>Ser lo máximo, es saber demostrarle al mundo tus talentos sin pasar por encima de nadie, es algo que uno hace con el corazón para después querer compartir con nuestro público.</i>	

Lo anterior permite comprender que ser artista es hacer cosas únicas, permite ser una persona que crea cosas, las siente y las expresa, lo cual es una condición casi inherente a lo que pueden vivir en algunas danzas más que las otras, en especial aquellas que se relacionan con las comparsas. En su gran mayoría los jóvenes se sienten más artistas estando en una comparsa que en algunas danzas tradicionales, y lo justifican con expresiones como:

“La modalidad del baile en la comparsa es más libre y no se vuelve aburrido” (Ev No.003), “Son las que más llaman la atención” (Ev 09) “son las que innovan con todas sus propuestas” (Ev04) “es chévere porque permite vivir una experiencia diferente”.(Ev010).

Por otra parte hay quienes expresan que ser artista es cuando pueden recibir aplausos, cuando la gente los reconoce, se toman fotos con ellos y los tratan especial porque van con algún atuendo de su danza, dice un grupo de integrantes de la danza de congo *“es chévere cuando a uno lo aplauden, uno se siente famoso hay si puedo decir que soy un artista, es diferente cuando ya no estas con el vestido de la danza”* (Ep17).

Lo anterior refleja que, aunque las danzas tradicionales son muy importantes y se constituyen en el cimiento de la identidad y la riqueza del Carnaval, llama la atención aquellas expresiones danzadas que permite a los jóvenes proponer, crear, transformar, variar, lejos de la responsabilidad que implica continuar con un legado que da cuenta de una tradición.

Refleja por lo tanto que la condición de artista gira en torno a dos aspectos, por un lado, al hecho de poder dar rienda suelta a su creatividad e ingenio y por otra parte a la condición de ser reconocidos socialmente.

El reconocimiento social se constituye en una forma de posicionamiento no solo como sujetos, sino también como grupo ante una comunidad. Al ser reconocidos como artistas, el sujeto carnalero ha incorporado lo que Bourdieu denomina el capital cultural que le da prestigio en la sociedad. Este capital cultural se ha enriquecido a partir de la cantidad de experiencias, de conocimientos y de la legitimidad de los mismos o del habitus que se han formado gracias a la vivencia y trayectoria que en este caso han tenido los sujetos en el campo social llamado Carnaval. Bourdieu expresa:

A un volumen determinado de capital heredado corresponde un haz de trayectorias más o menos equiprobables que conducen a unas posiciones más o menos equivalentes -es el campo de los posibles objetivamente ofrecido a un agente determinado-; y el paso de una trayectoria a otra depende a menudo de acontecimientos colectivos -guerras, crisis, etc.- o individuales -ocasiones, amistades, protecciones, etc.- que comúnmente son descritos como casualidades (afortunadas o desafortunadas) aunque ellas mismas dependen estadísticamente de la posición y de las disposiciones de aquellos a quienes afectan (por ejemplo, el sentido de las "relaciones" que permite a los poseedores de un fuerte capital social conservar

o aumentar este capital), cuando no están expresamente preparadas por determinadas intervenciones institucionalizadas (clubes, reuniones familiares, asociaciones de antiguos alumnos, asociaciones de profesionales, etc.) o "espontáneas" de los individuos o de los grupos. (2002, págs. 108-109)

De esta forma, aspectos como la trayectoria, la experiencia, el conocimiento, configuran «prestigio, carisma y encanto» como formas de capital simbólico. De allí que al ser reconocidos como artistas, los integrantes de las agrupaciones del carnaval, se preocupan por ajustar de cierta manera, sus aspiraciones al estar inmersos en una colectividad, siempre atentos y expectantes a aquellos que pueda resultar beneficioso en su interés por ser reconocido socialmente. A su vez la colectividad, bien puede potenciar ese sentimiento de reconocimiento social a partir de una representación del “ser artista”, conduciéndoles a una satisfacción por lo que son y lo que tienen, aunque carezcan de ello.

4.6 Cuerpo “naranja”.

Ser artista es una condición que bien podría estar relacionada con el hecho de tomar el arte como proyecto de vida, y no como una oportunidad coyuntural en una época específica del año. Tal expresión conlleva a reflexionar si el “ser artista” en el marco del Carnaval posee una definición distinta y podría pensarse en un fin utilitarista, producto del carácter comercial que adquiere la fiesta, en el marco de una sociedad contemporánea permeada por el giro que se le ha dado a la cultura en términos mercantilistas.

Esta visión, le imprime a la cultura y en especial al arte una funcionalidad más como recurso que como un proceso a través del cual es posible emanciparse, exteriorizarse o liberarse. Para ilustrar tal situación, se trae a colación una de las reuniones con agrupaciones tradicionales del Carnaval realizada en el año 2017. En ella se generan las pautas para la participación en los eventos oficiales del Carnaval y una de ellas es la recomendación de no

portar elementos publicitarios¹² durante el recorrido o desfile del primer día de Carnaval. Ante este planteamiento, varias de las agrupaciones reaccionaron de manera contestaría al no estar de acuerdo y reconocer que, con la gestión relacionada con venta de publicidad a empresas y multinacionales por parte de las agrupaciones, pueden resolver la situación financiera de todo un año.

De hecho, una de las directoras expresó:

*“Nosotros ya no somos un simple grupo folclórico, somos una industria, una empresa cultural y vivimos de esto todo el año”*¹³.

Esta situación, es un común denominador en casi todas las agrupaciones del Carnaval que se consideran portadoras de la tradición, lo cual devela que se ha pasado de una legitimación centrada en el contenido cultural a una legitimación basada en la utilidad de la misma. Este fenómeno obedece a la reducción o insuficiencia en los recursos que el Estado asigna a la cultura en general y que obliga a las agrupaciones a generar sus propias dinámicas de sostenibilidad.

Sin embargo, pese a que pudieran darse estas oportunidades de asignación de recursos, las agrupaciones ya han descubierto en la autogestión y venta de sus productos culturales un mayor provecho desde el punto de vista económico. Esta situación, que deja entrever a la cultura como un recurso, impacta también al arte al convertirla en ese producto generado por las “empresas culturales” denominadas agrupaciones folclóricas del Carnaval de Barranquilla. Lo anterior, es un fenómeno que no es ajeno al resto de sociedades del mundo donde la cultura y el arte se han convertido en una herramienta sociopolítica en el marco de

¹² Recomendación que efectúa la Unesco al considerarlo una amenaza contra la tradición.

¹³ Reunión realizada con agrupaciones del Carnaval en diciembre del año 2017 con ocasión de los preparativos para la participación en el desfile de Batalla de Flores del 2018.

una modernidad caracterizada por el control social y los usos políticos de la cultura. Por ello se trae a colación lo expresado por Yúdice quien asegura:

En la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar condiciones sociales, como sucede en la creación de la tolerancia multicultural y en la participación cívica a través de la defensa de la ciudadanía cultural y de los derechos culturales por organizaciones similares a la Unesco, sea para estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano y la concomitante proliferación de museos cuyo fin es el turismo cultural (2008, págs. 24,25)

A sabiendas que en el Carnaval las agrupaciones folclóricas son conscientes de las posibilidades que poseen como producto cultural, de las ventajas de ser denominados “artistas” y de las oportunidades que se generan desde el punto de vista económico, el interrogante se centra ahora en determinar los efectos que tal fenómeno producen en la manera de entender la tradición y la importancia de la salvaguardia. Lo cual se tratará en los siguientes capítulos.

5.- REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO DANZANTE.

Las representaciones sociales son la manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano.
Jodelet

El desarrollo de la investigación permite no solo identificar la manera como el cuerpo se representa en el marco de las prácticas formativas del Carnaval, sino como son concebidas o se representan las prácticas mismas de transmisión de los saberes en el que de igual forma el cuerpo danzante adquiere gran relevancia.

Por años, se ha visibilizado la formación como un proceso propio de los ambientes escolares, es decir, como aquellos conocimientos que se construyen y suscitan al interior de centros de educación formal, en la que se desarrollan planes y programas producto de lineamientos y normas soportados por resoluciones y leyes que regulan los contenidos y las estrategias a través de las cuales los seres humanos son formados desde temprana edad. Estas prácticas se materializan a partir de ciclos de formación orientados con competencias puntuales que deben ser alcanzadas por quienes asisten a los establecimientos educativos.

Sin embargo, en el Carnaval existen más de 300 agrupaciones tradicionales, reunidas en diferentes modalidades, cuyo proceso de transmisión de saberes soporta el acervo tradicional del Carnaval de Barranquilla y por ende sustenta su declaratoria como obra patrimonial. Estas prácticas, aunque no se reconocen como espacios de educación formal, influyen notoriamente en la construcción de la identidad de los barranquilleros, en la configuración de sus mentalidades frente a la cultura y en el desarrollo de un conjunto de

valores determinantes en el desarrollo como personas. De allí que identificar la naturaleza de estas prácticas a partir de sus representaciones y posibilitar no solo su caracterización sino su clasificación, se constituye en el propósito del presente Capítulo.

Si bien en el capítulo cuatro, se pudo identificar las representaciones sociales que en torno al concepto cuerpo se construyen desde la perspectiva de los directores e integrantes tanto de agrupaciones tradicionales como no tradicionales o más bien las comparsas, el centro del análisis se centra en un fenómeno relevante en la cadena de transmisión de los saberes ancestrales y son las prácticas formativas que se llevan a cabo al interior de las agrupaciones. En el presente Capítulo se abordarán aspectos relacionados con la identificación del nivel de importancia que posee el término formación para los directores y los integrantes de las agrupaciones, con el propósito de identificar las redes semánticas asociadas al término.

Seguidamente y considerando que las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante, se construyen a partir de diferentes aspectos, se retoma lo expuesto por Araya (2002) quien considera de muy diversas procedencias:

- a) El primero de ellos tiene que ver con el fondo cultural acumulado el cual incluye las creencias, los valores y las referencias históricas y culturales relacionadas en este caso con las danzas, la tradición y el Carnaval, lo cual a su vez constituyen la memoria colectiva y la identidad de las sociedades (Ibáñez, 1988), esto se hace visible en el cuerpo danzante de la tradición. El fondo cultural en las prácticas formativas, está dado por la información que se ha conservado de una generación a otra en cuanto a la historia de la danza, su desarrollo y su interpretación, así como las formas de vestir, decorarse o interpretar a través de ese cuerpo danzante. Para ello, se toman las experiencias y literatura que al respecto de cada una de las danzas objeto de estudio existen, lo cual han derivado de investigaciones previas de estas expresiones en el

marco de procesos descriptivos que generan la información relevante en torno a aspectos como la descripción, historia y desarrollo de las danzas.

- b) El segundo se relaciona con los mecanismos de anclaje (entendido como el proceso que convierte lo que crea problemas en un marco reconocible) y los mecanismos de objetivación (referido a la forma como se concreta un pensamiento haciendo lo extraño en familiar) Los mecanismos de anclaje y objetivación están dados por la vivencia en tiempo presente de cada uno de los integrantes de las agrupaciones (Congos, Paloteos, Cumbias) quienes construyen sus representaciones en un proceso natural de incorporación en su cotidianidad de sus propias ideas, creencias y saberes expuestos a transformaciones específicas.
- c) El tercer aspecto se relaciona con el conjunto de prácticas sociales de la comunicación social y el lenguaje empleado para su transmisión El proceso relacionado con la comunicación en el cual el espacio donde se desarrollan las prácticas formativas de las agrupaciones de danza se constituye en una instancia relevante, pero de igual forma los medios de comunicación como referente en la generación de modelos de conducta, así como la comunicación cotidiana y social, se constituyen en espacios que originan la construcción de las representaciones sociales.

Es indispensable profundizar en el último aspecto el cual involucra las prácticas formativas como espacio de comunicación, Allí, se hizo necesario aplicar registros de observación que proporcionaron información relevante sobre la producción de las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo a partir de la identificación del desarrollo o el decurso factico de las mismas. Es decir, cómo inician, desarrollan y concluyen las prácticas formativas al interior de las agrupaciones de Congo, Cumbia y Paloteo.

En el entendido que el decurso factico implica reflejar la manera como se llevan a cabo las acciones o los hechos en contextos específicos, se trae a colación lo planteado por Husserl quien asocia el término al “modo de ser del hecho, en cuanto esencialmente casual, es decir, en cuanto a que puede ser distinto de lo que es” (Abbagnano, 2012, pág. 468). Por lo tanto, interesa relatar y analizar las representaciones sociales de los procesos formativos a partir de los modos de accionar en las mismas prácticas desarrolladas interior de un grupo específico, es decir, las agrupaciones de danza del Carnaval.

De esta manera, el decurso factico conlleva a reconocer en esos espacios de formación, la manera cómo se inicia, cómo se desarrollan y cómo concluye el acto formativo o de transmisión del conocimiento popular. Así mismo, explicar las formas cómo se procede para propiciar el aprendizaje o acercamiento de los integrantes al saber popular. Por consiguiente, para el desarrollo de tales descripciones fue necesario identificar en los meses previos a cada Carnaval, los sitios, tiempos y las agrupaciones que llevaron a cabo sus ensayos con miras a participar de la fiesta. De igual forma, analizar la información proporcionada por varios observadores que de manera independiente se acercaron a estas prácticas a fin de describir lo observado del mismo modo, lo cual fue complementado con observaciones de tipo secuencial. Es así, como las descripciones producto de las observaciones, han sido analizadas tomando en consideración varios aspectos en cada uno de los momentos del decurso factico de las danzas de Congo, Paloteo y Cumbia:

El primero de ellos relacionado con los actos comunicativos o expresiones directas de mando o de deseos emitidos por las personas que tienen a cargo los ensayos. Estos actos comunicativos a su vez contienen una dimensión fáctica que se constituye en parte del discurso total donde el lenguaje verbal y corporal se interrelacionan y derivan en una construcción discursiva del cuerpo, es decir, del cuerpo danzante de la tradición, de igual

forma estos actos comunicativos permiten identificar los roles de los actores o en términos de Bourdieu, “agentes” que participan en el proceso formativo ; El segundo se relaciona con los actos performático del cuerpo danzante, es decir, la interpretación de la danza durante los ensayos y las presentaciones, lo cual incorpora acciones concretas como formas de enseñar los pasos, formas de construir una coreografía, disposición corporal para la danza, sumado esto a las características que posee el espacio en el cual se desarrolla el acto formativo. El tercero tiene que ver con la institucionalidad, es decir, todas las acciones adelantadas por entidades externas a los grupos, que generan en sí mismas materiales didácticos, manuales e instructivos que tienen de manera implícita una representación de las mismas danzas a las cuales se hace alusión.

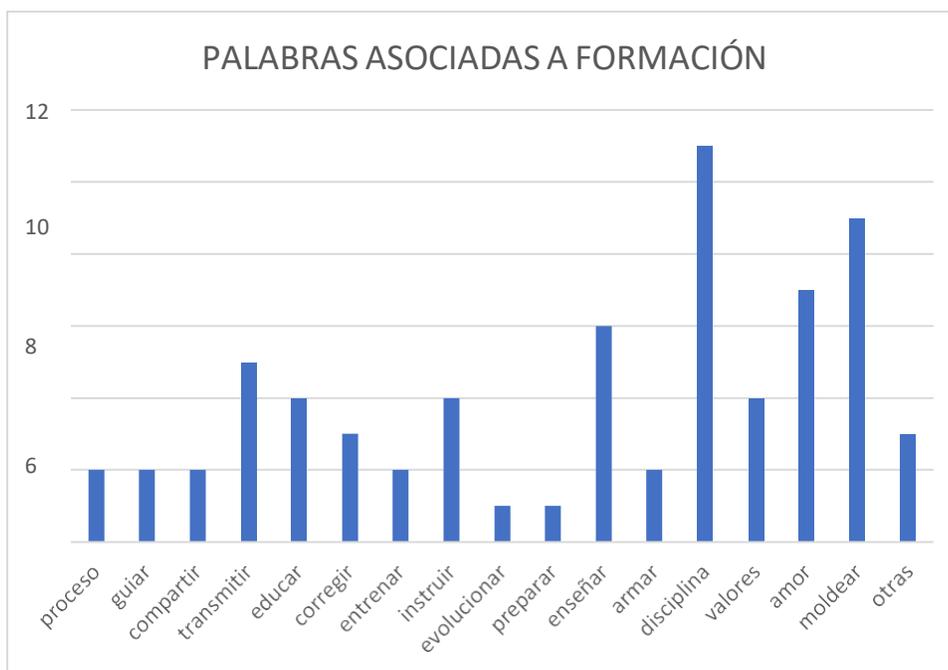
5.1 Formación y disciplinamiento

Soportados en lo planteado por Abric (2001) la aplicación de estrategias como las entrevistas y cuestionarios permiten conocer la perspectiva que los sujetos poseen frente a un fenómeno, en este caso a las prácticas formativas, que para efectos de la aplicación de las entrevistas denominamos “formación”. Los interrogantes se centraron en el uso de preguntas cortas de asociación libre permitiendo develar aquellas palabras con las cuales los hacedores del Carnaval asocian el término “formación” y el nivel de importancia que se le otorga a cada palabra, lo cual permite conocer el universo semántico en el cual los sujetos las ubican.

Las preguntas permitieron profundizar el contenido de las representaciones sociales de las prácticas formativas. De esta forma, se les pidió a los hacedores que mencionaran las cinco primeras palabras que llegaban a su mente al mencionar la palabra “formación”. Las respuestas brindan un panorama específico del objeto estudiado.

El cuestionario fue aplicado a 68 entrevistados (61 integrantes y 7 directores) de las agrupaciones de danza tradicional, se encontró que las palabras con las cuales los hacedores del Carnaval asocian la palabra “formación” y a partir de la cual se genera una red semántica natural son en su orden las siguientes:

Ilustración 5 Palabras asociadas a “formación”.



Como puede observarse la mayor frecuencia se asocia a la palabra “disciplina” que también la que está ubicada en el mayor nivel de importancia tanto para directores como para jóvenes de los grupos tradicionales, lo cual es un factor determinante en la forma como los directores e integrantes se representan en el marco de una práctica formativa.

Existe gran similitud entre directores y jóvenes al asociar la palabra formación con disciplina, lo cual se refuerza al momento de expresar lo que consideran su relevancia para

garantizar que se generen buenos resultados. Dentro de las expresiones se encuentran las siguientes:

“La disciplina es el éxito de todo lo q emprendamos si tenemos esto podemos llegar a ser exitosos en nuestra vida, disciplina, porque el baile, la danza no es desorden” (Ev016).

“La disciplina hace al maestro hay que ser disciplinado no solo para la danza sino para la vida” (Ev 019)

“cuando eres disciplinado logras grandes cosas, porque tienes una meta y un enfoque que nadie puede derrumbar, además, que te fortaleces y luchar más por la meta que quieres” (Ev020).

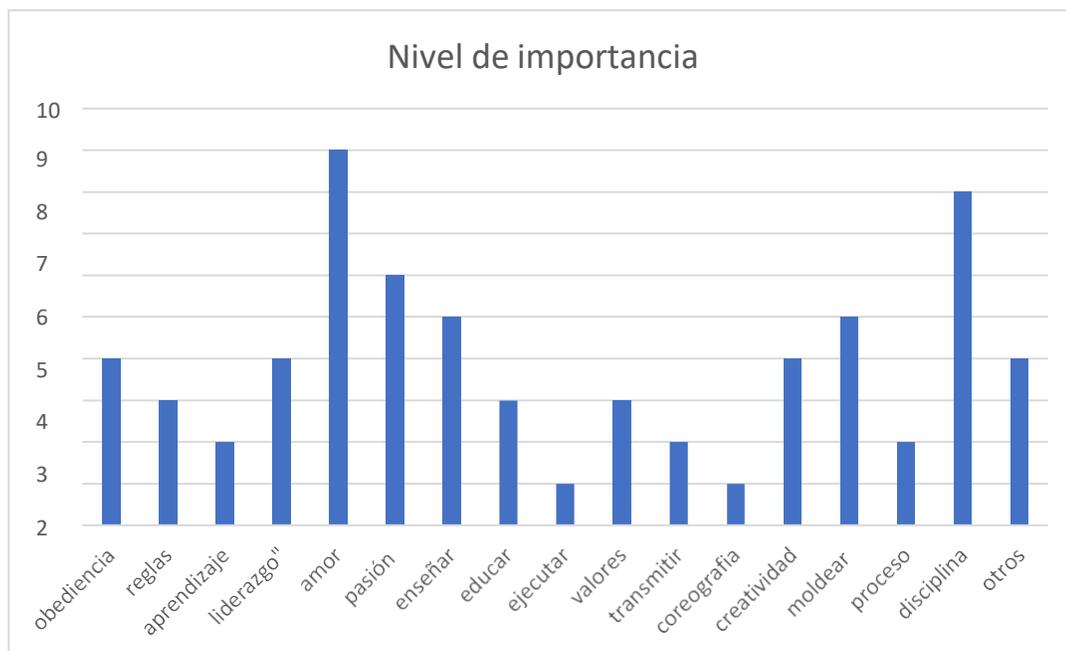
“Disciplina, pues con esta puedes obtener lo que te proponga”. “Disciplina, pues tanto para formar a alguien o para entrar en una práctica formativa, esta cualidad es esencial para el buen desarrollo de la actividad que se realice”(Ev 55).

De esta manera, puede observarse como la palabra “disciplina” permea la cotidianidad de las agrupaciones, por un lado, por ser la expresión que más advierten los directores al momento de convocar, de realizar el ensayo, de prepararse para participar en los desfiles, y por el otro, porque es la condición presente para poder aspirar a los mejores puestos en un desfile o para la obtención de un anhelado “Congo de Oro”. El incumplimiento, la inasistencia, la impuntualidad, la irresponsabilidad, la falta de sentido de pertenencia, el desconocimiento de una rutina coreográfica, el mal uso del vestuario, el inapropiado comportamiento de un integrante embriagado y sin control, son entre otras, las actuaciones relacionadas con la falta de disciplina. Estas son actuaciones consideradas por un director como indisciplina, por lo cual propende siempre por implementar estrategias para mejorar, para evitar la angustia, la exclusión, el señalamiento o la pérdida del prestigio social de la cual habla Bourdieu en el proceso de construcción del capital cultural.

Por otra parte, los interrogados manifestaron un orden de prioridades en cuanto al nivel de importancia que se le asigna a las palabras asociadas con formación. En este análisis se

encontró que la palabra “disciplina”, aunque sigue siendo protagónica, adquiere tanta importancia como la palabra “amor”, seguida de “pasión”, enseñar” y “moldear”, tal y como se observa en la gráfica a continuación.

Ilustración 6 Nivel de importancia de las palabras asociadas con “Formación”.



Visualizar que las palabras amor y pasión adquieren tanta importancia como la disciplina, permite develar que la principal motivación para directores se basa en el “amor, lapasión y los valores” y en una práctica formativa gira en torno al gusto que representa hacer parte del proceso mismo y del acto de formar y ser formados.

“Cuando haces las cosas con pasión. Sea lo que sea a lo que te dediques debes hacer las cosas con amor y si lo estas aprendiendo también aprende con amor”. EC054 “para formar o ser formado se debe sentir amor por lo que haces para poder transmitir de manera acertada” EC037.

Es decir, sin interés, la pasión y el disfrute, el acto formativo no pudiera darse a lugar y recobra incluso mucha más importancia que la disciplina misma y de eso se trata justamente la naturaleza de las agrupaciones y del Carnaval.

Las redes semánticas ponen al descubierto en primera instancia las actitudes¹⁴, es decir, la estructura de orientación de la conducta de los integrantes que hacen parte de las agrupaciones, en particular el componente afectivo por ser la reacción emocional acerca del objeto de estudio, en este caso las prácticas formativas. En segunda instancia, proporciona la información concerniente a la organización de los conocimientos que se tiene sobre las prácticas formativas y finalmente el campo de representación referido este a la ordenación y a la jerarquización de los elementos que configuran el contenido de las representaciones sociales.

Sin embargo, la representación de las prácticas formativas en general se construye en medio de un factor que involucra la idea de “disciplinamiento” por encima del componente emocional (el gusto) que se pueda generar a partir de ella.

La disciplina, en palabras de Foucault:

fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles". La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. (1974, págs. 126-127).

Lo planteado por Foucault deriva en formas en las cuales se asumen los roles y se distribuyen las funciones en términos de “poder” al interior de las agrupaciones. Esta distribución se asocia con la idea de “espacio”, entendido no como el lugar físico en el que se ubican los cuerpos, sino en la proxemia y la kinésica de los mismos, lo cual devela roles (el capitán siempre encabeza, los nuevos siempre van en la cola), también pone en evidencia los rangos y funciones (director que se mueve por todo el espacio mientras los demás realizan los

¹⁴ La actitud es una de las dimensiones de las representaciones sociales, al igual que la información y el campo de representación.

movimientos, vigila). Estas espacialidades reflejan el carácter binario que suele reflejarse en la educación formal, los salones de clase, las aulas, lo cual deja entrever que el ejercicio de la disciplina es una representación resultante de la manera como se educa en las escuelas.

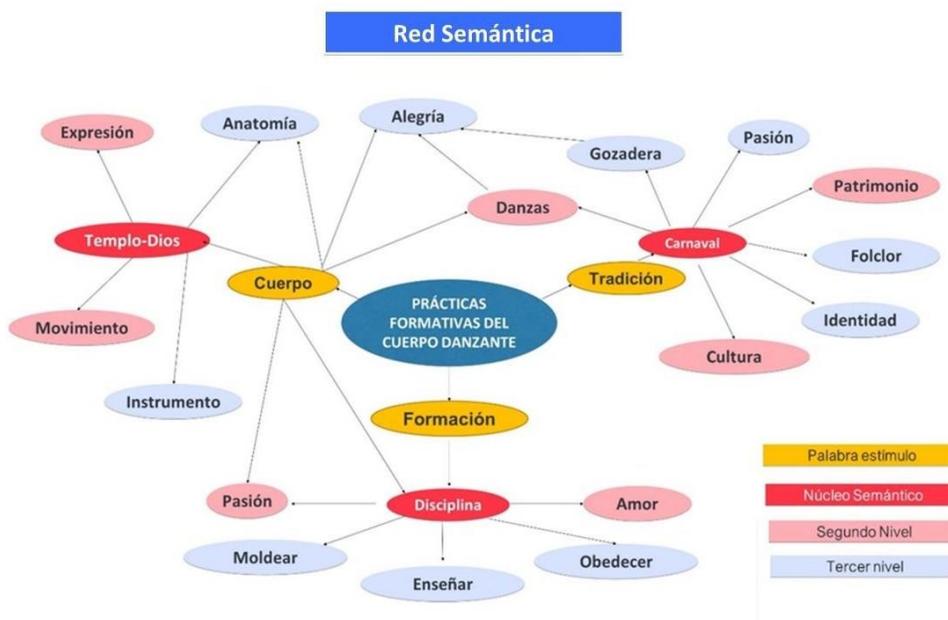


Ilustración 7 Red semántica que derivan de la relación con las categorías de análisis.

Las redes semánticas parte de un centro o soma desde el cual se desprenden otras expresiones de acuerdo a la frecuencia con las cuales fueron mencionadas. A su vez se interconectan posibilitando relaciones de significación y de sentido que finalmente establecen la manera como se articulan al momento de definirse. Esta red se estructuró a partir de las preguntas realizadas a los integrantes de las agrupaciones buscando la relación entre conceptos y dispuestos en el gráfico de manera jerárquica pero también complementaria.

5.2. Las representaciones sociales de las prácticas formativas en las danzas de Congo.

Considerando que en análisis no es un ejercicio inmediato, se consideran los aspectos epistemológicos de referencia señalados en el marco metodológico y se apunta a entender cómo piensan los sujetos sociales y los discursos que se han construido alrededor del objeto de estudio.

3.1.3. 5.2.1 La danza del Congo en el discurso de los otros.

Gran parte de la información que se sabe de las danzas tradicionales, en este caso de la danza del Congo es una de las expresiones más antiguas del Carnaval, muchas han permanecido en el seno de sus familias por años, pudiendo ser conocidas gracias al liderazgo de alguno de sus miembros al seguirla transmitiendo a las nuevas generaciones. De allí que su fondo cultural se fundamenta en la identificación de sus orígenes los cuales datan de los tiempos de la colonización. Al respecto varios de los directores coinciden en afirmar: “nuestra danza viene de muy lejos. Fue traída por los negros esclavizados que provenían de África, por eso decimos que es parte del legado ancestral africano. Esta fue la danza de resistencia de los cabildos negros de Cartagena colonial” (Barrios , Güette , & Hernández, 2015, pág. 149).

Las danzas del Congo, tienen su historia asociada con las antiguas celebraciones y rituales de las tribus congoleñas africanas que al llegar a América adquieren sus propias características. Es reconocida como una danza de mucho colorido en su vestuario y utilería, yaunque por años estuvo conformada por hombres, se ha permitido la incorporación de mujeres de manera reciente.

Sobre el Congo Zapata Olivella expresa:

Muy popular en otras épocas en Portobello, Colón y Cartagena, sólo subsiste hoy día en nuestro país en los Carnavales de Barranquilla, donde conserva todo su esplendor. El vestuario con túnicas, estolas y sombreros semicilíndricos de más de cincuenta centímetros de alto, adornados con arabescos de papeles, cintas, espejos, bordados y cascabeles, son una transcultura del vestuario propio de ciertas tribus congoleñas que en esta forma asimilaron los tajes tradicionales de la corte belga. (1962, pág. 211)

Considerando que sus antecedentes se remontan a las antiguas celebraciones rituales africanas, en su configuración, la danza del Congo se compone por tres cuadrillas, la de hombres solos, las mujeres solas y la fauna. Por lo general, en su desarrollo coreográfico los hombres, se toman de los brazos efectúan figuras serpenteantes zigzagueantes, así como la llamada mariposa, los cruces y giros sobre sus ejes. igual forma, desarrollan de manera estacionaria otra forma coreográfica a través del denominado «baile de casa» en el cual, de manera alterna, bailan en parejas hombres y mujeres, rodeados de la presencia de los demás integrantes quienes esperan su turno y pedir el famoso “cerraio” o “barato”, expresión que es utilizada para pedir su turno de baile con la mujer (Lindo, 2010).

Este baile “de casa” adquiere gran importancia en los momentos previos a los desfiles, porque ejecutan justamente frente a las casas de amigos, familiares quienes como agradecimiento comparten ron, comida o dinero. Generalmente las danzas adquieren el nombre de un elemento que se hace predominante en la danza, por ejemplo, La Danza El Torito, realza la presencia de este animal en su danza, El Perro negro, El Toro grande, entre otros. La danza del Congo se ha constituido en el símbolo del Carnaval por haberse conservado de generación en generación.

Las danzas de Congo hacen su presencia en el Carnaval de Barranquilla a partir de la participación de dos agrupaciones de las cuales se tiene conocimiento, la primera de ellas, el Congo Grande fundada en 1874 por Joaquín Brachi, y aunque la danza tiene gran representatividad hoy día, sus años de antigüedad y vigencia fue afectada al no participar por

un tiempo en el Carnaval. Luego, con un año de diferencia surge la danza el Toro Grande, fundada en 1875 por José Trinidad Barrios Orozco que de igual forma dejó de presentarse y reapareció 64 años después, volviendo a ausentarse y reaparecer en el 1986.

Tanto el Congo Grande como el Toro grande son consideradas las más antiguas, sin embargo de las que se han mantenido de manera vigente en el Carnaval durante 141 años ha sido el Torito Ribereño fundado en 1878 por Elías Fontalvo abuelo del actual director Alfonso Fontalvo quien narra que los orígenes de la danza tiene su asiento en la necesidad de los jóvenes miembro de la danza del Toro Grande que dada su condición de menores de edad, decidieron juntarse para participar en el Carnaval porque no estaba permitido en las danzas existentes la participación de menores debido a los riesgos asociados a los enfrentamientos que estas danzas solían tener con otras agrupaciones.

Es importante contextualizar que mientras transcurrían los años 1875 a 1878 Barranquilla se erigía como una ciudad pionera y próspera en el establecimiento de importantes empresas comerciales, financieras e industriales, así como para la construcción del ferrocarril que consolidó a Barranquilla como el primer puerto exportador colombiano, hasta la década de 1940. Tan significativo fue el desarrollo comercial como el crecimiento cultural con el surgimiento de otras danzas.

Minsky y Stevenson, dice al respecto:

Las primeras danzas conocidas en Barranquilla fueron el Toro Grande, la Burra Mocha, el Garabato, los Negros del Tiznao, la Danza del Ternero, de las Lisas, de la Chiva, Los Coyongos, Los Diablos, Los Goleros, Los Gallinazos, los Siete Colores y la Danza del Paloteo. Las Cumbiambas de esa época eran Agua pa mí, los patulecos, la gigantona, el tanganao, güepajé, los caracoles y el Páramo de las nievesentre otras. (2009, pág. 109)

Muchas de estas danzas han desaparecido y otras han logrado sobrevivir convirtiéndose en pilares fundamentales en la proclamación del Carnaval como Obra

patrimonial. Actualmente hay 26 agrupaciones de danzas de Congo de las cuales seis son consideradas líderes de la tradición.

¡Viva la camisa amarilla, viva la penca azul! Son los gritos que los integrantes emiten durante las presentaciones para resaltar cada parte del vestuario. Lo que los “otros” han escrito sobre la danza del Congo, también implica la descripción a su modo de ver de cada uno de los elementos que componen la danza. El cuerpo no es solo movimiento, alegría, expresión, es también lo que usa, lo que lo cubre, lo que viste y decora. Todo ello le otorga un estatus dentro de su agrupación al momento de ejecutar sus danzas tradicionales. Cada atuendo evoca un pasado, las costumbres y modos de relacionarse socialmente, por ello, la representación del cuerpo que danza la tradición está íntimamente relacionado con aquello que lo viste para el Carnaval.

En la danza del Congo, la norma interna y las reglamentaciones de los concursos creadas por las mismas agrupaciones se convierten en las directrices que se tienen en cuenta en el desarrollo de los concursos.

La empresa Carnaval de Barranquilla, organizadora de los eventos del Carnaval expresa:

El hombre lleva un pantalón tradicional con parches en las rodillas en forma de copao cuadros, las botas de los pantalones rematan en arandelas de diferentes colores. Lleva pechera, capa y gola, decorada con figuras de animales en lentejuela sobre la camisa manga larga con puños de colores. Las telas usadas por los Congos son brillantes y adornadas con lentejuelas, canutillos, y otros adornos. En la cabeza lleva un turbante adornado con una trenza y flores artificiales, en la parte delantera algunos tienen uno o varios espejos. De la parte de atrás del turbante sale una penca larga, que llega cerca a los talones y está adornada con cintas, lazos, encajes y otros elementos. El director de la danza lleva sombrero adornado con cintas para diferenciarse de los otros danzantes. Los Congos llevan la cara pintada de blanco y en las mejillas círculos rojos. Portan gafas oscuras. En las manos llevan un machete o garrocha de madera, un muñeco o una vejiga de cerdo. Algunas veces llevan una culebra, antiguamente viva hoy artificial. La mujer lleva faldas con dos o tres volantes con los colores que identifican la danza. La blusa escotada tradicional del Caribe colombiano, también con dos o tres volantes y sin mangas. Portan flores en

la cabeza, como accesorios llevan collares y aretes. En el vestuario de la fauna los disfraces de animal llevan máscara vistosas y coloridas. La asta de la máscara de toro lleva cascabeles, cintas y pañoletas en la parte superior. Los disfraces que acompañan algunas danzas son toro, tigre, burro, chivo, gorila y otros. Llevan un vestido enterizo, tipo bombacho con los colores que asemejen el animal que representan y sumáscara correspondiente. (2020)

Aunque en la norma se expresa claramente esos lineamientos, en la entrevista realizada a los jóvenes, han manifestado en torno al uso del vestuario en su danza de Congo, que estos resultan “incomodos, pesados y poco prácticos”, así mismo sugieren que *“los abuelos pudieran emplear materiales menos pesados y con materiales más modernos con el ánimo de que muchos amigos nuestros no desistan de entrar”* (Ev 76). Aunque reconocen el valor tradicional de cada elemento de la danza por ser *“cosas de nuestros antepasados que las llevamos en el corazón”* (Ev17), encuentran que se convierte en una de las incomodidades que afectan la presencia en los eventos. *“yo cambiaría el vestido que uso porque da mucho calor. En mi danza el turbante me molesta”* (Ef33).

El común denominador en las danzas de Congo es la participación de mujeres mayores, madres de familia, abuelas, que por lo general van con sus hijos pequeños en brazos o caminando muy cerca de ellas. Sin embargo, en la población más joven, hay tendencia a considerar que su rol en la danza no es de tanta relevancia como la de los hombres, que su presencia no es tan notoria como su ocurre con los hombres, han notado que esto tiene mayor impacto en el público, los periodistas y en los medios de comunicación en general.

“El vestuario de los hombres es más bonito que de las mujeres, a ellos los buscan más, salen más en la prensa que nosotras las mujeres, por eso no me gusta el vestuario de las mujeres, debería cambiar” (FEC32).

Esta expresión de una de las integrantes denotan el deseo de las mujeres de ser más protagónicas, lo cual contrasta con la naturaleza ancestral de la danza que en sus inicios era

interpretada solo por hombres, ello debido al carácter guerrero que evoca, y a que la participación de la mujer no estaba bien vista en actos públicos y festivos, es decir, la educación y los valores infundados en la época restringían la participación femenina en muchas danzas tradicionales como el Paloteo y el Congo. Esto cambió en el siglo pasado, cuando la mujer poco a poco fue incorporada a la danza y su participación se supeditaba a una ubicación de mujeres juntas no emparejadas con los hombres.

Esta forma de representación del cuerpo en el Carnaval, y en particular en las danzas de Congo, devela una evolución en la tradición que, si bien ha sido aceptada por algunos, para otros resulta un atentado contra la tradición. Como fenómeno reciente, y a raíz de la inconformidad de las mujeres al sentirse que están siendo “visualmente” desplazadas por la imponentia de un vestido masculino, algunas han decidido vestirse como hombres y de esa forma se suman a la coreografía que los hombres tradicionalmente han desarrollado como “hombres juntos”.

El discurso de los otros también implica lo que los medios escritos como la prensa comunican, tal es el caso de El Herald, principal medio de difusión local que ha ilustrado sobre los aspectos formales de la danza como sus vestidos y la historia de vida de alguno de sus integrantes.

En las imágenes se puede observar cómo el cuerpo femenino en la danza del Congo en particular reclama un mayor protagonismo dentro de la danza. Las antiguas generaciones han sido muy respetuosas de las tradiciones, con la excepción de dos mujeres que también desde muy jóvenes decidieron hacer presencia con atuendos masculinos, y tal vez por ser solas mujeres no generó mayor resistencia; sin embargo, en la actualidad el número se ha ido acrecentando lo cual refleja una nueva visión del rol femenino en la danza.



Foto 4 Fuente: Archivo del Congo Grande. La danza en 1936

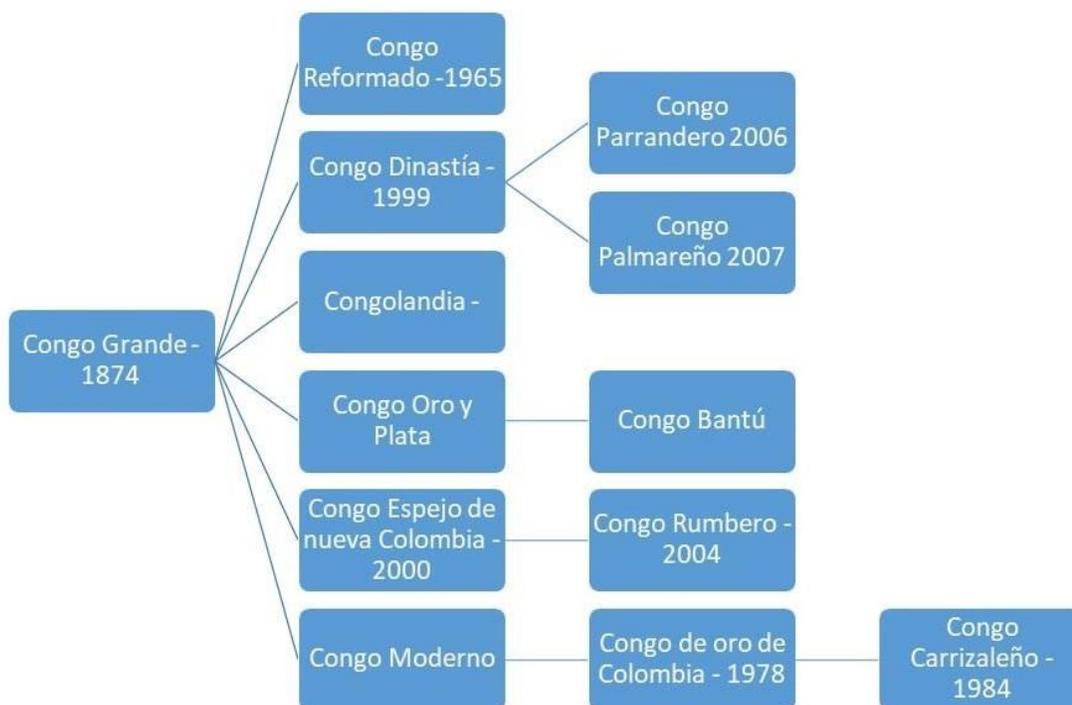
5.2.2 La ancestralidad de las Escuelas de Congos

La construcción del fondo cultural acumulado incluye de igual forma la información que se ha configurado en el seno de las agrupaciones. En el contexto del Carnaval, las agrupaciones de Congo poseen un historial que no solo está aunado al desarrollo mismo de la ciudad, sino que se ha multiplicado y extendido. A principios de siglo XIX surgieron las dos danzas más antiguas en el Carnaval. Son ellas: El Congo grande y el Toro grande. Cada una han propiciado el surgimiento de otras agrupaciones creando una especie de estilos que derivan de las primeras danzas. Este proceso da como resultado un tipo de escuela en cada

caso, entendiendo por escuela en el contexto del Carnaval de Barranquilla como ese espacio de transmisión de saberes integrado por personas que comparten los mismos conocimientos frente a una expresión tradicional por la cual trabajan de manera mancomunada para asegurar su permanencia en el tiempo.

Ilustración 8 Genealogía de Escuelas de Congo I

ARBOL GENEALOGICO DE LAS ESCUELAS DE CONGO DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA-I



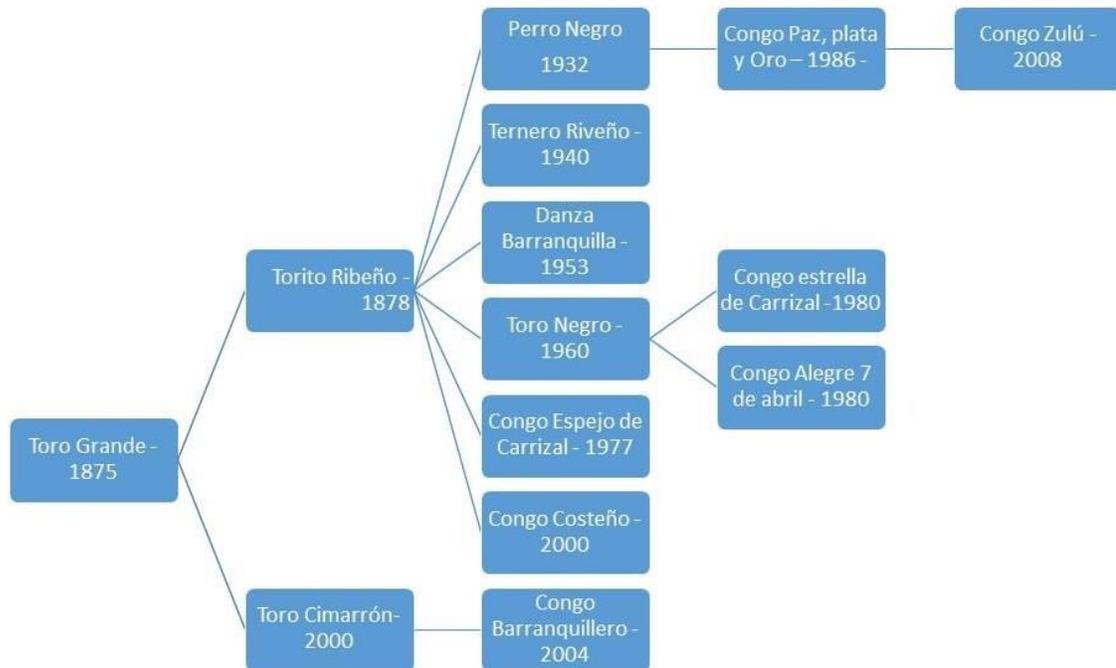
Por: Mónica Lindo - 2019

Como puede observarse se tiene conocimiento que ha sido la danza “El Congo Grande” la más antigua en el Carnaval, pese a que su interrupción hizo que se perdiera la continuidad y por ende la progresión de antigüedad en el Carnaval, su surgimiento dio cabida a que pudieran generarse otras agrupaciones en Barranquilla, como lo es el Congo Reformado, Congo Dinastía, Congolandia, Congo Oro y Plata, Congo Espejo de Nueva Colombia, Congo

Moderno. A su vez algunos de estos han derivado otras danzas siendo la más reciente la creada en 1984 denominada Congo Carrizaleño.

Ilustración 9 Genealogía de Escuelas de Congo II

ARBOL GENEALOGICO DE LAS ESCUELAS DE CONGO DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA - II



 Par: Mónica Lindo - 2019

El Toro grande, surgido un año después del Congo Grande, pero no derivado del mismo, da Genesis a dos danzas, el Torito Ribeño del cual se han desprendido seis danzas más y el Toro Cimarrón que da origen a una, el Congo Barranquillero. De esta tradición han derivado dos danzas en 1980, que son el Congo Estrella de Carrizal y el Congo Alegre siete de abril.

Cabe destacar que todas estas agrupaciones adquieren su propio estilo de baile, versos, colores de vestuario y uso de elementos o amuletos que les identifican y que por lo general dan cimiento a su denominación. Esta denominación está ligada bien sea a un elemento o personaje que privilegian dentro de la danza (toro, perro, estrella, oro, plata,) o a una emoción (alegre, rumbero, parrandero) o al lugar donde se encuentra ubicada la sede (barrio carrizal, siete de abril, Barranquilla, Galapa).

5.2.3 La práctica formativa como práctica social

En el proceso de construcción de las representaciones sociales el conjunto de prácticas sociales juega un papel preponderante por cuando se estimulan los procesos comunicativos. De allí que la decisión de un integrante de hacer parte de una agrupación y asistir a sus prácticas formativas es el punto de partida para identificar sus intencionalidades y motivaciones.

¿Qué podría determinar la decisión de un joven de integrarse a una agrupación de danza tradicional y de acudir a sus prácticas? Son variadas las respuestas, pero en su gran mayoría los jóvenes expresan que lo que les mueve, tiene que ver con la necesidad de “ampliarsu círculo de amistades, disfrutar la fiesta y alejarse de los problemas”. Estas expresiones sintetizan el resultado de las entrevistas aplicadas a los integrantes de la danza de Congo.

“Mi motivación es pasarla bien”, “yo ingreso al grupo porque quiero hacer amigos”, “yo me integro porque lo que quiero es recochar (sic)”, “me gusta que uno comparte y puede levantar novia” (FEC19).

Estas apreciaciones son comunes tanto en los jóvenes participantes de las danzas tradicionales como en los que se integran a las comparsas. Sin embargo, más allá de la motivación emocional y lúdica, también hay otros aspectos como el grado de dificultad que

hay en la realización de la coreografía o pasos, el tipo de vestuario que se empleará, la frecuencia de los ensayos y lo más importante, el círculo de amistades.

En su interpretación una danza de Congo tiene un grado de dificultad menor que una danza de Paloteo o de indios, ya que éstas requieren de habilidades motoras específicas que tienen que ver con la coordinación óculo-manual (golpes de palos) o lateralidad y ritmo (necesarios para realizar “la tejida” de unas cintas de manera colectiva).

Es así como directores o jefes de las agrupaciones durante la etapa de convocatoria a ensayos suelen programar las fechas con dos o tres meses de antelación al Carnaval. Sin embargo, manifiestan que los nuevos integrantes tardan en incorporarse, y esperan la proximidad de las fiestas para que sus compañeros tomen la decisión y luego asistir en grupos. Es decir, acuden a los ensayos o encuentros en la medida en que el círculo de amigos se va incorporando.

Tal accionar también se da en forma contraria cuando una vez incorporados no se genera empatía entre las normas de la agrupación y los intereses particulares y es posible que se retire no solo el integrante inconforme, sino sus compañeros. Ahora bien, la motivación por fortalecer el círculo amistoso no es la única, también lo hacen movidos por la necesidad de responder al legado de la familia de la cual provienen porque son ellos, sus abuelos, padres, tíos, los fundadores o directores de las danzas y se constituye en un deber familiar acompañarlos en su desarrollo. Es así como las agrupaciones tienen una fuerte participación de hijos, nietos, primos, y familiares.

En el barrio ellos llegan, me ven y les gusta, porque yo los analizo primero y me dicen “ombe Raúl yo quiero salir, pero lo que pasa es que mi situación la tengo en esto, esto, y esto. Entonces yo le puedo decir; vamos a hacer una cosa si tú quieres yo te ayudo, y tú me ayudas a mí, quiero que tú me le pongas interés, atención a esto, que yo te voy a ayudar, entonces vengo acá y le tomo la medida les traigo las telas, hasta los turbantes se los he hecho para que puedan salir, porque ellos de su bolsillón quieren pagar nada, pero ellos quieren disfrutarse su vaina” (E005)

La anterior expresión denota que por lo general los habitantes de un barrio al ver a los demás ensayar en las vías públicas, se motivan y quieren participar, así que, con solo manifestárselo al director, este los acoge con la salvedad de la importancia en asumir con responsabilidad de participar en la danza.

Sin embargo, existen grandes diferencias en cuanto a las responsabilidades que se adquieren como integrante de la agrupación, por las diferencias entre lo que las normatividades internas establecen y los intereses que a nivel individual se suscitan.

De esta manera, se puede observar cómo las motivaciones, es decir, ese sentimiento que parte de la subjetividad, demarcan la perdurabilidad del integrante en la agrupación. Lo cual se refleja corporalmente en la actitud para realizar el ensayo, en la disposición para participar de los eventos, en la dedicación al usar los atuendos, maquillarse, es decir, en las “ganas de bailar”.

5.2.4 Las prácticas formativas del cuerpo danzante del Congo.

Las prácticas formativas aluden a los modos en los que una agrupación del carnaval desarrolla la transmisión de sus saberes. Esto se concretiza en el inicio, el transcurrir y el finalizar de sus actos formativos. Es así como, en las danzas de Congo, el inicio involucra en primera instancia, haber realizado una convocatoria que permita a los integrantes conocer sitio, hora y fecha en la que se reunirán. Este proceso que otrora solo requería que un músico empezará a tocar su tambor al pie de una bandera para que todos los integrantes y curiosos se acercaran, hoy ha sido reemplazado por grupos de *WhatsApp* o información a través de diversas redes sociales como *Facebook* o *Instagram*. Luego, llegar a un espacio para iniciar la preparación a lo que será su participación en todos los eventos del Carnaval, implica

identificar las características de esos lugares de ensayos, los cuales han sido las calles de los barrios donde se encuentran las sedes de las danzas, los parques y las salas de las casas de los directores.

Por lo general en estos espacios la superficie de los pisos donde se ensaya es irregular, lo que deriva en maltrato de los pies o tropezones y caídas. Al ser al aire libre, la concentración de los integrantes se ve perturbada por la presencia e interrupciones de los curiosos que con sus comentarios se constituyen en elementos distractores. Se denotan como algunos integrantes prefieren sentarse y no entrar de inmediato al ensayo por cuanto se sienten cohibidos, sobre todo a los integrantes más nuevos. Dentro de o a los hombres de las agrupaciones de quienes se está particularmente pendiente de que no reflejen o realicen movimientos o actitudes afeminadas y en consecuencia la burla por parte de quienes de manera espontánea observan los ensayos.

Sin embargo, es en el marco de tal ambiente en el cual se inician las prácticas de transmisión de saberes, con un guía. Es de tener en cuenta, que la población joven si bien adquiere características distintas de acuerdo al tipo de cultura en la cual se encuentran inmersos, sigue siendo común el hecho de que, como parte del desarrollo social de los adolescentes, resulta a todas luces inhibitorio o en su defecto estimulando lo que otro pueda decir de él.

Es así, como el inicio de un encuentro formativo va más allá que el momento en el cual se congregan en el espacio al cual han sido convocados. Implica realizar un ejercicio consiente y programado de convocatoria, de empleo de mecanismos de comunicación y estrategias de incorporación de nuevos integrantes cuyo interés principal es poder lograr que la agrupación pueda desempeñar un buen papel a nivel competitivo en los eventos del Carnaval.

Después de esta parte preliminar o inicio, continua el desarrollo del ensayo. En la mayor parte de las agrupaciones en los cuales se centró la investigación quien inicia el ensayo es el líder. Éste pone orden, se cerciora que ningún integrante esté en un lugar que no le corresponda y procede a dar las instrucciones generales o la bienvenida a los nuevos integrantes. El líder es el agente que lleva el control, y que da las órdenes a los otros agentes, en este caso corresponde a cada uno de los integrantes los cuales que poseen una historia personal dentro de la agrupación, es decir, pueden ser familiares del dueño de la agrupación, integrantes más antiguos, o de reciente vinculación. Cada año existe una disputa por el lugar que ocuparan en la danza. Es por ello que cuando el director expresa, “ubíquense en sus puestos”, conlleva a una orden que trae consigo la asunción de un lugar en la configuración general que existe dentro de la danza que a su vez evidencia el tipo de rol que asumirá en el desarrollo de la misma. Incluso, refleja la importancia que este sujeto posee en el desarrollo mismo de la agrupación. Por lo general, los integrantes más antiguos que gozan de prestigio y reconocimiento dentro de la agrupación, se ubican delante de las hileras, y son quienes entonces toman el liderazgo y se dirigen al grupo para propiciar el inicio del “ensaye”¹⁵. Por lo general es el capital cultural que posee este líder lo que le otorga prestigio y la importancia como la persona que maniobra al grupo.

En una de las entrevistas el director de una danza de Congo se refiere así a sus líderes:

Boris Barrios y Leonardo Marriaga, que son sobrinos míos, tienen 27 años de edad, pero son veteranos en el Carnaval. Los que van delante son puros veteranos que tienen ya experiencia. En las mujeres está: Daniela Marriaga hermana de Leonardo y Valentina, son pelaos Jóvenes pero que en la danza son veteranos. Ellos se han involucrado en lo que es la tradición de la danza. Ellos saben cuáles son los movimientos tradicionales del grupo, porque eso es innato y no se puede cambiar (EDCg.rebolo).

¹⁵ Es el nombre que en particular los integrantes del Congo le dan a lo que normalmente se denomina ensayo, o momento de práctica.

Lo anterior denota que son los integrantes más antiguos y que hacen parte del vínculo familiar quienes se encargan de asumir el liderazgo y reciben a sus integrantes nuevos, es decir, son agentes que poseen un rango y un poder que es dado por su antigüedad y mayor conocimiento de la danza a interpretar.

En el desarrollo mismo del ensayo se identifican unos momentos: La ubicación en los puestos definitivos y la ejecución de las coreografías, sobre todo relacionada con las maneras de asumirse dentro de la participación en un desfile o para el concurso. En relación con la ubicación en los puestos, es el momento más dispendioso de todo el ensayo, ya que estar “bien ubicados” implica que sean más vistos durante el desfile, que tengan mayor proximidad al público y los medios de comunicación en los palcos, que escuchen más la música e incluso alcance el refrigerio durante el recorrido. Esta es una de las causas incluso para que un integrante nuevo no se inscriba o que uno viejo, no vuelva.

Una vez se han ubicado, el líder pide a los músicos que interpreten las canciones y todos responden al llamado musical y empiezan a realizar los movimientos guiados por el líder. Los integrantes se sumergen en el ensayo sin la realización de una preparación previa del cuerpo, lo cual, resulta contraproducente sobre todo para los cuerpos de los integrantes más jóvenes por cuanto, más allá de la esfera emocional y el deleite que está implícito en la acción danzada, el cuerpo debe ser preparado para asumir cualquier esfuerzo físico más aún si se trata de participar en eventos que exigen un esfuerzo físico prolongado como lo es transitar los cuatro kilómetros que poseen en promedio los trayectos de los desfiles en los cuales se participa.

De allí que sea importante reconocer que toda actividad física, trae consigo una preparación del cuerpo, lo cual en este caso no se da, o se da de manera espontánea. Al emprender un calentamiento se evitan los riesgos de lesiones, se refuerzan los movimientos y

se afianzan los ajustes posturales, para ello no se requiere gran preparación en asuntos de entrenamiento, pero si se hace necesario para ingresar de forma progresiva al nivel de actividad deseado adaptando el corazón, la circulación y la respiración de un cuerpo entendido como estructura orgánica y anatómica.

En este sentido, las prácticas formativas en las agrupaciones objeto de estudio implicaría una asunción responsable del manejo del cuerpo, pensando en que se debe comenzar siempre con ejercicios livianos y de manera progresiva hasta llegar a la interpretación de las danzas que les caracteriza. Tales actividades físicas, deben ir acompañadas de un ejercicio de autoconciencia sobre los efectos que tienen en su contexto cultural y social y a partir de sus propias reflexiones sean ellas mismas las que generen cambios en sus maneras de accionar. Pero más allá de esto, es también comprender la relación entre cuerpo y conocimiento y la primacía que el cuerpo tiene en la construcción del conocimiento donde los procesos formativos juegan un papel preponderante en la construcción de una mentalidad emancipadora que pueda mediar entre el cuerpo, la tradición y la identidad. Así mismo, entre el valor patrimonial de las expresiones tenidas a su cargo y la importancia de la salvaguardia de las mismas. De esta manera el cuerpo como acervo de movimientos y memoria de la tradición adquiere gran relevancia por lo que su cuidado y formación es determinante.

Además de la ubicación en el lugar, se continúa con el ensayo de las coreografías, para ello la dinámica es seguir, o más bien imitar, a los líderes de las danzas quienes son los que tienen la información que el resto de integrantes debe repetir. La observación de varios ensayos permitió encontrar que los adultos consumen licor mientras cantan y tocan y los más jóvenes están atentos a seguir a los que encabezan las coreografías. Uno de los líderes de las

agrupaciones ante la pregunta de cómo se organizan para transmitir el conocimiento, responde:

“Bueno, allí hay una que está, que lleva la cuadrilla, esa es la que les enseña. Ella es mi nieta. Ella pone la música primero, y ella sale delante, ella misma baila y les indica, y sirve como muestra”. (Ep002)

Lo anterior denota la gran confianza que se deposita el director de la agrupación en una sola persona que a su vez debe manejar alrededor de 30 a 80 integrantes de la danza. Es de resaltar que durante el desarrollo del ensayo los bailarines adoptan una actitud totalmente pasiva, es decir, el líder siempre lleva la vocería lo cual se centra fundamentalmente en conteos rítmicos que incitan a la realización de los movimientos, acompañado de igual forma de demostraciones que reflejan la secuencia coreográfica. Por lo general la ubicación es en posición damero, o en líneas e hileras. La presencia del líder es importante en todo momento ya que en su ausencia el grupo no asume la práctica. Este desarrollo es propio de los modelos pedagógicos instruccionales y de mando directo que por tradición se han empleado en las instituciones escolares, lo cual quiere decir que los referentes de formación que poseen los líderes y sus directores, son aquellos que han sido aprendido o experimentado a lo largo de toda su vida como estudiantes en espacios de educación formal.

Universalmente, existen unos principios metodológicos que facilitan el proceso de aprendizaje motor, en este caso relacionado con la enseñanza de los movimientos y pasos que estos líderes desarrollan.

El primero de ellos tiene que ver con la demostración, la cual debe corresponder con la técnica correcta del movimiento a enseñar y debe estar acompañada con una explicación del detalle propio de la acción motora y en ese caso de los bailes como tal; En segunda instancia se encuentra la información, la cual debe corresponder al momento en que se realiza un movimiento y tiene como propósito afianzar su comprensión explicando parte por parte

cada paso; la observación de los movimientos, lo cual permite que el cuerpo pueda llegar a la realización óptima a partir de las correcciones dadas, permite reemplazar los movimientos erróneos por los ideales; el lugar o ubicación en la que se coloca a la persona que aprende el movimiento en relación con el desarrollo general de la actividad. En este sentido, los principios también tienen una profunda relación con los modelos formativos que se generan a partir de la experiencia práctica, entendiendo que un modelo no solo es un importante vehículo para la difusión de las ideas, valores y estilos de conducta dentro de una sociedad, sino que también posee una influencia generalizada en los cambios transculturales (Bandura, 1987).

El desarrollo también involucra el proceso coreográfico en conjunto el cual hace que el ensayo se divida en dos momentos: en la preparación para el concurso y en la participación en los desfiles. La preparación para el concurso trae consigo pensar en una duración de la ejecución danzaria, la cual no debe sobrepasar los cinco minutos; en una disposición planimétrica que tiene que ver con el tipo de escenario que por lo general es cuadrado, con dos entradas que permite a los bailarines variar el inicio y el final del mismo; en una selección musical que es en vivo y debe estar perfectamente acoplada con el desarrollo coreográfico y, finalmente en un vestuario y empleo de utilería que debe estar en las mejores condiciones.

La preparación para un desfile propicia una configuración distinta que por lo general es en hileras, donde no es necesario la complejidad planimétrica porque siempre se realizan desplazamientos de avance y pueden hacer cosas sencillas que siempre resultarían novedosas por cuanto el público es diferente en cada trayecto. Es así, como el tiempo del ensayo se debe dividir en estas dos prioridades, siendo la más importante la relacionada con la presentación estacionaria en concurso.

Finalmente, la práctica formativa concluye por lo general, al llegar a la parte más intensa del ensayo. La música se suspende y el líder o director anuncia que ya ha concluido el ensayo, con frases como “bien por hoy”; nos vemos en la próxima”, Es este el momento en el que el líder comparte alguna instrucción de carácter organizativo o que deba ser tenida para garantizar la correcta organización o participación en los eventos, los directores se encargan de recordar fundamentalmente los compromisos de índole económico, de asistencia o puntualidad. El momento final de estos encuentros se constituyen también en las oportunidades en las cuales se propician los acercamientos de tipo social en pequeños grupos y se generan procesos de comunicación donde se tratan otros temas distintos al que fueron convocados. Es el momento en que la costurera llega para tomar medida y confeccionar los atuendos. El zapatero comparte modelos, toma tallas, y dependiendo del momento en el que se encuentren en cuanto a proximidad al Carnaval, tratan otros asuntos como tipo de maquillaje, logística de participación en el desfile, roles de los acompañantes quienes por lo general son los últimos en figurar y cuya presentación personal para el desfile es lo último en que se piensa.

5.3 Representaciones sociales de la práctica formativa del baile de la Cumbia.

3.1.4. 5.3.1 La Cumbia como discurso académico.

La Cumbia, es considerada el baile nacional por excelencia, es una expresión patrimonial que posee diferentes versiones en cuanto a su origen. “Hablar de la Cumbia es evocar legendarios ancestros negros, blanco e indígenas; es ver velas encendidas engalanando una noche, es descubrir en los cuerpos de los intérpretes la magia del erotismo hecho movimiento” (Lindo D. M., 2010, pág. 53).

En relación a los orígenes de la Cumbia, algunos personajes como el compositor José Benito Barros siempre le asigno un origen indígena, más exactamente de la cultura Pocabuy que eran propias del departamento del Magdalena. Sin embargo, también se asegura que su asentamiento estuvo en las celebraciones patronales de la virgen de la candelaria en el Cerro de la Popa de Cartagena de Indias y en los alrededores del municipio de Soledad en el Dpto. del Atlántico. Lo cierto es que su carácter triétnico es notorio por cuanto la fusión de las etnias africanas, aborígenes y europeas se pueden evidenciar en los atuendos, las músicas, las tonadas y la manera de exteriorizar su corporeidad.

El investigador Abadía expresa que “el nombre es apócope de Cumbiamba. Este término debe de tener relación con la voz antillana “cumbancha” que en Cuba significa jolgorio o parranda. Ambas se derivarían de la voz negra “cumbe” que tuvo el significado de “danza” (1983, pág. 201) Destaca que “la mujer lleva en alto como antorcha un manajo de espermas con el cual se alumbraba y a la vez se defiende del insistente asedio del varón quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo y le corresponde el aporte del ritmo negro con las contorsiones y piruetas que admite la plena libertad de expresión” (p.306).

Por su parte Londoño manifiesta que generalmente se confunde Cumbia con Cumbiamba, pero en la práctica son dos cosas diferentes, ya que Cumbiamba se refiere al festival o al lugar donde se baila (...) en tanto que la Cumbia es la tonada musical y coreográfica, aire típico dominante en todo el litoral atlántico (1986, pág. 123) y en cuanto a su definición el mismo autor define la Cumbia:

Es un baile de sitio abierto, calles, plaza o playa, de pareja suelta y de libre movimiento; se caracteriza por su forma circular y por las velas que portan las mujeres durante todo el baile; en la Cumbia la mujer tiene movimientos diferentes al hombre; esta lleva un manajo de velas encendidas en su mano derecha, la izquierda la lleva en la cintura o sea teniendo el extremo de la falda o pollera a la altura de la cintura moviéndola adelante y atrás al compás de la música, sus movimientos son un poco pasivos, sin saltos ni tongoneos, con el busto y la cabeza muy erguidos; en cuanto al

paso, la mujer afirma las plantas de ambos pies y se desliza con pasitos muy cortos pero llevando el ritmo con todo el cuerpo; por su parte el hombre, levanta el talón del pie derecho y afirma toda la planta del pie izquierdo; con libre movimiento del cuerpo ejerce toda clase de piruetas, gesticula, hace ademanes, pela los dientes, saca la lengua, se encoge de hombros, se encorva, se quita el sombrero, se lo vuelve a poner, le obsequia más velas a la pareja para halagarla, le baila al frente, a los lados, por detrás, da vuelta a su alrededor, gira sobre sus talones, se agacha, se arrodilla, le coquetea, su cuerpo vibra bajo el influjo de la música, se aproxima pero sin llegar a tocarla, pues ella le obliga a retirarse con sus velas cuando la mujer intenta quemar al hombre con sus velas, este la esquivo agachándose o echando el cuerpo hacia atrás para volver de nuevo al aseo". (p. 125,126)

La Cumbia se hace presente en el Carnaval inmersa en muchas agrupaciones que poseen sus propias particularidades en cuanto a vestimenta, expresividad y coreografía, se representa a nivel estacionario con planimetrías circulares que avanza en sentido contrario a las manecillas del reloj, así mismo desarrollan coreografías en formato de desfile donde se disponen de hileras de hombres y mujeres.

Flórez realiza un estudio sobre la Cumbia destacando sus elementos como una herramienta lúdica que acompaña el crecimiento y fortalecimiento de las relaciones familiares y la define la Cumbia como:

Es una de las danzas más representativas de Colombia, Aprender a bailar Cumbia requiere no solamente del aprendizaje de los pasos o de las figuras, sino que es necesario también entender la lógica de sus movimientos y dotar de sentido a sus gestos de acuerdo con el espacio geográfico del Caribe colombiano de donde provenga (2018, pág. 30).

Por su parte, Gómez plantea una serie de inquietudes y hace unos planteamientos concretos, precisos y aporta algunas soluciones a lo que él considera las deformaciones de la Cumbia producto de la influencia de los Ballets, de la adopción de posturas y figuras de bailes andinos y al débil proceso de transmisión de los saberes tradicionales al interior de las agrupaciones. Recalca que la Cumbia es una expresión danzaria que mantiene una tradición que sobrepasa los dos siglos de existencia. (2007, pág. 18)

5.3.2 De reinados, cumbia y medios de comunicación.

Al ser considerado el baile nacional, la Cumbia ha sido abordada en diversos medios de comunicación de distintas formas. La mayor parte de los titulares de prensa, sobre todo en los últimos diez años y tras la declaratoria de la Unesco, han dedicado titulares relacionados con esta expresión. Sin embargo, en el análisis de la frecuencia de aparición y aspectos que se privilegian las noticias, éstas se enfocan en varios aspectos, estos se pueden clasificar en los siguientes: Noticias relacionadas con los resultados de algún concurso en la región y sobre todo en destacar a la jovencita que a bien haya sido acreedora al título de sirena de la Cumbia o reina de alguno de los concursos que se han organizado en la región para estimular la práctica de este baile; la referenciación a acontecimientos relevantes de las Cumbiambas como sus aniversarios de creación o el fallecimiento de algún miembro; la visibilidad de las agrupaciones en el marco de los eventos oficiales del Carnaval.

- a) Relacionados con los reinados, los sirenatos y concursos. Son los titulares con mayor frecuencia de aparición. Lo cual quiere decir que son los reinados los espacios en los cuales toda jovencita desea ser protagonista. “Estoy muy feliz, emocionada porque desde antes de ser reina del Carnaval, soñé con ser reina de la Cumbia y hoy cumplí ese sueño.” (El Heraldo, 2020), expresó entre lágrimas la reina escogida en el año 2020. Este acontecimiento se ha constituido en motivo de interés para quienes organizan los reinados, para los jurados, para los patrocinadores, para las jovencitas que concursan o que no lo pudieron hacer, pero muy poco para las Cumbiambas tradicionales del Carnaval. Dentro de los titulares tenemos, por ejemplo:

Milena Paola Vidal, de Soledad, es la nueva Sirena de la Cumbia. (El Heraldo. 09 febrero 2020).

Puerto Colombia, la nueva sirena de la Cumbia 2019. (El Heraldó. 16 de Feb 2019). Que no se pierda la tradición de la Cumbia”: sirena de la Cumbia. (El Heraldó. 14febrero 2017).

Entre millos y tambores, Galapa se proclamó nueva Sirena de la Cumbia. (El Heraldó 26enero 2016)

La Realeza Carnavallera puso a bailar a Barranquilla en Cumbia al Parque. (Diario la Libertad 16 de noviembre de 2016).

Lanzamiento del Reinado Intercolegial de la Cumbia. (Diario La Libertad. Julio 26 de2018).

Las sirenas de la Cumbia se lucen hoy en Puerto Colombia. (El Heraldó 16 de febrero de2014).

- b) Noticias relacionadas con la presencia de las agrupaciones en los eventos oficiales del Carnaval. Son por lo general frecuentes en época de Carnaval y en particular cuando se cumplen los eventos en los cuales las Cumbiambas participan, por ejemplo, el Desfile de la Gran parada de Tradición y el concurso de noche de Cumbias. Lo notorio en este caso es la frecuencia en termino de Fotografías, pero no en textos, reportajes especiales o crónicas. Dentro de los titulares se encuentran:

La Cumbia impuso su ley en la vía 40” (El Heraldó 4 de marzo de 2019)

Gran Parada: La señora Cumbia reinó y la tradición se impuso por la Vía 40. (Zona cero. Febrero 2019).

10 parejas mexicanas bailan Cumbia en Barranquilla. (El Tiempo.27 de febrero 2017).

- c) Noticias relacionadas con los aniversarios de las agrupaciones, izadas de banderas o el fallecimiento de algún miembro. Como, por ejemplo:

Cumbiamba La Arenosa celebra sus 70 años de vida. (El Heraldó. 7 de julio de 2017)

Cumbiamba Real, 30 años en honor a Esther Forero. (El Heraldó 6 de febrero 2020)

El Cañonazo rinde homenaje póstumo a su fundador Luis Altamar (El Heraldó 26 de septiembre de 2018)

Falleció el fundador de la Cumbiamba La Curramera. (El Heraldó. 1 de marzo de 2013).



Foto 5 Edición impresa de El Herald. 4 de marzo del 2020.

5.3.3 Tres Cumbias, tres representaciones

Para identificar los procesos de formación de las Cumbiambas se tomó como población, aquellas que han sido consideradas como líderes de la tradición¹⁶ ellas son: la Arenosa, el Cañonazo, y la Revoltosa. Estas fueron objeto de observación en el marco de sus ensayos y presentaciones lo cual permitió no solo identificar la manera como desarrollan sus prácticas formativas, sino que ofreció una visión distinta en comparación a la experiencia recopilada en el contexto de las danzas de Congo. Estas diferencias iniciales tienen que ver con el hecho de que para hacer parte de una danza de Congo no se necesita la figura de pareja hombre mujer, de hecho, puede ser mayor o menor el número de integrantes de cada genero lo cual no afecta el desarrollo de la danza. Mientras que en una cumbiamba es necesario la figura de pareja hombre-mujer lo cual es coherente con la naturaleza del sentido mismo de la danza que se relaciona con el romance y la conquista.

¹⁶ Son líderes de la tradición porque son las más antiguas en la historia del Carnaval.

Se aplicaron entrevistas a tres directores lo cual permite conocer su voz y sus representaciones frente al hecho formativo, así como a sus integrantes jóvenes a fin de determinar los discursos implícitos en ellos.

La directora de la Cumbiamba La Arenosa es Luz Marina Zambrano Mórelo durante la entrevista destaca que el nacimiento de su agrupación en medio de la celebración de las fiestas de la virgen del Carmen en Caracolí (Atlántico), lo cual le imprime un carácter muy ritual y místico a su agrupación. Manifiesta de igual forma, que en el mes de enero ella convoca a los integrantes de la Cumbiamba para dar la enseñanza y práctica del baile de la Cumbia. Para ello emplea como medio informativo su celular a través de la aplicación WhatsApp, redacta sus mensajes y cita el día, la hora y el lugar en el cual se darán cita para los ensayos y al que deben asistir tanto antiguos como nuevos estudiantes. Su mensaje contiene implícito ciertas expresiones concretas, entre ellas “no se olviden de su falda y su sombrero”, “lleguen puntuales”.

El ritual del inicio de un ensayo empieza con el llamado a lista por parte de la directora lo cual viene acompañado de la recaudación de la cuota respectiva para los gastos del grupo musical que los apoya en cada ensayo. La llegada a los ensayos ocurre entre las 6.30 y 7 p.m. y refleja la diversidad de escenarios de los cuales cada uno proviene, algunos llegan con sus uniformes de las empresas en las que laboran, otros tienen el tiempo para ataviarse de un jean y la camiseta de la agrupación. Lo cierto es que cada integrante tiene una vida cotidiana que dista de una dedicación exclusiva a la agrupación y toman la danza como una manera de hacer amigos y relajarse.

La directora al inicio del ensayo ordena a los integrantes buscar parejas y caminar en círculo alrededor del sitio de ensayo, a manera de estiramiento de las articulaciones y activar los músculos. Este proceso permite generar compenetración entre la pareja, para ellos esta

actividad la reconocen como un calentamiento. Posteriormente desarrollan pequeñas coreografías, la cual es guiada por la directora. Usualmente motiva a la gente con frases como “pilas que Dios está con nosotros”, “vamos menea esa pollera” entre otras. De esa forma propicia la motivación para que los Cumbiamberos y Cumbiamberas le coloquen sentimiento a su interpretación. Cuando la música suena y hay que poner en práctica el desarrollo coreográfico, los hombres hacen gritos como “juepa je” que verbaliza la emoción que se produce al escuchar la flauta de millo y los tambores durante la interpretación musical, es una expresión de total gozo y complacencia por lo que se está bailando.

Los ensayos varían dependiendo de su finalidad dentro del Carnaval, es decir, si se trata de prepararse para participar de un desfile o recorridos, (para lo cual utilizan planimetría de desplazamientos lineales por lo general, con algunos cruces entre parejo y pareja o entre parejas entre sí) si se trata de prepararse para el evento de “Tarde de danza y noche de Cumbia”, allí utilizan planimetrías de desplazamiento circular con algunas variantes de figuras dentro de este desplazamiento.

Cabe precisar que cuando ingresa un nuevo integrante que no maneje el conocimiento para bailar la Cumbia, es citado en la sede de la Cumbiamba y es la misma directora la que se encarga de darle las clases personalizada con los pasos básicos o de rutina del baile de la Cumbia, enfatizando el ensayo en el aprendizaje de las figuras complementarias utilizadas en sus coreografías y la característica o el estilo que identifica a esta Cumbiamba y que la diferencia de otras.

La música suena, los Cumbiamberos con su sombrero y la mujer con sus polleras, inician el baile en círculo repitiendo durante una hora en promedio, sin ninguna otra instrucción que lo que desde lo emocional surja, sus cuerpos sudan mientras los tambores no cesan hasta que la directora así lo ordene.

Los ensayos culminan con una reunión donde tocan asuntos internos, luego se despiden de besos y abrazos, bromean, y siguen por un tiempo prolongado conversando hasta que la directora de manera inesperada lanza la expresión “¿Quién se queda a dormir conmigo hoy?” Y todos ríen fuertemente. Ella argumenta que esto lo hace teniendo en cuenta que algunos de sus integrantes viven lejos y se les dificulta su traslado, entonces brinda la opción de que se puedan quedar en la sede de la Cumbiamba, más que todo en los ensayos que culminan tarde.

Los integrantes son en su mayoría adultos y su vinculación a la Cumbiamba se da por iniciativa propia, el grueso de los integrantes oscila entre los 40 a 60 años. Existen solo seis integrantes con vínculos con la familia dueña de la agrupación, otros son vecinos y amigos.

Uno de los integrantes entrevistado cuenta tener diez años en la Cumbiamba y 41 años de edad y expresa que cada ensayo es una oportunidad para hacer nuevos amigos, la forma como se aprende es por imitación, no hay tanta explicación.

Siempre se empieza con una reunión para tratar asuntos de índole administrativo e informativo de los eventos en los cuales participaremos, luego nos vamos para la calle y bailamos Cumbia libre hasta que se termina el ensayo. Me gusta porque es Cumbia libre, y no tiene coreografía” (Ep002).

Lo mejor pasa cuando suena la flauta de millo, todos gritan y nos sentimos como libres, es una emoción indescifrable. Las prácticas por lo general empiezan el primer domingo del mes de enero y es una fecha esperada porque volvemos a ver a los amigos y nos reactivamos (Ep007).

Otra de las Cumbiambas observadas y entrevistadas es el Cañonazo. Su director Rafael Altamar, cuenta que fue fundada en el Barrio abajo en el año 1963, está integrada por ochenta parejas. Puede decirse que el inicio de la práctica formativa o ensayos se da cuando empieza la convocatoria la cual se publica empleando las redes sociales y llamadas al celular de los integrantes.

“Anteriormente no estaba la cuestión tan sofisticada como ahora, antes era convocatorias por teléfonos negros o por periódicos o radios, los periódicos no cobraban, pasábamos un mensaje que decía: reunión tal día o de no empezábamos a llamar”. (Ep001).

En la Cumbiamba el Cañonazo, el punto de encuentro es la sede de la Cumbiamba que está ubicada en el barrio Abajo, el ensayo inicia con una conversación muy amena entre directivos e integrantes, en medio de llamados de atención para evitar la dispersión. Sus cuerpos están vestidos con atuendos que identifican su pertenencia a la agrupación, por ello usan principalmente un suéter con el logo de la Cumbiamba, todos llegan con sus implementos de ensayo (falda, sombrero y chinelas), no hay un llamado a lista ya que sus integrantes son los mismos de años anteriores, se tienen en cuenta los nuevos integrantes que en realidad son pocos.

Por lo general, la agrupación no maneja un calentamiento corporal guiado o definido, pero si empiezan con el llamado de los músicos, quienes interpretan diversos temas en el género de la Cumbia con flauta de millo. El ensayo es dirigido por el hijo y nieta del director de la Cumbiamba, las parejas se ubican y trabajan a la orden de los dirigentes ya sea en rueda de Cumbia o formación para recorrido, esta Cumbiamba trabaja el baile de la Cumbia en modalidad libre, es decir no hay una coreografía estipulada.

Sus integrantes realizan un trabajo de interpretación de la danza, entonando gritos de ánimo *“viva, viva, viva – viva el cañonazo”* la voz del director se escucha para dar una que otra indicación como:

“Cuando haya un cambio de flauta o un redoble todos den la vuelta, si van a dar la vuelta individual no se abran mucho el hombre tiene que estar roncándole a la pareja en la oreja hombre como la mujer” (Ep001).

Cuando hay un integrante nuevo que no maneja la danza, los encargados del ensayo se apersonan del nuevo integrante y lo guían para que repitan los movimientos propios de la Cumbia.

El ensayo culmina con una reunión donde concretan próximos ensayos y compromisos, el señor Rafael toma la vocería para despedirse y les dice:

“no tienen idea de lo que son ustedes, lo que me hacen valer a mi delante de un público, a mí me conocen como Rafael Camargo del cañonazo y no por mi apellidos que me conocen si no por ustedes.” (Ev001)

Se destaca la expresión de uno de los integrantes lo cual es retomado de Flórez en su investigación sobre las cumbiambas en Barranquilla:

Nunca hacemos una coreografía de un, dos, tres... No, nosotros seguimos bailando libre como en los inicios, como en la rivera; los pasos deberían ser los mismos para todas las Cumbiambas (...) llevamos una calilla, unas velas, una totumapa tomarse el ron, pa tomarse el sancocho, esas cosas que son tradicionales. (2018,pág. 65)(p.65)

La experiencia de la tercera agrupación escogida resalta la disciplina como un factor determinante para que los antecesores de Ubaldo Mendoza depositasen en él, el legado de la Cumbiamba la Revoltosa la cual fue fundada en el año 1956 en el barrio San Roque del Distrito de Barranquilla. Ubaldo conocido en el medio Carnavalero como “muñeco”, expresa:

“siempre de manera periódica nos reunimos, en la Cumbiamba somos una familia siempre estamos en contacto. Ahora con todos los medios que son muy fácil convocarlos.” (Ep002)

A diferencia de las anteriores Cumbiambas, la Revoltosa no realiza sus ensayos en su propia sede o en algo más cercano, más bien se dan en el parqueadero de la Plaza de la Paz que se ubica en el área céntrica de la ciudad de Barranquilla en un espacio amplio y muy concurrido de personas. Su convocatoria se da por varios medios de comunicación en especial redes sociales. Los integrantes comienzan a llegar algunos con el suéter de la Cumbiamba que

lleva un lema que dice “cien por ciento patrimonios”, otros con ropa normal y otros uniformes de trabajo y de universidades, lo que ninguno olvida es su implemento de ensayo, faldas, sombreros y algunos sus chinelas. La encargada de liderar el ensayo es la señora Patricia Mendoza, hija del señor Ubaldo. Quien reúne a los integrantes antes de dar inicio al ensayo, realiza el llamado a lista y hace observaciones acerca de lo que está faltando para alcanzar la excelencia, menciona con nombre propio algunos integrantes que tienen falencias en interpretar la coreografía o los que han faltado a ensayo.

La parte inicial del ensayo, expresa Ubaldo,

Inicia con un círculo, donde empiezan a realizar estiramientos algunas veces estático y otras veces desplazándose este es dirigido por Patricia o por una integrante de la Cumbiamba que es licenciada en educación física. Esto demora a próximamente 15 minutos, luego cada pareja toma su puesto y arranca a sonar la música un grito de “ueeeeppepppaaaaa” se escucha en voz de uno de los integrantes, el ensayo se dirige hacia un objetivo específico ya sea el concurso o el recorrido lo que nunca falta es el grito de patricia antes de arrancar cuando la flauta suena a loque todos contestan “la revoltosa baila. (Ep002).

De otra parte, el trabajo coreográfico es sencillo, está mezclado con momentos de interpretación libre y momentos de desarrollo con coreografías. “*Cuando llegan nuevos integrantes la Cumbiamba cuenta con un semillero liderado por patricia quien es quien se encarga de enseñarle que es la Cumbia y como se baila*” manifiesta su director.

Al terminar el ensayo se realiza el llamado y vuelven a reunirse para hablar de los temas que corresponden a la gestión comercial y económica de la Cumbiamba.

5.4 Representaciones sociales de la práctica formativa de la danza del Paloteo.

Identificar las representaciones sociales implica conocer el discurso que ha institucionalizado la historia de las agrupaciones, así como las expresiones que evidencian las realidades construidas por los integrantes de las agrupaciones en sus contextos de prácticas.

5.4.1 La danza del Paloteo como sistematización de un conocimiento patrimonial.

El Paloteo es otra de las danzas incluidas en las expresiones patrimoniales del Carnaval, y de acuerdo a la clasificación en las cuales se articulan de este tipo se considera una danza de relación. Estas danzas, expresa la empresa organizadora de la fiesta, se caracterizan por tener en la palabra hablada su más importante recurso, debido a que cuentan con un argumento que se relata con versos durante su ejecución, de ahí su nombre (Carnaval de Barranquilla S.A.S, 2020). En el mismo portal de internet, la empresa Carnaval de Barranquilla hace referencia a la danza del Paloteo aspectos como la descripción del vestuario, la parafernalia, el ritmo y los nombres de las figuras coreográficas.

Navarro en Abadía (1983) hace referencia a la danza del Paloteo:

Se considera original de Magangué, pero indudablemente es aculturación de danzas cortesanías europeas y data de la época colonial. Representa soldados que van al combate y antes de partir juran a la bandera; semeja una danza guerrera y en su desarrollo se hace notorio su carácter de pieza del Carnaval... el vestuario es complicado y grotesco por la excesiva estilización (p. 302).

Por su parte Brugés, y otros expresa que se trata de “una danza social y teatral que se ejecuta para el público en las fiestas tradicionales como Carnavales, Fiestas del Mar y otras” (1999, pág. 115)

En el análisis documental referido a los registros de prensa, y la información audiovisual realizada por medio de comunicación han abordado información de la danza del Paloteo con menor frecuencia que la Cumbia o incluso que la danza del Congo, sin embargo, es posible encontrar dentro de los pocos titulares los que hacen referencia al sentido de la danza.

El Paloteo, una guerra cazada en Carnaval. (El Tiempo. Álvaro Oviedo - editor regional el tiempo – Barranquilla)

Paloteo, una tradición que vive en 32 danzantes soledesños. (El Heraldo 15 de febrero de 2015)

Los versos de palo que cumplen 80 años en el Carnaval (El Heraldó 31 de enero de 2016)

El Paloteo: una guerra singular (El Tiempo 21 de febrero 1998)

Lo singular de estos titulares es que hacen referencia a la historicidad de la danza y su ancestralidad. Se comparten pequeñas entrevistas con los directores de las danzas que existen en el Carnaval quienes privilegian los aspectos históricos como procedencia y carácter de su danza.

En la serie de documentales que la exreina del Carnaval Daniela Cepeda preparó con el propósito de socializar el contenido de las expresiones patrimoniales, se destaca la voz de uno de sus integrantes quien afirma:

La danza tiene sus inicios en el año 1935 en el barrio Rebólo de la ciudad de Barranquilla. Es de origen guerrero porque se están representando las diversas batallas que se dieron en la humanidad, tanto la guerra de independencia como las distintas guerras a nivel mundial, la primera y la segunda guerra mundial. Los palos hacen a veces de machetes y de espadas (...) es de carácter mixto porque mi padre dijo: si Manuelita Sáenz y Policarpa están en las guerras con el libertador, ¿por qué yo no le puedo dar participación a las mujeres? de ahí es de donde sale el Paloteo mixto, esta es una danza de guerra entre España y Colombia. Los palos representan las espadas de cada soldado. La danza cumplió 82 años el 20 de enero. Mi padre mela entregó en 1981, tengo 37 años de tenerla a mi cargo (2013).

En el relato del integrante Heberto Barrios¹⁷ también destaca que hay tres momentos en la danza: el paseo, el cuadro y el cerrado. Cada integrante de la danza representa un país, y ejecutan la marcha hacia el campo de batalla esto se realiza a ritmo de paseo, luego se encuentra la figura de cuadros que son desplazamientos en cuadrillas invitando a los contrincantes al combate y finalmente el cerrado vemos soldados derrotados en el suelo y vencedores.

¹⁷ Heberto, integrante de la danza del Paloteo Mixto y Angela Pedroza directora

Se puede notar que existe una claridad histórica sobre el pasado de la danza, la cual, si bien posee similitudes con lo planteado por cada director, existen también diferencias sobre la intencionalidad de las batallas a las que cada uno hace referencia sobre todo por la información obtenida de los reportajes de prensa. De la misma manera, existe una disputa entre la agrupación Paloteo Mixto y Paloteo de Barranquilla sobre quien fue el verdadero pionero en traer la danza a la ciudad y por ende al Carnaval.

5.4.2 Las prácticas formativas del Paloteo y sus representaciones.

Para develar el decurso factico relacionado con los procesos de formación en la danza del Paloteo, fue necesario generar registros de observación en la época previa al Carnaval por ser las fechas en las que propician con más frecuencia sus encuentros. Si bien la agrupación observada tiene más de 50 años de existencia en el Carnaval, sus integrantes son en su gran mayoría, jóvenes de 14 a 18 años, algunos con filiación familiar con la directora de la danza otros, son vecinos que habitan en las cercanías de la sede de la danza.

Tras varias visitas, se pudo observar que al igual que las danzas de Congo y la Cumbia, tienen también un ordenamiento para el desarrollo de sus prácticas corporales.

Los integrantes llegan de manera progresiva a la hora convocada a la casa donde queda la sede. Primero se reúnen en la sala donde la directora socializa informaciones relacionadas con el arreglo o adecuación del vestuario, las directrices de Carnaval S.A.S referente a los eventos que ellos participan y la importancia de la coreografía para el evento tardes de danzas¹⁸. Luego de la charla informativa, se les hace entrega de la utilería a cada uno de los integrantes como

¹⁸ Es el evento en el cual se evalúan las agrupaciones de danzas de relación, especiales y foráneas, para ser acreedoras al Congo de Oro.

las banderas y palos para entrar al ensayo. Esto se hace de manera ordenada y dando muestra de algo que la directora promulga permanentemente que es la disciplina.

Este se constituye en el momento inicial de la práctica formativa cuyo propósito es darle cohesión a la agrupación y mantenerlo informado de las reglamentaciones y nuevas directrices de la empresa organizadora del Carnaval.

¡Entre más lo hagan más bonito se ve! Esta expresión resume la intencionalidad formativa en la danza del Paloteo. El proceso formativo inicia ubicados en la calle, cuando los integrantes comienzan a realizar movimientos en pareja para afianzar el manejo de los palos y recordar la coreografía. Por ello la planimetría se repite una y otra vez, primero con la voz de mando de la líder y una vez dominados los desplazamientos, si se les da la orden a la música que toquen sus instrumentos compuestos por un acordeón, un redoblante. Mientras tanto la directora está sentada haciendo las correcciones pertinentes no solo a la coreografía sino a la entonación de los versos, la vocalización, todo por tratarse de una danza cuya interpretación requiere la recitación de unos versos escogidos para la ocasión y extraídos de un compendio de versos que han existido de generación en generación.

Muchas veces se hace parar la música para dar indicaciones coreográficas y luego se repiten las veces que son necesarias, Los muchachos en las intervenciones dan sus opiniones y manifiestan sus dudas sobre la planimetría, estas inquietudes son resueltas por aquellos que tienen más ideas o antigüedad y guían a los que necesitan.

Existe un interés marcado por la perfección ya que es determinante en la calificación que emiten los jurados durante el concurso. Esta perfección radica en el hecho que deben tener un completo dominio de los golpes de los palos, primero para no generar accidentes al golpear a otra persona y segundo porque la coreografía requiere de total dominio.

Uno de los integrantes manifiesta sobre la importancia de la coreografía:

“No se pueden hacer cambios grandes en la coreografía porque somos tradición (...). quien entre a la danza debe tener mucho interés y saber manejar las manos en el Paloteo, ya que esto produce muchas veces calambres y malestar en manos y brazos (EAP 001).

Dentro de las instrucciones importantes que imparte el director durante el desarrollo formativo se anuncia la importancia de repetir muchas veces las rutinas coreográficas para que se vea coordinado y darle apropiado uso a los elementos de utilería como los pabellones que no deben tocar el piso.

Las danzas de Paloteo son agrupaciones conformadas hasta 16 parejas, es decir, no es de carácter masivo como si ocurre con la danza del Congo o la Cumbia. Tal limitación se debe según uno de sus integrantes *“en gran parte por la complejidad en su ejecución y el poco interés de los pelaos de hoy en día para su ejecución” (EAP007).*

Una de las ventajas de esta danza es que sus integrantes conocen más detalles sobre la tradición histórica de la danza, tiene mayor idea de la danza.

“Esto pasa porque a los que ingresan la directora les obsequio un libro que fue publicado hace como diez años sobre la danza, allí está todo, allí están los versos, las sátiras que decimos, a los integrantes le damos ese libro para que lo lean esto pasa porque cuando vamos a una presentación o un desfile de gran parada y por si un periodista nos pregunta ¿qué es esto? ¿qué es aquello?, queremos que todos sepan la danza (EAP008).

Durante la práctica formativa el rol del cuerpo femenino y masculino solo se diferencia por el uso del atuendo, ya que el hombre emplea bombacho y la mujer una falda.

Las mujeres se ponen en una línea, los hombres en otra y así vamos haciendo los desplazamientos y figuras, pero por lo general hacemos los mismos movimientos, somos lo mismo. (EAP007).

Si bien la danza inicialmente fue interpretada por hombres, con su llegada al Carnaval pasó a ser mixta cuando la participación de la mujer dejó de ser mal vista en los festejos populares.

Los encargados del acto formativo del cuerpo danzante en la danza del Paloteo Mixto fueron sus inicios una responsabilidad de su directora Ángela Pedroza. Al respecto uno de su nieto expresa:

Todo el que quería aprender la danza mi abuela tenía la función de enseñarles a palotear a todo el que quisiera pertenecer al grupo, hoy mi abuela está impedida físicamente, así que yo y mi primo son los que le enseñamos a los nuevos. Hoy en día usamos la tecnología ya que existen video de YouTube de cómo ejecutar la danza y no es necesario contar tanto la historia, sino que se supone ya que cada uno sabe cómo se ejecuta y están listos para pertenecer al grupo. El que quiera entrar al grupo debe ser comprometido y también interés en manejar las manos en el Paloteo ya que esto produce muchas veces calambres y malestar en las manos y brazos. (EAP008).

El comportamiento que debe tener un bailarín debe ser como de un guerrero. La información da cuenta de que los integrantes jóvenes han construido su experiencia corporal a partir de lo interpretativo y a su vez de la constante repetición, con la conciencia del significado que tiene cada parte coreográfica de la danza (la marcha, el cuadrante, la guerra). Los cuerpos representan un sentido patriótico, existe un empoderamiento en torno a la actitud de defensa o ataque que deben asumir para poder ejecutar la danza se requiere conocerla profundamente.

Para sentirse como un guerrero también hay que pensar en lo que usamos. “Hace diez años el maquillaje representaba un camuflaje, esto fue criticado fuertemente porque se decía que en la danza el Paloteo el hombre y la mujer no debe tener ningún tipo de maquillaje porque no les parecía correcto solo en las mujeres. Hoy por hoy el hombre no usa maquillaje sino las mujeres”. (EAP008).

Si bien la actitud de guerrero es lo propio de la danza, realmente lo que los jóvenes por lo general sienten es deseos de divertir y de sorprender a los espectadores en torno a la demostración de habilidades en el manejo de los golpes de palos.

5.5 Objetivación y el anclaje del decurso fáctico de las prácticas formativas del cuerpo danzante.

Es bien conocido que el decurso factico tiene que ver con la manera como se desarrolla una actividad, desde sus inicios, ejecución y finalización. En general las agrupaciones de Congo, Paloteo y Cumbia viven un inicio, un transcurrir y un finalizar relacionado con la manera como se preparan para el Carnaval y es la forma en la que objetivan en si misma su práctica formativa.

Tabla 7 Decurso factico de las prácticas formativas

Inicio	Transcurrir	Finalizar
La convocatoria pasó de ser el toque o sonido del tambor que llamaba a la reunión o la colocación de la bandera en el sitio del ensayo, a realizar una convocatoria a través del uso de las tecnologías, las redes sociales, las llamadas a celular.	El director delega en sus hijos o integrante antiguo la enseñanza de los movimientos, golpes y rutinas coreográficas. El contenido de la historicidad y sentido de la danza se remite a un texto y a los videos que en <i>YouTube</i> se convierten en referentes. La práctica se concentra en el cumplimiento de los concursos.	Reuniones informativas centradas sobre todo en el componente de gestión económica y de sostenibilidad financiera.

En las entrevistas realizadas a los siete directores, se pude notar como el director delega en sus hijos o integrantes más antiguos la enseñanza de los movimientos y rutinas coreográficas, esto con el propósito de que ellos a su vez puedan enseñarle a los demás, cabe

resaltar que estos contenidos son de carácter motor, es decir, los movimientos y las rutinas coreográficas. Los directores con el tiempo, se ocupan de otros aspectos o responsabilidades dentro de la danza, tales como la consecución de recursos para el sostenimiento de la agrupación, asistencia a reuniones o el manejo del componente administrativo que va desde recaudación de cuotas, toma de asistencia o coordinación de espacios y participación de los músicos para el ensayo.

Si bien algunas danzas como el Paloteo, tienen la ventaja de contar con un texto que ilustra la danza o videos de *YouTube* que se convierten en herramientas didácticas, lo cierto es que, en el caso de la Cumbia y el Congo, los aprendizajes son meramente imitativos por lo que contar con un modelo a seguir apropiado se debe convertir en una exigencia que no siempre se tiene en cuenta.

Algunas de las preocupaciones y que influyen en el desenvolvimiento de una práctica formativa tiene que ver con la presión que implica prepararse para un concurso en el cual el nivel de exigencia es alto para poder conseguir el preciado galardón que es el Congo de Oro. Un reconocimiento de este tipo o solo la denominación de ganador, les posibilita a muchas agrupaciones acceder a mejores beneficios económicos, a oportunidades de mejores patrocinios, incorporación en proyectos de circulación nacional o internacional, entre otros. Es decir, las agrupaciones trabajan fundamentalmente por lograr un status, y el estatus conlleva a un posicionamiento que visibiliza a las agrupaciones en muchas instancias, esto llena de satisfacción a los integrantes y los hacen sentir más importantes frente a otras agrupaciones.

La objetivación y el anclaje son aspectos fundamentales que permiten conocer cómo se producen las representaciones sociales. Por ello, es claro que las prácticas formativas se

objetivan a partir del reconocimiento de su forma de producción, de su funcionamiento, de quienes intervienen en tal proceso, del lugar, el ordenamiento. Es así como, tanto directores como integrantes forman las imágenes y las estructuran, impregnándolas de significados a partir de las actuaciones, procesos y roles, llevándolas a una objetivación y convirtiéndola en conocimiento común, es decir en representaciones sociales.

En cuanto al anclaje debe de conceptualizarse como “la forma en que las representaciones sociales se adhieren al sistema de pensamiento de un grupo específico” (Jodelet, 1986). Por lo tanto, aquello que resulta extraño se convierte en comprensible para el colectivo social. El anclaje cumple con varias funciones que van desde la integración de lo nuevo al sistema de pensamiento, por un lado, y por el otro interpretar la realidad y orientar la manera como se comporta la población y se relaciona socialmente.

5.6 Representación de los modelos de formación del cuerpo danzante en el Carnaval. El análisis de los discursos implícitos en las prácticas formativas del cuerpo danzante de las agrupaciones de Congo, Paloteo, Cumbias y Comparsas, han permitido elaborar una caracterización de tales prácticas en lo que pueden considerarse modelos formativos en el contexto del Carnaval dada a complejidad y variedad de las expresiones que hacen parte de ella.

Considerando que las informaciones proceden no solo de las experiencias vividas, sino de las creencias, la observación y aquellas sacadas de los conocimientos adquiridos, es posible comprender que las representaciones sociales de las prácticas formativas son distintas dependiendo del tipo de agrupación. En el caso de las danzas de Congo, reflejan una crisis interna que está dada por la vulnerabilidad en la transmisión de los saberes ancestrales ya que una cosa es lo que piensa el director portador de su danza y otra muy distinta la de las nuevas

generaciones que se incluyen en la danza por motivaciones distintas a las que salvaguardar una tradición.

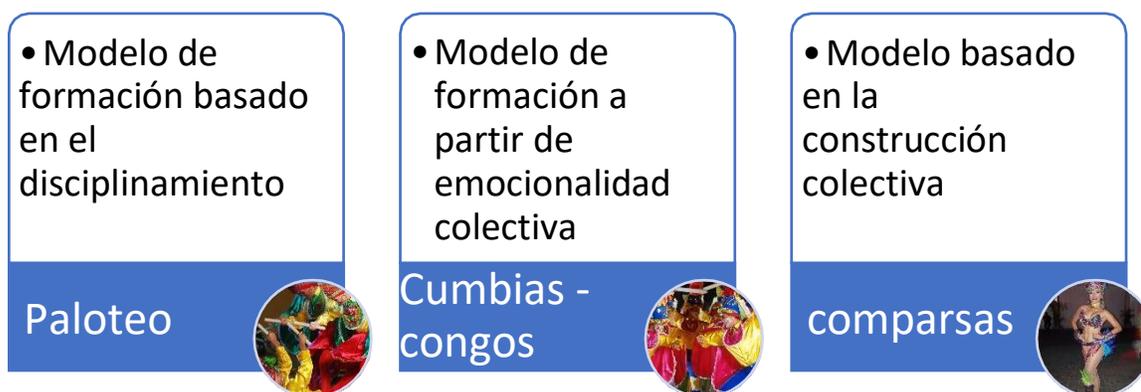
La danza del Paloteo por su parte dada su complejidad no posibilita su ejecución masiva, existe un conocimiento sobre la historicidad y forma de la danza que se ha delegado en las bondades de lo virtual, incluso a un texto que se ha escrito para garantizar que la información sea la misma para todos los que integran la danza y las nuevas generaciones. Sin embargo, no es una danza que resulte atractiva para las nuevas generaciones por la dificultad que implica ser diestros en el manejo de los palos y el proceso mismo para lograr el dominio es lento.

Por su parte las Cumbias han subsistido con poco riesgo de desaparecer por el componente emotivo y de libertad que manifiestan sus integrantes. Es un baile al cual se puede acceder sin el complejo de tener que tener una figura estilizada, un cuerpo diestro o una coreografía complicada. Es muy fácil experimentarla porque es exequible y la gente de la pilla muy fácilmente.

Finalmente se encuentran las comparsas, que sin bien no son objeto principal de la presente investigación, surgen como una categoría emergente cuya información permite entender las razones que fundamentan algunas apreciaciones dadas por integrantes de las danzas tradicionales. Por lo general, se tiende a considerar a las comparsas como una expresión atractiva para las nuevas generaciones, posee elementos innovadores privilegian la estética y la formación de la figura corporal, el dominio de los movimientos, destrezas, agilidades y sobre todo la memoria coreográfica por interpretar esquemas y frases de movimiento más complejos.

De esta manera, se genera un consolidado que genera una caracterización de las prácticas formativas del cuerpo danzante en el Carnaval de Barranquilla que se concretizan en modelos de formación:

Ilustración 10 Modelos de formación del cuerpo danzante



5.6.1 Modelo de formación basado en el disciplinamiento

Se podría decir que todas las danzas tradicionales del Carnaval parten de una práctica común que es la imitación, sin embargo, existen aspectos que le diferencian unas de otras al encontrar que la imitación por sí sola no es el detonador que propicia el aprendizaje en todas las agrupaciones. Aunque todas las danzas tradicionales e incluso las comparsas insisten en la importancia de la disciplina, es en las danzas de Paloteo en la que la disciplina se constituye en un factor imprescindible y necesario para garantizar su sincronía y su perfección. El común denominador para su permanencia en el tiempo, su ejecución e interpretación radica en la necesidad de aplicar un disciplinamiento riguroso que permita cuidar el cuerpo y protegerlo de posibles lesiones o accidentes sobre todo en el manejo de los palos que emplean para sus

maniobras. La coordinación para la ejecución coreográfica se complementa con la conciencia rítmica y la independencia segmentaria. La disciplina es el centro de la práctica formativa y se representa con el silencio, la atención, la imitación y la ejecución coordinada.

5.6.2 Modelo de formación basado en la emocionalidad colectiva.

Hacer referencia a un modelo de formación en el cual la emocionalidad colectiva se constituye en el centro, es reconocer que se da mayor énfasis a la espontaneidad y libertad sin desconocer el rigor en su interpretación. Esto ocurre por lo general con mayor énfasis en agrupaciones como los Congo y las cumbias.

En los procesos de observación de un ensayo de Congos, es posible develar que allí se encuentra implícito un aprendizaje basado en la imitación de movimientos que, por lo general, son guiado por un líder que se ubica adelante y al cual todos siguen. El director o el líder anima, invita a realizar gritos, a los vivas y voces de ánimo que se convierten en el motor impulsor de los desplazamientos y puestas en escena y que no solo ocurre en las danzas de Congo sino en las cumbias, a diferencia de las danzas de paloteo en la que este tipo de voces de ánimo podrían distraer la ejecución de las destrezas y hacer perder la coordinación. Los aspectos formativos que no solo se observan, sino que se verbalizan, están relacionado con el disfrute y goce pleno que impregnan cada momento de encuentro de alegría y espontaneidad. La libertad que conlleva su interpretación, así como la facilidad de los pasos propician una incorporación fácil de los integrantes al desarrollo coreográfico e incluso a la práctica formativa misma. Se baila libre, se goza, se generan incorporaciones de integrantes que a veces ocurren el mismo día del desfile o del concurso, incluso es susceptible de contar con personas de otras partes del mundo que manifiestan su deseo de vivir la experiencia de estar en una agrupación en cualquier desfile de carnaval.

Una práctica formativa centrada en un modelo de emocionalidad colectiva, no implica un lineamiento coreográfico rígido, se parte más bien de algunos pasos básicos para que se ejecutan de forma libre como ocurre en la interpretación del baile la Cumbia y el Congo. Cabe destacar que, a pesar de manejar una práctica formativa similar tienen pequeñas variaciones centradas en los actos comunicativos y en las intencionalidades de los encuentros formativos ya que la forma de enseñar se centra en las motivaciones propias del carnaval.

5.6.3 Modelo de formación basado en la construcción colectiva.

Por lo general en el espacio formativo de las agrupaciones de danza tradicional, la preparación para participar en un evento carnavalero se resuelve en medio de la recordación de los pasos habituales y los movimientos convencionales ya que los patrones básicos de ejecución son inmodificables. Sin embargo, en el contexto de las comparsas la realidad es distinta. Dado que cada año la exigencia de participación es intensa, estas agrupaciones se enfrentan a la necesidad de pensar en estructuras coreográficas novedosas y con un alto grado de dificultad. Hacer parte de una comparsa implica varias cosas, la primera de ellas que es necesario crear de manera colectiva, cada integrante propone y aporta a la construcción de aquello que interpretarán ante los ojos de miles de espectadores. La segunda cosa es la importancia de identificar que la figura del emparejamiento clásico de hombre - mujer, no ocurre, que la decisión de las coreografías, de la música y el vestuario se da a partir de reconocerse de manera individual y no en la clásica formación de hombre y mujer. También se atiende a los gustos de los participantes y se construyen las rutinas de pasos y figuras a partir de la opinión de los integrantes sobre todo los que poseen más experiencia en el campo de la coreografía. Se construyen pasos de manera colectiva, se aprenden de manera imitativa y se interpretan de forma integrada.

6 ASPECTOS QUE SE RELACIONAN CON LA TRANSFORMACIÓN DE LAS TRADICIONES Y AFECTAN LA SALVAGUARDIA DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA.

Dentro de los propósitos de la presente investigación se plantea la necesidad de identificar los factores que se relacionan con la transformación de las tradiciones sobre todo con el cuerpo danzante y sus prácticas formativas. Por ello, se parte de entender cuál es la definición de la palabra “tradición” construida desde el ámbito académico, para luego contrastarla con la percepción de los integrantes de las agrupaciones, para conocer el impacto que pueda tener en la salvaguardia del Carnaval. El proceso definitorio de las representaciones en torno a la tradición, se apoya en la forma como las definiciones son caracterizadas para lo cual se abordan las dimensiones figurativa, afectiva y simbólica las cuales estructuran las representaciones.

6.1 En torno al concepto tradición.

Realizar una mirada a los cuerpos danzantes implica reconocer el cuerpo como protagonista de la danza y de las tradiciones en todas las culturas. Tal consideración requiere examinar el concepto de tradición para lo cual se hace referencia a lo planteado por el sociólogo inglés Giddens (2000) reconocido por su teoría de la estructuración y su mirada holística de las sociedades modernas quien afirma que la palabra “tradición” es inglesa y que tiene sus orígenes en el término procedente del vocablo latino *traditio*, y éste a su vez del verbo *tradere*, que significa entregar, o transmitir o dar algo a alguien para que lo guarde, en

este caso, los recuerdos, las costumbres, los comportamientos, las creencias, las leyendas y símbolos que hacen parte de la identidad de una determinada comunidad o cultura.

Por su parte Eliade (2001) pensador dedicado al estudio de la historia moderna de las religiones se refiere a la tradición en el marco de las diferentes culturas y momentos históricos encontrando como aspecto fundamental dos implicaciones que la determinan, son por un lado, el componente ritual, y por otro lo repetitivo. Con ello, se argumenta que las danzas tradicionales y sobre todo aquellas que son consideradas por las comunidades como expresiones patrimoniales de sus culturas, son poseedoras de ritualidades de fuerte arraigo con prácticas del pasado, las que a su vez están impregnadas de un sentido y una razón de ser que han soportado su existencia y su transmisión de generación en generación, y especialmente le han dado sentido a la interpretación de los cuerpos que danzan. De igual forma, su ejecución se da de manera repetitiva, por transmisión oral y demostración corporal, lo que hace que siempre se ejecuten sus pasos y coreografías de la misma manera y en las mismas épocas del año como parte de un ciclo de eterno retorno.

Al respecto, Eliade hace referencia a la naturaleza ritual de las danzas cuando expresa:

Todas las danzas han sido sagradas en su origen; en otros términos, han tenido un modelo extrahumano. Podemos excusarnos de discutir aquí los detalles como que ese modelo haya sido a veces un animal totémico o emblemático; que sus movimientos fueran reproducidos con el fin de conjurar por la magia su presencia concreta, de multiplicarlo en número, de obtener para el hombre la incorporación al animal; que en otros casos el modelo haya sido revelado por la divinidad (...) o por un héroe (...); que la danza fuera ejecutada con el fin de adquirir alimentos, honrar a los muertos o asegurar el buen orden del Cosmos; que se realizara en el momento de las iniciaciones, de las ceremonias mágico religiosas, de los casamientos, etcétera (2001, p. 22).

Lo anterior reafirma la idea de que las expresiones coreográficas se han soportado en modelos simbólicos derivados de la naturaleza, lo totémico, lo astral, lo emblemático, lo

religioso, etc., que constituyen en sí mismos elementos rituales. Esta simbolización adquiere sentido en las gestualidades, las corporeidades y la interpretación misma de las danzas tradicionales. De igual forma, las tradiciones para asumirse como tales, requieren de varios elementos son ellos: el sujeto que transmite, la acción misma de transmitir o entregar, el contenido de la transmisión, el sujeto que recibe y la acción misma de recibir (Herrejón Peredo, 1994, pág. 135).

Es así como en el Carnaval estas danzas tradicionales cuentan sus propias historias y vienen cargadas de grandes significaciones que en la contemporaneidad van diluyéndose, quedándose en la simple repetición de movimientos desprovistos de intencionalidades o de un componente ritual consciente. Una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y, por consiguiente, una reactualización de aquel tiempo (Eliade, 2001).

En el mismo sentido, puede plantearse el interrogante ¿lo que hacen o representan las agrupaciones del Carnaval de Barranquilla es tradición?, o ¿son simples actos aprendidos por imitación de formas, sin comprensión de fondo, convirtiéndose al final en hábitos sin fundamento ritual? En el entendido de que la tradición requiere no solo actos repetitivos, sino un gran contenido mítico y ritual consciente, que haga evidente un nivel de profunda valoración, podría decirse que las nuevas generaciones se han alejado progresivamente del contenido ritual que caracterizó a la danza y a los cuerpos danzantes en otros tiempos. O más bien, lo ritual se ha transformado hacia formas más contemporáneas que están basadas -por lo general- en una representación superficial de la misma.

Una danza tradicional con escasa conciencia y volición puede darse, y aun por largo tiempo, pero entonces se asemeja más a una mera transmisión y podría correr el riesgo de desaparecer. Por ello, la danza tradicional se constituye en la “herencia cultural, esto es la

transmisión de creencias o técnicas de una a otra generación (...) resulta una garantía de verdad y, a veces, la única garantía posible” (Abbagnano, 2012, p. 1047).

Turner (1988) citando a Wilson, manifiesta que lo ritual pone de manifiesto los valores en su nivel más profundo, lo cual implica que las prácticas, en este caso las danzas, estén impregnadas de simbolismo y ritualidad para garantizar la continuidad y permanencia del pasado vivo en un presente. Es decir, el pasado evocado por las tradiciones impone prácticas fijas como la repetición que conduce a una relativa invariabilidad de unos patrones que se transmiten de generación en generación, dejando plasmada en la memoria corporal todo lo que históricamente se ha transmitido.

En el Carnaval, la memoria se construye a partir de la existencia de un cumulo de actos simbólicos presentes en los cuerpos danzantes de la tradición. Estos, dan cuenta de la pertinencia de un pasado aún vigente en el presente, a través de cuerpos que se mueven evocando emociones y costumbres. La tradición se realiza en los individuos, pero no es un fenómeno individual sino algo que requiere de los grupos sociales, producto de las relaciones entre individuos para garantizar la perpetuidad, la prolongación de un grupo y sus costumbres a través del tiempo más allá de la muerte de los individuos que las integran.

6.2 La representación de lo tradicional en la danza ¿una repetición sin rito?

Al ser la tradición una de las categorías emergentes derivada de la idea de cuerpo danzante, se procedió a identificar la forma como se representa ese “cuerpo danzante de la tradición”, por lo que se realizaron entrevistas cuyo propósito fue identificar el conocimiento que se posee de la tradición en el contexto de sus agrupaciones y del Carnaval. A partir de allí, generar la asociación con la imagen que tienen del cuerpo danzante.

Para ello, se generaron entrevistas abiertas, tomando como preguntas centrales ¿Qué es para ti la tradición? ¿Con qué asocias el término tradición? En su sistematización, las respuestas se organizaron teniendo en cuenta las características de las tres dimensiones que estructuran las representaciones sociales (Moscovici, 1979), son ellas la dimensión afectiva (actitud), figurativa (Campo de representación) y simbólica (la información) como aspectos que permiten entender la forma como se generan las representaciones.

En primera instancia se pudo identificar que la palabra tradición se relaciona con lo antiguo, con aquello que se repite siempre de la misma forma. Así lo dejó entrever uno de los integrantes de las danzas de Congo en particular:

Todos los años hacemos lo mismo, lo mismo, porque dicen que así hay que hacerlo, hay uno no se mete, porque el director dice que hay que hacerlo así, que es la tradición (Ev101)

Esta expresión denota una actitud pasiva frente a su idea de la tradición, en donde parece que no tuviera que ver con él en su rol como integrante. Reafirma la idea de las relaciones de poder de las cuales hace mención Foucault, las cuales están mediadas por formas de amaestramiento y actuaciones que derivan en la obediencia donde se pretende el cumplimiento de unos propósitos trazados de manera unidireccional, y expresa:

El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas. Por otra parte, sobre los problemas de la identidad regional, y sobre todos los conflictos que pueden darse entre ésta y la identidad nacional, habría muchas cosas que decir. (1980, p.120).

De esta manera las actuaciones del director o del dueño de las danzas reflejan su autoridad y capacidad de decidir frente al desarrollo de su agrupación, lo cual es incluso el común denominador en la ejecución de las prácticas formativas. Los directores son conscientes de su responsabilidad con la salvaguardia de las tradiciones y para ello la

transmisión de las mismas son cosa en la que los jóvenes no tienen injerencia, salvo para repetir lo que se les es enseñado.

Por otra parte, también se encuentran expresiones de los jóvenes las cuales denotan un tipo de definición que devela su representación al respecto. Dentro de dichas expresiones las más comunes son:

Cuando escucho tradición, me viene a la mente, antigüedad, historia, todo lo que, en sí, ha sido popular en su momento y con el pasar el tiempo se ha convertido en parte de nuestro folclor, es decir, de nuestro patrimonio cultural material e inmaterial. (Ev59)

Es necesario abordar tales definiciones como parte constitutiva del surgimiento de las representaciones asociadas con el término tradición. Para ello, el análisis que se hace del discurso es fundamental, lo cual permite comprender lo que en esencia es para los integrantes la tradición. Estas definiciones se clasificaron agrupando las respuestas que tenían similitud y estableciendo tres categorías.

La primera de ellas es la que asocia el significado tradición con elementos tangibles, o con imágenes mentales asociadas al cuerpo danzante de la tradición (dimensión figurativa-campo de la representación). Refleja entonces que la tradición está implícita en las cosas que son visibles y tangibles en la danza de las cuales se hace de ellas una imagen mental¹⁹. La segunda de ellas las que asocian la tradición con aspectos emocionales, con sentimientos que les produce al escuchar el término o relacionarlo con algo²⁰ (dimensión afectiva – actitud), y la tercera definición presenta un significado de tipo conceptual²¹, es decir la información, los conocimientos que se acercan a una explicación del cuerpo danzante de la tradición y puede

¹⁹ Este primer grupo corresponde a las respuestas dadas por 48 de los 116 entrevistados

²⁰ El segundo grupo corresponde a las respuestas dadas por 75 de los 116 entrevistados

²¹ El tercer grupo corresponde a las corresponde a los 53 jóvenes entrevistados del total de 116

ser transmitido a través del lenguaje de la danza (dimensión simbólica – información de los sujetos).

Para tal efecto se muestra a continuación la concreción de las respuestas en los tres grupos diferenciados en las siguientes tablas:

Tabla 8 Dimensión figurativa. Forma en la que los jóvenes representan la tradición.

Grupo 1

¿Con qué relacionas el cuerpo que danza la tradición en el Carnaval?	Significados implícitos en el discurso	Comentarios del autor	Soporte teórico que fundamenta la interpretación
<p><i>Con tambores, faldas, sombreros, machete, danza, Cumbia, fuerza. Cumbia, marimondas, fandango, porro, familia, pescado, arroz con coco, arepa y huevo. Costumbres, Mapalé, garabato, negritas puloy, flauta flauta, puya. El cuerpo y la cara. Es el canto, son los ancianos, son los Bailes ancestrales</i></p>	<p><i>El cuerpo que danza la tradición como imagen mental que se manifiesta a partir de la información que poseen y que han vivenciado los integrantes.</i></p>	<p><i>Los integrantes asocian el cuerpo danzante de la tradición con objetos tangibles que por lo general son elementos que hacen parte de las expresiones danzadas que interpretan o ven.</i></p>	<p><i>Las representaciones poseen un contenido formado por información, saberes, conocimientos que existen en torno aun objeto o fenómeno social y que a su vez reflejan tres dimensiones diferentes, en este caso la dimensión figurativa planteada por Moscovici (1984) la cual se estructura en torno al núcleo o esquema figurativo, compuesto por cogniciones que dotan de significado al resto de los elementos.</i></p>

La dimensión figurativa se relaciona con la forma como se representan las cosas, en este caso se habla de la tradición de una manera tangible en la que un instrumento (tambor, maraca, flauta), un alimento (arroz con coco, arepa e huevo, pescado), un disfraz (marimonda,

negrita puloy), un baile (Cumbia, Mapalé, Garabato), un atuendo (falda), así como los cantos , la figura del anciano y las costumbres, son en sí mismas, el contenido o la información de la representación que da cuenta de la manera como significan de igual forma la tradición en el contexto del Carnaval.

Tabla 9 Dimensión afectiva. Forma en la que representan la tradición.

Grupo 2

¿Con qué relaciones el danzante tradición en Carnaval?	qué el cuerpo de la en el discurso	Significados implícitos en el	Comentarios del autor	Soporte teórico que fundamenta la interpretación
<p>¡¡¡Gritos emoción!!! wuepaaa!!!, Amor, dedicación, orgullo es elemento de vida es Carnaval es felicidad pasión Son cosas de nuestro antepasado que la llevamos en el corazón. Es algo que trasciende de nuestros orígenes, y está plasmado en nuestra sangre Es amor Es esa parte de la cultura que no muere y trasciende</p>	<p>alegría etc.</p>	<p>La tradición representada en sentimientos, gestos, emocionalidades, decir en una dimensión afectiva.</p>	<p>Los integrantes asocian la tradición con lo intangible. Es decir, con aquella emoción que le produce participaren el Carnaval. Es el motor que impulsa la valoración de sus expresiones danzadas.</p>	<p>Las representaciones se expresan en su dimensión afectiva ya que la valoración que la sociedad le otorga a dicho fenómeno.</p>

La dimensión afectiva al ser considerada como el campo que tiene que ver con las emociones, los estados de ánimo y la experiencia subjetiva, lo cual reúne las respuestas que se generan en los sujetos cuando se han relacionado con un estímulo interno o externo. Es,

por ende, el conjunto de posibilidades del ser humano para relacionarse consigo mismo, con los demás, con el entorno con base en el afecto es la energía del desarrollo humano.

Tabla 10 Dimensión simbólica. Forma en la que representan la tradición.

Grupo 3

¿Con qué relaciones danzante tradición en el Carnaval?	qué el cuerpo de la	Significados implícitos en el discurso	Comentarios del autor en el	Soporte teórico que fundamenta la interpretación
<i>Es la historia, herencia, cultura, origen, danza, folclor, saberes Son los usos y costumbres de un pueblo, manifestaciones Conocimiento cultural vivo y dinámico que se transmite de generación en generación Se trata de aquellas costumbres y manifestaciones que cada sociedad considera valiosas Es experiencia, es el pasado Son bienes culturales Costumbres que forman la idiosincrasia de cualquier región, comunidad o grupo</i>	<i>La</i>	<i>tradición representada en la tradición con los conceptos que han escuchado a de otros, o que se han formado a partir del lenguaje.</i>	<i>Los integrantes asocian en la tradición con los conceptos que han escuchado a de otros, o que se han formado a partir del constante escuchar.</i>	<i>En dimensión simbólica, las representaciones evidencian el significado que los sujetos sociales le otorgan a los fenómenos. Es decir, a las danzas que ejecutan, a lo que emplean para su ejecución, a la forma como se mueven y desarrollan sus coreografías.</i>

La dimensión simbólica evidenciada en el discurso de los integrantes da cuenta de la construcción de la representación en torno a la tradición pero que también tienen que ver con las prácticas formativas del cuerpo danzante y su manera de producción. “La construcción de la teoría de las representaciones sociales está directamente relacionada con la función

simbólica de las representaciones, puesto que es a través de una cuidadosa valoración del registro simbólico como se puede entender mejor el constructivismo de las representaciones sociales” (Jovchelovitch, 2001, pág. 165). Es decir, las representaciones se constituyen en conocimientos simbólicos, pero de igual forma son sociales, culturales e históricos.

La información interpretada en las tablas anteriores da cuenta que la forma como se representa el cuerpo que interpreta la danza tradicional tiene una mayor preponderancia con el componente emocional. Con la sensación que produce escuchar el sonido del tambor, la melodía de una flauta, y sobre todo la sensación que se produce frente a expresiones danzadas como la Cumbia y el Mapalé, que de manera espontánea fueron mencionadas como aquellas que generan mayor orgullo, mayor emoción.

Desde la teoría de las representaciones sociales este tipo de fenómenos suceden debido a que las representaciones son justamente estructuras cognitivo-afectivas que interpretan, explican e interrelacionan todo lo que proviene del entorno, en este caso la tradición. Algunas de las respuestas, si bien reconoce el valor histórico de la tradición que se simboliza a través del cuerpo que danza, destaca aquello que implica también una repetición constante de ciertos códigos y formas que le dan sentido a la danza misma.

6.3 La salvaguardia de lo patrimonial.

Tras la declaratoria de la Unesco, el Carnaval de Barranquilla requirió de la implementación del Plan Decenal de Salvaguardia 2003-2013 el cual estuvo soportado por el diseño de cinco programas y 26 proyectos. El propósito fundamental era trabajar en pro de mitigar las amenazas que atentaban contra la salvaguardia del Carnaval. En el marco del Plan, se tiene conocimiento de la realización de dos acciones centrales: El Inventario de diez expresiones amenazadas del Carnaval liderado por la antropóloga Mirtha Buelvas y el proceso

de identificación y recomendaciones de salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial asociadas al Carnaval de Barranquilla, ubicadas en la ribera del río Magdalena, Dirigido por Jaime Olivares. Además de estos hechos, el Ministerio de Cultura y los entes distritales atendiendo las directrices del Decreto 1080 de 2015, según el cual los patrimonios inmateriales deben contar con un Plan Especial de Salvaguardia (PES), por lo tanto, se generan equipos de trabajo para su construcción.

Por consiguiente, la creación del PES se hace posible en el año 2014 a través de un documento definitivo el cual contó con la participación de diferentes instancias pública, privadas y del sector o comunidades vinculadas al Carnaval. Dicho informe develó los riesgos estructurales para la salvaguardia del Carnaval de Barranquilla. Estos riesgos según el informe presentado por la Alcaldía de Barranquilla (2014, pág. 107) se agrupan en:

- Riesgos asociados a la viabilidad y sostenibilidad de la estructura comunitaria, organizativa, institucional y de soporte
- Riesgos asociados a la apropiación comunitaria, visibilización y divulgación de los valores del Carnaval.
- Riesgos que limitan el derecho de acceso de las personas al conocimiento, uso y disfrute del Carnaval de Barranquilla.
- Riesgos asociados a la transmisión de los conocimientos y prácticas de la manifestación.

Como se puede observar, en dicho informe se plantea dentro de los riesgos, la transmisión de los conocimientos y de las prácticas, lo cual es el punto de partida en el planteamiento de la problemática objeto de la presente investigación. Es decir, se plantea como propósito identificar las representaciones sociales del cuerpo danzante y sus efectos en la transformación de las tradiciones y la salvaguardia del Carnaval. Por ello los resultados apuntan a conocer, cómo desde las representaciones, es posible identificar efectos en la

configuración de las tradiciones y por ende en el desarrollo de las estrategias que apuntan a la salvaguardia del Carnaval como obra patrimonial.

Las tradiciones y la salvaguardia son dos aspectos importantes que ocupan la atención en todas las instancias que tienen que ver con el Carnaval. En la presente investigación se identificaron concretamente dos instancias cuyas acciones, percepciones y representaciones afectan directa o indirectamente al Carnaval. La primera de ellas tiene que ver con la manera como el cuerpo danzante se ha ido representando propiciando efectos directos sobre la danza tradicional. La segunda relacionada con los cambios en la práctica formativa como tal.

6.4 Incidencias y afectaciones en la salvaguardia del Carnaval.

Incidir sobre algo implica modificar, alterar o repercutir de cierta manera su estructura o sus cualidades y propiedades. En el caso del cuerpo danzante puede decirse que existen factores que se relacionan o inciden en su forma de representarse y que van configurando en sí mismas nuevas maneras de entenderse en el marco de las tradiciones.

De esta forma, gran parte de tales incidencias ocurren en tiempos de globalización, tal y como lo plantea Giddens (2000) cuando expresa que la globalización sí incide en el mantenimiento de las tradiciones, pero “estas son necesarias, y perdurarán siempre, porque dan continuidad y forma de vida” (p. 57). Ahora bien, la globalización trae consigo inminentes cambios en todas las esferas de la sociedad que obligan a un cambio de pensamiento frente a aspectos tan relevantes como la idea de nación, los valores familiares, la geopolítica, la soberanía, las fronteras, la identidad de género, la economía, la ecología, entre muchos factores mas al igual que las tradiciones se enfrentan a distintas maneras de ser concebidos.

Todo cambio en las sociedades implica riesgos. Estos riesgos a su vez permiten delinear nuevos caminos y en su deambular por estos, es posible determinar el arraigo o identificación que puedan tener las comunidades con su pasado y que estén dispuestos a mantener o desaparecer. La idea de riesgo expresa Giddens (2000) “supone una sociedad que trata activamente de romper con su pasado, la característica fundamental, en efecto, de la civilización industrial moderna” (p. 35) así mismo reflexiona en torno a los cambios que se suscitan en la sociedad moderna y si en ella las transformaciones afectan a las tradiciones o a los hábitos, aclarando que las tradiciones se suscitan en entornos colectivos, en las comunidades, en las naciones, mientras que los hábitos son condiciones que obedecen más a las conductas particulares de los individuos, es decir, “los individuos pueden seguir tradiciones y costumbres, pero las tradiciones no son una cualidad del comportamiento individual en el sentido en el que lo son los hábitos”(p. 54). Lo que al final conlleva a la preguntarse si lo que cambia en los tiempos de globalización son las tradiciones o los hábitos, a lo que se concluye que la incidencia se da de manera recíproca.

6.4.1. Transformaciones en el cuerpo danzante de la tradición

Desde el contexto en el que se centra la presente investigación, se toman en consideración las tres manifestaciones danzadas objeto de estudio y que están referidas a la tradición, son estas la danza del Congo, el paloteo y la cumbia, las cuales además de ser tradicionales hacen parte de las expresiones patrimoniales declaradas por la Unesco como obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad. Sin embargo, existen en el carnaval otras manifestaciones cuyo arraigo con la tradición pareciera distante, pero que como expresión de la libre creatividad e inventiva en el carnaval son tradicionales en sí mismas, son estas las denominadas “comparsas”. Pero, aunque también son parte constitutiva de la fiesta, el común

de los participantes no considera a las comparsas como algo tradicional, sin embargo, en el presente estudio han sido incluidas como una categoría emergente que resulta del análisis de las entrevistas realizadas a los integrantes de las agrupaciones de danza tradicional quienes en su mayoría expresan que las comparsas son producto de lo moderno y de la innovación.

Si bien el contexto temporal de la presente investigación se enmarca en la segunda década del año dos mil, tiempo del cual se asumen las representaciones sociales que se han planteado a lo largo de toda la investigación, es necesario referirse a la manera como el componente patrimonial, ha sufrido transformaciones en comparación al siglo inmediatamente anterior. Es por ello que, se esbozan los efectos en la representación del cuerpo danzante cuya información ha sido recolectada a partir de las entrevistas abiertas y los registros de observación. Tras este proceso de recopilación, se pudo sistematizar realizando un ejercicio comparativo entre las imágenes, fotografías y registros visuales de las danzas en el lapso de veinticinco años, lo cual abarca los ocho años que antecedieron a la declaratoria de la Unesco y los diecisiete años que a 2020 lleva el Carnaval como obra patrimonial.

Por lo tanto, en la siguiente tabla se puede observar algunos aspectos relacionados con la transformación o desaparición de elementos constitutivos del cuerpo danzante de la tradición considerando que no se trata de juzgar o no las razones por las cuales acontecen tales transformaciones ya que no se considera la tradición en sí misma como un proceso estático, sino como el resultado de modos de pensar y de sentir de quienes hacen parte de ellas. Por lo que la investigación no se constituye en un planteamiento nostálgico de lo que pudo ser y no fue, más bien de lo que se trata es de entender las lógicas de dichas dinámicas transformadoras muchas de las cuales pasan desapercibidas por los líderes de las agrupaciones que con el tiempo solo reconocen los efectos positivos o negativos que acaecen en sus danzas patrimoniales.

Tabla 11 Efectos en el cuerpo danzante de la tradición.

Danza del Congo	Danza del Paloteo	Cumbia	Comparsas
Mujeres que se visten como hombres.	Se anuló el maquillaje en los hombres.	Figuras coreográficas	Se ha expandido la clasificación existen
Eliminación de las Borlas de lana de laPenca.	Mujeres usan falda más corta y medias tipomalla.	Vestuario de la mujer más escotado.	comparsas con temas tradicionales y de fantasía.
Modificación de los diseños de los turbantes		Desaparición del machete y de la calilla.	En las tradicionales: se colectivizaron disfraces
Eliminación de los animales vivos.		Incorporación de fajón y colores distintos al rojo en la pañoleta del hombre.	que usualmente eran individuales (marimondas, negritas, Monocucos, toritos, maría moñitos) y se generaron pasos y figuras que se han estandarizado
Hombres y mujeres juntos en el desarrollo coreográfico.			convirtiéndola en pasos que se han mantenido y colectivizado.
Entonación de los cantos y variaciones en el toque del tambor.			
Turbantes menos pesados y reemplazo de flores por otros elementos.			En las comparsas de Fantasía: se incrementa el uso de vestuarios descubiertos y sin distingo protagónico del género.
			La musicalización no requiere de músicos en vivo.

La pregunta tras la lectura del cuadro anterior es ¿Por qué tales cambios y transformaciones?, ante lo cual se toma aspecto por aspecto. En cuanto a las danzas de Congo en primera instancia hay explicaciones o argumentaciones dadas por los mismos integrantes que explican la razón de ser.

En el caso de las mujeres que se visten como hombres: es una constante que ha ido en aumento y la justificación se centra en que no se sienten representadas dentro de la danza

como un elemento importante y un rol fundamental. La necesidad de visibilizarse con la misma importancia que se les da a los hombres es una constante que reflejan en sus discursos. La mayor parte de las mujeres cree que al usar vestido de falda es muy normal y no se destacan en la danza, casi no les toman fotos, por lo general en presentaciones importantes incluso fuera del país, el número de mujeres es menor. De igual forma las mujeres han reclamado su incorporación en el desarrollo coreográfico que antes era destinado solo para los hombres, quienes no podían tocarse con las mujeres. Esto ha cambiado ya que las mujeres sustentan la importancia que ellas han tenido históricamente en las luchas y batallas que se gestaron en el país y dieron la independencia.

La eliminación de las borlas de lana de la penca del turbante del Congo, es una tradición que se fue perdiendo debido a la incomodidad que representa para los desplazamientos ya que se enreda con las arandelas de los pantalones o tienden a arrastrarse por su peso y adquieren toda la suciedad de la calle.

En cuanto a la modificación de los diseños de los turbantes se debe a la necesidad de diferenciarse de otras danzas de Congo. Algunas agrupaciones como el Congo Reformado deciden cambiar las flores por figuras gigantes de todo tipo como el escudo de Colombia, caras de animales, banderas, monumentos de la ciudad, entre otros. Ellos aducen que lo importante es atrapar la atención “desde lejos en los desfiles”. De igual forma otras danzas han sustituido el uso de materiales como la guadua, el alambre y las varillas, por elementos más livianos como la guata, las esponjas, el acetato, lo cual facilita su uso.

La eliminación de los animales vivos en la puesta en escena de las danzas, se relaciona con la aplicación de la Ley 1774 de 2016 que penaliza el maltrato animal y por lo tanto prohíbe el uso de animales vivos en el desarrollo de espectáculos públicos. Anteriormente se

empleaban las culebras, los gallos o gallinas vivas, las iguanas, hoy reemplazados por objetos de plástico o madera.

Por su parte, el tema de entonación de los cantos y variaciones en el toque del tambor se dan por la poca claridad que se tiene en la forma de ejecución del patrón original, es un aspecto al cual no se le presta atención porque lo importante es el contenido de los versos y no tanto su entonación, lo mismo ocurre con el toque del tambor que incluso en algunos casos han acudido a la amplificación mecánica para que pueda ser escuchado en el marco de la espacialidad actual en la cual se desarrolla la danza, es decir, la vía 40, calle 44, entre otras.

En relación con la danza del Paloteo, se puede observar que existe una mayor fidelidad de los patrones de ejecución tal vez debido a que las pocas danzas existentes cuentan con libros escritos y convertidos en especie de manual que posibilita que la transmisión se desarrolle de la manera más cercana al patrón original. Existe abundante material fotográfico que ilustra no solo la manera de vestir, sino los pasos y coreografías. Sin embargo, puede notarse que en sus inicios la danza era solo de hombres y sus directores decidieron resaltar la figura de las mujeres luchadoras de la historia como Policarpa Salavarrieta o Manuelita Sáenz y empezaron a incorporar a las mujeres en la danza. Anteriormente los hombres usaban una especie de maquillaje en las mejillas que simbolizaba el camuflaje para ir a la guerra, este se anuló dejando que solamente que la mujer sea la que se maquille, pero con una intencionalidad de embellecer su apariencia con un tipo de maquillaje más social.

En el caso de la Cumbia, pese a que los directores objeto de estudio manifiestan privilegiar el baile de ejecución libre, se puede notar como existen algunas figuras coreográficas claramente definidas y otras Cumbiambas han optado por realizar desarrollos coreográficos para sobresalir en los concursos donde la coordinación e igualdad es notoria, hay unidad en los movimientos, en la colocación de sombrero, en la altura de la falda, en la

realización de las planimetrías que pueden pasar de ser circulares a bloques o grupos divididos de hombres y mujeres.

Otro de los aspectos más notorios ha sido la evolución que ha tenido el vestuario, sobretodo en términos de las texturas de las telas, lo cual se debe a la oferta de telas más económicas ofrecidas por el mercado y a la variedad de diseños que van desde flores, arabescos, lentejuelas, y no necesariamente cuadro o tela blanca como se hacía en la antigüedad. Esta transformación va acompañada de unas variaciones en la blusa de la mujer, la cual tiende a ser más escotada y sin cuello alto, el hombre ahora lleva su pañoleta acorde con el color del vestido femenino y no necesariamente roja como la tradición europea.

De otra parte, algunas Cumbias si bien es cierto acostumbraban el uso de la calilla, con el tiempo ha sido rechazada sobre todo por los integrantes más jóvenes por el sabor que le genera y porque consideran que no es estéticamente agradable. En su lugar han empleado otras formas como hacerlo parte del decorado que llevan en la cabeza entre flores y pétalos. De otra parte, si por un tiempo fue normal ver el machete en la interpretación de la Cumbia, algunos directores e investigadores se dieron a la tarea de encontrar su pertinencia en la danza dando como resultado el uso inapropiado y por ende la abolición de este elemento en la danza. Dentro de los argumentos se encuentra el hecho de que la Cumbia es un baile de conquista, no de laboreo ni de guerra, por lo que no se encuentra coherencia de que un hombre vaya a enamorar a su pareja armado con un machete.

Por otra parte, el hecho de que se acostumbrara a hacer calles de honor con sables en los matrimonios y la asociación con el uso del machete durante la calle de honor hecha con ocasión de la unión de una pareja de Cumbiamberos que luego fue quedándose en la ejecución el baile, fue otro de los argumentos que propicio que este elemento fuera totalmente abolido de las Cumbiambas.

6.5 La comercialización cómo factor de cambio

Si se analiza el término “afectar”, La Real academia de la Lengua lo asocia con tener efecto, normalmente negativo, sobre una persona o cosa, es decir, “la acción de hacer daño”. Entonces, bajo esta definición, se genera la necesidad de preguntarse sobre ¿cuáles serían estas actuaciones que podrían tener un efecto negativo sobre la tradición y la salvaguardia de las danzas del Carnaval?, y si es posible hablar de afectaciones en el marco de unas manifestaciones que se han construido de manera colectiva de generación en generación y en las que cada una de ellas ha dejado impregnado su propio sello convirtiéndola en lo que hoy día son y como se representan.

En Barranquilla, año tras años se han ido buscando los mecanismos que pudieran dar respuesta a la pregunta inicial que refleja la preocupación por la salvaguardia de las tradiciones y que de igual forma llevaron a que la sociedad o la comunidad de intelectuales de la ciudad de Barranquilla buscara estrategias para salvaguardar la fiesta. Es así como, por iniciativa de los sectores culturales hacia los años 1983 y 1987 se desarrollaron foros con el propósito de reencontrar los valores folclóricos tradicionales para preservarlos y evitar que el paso del tiempo y la evolución misma de la sociedad provoquen la distorsión y consiguiente pérdida del patrimonio cultural. En 1989 se continua y a partir de allí las iniciativas privadas para direccionar las preocupaciones y posibles soluciones planteadas por investigadores y agrupaciones. Por años los titulares de prensa, las voces de los directores de las agrupaciones, se han pronunciado en torno a que el Carnaval es una fiesta en riesgo, lo cual contribuyo a que se aunaran esfuerzos para así lograr su declaratoria como obra patrimonial.

Este gran logro que se forjó a principios de los años 2000, época en la que los riesgos evidentes tenían que ver con: la excesiva mercantilización de los eventos, la poca financiación de las agrupaciones, el poco conocimiento y valoración de las danzas por parte de la población en general, la débil promoción de las expresiones tradicionales en el contexto educativo. Sin embargo, tras la etnografía de las representaciones sociales de las prácticas formativas relacionadas con el cuerpo, se pudo encontrar que existen situaciones de riesgo aún más profundas que no han sido atendidas.

6.5.1 Las instituciones como instancias de poder en el Carnaval.

Gran parte de los efectos que se generan al interior de las agrupaciones tradicionales, tienen que ver también con las normatividades, reglamentaciones, disposiciones, emitidas desde los entes organizadores de la fiesta. Llámese Carnaval de Barranquilla S.A.S, Carnaval de la 44, Carnaval del Suroccidente, Carnaval de la 84, el Carnaval de los niños, entre otras, son las instituciones que definen formas de participación, lugares de los eventos, horas, días, tiempos. Todo ello configura formas de poder que en términos de Foucault (1980) permea las acciones sociales. De allí que sea necesario en primera instancia conocer como ha sido el proceso de surgimiento y desarrollo de estas organizaciones, en particular aquella que tiene una particular relación con las instancias políticas y gubernamentales de la ciudad.

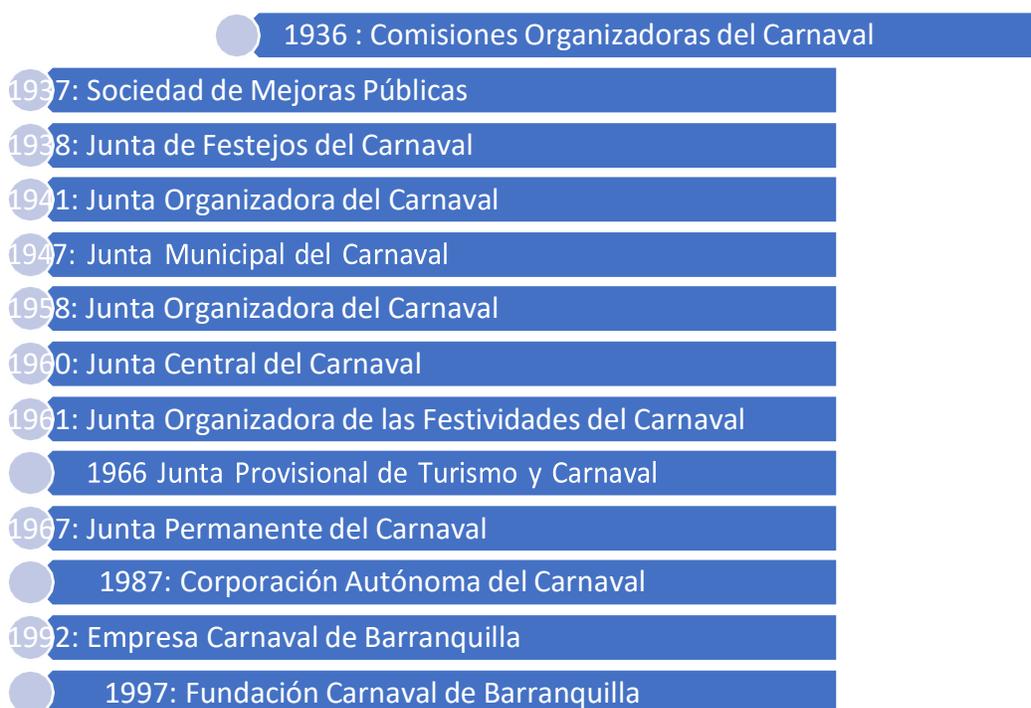
En 1899 en Barranquilla, surge la primera junta directiva del Carnaval organizada desde el Club Barranquilla, la cual era encargada de administrar un Carnaval que se hacía en el paseo Bolívar. Al respecto del recorrido histórico que han sufrido las instancias que direccionan el Carnaval de Barranquilla Sinning expresa:

... Luego en 1937 la Sociedad de Mejoras Públicas, después en manos de organismos burocráticos creados desde la Alcaldía Municipal, del Consejo y de la misma

Gobernación del Atlántico así: 1938, junta de Festejos del Carnaval; 1941 Junta Organizadora; 1947, Junta Municipal del Carnaval; 1958, nuevamente Junta Organizadora del Carnaval; 1960, Junta Central del Carnaval; 1961, Junta Organizadora de las Festividades del Carnaval; 1966, Junta Provisional de Turismo y Carnaval; y 1967, Junta Permanente del Carnaval. Años más tarde por acuerdo municipal se crea la Corporación Autónoma del Carnaval, con la participación de la clase política, la empresa oficial y privada, y un representante de las Acciones Comunales, presidida por un personaje nombrado desde la Alcaldía Mayor y quien nombraba a su vez a la Reina del Carnaval” (2004, pág. 67).

Puede notarse como si bien la fiesta es un espacio lúdico que tienen como protagonistas principales al pueblo, es decir, la comunidad, las agrupaciones, su desarrollo desde el punto de vista de la formalidad depende por lo general de una instancia que lo lidere y maneje los recursos. En este sentido, en 1992 se crea la organización Carnaval de Barranquilla (se obtiene la declaratoria de la nación en el 2001 y del mundo en el 2003).

Ilustración 11 Cronología de las organizaciones del Carnaval de Barranquilla.



Una particularidad que deviene del análisis de la prensa desde el año 1969, ha sido la queja permanente de la comunidad de los malos manejos financieros que caracterizan a los entes que han liderado la fiesta. Las denuncias por la malversación de fondos, la utilización del poder político para intervenir las voluntades de los integrantes de las agrupaciones que se veían obligados a llevar publicidades políticas a cambio de los favores recibidos. Estas publicidades por lo general llegaron a permear los atuendos, los cuales debían ser confeccionados con el color que identificaban a los partidos políticos, o uso de pañoletas con logos publicitarios, o turbantes de Congo con decorados relacionados con firmas de empresas licoreras. Las agrupaciones mendigaron por muchos años cifras que resultan irrisorias pero que permitían en parte mitigar sus necesidades de participación en los diferentes eventos.

La historia ha transcurrido y muchos de estas acciones desaparecieron, pero otras se han mantenido siempre denotando el poder depositado en quienes poseen los recursos para financiar los gastos de las agrupaciones. Si bien el establecimiento de un Plan de Salvaguardia obliga a la empresa que administra el Carnaval a buscar las estrategias que beneficien a las agrupaciones, estos esfuerzos siguen siendo insuficiente para las agrupaciones.

Sin embargo, no se puede desconocer la implementación de ciertos programas que se articulan al Plan de Salvaguardia y que se gestionan desde la empresa Carnaval S.A.S, convirtiéndose en una experiencia positiva que ha contribuido al fortalecimiento de un número significativo de agrupaciones, entre los programas se encuentran: “La Editorial Carnaval, El Viaje del Carnaval, El Diplomado de Carnaval, El Premio de Periodismo de Carnaval, El

Museo del Carnaval, El Centro de Documentación, Apoyo al Folclor, Adoptamos la tradición, Fin de semana de tradición y Líderes de la Tradición”.²².

Es así como puede notarse como ninguna de estas actividades, apuntan al fortalecimiento interno de las agrupaciones en cuanto a la transmisión de las tradiciones, casi todas las actividades se quedan en el “eventismo” (EInst002). De allí la pertinencia de los resultados de la presente investigación y la propuesta de implementación que apunten al cumplimiento de tales propósitos en beneficio de las agrupaciones.

Dentro de las preguntas que hacen parte de las entrevistas aplicadas a las instituciones esta: ¿Cuál piensa usted que es la preferencia de las agrupaciones tradicionales en cuanto a apoyo para la salvaguardia? El 80% opina que el apoyo económico es el más importante lo cual garantiza su subsistencia. Tal respuesta, refleja el imaginario que las instituciones poseen frente a las motivaciones que puedan tener las agrupaciones para participar de la fiesta.

Ha sido una constante las problemáticas que existe en torno a la manera como se deben distribuir los recursos financieros entre las agrupaciones. De allí que se elaboren reglamentaciones o manuales que no solo crean categorías y clasificaciones, sino que constituyen en las directrices para la distribución de los recursos, la participación en los eventos, viajes o actividades de interés.

En el año 2013 se conoce de la publicación de una convocatoria de becas y estímulos cuyo propósito fue “Estimular la creación artística y reconocer las experiencias significativas y meritorias que realizan personas y organizaciones para el fortalecimiento de las fiestas. Y hay

²² Entrevista a Instituciones que lideran el Carnaval No. 006

un estímulo de aporte a los grupos folclóricos, apoyo al folclor, para favorecer su participación en el Carnaval”. Pero, así como este hubo otros los cuales no se precisan sus fechas de expedición pero que reflejan cambios en las reglas de participación y en las categorizaciones de los eventos y caracterización de las expresiones.

Es así como se conoce la construcción de ciertos documentos, como el primer manual de los disfraces y grupos del Carnaval de Barranquilla elaborado por Mirtha Buelvas alrededor de los años 90, con el propósito estimular y promover los patrones culturales de la Costa Caribe. En particular proteger, estimular y difundir el patrimonio cultural tradicional y popular del Carnaval de Barranquilla. “Nuestra generación es consciente de que tiene que entregar a las nuevas generaciones una tradición viva”. Posteriormente se crea un segundo manual elaborado por la Fundación Carnaval de Barranquilla el cual recoge las recomendaciones de la Unesco con respecto a la excesiva y diversa publicidad en los desfiles del Carnaval, especialmente para la salvaguarda del mismo y resuelve: Prohibir los pasacalles, reemplazar banderas por estandartes, y la generación de los vigías del Carnaval para supervisar apoyar y autorizar el paso de los grupos de acuerdo a la reglamentación

En el 2005, se publica “manual de los actores del Carnaval”. Un manual para grupos y disfraces²³ elaborado por la Fundación Adopta la tradición y el centro de información y documentación Carnaval.

De esta forma, los manuales, los concursos, las normas, modificaciones, decisiones, gobernanza han afectado las decisiones internas que se suscitan en las agrupaciones

²³ Manual del Carnaval de Barranquilla para grupos folclóricos y disfraces. Mirtha Buelvas Aldana Dirección del manual. 2016

tradicionales y en la formación de las representaciones sociales del cuerpo danzante. Tales acciones pueden denotarse en los siguientes ejemplos:

- Cuando una agrupación que por naturaleza se desarrolla de forma circular, debe adaptarse a un desplazamiento lineal debido al incremento de los desfiles.
- Cuando debe adaptar el número de integrantes a un escenario estacionario y a un concurso que le conlleva a la adquisición de un Congo de Oro.
- Cuando debe acercarse a los modelos, en términos de imagen corporal, que se socializan en mayor proporción en las redes, prensa o paginas institucionales.
- Cuando, dada las particularidades de algunos desfiles (demora, espera, tedio, ubicación) deciden no participar. (muchas agrupaciones tradicionales han dejado de participar en desfiles como Guacherna por no sentirse valorados ni respetados. Otros no son convocados a desfiles como la Batalla de Flores por no ser ganadores o no cumplir con parámetros estéticos o artísticos.
- Cuando deben modificar los formatos musicales para ser más escuchados durante los desfiles.
- Cuando los recursos económicos recibidos por las instituciones limitan el arreglo de sus vestuarios o poder resolver las necesidades de sostenimiento y por ende de participación en los eventos oficiales del Carnaval.

Estas son algunas de los factores que desde la institucionalidad repercuten en la vida y en la esencia de las agrupaciones, quienes van olvidando poco a poco la verdadera razón por la cual se debe participar en la fiesta.

6.6. El entendimiento compartido versus la autonomía de los integrantes

Existe una realidad que obedece a la naturaleza misma de lo que en palabras de Bauman se denomina la “modernidad líquida” lo cual permite explicar de cierta manera el porqué de la falta de arraigo justamente de las nuevas generaciones frente al fenómeno de lo tradicional. Las agrupaciones se constituyen de acuerdo a lo que las representaciones han permitido develar, en unos espacios de amistad, fraternidad, de identificación con los otros como cómplices en el desarrollo de una experiencia de carnaval que abre las puertas al disfrute, a la camaradería, a la amistad, a la “bacanería” y la “recocha”.

Las agrupaciones del carnaval se mantienen cohesionadas por la seguridad que se genera al estar en comunidad, pero cuando los individuos que hacen parte de las comunidades cuestionan lo que ocurre al interior de las mismas, se desestabiliza su estructura y pone en riesgo su estabilidad y permanencia en la agrupación. Este accionar es el reflejo de un sentido de autonomía que obliga al integrante a tomar decisiones frente a si se quiere o no estar ya sea porque no comparte el accionar dentro de la agrupación, el liderazgo de su director o las formas como se construye la representación como institución.

Los directores en su ejercicio de poder por lo general tratan de que los integrantes se mantengan en ese estado de felicidad (inocente) que permita enseñar, asumir y compartir un legado como lo han aprendido por generaciones. Así que, cuando se toman acciones frente a cualquier ámbito, entre ellos el relacionado con procesos de formación consciente de esa tradición, los integrantes por lo general no lo asumen como prioridad, no lo privilegian dentro del desarrollo mismo de la comunidad, por lo que puede decirse que los integrantes prefieren

vivir en ese “estado de felicidad inocente y no consciente” y prefieren no cuestionar lo que allí ocurre para evitar la desarmonía y alterar eso que les genera pertenencia con el grupo.

Ahora bien, tal comportamiento no solo se suscita al interior de las agrupaciones, sino que también pueden develarse en otras instancias, como por ejemplo los entes gubernamentales y directivos de las fiestas, que suelen mantener informaciones de reserva para las agrupaciones a fin de no despertar los estados de preguntas y cuestionamiento que generen desestabilidad.

Al hablar de las tradiciones es posible defender la idea de que muchas tradiciones son producto de la invención o al menos algunos de sus elementos así lo representan. Por lo general los directores crean ciertas informaciones que son aceptadas por los integrantes como una verdad justamente por el poder que conlleva ser un director o una persona de un alto rango y que se observa como un conocedor absoluto de todo lo que tiene que ver con su manifestación.

7. CONCLUSIONES Y RESULTADOS

Estudiar las representaciones sociales de una cultura, y en particular de los fenómenos que hacen parte de su naturaleza como lo son las prácticas formativas, el cuerpo y las tradiciones, responde a las inquietudes que se han planteado, pero también a las preguntas gestadas que como actores se han vivenciado desde temprana edad en el entorno del carnaval. En este punto, en el que pudimos adentrarnos en las entrañas de las agrupaciones de una manera distinta, se encuentra un universo de significados que le imprimen al cuerpo otra dimensión, y al carnaval otra mirada. Desde esta perspectiva, el hallazgo central corrobora el supuesto de que las prácticas formativas no solo se constituyen en el epicentro que determina la salvaguardia de las tradiciones, sino desde las cuales es posible transformarlas hacia representaciones que establezcan su pertinencia en el tiempo. Todo ello se objetiva en un hacer en el que los jóvenes logran imprimirle un significado propio que dista de las intencionalidades propias de sus antecesores. Sin embargo, al interior de las agrupaciones se suscita una experiencia significativa que conduce a un disfrute de la fiesta, al sentimiento de orgullo por lo tradicional y a suplir las necesidades de socializar y ampliar los vínculos de amistad lo cual tiende a ser más trascendental que la necesidad misma de salvaguardar lo tradicional.

De esta manera, se encuentra que es la seguridad de sentirse como parte de una comunidad lo que permite la existencia de los grupos y la permanencia de los integrantes en ellos. El sentimiento de camaradería “compinche” y disfrute son el motor impulsor que propicia la participación de los sujetos en el carnaval. Mas allá de la preocupación frente a las

complejas tareas de la preservación, la gestión o la comprensión de fondo, lo que mueve a los integrantes a ser parte de una agrupación es la “cheveridad”, la “bacaneria”, “El vacile”.

Las experiencias que contienen las subjetividades corporales, se delinear principalmente en la relación con los otros y con aquello que el entorno socioeconómico le significa. Los cuerpos danzantes de los sujetos *carnavaleros*, se forman mediante mecanismos que no siempre contienen estrategias propiciadoras de un conocimiento reflexivo alrededor de los componentes inherentes a las danzas que interpretan. Esas danzas que son la suma de cuerpos permeados por sus propias experiencias se han mantenido por el pensamiento hegemónico que deriva de sus directores, portadores o maestros, pero que, al ser recibido por sus integrantes, estos configuran un conocimiento de sentido común que se construye a partir de la experiencia interpretativa. Esta experiencia se da por la repetición de patrones de movimiento y técnicas corporales basadas en la imitación y que, por lo general se distancia de un proceso de comprensión de su significación ritual primaria dando origen a nuevas formas de ritualidad que logran alcanzar un nivel de generalización entre los integrantes convirtiéndose por ende en su verdad.

Los conocimientos, producto de las representaciones colectivas, resultan ser aceptados y retoman fuerza social cuando se trata de adultos mayores. Por ello, cuando se habla de lo tradicional en el marco de lo patrimonial y la salvaguarda, se toma como una verdad que debe ser mantenida en el tiempo como un testimonio vivo de lo que fuimos. Sin embargo, estas verdades se sostienen con una práctica formativa debilitada en su sustancia, en su esencia, que a los ojos de los directores derivan en interpretaciones sustentadas solo en la inmediatez, de allí la gran preocupación por no poder ver con claridad hacia dónde va el futuro de las tradiciones. Tal accionar, en estos tiempos en los que se percibe un intento de la globalización

por homogeneizar las culturas, influye profundamente en eso que llamamos “salvaguardia de la tradición”. Las estrategias de salvaguardia, por lo tanto, deberán apoyarse en ese “saber del sentido común” que se hereda de las generaciones pasadas sin desconocer las realidades en las cuales se circunscriben las nuevas generaciones. Así que aparece una nueva realidad, aquella que se sustenta en lo que podría llamarse una danza tradicional contemporizada

El diálogo orgánico entre directores, integrantes e instituciones puede evolucionar, hasta convertirse en actuaciones efectivas que se proyecten en el cuerpo danzante, en las expresiones danzarias y por ende en el mismo carnaval. Todo ello se construye al interior de las agrupaciones donde tiene su génesis el proceso de asunción de la identidad desde las prácticas formativas desde las cuales se manifiesta tal identidad de manera abierta y pública.

El carnaval es la suma de corporalidades, de cuerpos de jóvenes, pero también de ancianos, de hombres y mujeres biológicamente constituidos, pero también de quienes no se sienten identificados con su género. Cuerpos con sus propias estéticas, cuerpos visibles, pero también que se invisibilizan tras un disfraz, cuerpos que son otros cuerpos, cuerpos de la tradición, pero también de la modernidad. Sin embargo, aún en medio de toda esta pluralidad, son los cuerpos de la tradición, aquellos que nos permiten conocer el pasado, entenderlo y acercarlo a las nuevas generaciones, lo cual se convierte en una responsabilidad de las actuales generaciones.

Los contrastes entre lo que piensa un integrante de una agrupación tradicional y lo que piensa quien hace parte de una comparsa, en torno al campo de las prácticas formativas y al cuerpo mismo, ponen de manifiesto la negociación existente entre sus directores y los integrantes. Las agrupaciones tradicionales comparten la necesidad de un trabajo formativo unidireccional, pasivo y de cierta manera receptivo que facilita la interpretación, aun con poco

tiempo para ensayos, mientras que las comparsas, al ser una nueva forma de representación del cuerpo danzante, reconocen la importancia de una práctica constante, de un trabajo colegiado que abre las puertas a la participación y el proceso creativo colectivo. Ambas situaciones son producto de decisiones que se gestan de manera natural y que cómo tal, derivan en unos resultados finales que se relacionan con los niveles de apropiación del hecho danzario.

El pensamiento y la acción son un reflejo de las representaciones sociales que son construidas en el devenir de las agrupaciones. Éstas, derivan en una mixtura de definiciones acerca de objetos y realidades que hacen parte de las danzas tradicionales ligadas a tipos de intereses, y a las emocionalidades que se evidencian en la performatividad misma del Carnaval. De allí que las conductas afectivas dentro de las agrupaciones, son el principal lazo de conexión con la tradición y el garante de la permanencia de los integrantes en las mismas. Pero a la vez, lo emocional irrumpe en los cuerpos, esos que al danzar exteriorizan una estética, que bien puede estar ligada directamente a los cánones corporales establecidos por la tradición o por los estereotipos derivados de una sociedad permeada por el “marketing cultural”. Estos estereotipos pueden ser de belleza, de estatus, de reconocimiento, o de figuración en los diversos espacios físicos y culturales en los cuales el carnaval se escenifica.

En relación con la danza y el carnaval, lo que los medios masivos deciden privilegiar como noticia, lo que una empresa decide patrocinar, lo que un festival internacional decide invitar, lo que un fotógrafo decide captar, lo que un espectador decide aplaudir, influye directamente en la representación que, en una danza del carnaval se configura desde su interior. Es decir, desde la percepción misma de sus integrantes frente a tales actuaciones externas y coyunturales, se gestan ideas de lo que “gusta” o lo que “no gusta”, de lo “deseado”

y lo “rechazado”, “lo atractivo” y lo “común”, ahondando la brecha, o mejor estableciendo claras asociaciones entre lo “bonito” de lo moderno y lo “feo” de la tradición. Eso está allí, implícito en la realidad del carnaval, conformando verdades a medias que son difíciles de diferenciar pero que son parte de la manera cómo las representaciones colectivas se forman.

El Carnaval está presente en la configuración identitaria del país, genera orgullo nacional por ser una obra patrimonial, propicias relaciones de poder, amplía el espectro de la inclusión en todos sus ámbitos y se convierte en un mercado apropiado para la difusión de lo que es una ciudad y su fiesta como destino turístico. En tal sentido, es un espacio de orden, pero también de desorden, un lugar donde la multi- inter y transculturalidad cobran fuerza y se convierten en el soporte de la tolerancia y la permisibilidad. De allí, que las prácticas formativas en todos sus niveles (formales e informales) son procesos que convocan a la generación de una conciencia como ciudadanos y como responsables de un saber que debe ser transmitido de generación en generación.

Considerando que un estudio de esta naturaleza dista de arrojar información definitiva y absoluta, pero si relevante, se trata de establecer el logro de los objetivos planteados al iniciarse la investigación. En primera instancia, el preguntar sobre las representaciones sociales del cuerpo danzante de las agrupaciones tradicionales del Carnaval de Barranquilla, permitió realizar su análisis a partir de la deconstrucción del concepto cuerpo. También, permitió conocer que existe un cuerpo que, si bien se subjetiva en la danza, guarda la idea derivada de las costumbres cristianas, al ser considerado “la casa de Dios”. Precepto que deviene de las enseñanzas de la moral y la fe cristianas promovidas desde la educación escolar. En efecto, desde los primeros años de escolaridad se aprende a pensar en el cuerpo como un vehículo del pecado y que, por lo tanto, debe ser honrado permanentemente con el buen comportamiento.

Esta representación del cuerpo expresada por un gran número de personas que hacen parte del carnaval, pudiera resultar contradictoria, pero no es más que la forma como la educación que sobre el cuerpo se tiene en la escuela, permea la idea de cuerpo en el contexto del carnaval.

Paralela a la idea de un cuerpo como “casa de Dios”, también surge la representación del cuerpo como “emoción, expresión y vida”, siendo éstas las condiciones que más prevalecen cuando de bailar se trata. Se participa en el carnaval porque el cuerpo “lo necesita”, porque la escucha de un tambor, el grito de júbilo, el sonido de una flauta, la emoción de ser vistos, son el combustible que motiva la participación no solo en una agrupación sino en la festividad del carnaval misma. La vida carnalera cobra sentido cuando hay emoción y ésta se conjuga con las experiencias particulares en una sola motivación. El cuerpo, es símbolo y comunicación que promueve la socialización propia y natural de los seres humanos, pero que también objetiva las costumbres de un pasado, construyendo un universo de redes de significación que él mismo ha tejido gestando identidad, creando cultura y que luego es patrimonializada.

El cuerpo en el carnaval se objetiva, a partir de los elementos que constituyen su danza como es el vestuario, la parafernalia, las rutinas coreográficas o el maquillaje. Todo ello, refleja una notoria importancia que los sujetos le otorgan a la apariencia y la forma de escenificarse, así como al juicio que, a partir de allí, los “otros” emitan. Importa el halago, el elogio o la crítica, o la obtención de un premio (Congo de Oro), como aspectos que conllevan un status, el cual influye en la relevancia y posicionamiento que socialmente, obtiene la expresión artística.

Las representaciones sociales de las prácticas formativas, le otorgan al cuerpo un lugar en la cultura, en términos de constituirse en el simbolismo de la sociedad y la tradición misma.

Al ser construcción simbólica, encarna lo intangible, lo que se vive y cómo se vive. De allí que, en palabras de Le Breton, el cuerpo construye su representación a partir de la forma o el sentimiento de unidad, o como un todo en el espacio. También, a partir de la imagen del cuerpo como un universo coherente y familiar, en el cual se inscriben sensaciones previsibles y reconocibles. De igual forma, a partir del “conocimiento que el sujeto posee acerca de la idea, que la sociedad en la que habita tiene, de la espesura del cuerpo, de cuál es su constitución, de cómo se organizan los órganos y las funciones; el valor: es la interiorización que el sujeto hace del juicio social respecto de los atributos físicos que lo caracterizan” (2002 pag.146).

De otra parte, surge la tensión entre la tradición y la modernidad lo que hace evidente la representación de un cuerpo que busca mayor visibilidad en medio de los códigos expresivos que le proporciona la sociedad actual. Ello desemboca en desacuerdos entre lo que los integrantes jóvenes esperan al estar en una agrupación, y lo que sus directores, portadores de la tradición, desean alcanzar con su participación. Todo ello, deriva en un cuerpo que exige invertir más tiempo en la imagen corporal que en la reflexión conceptual, propiciando relaciones sociales encaminadas al disfrute y a la diversión, generando nuevas formas de interlocutar que invitan a pensar en un replanteamiento de las maneras cómo los cuerpos son formados.

Si bien, estar en una agrupación tradicional que ha sido declarada patrimonio de la humanidad, se convierte en un privilegio y motivo de orgullo para sus portadores, los integrantes más jóvenes, no comprenden del todo sus implicaciones y menos aún la responsabilidad que existe en su salvaguardia. Ellos actúan por lo general movidos por un compromiso familiar, o una oportunidad de reconocimiento social que dista de una reflexión más profunda de la expresión patrimonial de la cual hacen parte. Se habla de un cuerpo

danzante como lo propio de un artista del carnaval, sin embargo, la representación del cuerpo, sigue siendo la de un hacedor cuyo rol cobra importancia en una época en particular y en medio de una agrupación específica. Ello se explica en el hecho de que la palabra “arte”, ha estado asociada con la élite, con las artes plásticas o con el ballet y muy pocos relacionan el arte como una condición del sujeto carnavalero.

De otra parte, ante el interrogante de cuáles son las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante de la tradición, los resultados siempre dan cuenta de una notoria representación que asocia a un acto formativo con un acto de “*disciplinamiento*”. Bien podría traerse a colación lo planteado por Foucault, desde cuya teoría se explica el porqué, ya que aún en un espacio festivo como el Carnaval, la disciplina sigue siendo una constante para garantizar el cumplimiento de un propósito formativo. Tal disciplinamiento, se asocia con las relaciones de poder que se establecen en las agrupaciones, en los eventos, en el carnaval mismo, espacios o campos en los cuales, en términos de Bourdieu, se desarrollan los actores y se configuran los *habitus*.

Es en medio de esta relación binaria, entre el director y el integrante, donde se pretende alcanzar el cumplimiento de las metas establecidas generalmente por el director de una manera hegemónica, lo cual se aproxima al pensamiento de Foucault, quien describe una realidad de su tiempo asociada a lo que ocurre en las cárceles, los manicomios o las escuelas donde todos son vigilados y se gesta una relación unidireccional. Aunque la representación social de las prácticas formativas está asociadas a la disciplina, éstas, a su vez están relacionadas con patrones estrictos expuestos por quienes lideran las agrupaciones lo cual garantiza el control y el desarrollo del proceso de transmisión de los saberes que por lo general se asocia a las técnicas corporales. Dentro de estos patrones se encuentran, el cumplimiento de horas, la

asistencia a los ensayos, el aprendizaje de rutinas de pasos y planimetrías, el pago de cuotas, la responsabilidad con sus vestuarios, el orden espacial, la ubicación jerárquica en hileras o filas, la obediencia, el silencio, la constancia, la permanencia, el comportamiento, entre otros. Sin embargo, tal representación no incorpora de manera significativa otros aspectos que pudieran ser relevantes en la preservación de las expresiones como son la importancia de la correcta interpretación, el conocimiento del sentido de la danza que se interpreta, el carácter de la misma, la relevancia y el significado de cada uno de los componentes asociados a la danza tradicional que ejecutan.

Si bien se ha advertido que la formación en el contexto del carnaval, no está directamente relacionada con la erudición, con la escolaridad, o los reconocimientos académicos, sí es posible que pueda aspirarse a pensarla en términos del grado de abstracción y de reflexión desde los cuales sea posible dar respuesta a las dificultades propias del orden cultural y social. Esta afirmación está en consonancia con lo expresado por Giroux, quien recalca la importancia de asumir las prácticas formativas como una oportunidad propicia para desarrollar la capacidad crítica y emplearla para que las nuevas generaciones se asuman como parte de los problemas del mundo y se comprometan con los asuntos, en este caso de índole cultural y patrimonial.

Existe la errónea idea de que un director, o un líder de agrupación que transmite su saber a los integrantes de sus grupos, no puede relacionarse con el rol de un docente “intelectual” porque la “intelectualidad” pareciera privilegio de los eruditos. Sin embargo, Giroux expresa que la educación no solo es lo que ocurre en las escuelas, sino que también involucra a aquellos que transmiten sus conocimientos y saberes ancestrales. Hace referencia de igual forma a la llamada “pedagogía pública”, esa que ocurre producto de lo que se

consume, de los medios de comunicación, de las redes digitales, de las redes sociales, pero que también se convierten en oportunidades o herramientas a la que todo miembro de una comunidad accede. Por lo tanto, cuando un director convoca a sus ensayos empleando grupos de *WhatsApp* o redes sociales o remite a un integrante nuevo, a que vea un video en *YouTube*, hace parte de una nueva forma de educar, de acercar al conocimiento. Es una forma contemporánea de transmitir, de dar a conocer, la cual sustenta las nuevas maneras de relacionamiento en la que por lo general no se necesita de la proximidad física para decirle al otro lo que se piensa, o lo que requiere saber, dejando a su voluntad la decisión de consumir la información que se transmite.

Por lo tanto, al asumir la transmisión de un saber ancestral, también es posible desarrollar formas de pedagogía crítica a través de las cuales, se puede propender por nuevas alternativas de participación ciudadana en el marco de las decisiones que tienen que ver con el accionar dentro del carnaval. Así mismo, apuntalar la construcción de una sociedad más consciente de la importancia del bien colectivo por encima del individualismo, de las desigualdades, del cuidado del medio ambiente y sobre todo de la protección y difusión de los valores culturales.

Un claro ejemplo de la configuración de estas “escuelas” de la tradición, se plasma en la construcción de una genealogía desde la cual se explica, en particular, el origen de las primeras danzas de Congo y desde allí las agrupaciones que se desprenden de ellas. Esto, permite conocer y entender, de dónde provienen los estilos, formas y prácticas de cada danza, las similitudes de acuerdo a las agrupaciones de las cuales provienen, configurándose una línea de tiempo en la que se articulan las agrupaciones actuales. Por lo tanto, tal acción se

constituye en otro de los aportes de la presente investigación, de la cual pueden desprenderse similares ejercicios, en los que se tomen como centro, otras modalidades danzarias.

Por otra parte, se pudieron establecer diferencias notorias entre agrupaciones de Congos, cumbias, paloteos y comparsas, cimentadas en la forma cómo cada una desarrolla sus actos formativos y los intereses que motivan a sus integrantes a participar de ellas. Las representaciones de estas prácticas formativas, ponen en evidencia unos intereses cada vez más marcados, por parte de los jóvenes de hacer parte o incorporarse en agrupaciones como las comparsas que demuestran una necesidad evidente de ser reconocidos, de actuar con mayor libertad expresiva, donde pueda experimentar con temáticas actuales. Ello debido, a que existen mayores posibilidades de creación colectiva, de cambios en el vestuario y mayor visibilidad mediática, lo cual, se constituye en una decisión que se toma, aun cuando al integrante le represente tener que invertir más dinero para adquirir su vestuario, ese que en los grupos tradicionales por lo general es prestado o donado. Esto contrasta con las formas de incorporación en una agrupación de danza tradicional en la que, aun cediéndole un vestuario de manera gratuita, la permanencia y entusiasmo no se equipara con el valor simbólico de la danza como expresión patrimonial.

Las representaciones de las prácticas formativas, permitió realizar una clasificación que da cuenta de unos modelos de formación. Esos modelos están basados principalmente en el disciplinamiento, cómo ya se explicó antes, pero también en la emocionalidad colectiva y otros, desde la construcción colectiva. Tal caracterización explica la huella que se forja en los cuerpos de los danzantes y en la manera cómo se garantiza la permanencia o no en cada una de las agrupaciones de las cuales se hace parte o se aspira ingresar.

Finalmente, en este punto, se aborda el interrogante que apunta a establecer los factores que influyen en la transformación de las tradiciones y afectan la salvaguardia del Carnaval de Barranquilla. Para llegar a esta conclusión fue necesario preguntarse acerca del porqué se transforma una tradición, lo que deriva en respuestas acerca de las dificultades en las maneras cómo se transmite el saber popular, lo cual dista de las tendencias y exigencias propias del momento actual. Otra respuesta es porque deja de cumplir una funcionalidad en quien la interpreta. O porque, para no desaparecer, hace uso de elementos propios de la contemporaneidad. O porque las excesivas normas, reglamentaciones y exigencias institucionales (de quienes lideran los eventos de carnaval) agotan, desgastan y moldean las intencionalidades iniciales con las cuales se participa en el carnaval. Pero también porque se habla de tradición desde la representación, de la repetición de pasos y figuras coreográficas, pero se distancia de otro factor importante como es la ritualidad, el mito, la esencia.

Si bien los integrantes asumen y reconocen la tradición como algo importante, no la entienden en su totalidad. Esto se debe al empleo de estrategias formativas que no privilegian este factor como algo relevante que deba ser recalcado siempre, o se da por hecho que todos saben. Además, da cuenta de que existe un distanciamiento entre la población joven y los directores o dueños de las agrupaciones tradicionales como las danzas emblemáticas de Congo Paloteo, en particular, que sienten que lo que interpretan no está acorde con lo que como jóvenes les pueda interesar.

Existe un debilitamiento de las estructuras de transmisión oral del valor patrimonial implícito en la danza de las cuales se hace parte. Es decir, se deja por sentado que todos saben lo que hacen, por qué lo hacen, para qué lo hacen, y se gesta un falso clima de confianza en cuanto a la reproducción simbólica de lo patrimonial. Sin embargo, esta reproducción

simbólica más allá de atender al conocimiento profundo de las expresiones que se interpretan, se reduce a otro tipo de razones que motivan la permanencia en las mismas, entre ellas porque al ser parte de la familia portadora del pasado, se convierte en una obligación continuar con los destinos de la danza. Por ende, se replica la forma de interpretación, lo que se debe hacer y cómo se debe hacer, lo cual es aceptado.

Sin embargo, también hay un cuerpo que habla y pone de relieve otras realidades. Un cuerpo de movimientos acelerados, de marchas más enérgicas, de faldas más cortas, de maquillajes más elaborados, de rutilante brillo. Pero también hay un cuerpo cuya motivación principal para participar de la fiesta se cristaliza en la complicidad amistosa que se construye desde los ensayos, en el goce sonoro que produce el ser aplaudido, y en la adrenalina que se genera al subir y o al ser vistos en un escenario o en la televisión.

Para responder a la manera cómo afecta la salvaguardia, se hace un reconocimiento de que, si bien existen proyectos que han sido implementados con el propósito de aminorar los riesgos de desaparición de las tradiciones, a pesar de todas las estrategias, las agrupaciones tradicionales, siguen sintiéndose en riesgo, porque los esfuerzos son exógenos y no impactan directamente en la vida de la agrupación. Y si bien es cierto que una agrupación que lleva cincuenta años con un legado familiar, posee un estatus y una verdad sobre su expresión, lo cierto es que, en estos tiempos es necesario aumentar en las nuevas generaciones el nivel de conocimiento de los contenidos y el fondo simbólico y significativo sin desconocer la forma para que puedan garantizar la asunción de una identidad local en medio de un mundo global.

7.1. Limitaciones de la investigación

Toda investigación conlleva a un análisis de las limitaciones como un acto ético por parte del investigador al reportar a la comunidad académica y científica las dificultades y

limitaciones que surgieron en el desarrollo de la misma, al tratarse de un estudio de caso etnográfico que se explica a partir de la teoría de las representaciones sociales, no obstante ser una decisión acertada y conveniente para el logro de los propósitos planteados, la pretensión de generalización de los resultados trajo consigo algunos problemas por tratarse de un contexto específico, aunque bien podría aplicarse con una muestra que involucre un rango más amplio.

Otra de las limitaciones se relacionó con el tiempo para coincidir en la realización de las observaciones *in situ*, ya que algunas agrupaciones si bien generaron agendas de encuentros, clases o ensayos, en varias ocasiones fueron modificadas de un momento a otro en cuanto a fechas, horas o lugares ocasionando retrasos de consideración. De otra parte, la abundante información de prensa obligó a realizar una serie de operaciones para delimitar el material y encontrar la información relevante a partir del empleo de técnicas complementarias para la revisión documental lo cual exigió mucho esfuerzo.

El volumen de información resultado de las entrevistas, implicó también muchas horas de transcripción de los audios y un tiempo considerable en la selección de la información pertinente de los resultados. Sin embargo, fue el proceso de mayor relevancia para extraer de allí el insumo más importante en la configuración de las representaciones.

De esta forma, al final nos dimos cuenta de que aun subsistían nuevos retos que asumir, nuevos caminos por recorrer y un amplio espectro de posibilidades de seguir considerando, para dar respuesta a aquellos fenómenos que se articulan a las realidades de una comunidad.

La investigación ha permitido corroborar la tesis a partir de la cual se plantea que las prácticas formativas del cuerpo danzante en el carnaval de Barranquilla, no están en

consonancia con la prospectiva conservacionista y de salvaguardia en particular en lo referido a lo tradicional. La tensión entre lo que “deben” saber los jóvenes y lo que “quieren” hacer, es una constante que se hace más fuerte en especial en las danzas más antiguas (Congo y Paloteo). Sin embargo, existe un fuerte sentimiento de orgullo y de emoción que parte de las relaciones sociales que se generan al interior de las agrupaciones, que es el componente determinante para la cohesión y la continuidad. Se requiere, por tanto, estimular el sentido de pertenencia a la danza y la apropiación del conocimiento que sobre ella existe, de manera reflexiva y consciente. Identificar desde las representaciones sociales el marcado distanciamiento con lo mítico y lo ritual (condiciones importantes para mantener la tradición) y privilegiar la inmediatez, el “fashionismo”, lo moderno, ha permitido comprender la urgencia de la intervención de las prácticas formativas del cuerpo en las agrupaciones.

7.2. Alcances

Si bien estas líneas concluyentes aportan al estudio de las representaciones sobre el cuerpo, sobre las prácticas formativas y el carnaval, la experiencia auto etnográfica permite de igual forma que la investigadora se sienta involucrada y comprometida con la comunidad. Este compromiso ético de querer compartir y desarrollar estrategias que apunten a la sensibilización de los involucrados en la investigación (directores de las agrupaciones, a las instituciones y medios de comunicación) trajo consigo la realización de algunas acciones, las cuales se relacionan en los siguientes párrafos.

Se propone a largo plazo, la articulación entre las políticas emanadas por el Ministerio de Cultura en materia de formación y el Ministerio de Educación en términos de escolaridad, considerando que la formación en lo cultural no es solo asunto de la educación formal, y que todas las prácticas de formación deben poder encontrar puntos de articulación entre lo formal,

lo no formal, los cursos, la virtualidad, lo intergeneracional, la educación popular, propiciando un fortalecimiento entre sí, como ejercicio de los derechos culturales y educativos.

Así mismo, se propone que a través de las prácticas formativas se estimule la conciencia crítica, para que tanto directores como integrantes puedan acercarse a un cambio no solo al interior de su agrupación, sino hacia la sociedad misma. En consonancia con lo planteado por Giroux quien propone desde su pedagogía crítica, un tipo de prácticas respondientes a las necesidades del entorno, pero también tendiente a la formación de la identidad, para lo cual, es importante leer la realidad a fin de responder a las problemáticas del mundo moderno. Unas nuevas prácticas, que comprendan las redes de significados de los espacios culturales, que incluyan aspectos históricos pero que también contemplen aquello que los individuos necesitan. Es papel de quien enseña “identificar y reconstruir luego las prácticas y los procesos sociales que rompen las formas existentes de dominación social y psicológica, en vez de prolongarlas” (Giroux, 2003, pág. 102).

Son los integrantes de las danzas los que en cada carnaval interactúan en su contexto fortaleciendo lazos sociales que les hace interiorizar los conocimientos. Estas maneras de interactuar afloran formas distintas de ver la realidad de acuerdo a las representaciones internas que él mismo construye a nivel individual. De allí que podría resultar proactivo y mejorar sus interpretaciones, si sus representaciones internas se favorecen con apropiados procesos formativos, esto es, permitir identificar las limitaciones y potenciar las capacidades como base para la autosuperación.

7.3. Acciones finales

A continuación, se relacionan las actividades que se lograron adelantar en un intento por contribuir de cierta forma en la construcción de una conciencia crítica en torno a la importancia de reflexionar en torno a las prácticas formativas del cuerpo danzante en el carnaval. Estas son:

a) Acciones encauzadas a las agrupaciones del Carnaval. El propósito fue sensibilizar frente a la responsabilidad social con la cultura tradicional, identificar algunas herramientas pedagógicas para el mejoramiento de los procesos de transmisión oral, implementar mecanismos para realzar el valor tradicional de las danzas en el marco de los desfiles desarrollados en los carnavales de los años 2019 y 2020. (ver anexos)

b) Acciones desarrolladas con los medios de comunicación. Ante la notoria indiferencia de algunos medios de comunicación escrita y virtual, se realizó una conferencia con los comunicadores sociales y periodistas que tienen a su cargo la difusión de los eventos y actividades del Carnaval. Este encuentro permitió obtener una visión más amplia y contextualizada sobre la importancia de la tradición en el carnaval y de generar acciones equitativas en cuando a la difusión de imágenes, artículos, reseñas, relacionados con los eventos los cuales se han referido en mayor proporción a las comparsas. De igual forma, se dan a conocer los marcos conceptuales relacionados con el carnaval, las danzas, sus diferencias con las comparsas, la denominación de los elementos que las componen, entre otros.

c) Realización formal de talleres pedagógicos. Talleres con jóvenes integrantes de las agrupaciones del carnaval, cuyo propósito se centró en conocer sus inquietudes de manera más profunda y los aportes que a su manera de ver quisieran darle a conocer a sus directores,

así mismo, estimular la práctica de la pregunta para fortalecer al interior de sus agrupaciones el conocimiento profundo de lo que interpretan y porqué lo interpretan.

d) Contacto con las instituciones. En particular se generó un acercamiento con la Secretaría de Patrimonio del Distrito y con Carnaval de Barranquilla S.A.S., planteándoles a ambas, la intención de desarrollar un plan de formación dirigido a los directores portadores de la tradición.

e) Vinculación de otros actores. Se vincularon estudiantes de pregrado al desarrollo de proyectos de investigación asociados a la temática central de esta investigación.

Para finalizar, cabe anotar que esta tesis se inició con el convencimiento de que lo que ocurre al interior de una agrupación de danza, es similar a lo que sucede en una familia, en una comunidad. Si los canales de comunicación, no funcionan, no puede garantizarse una armonía ni un crecimiento, y es justamente eso lo que se necesitaría para mirar al carnaval más que como un evento festivo, un nicho de riqueza cultural incalculable que merece ser descubierto no solo por quienes ejercen la investigación científica sino por los que, año tras año, con su participación en las danzas y en el carnaval, la hacen posible. –

Finalmente es de anotar que, si bien lo convencional en este tipo de investigaciones en los cuales se describe, interpreta y explica la realidad pareciera no permitir la intervención de esa realidad, lo cierto es que en este caso, tal intervención se suscitó de manera natural, lo cual permitió que pudiera aprovechar la multiplicidad de encuentros con directores e integrantes para conocer de primera mano el llamado a seguir desarrollando espacios de formación con la orientación de los académicos que con los conocimientos pedagógicos contribuyeran a idear estrategias que permitieran estimular el interés de las nuevas

generaciones y pensar de manera conjunta en la incorporación de la enseñanza de las danzas tradicionales del carnaval en los currículos escolares, lo cual puede contribuir de cierta forma en asumir de manera consciente y amplia la gran riqueza cultural de un Carnaval patrimonial.-

Bibliografía

- Abadía, G. (1983). *Guillermo*. Bogotá: Banco Popular.
- Abbagnano, N. (2012). *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Abric, J. (2001). *Prácticas sociales y representaciones*. México: Cultura Libre.
- Alarcón, L. (2005). Documentos para una historia del carnaval de Barranquilla. *Huellas*, 76-89.
- Alcaldía de Barranquilla. (2014). *Informe Plan Especial de Salvaguardia Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla.
- Alcaldía de Barranquilla. (2015). *Plan Especial de Salvaguardia*. Barranquilla.
- Alfaro, M. (2002). Los Uruguayos y el Carnaval. Representaciones sociales e identidades colectivas en el espacio mítico de la Fiesta. *América*, 21-28.
- Álvarez, J. (2002). *Estudio de las creencias, salud y enfermedad. Análisis psicosocial*. México: Trillas.
- Araya, S. (2002). *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Costa Rica: FLACSO.
- Arévalo, J. M. (2007). *La Tradición, el Patrimonio Cultural Inmaterial y la memoria social*. Extremadura: Sociedad extremeña de historia.
- Aristizabal S, M., & Galeano M, M. (2008). Cómo se construye un sistema categorial. *Estudios de Derecho N° 145 Universidad de Antioquia*, 164-187.
- Aristóteles. (2008). *Acerca del Alma*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento* (Tercera ed.). Madrid: Alianza.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

Banchs, M. A. (2000). Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las representaciones sociales. *Pier Reviewed Online Journal*, 3.1-3.15.

Bandura. (1987). *Pensamiento y acción: fundamentos sociales*. Barcelona: Martínez Roca.

Barrios, O., Güette, L. E., & Hernández, E. (2015). Somos Congo. En *Somos Carnaval de Barranquilla* (págs. 148-150). Barranquilla: Panamericana.

Barrios, P. A., & Miguel, C. V. (12 de mayo de 2016). *La cultura popular en el Carnaval*.

Villa María: Universidad Nacional de Villa María. Obtenido de

http://catalogo.unvm.edu.ar/doc_num.php?explnum_id=1012

Basso Monteverde, L. (2016). La noción de comunidad en Heidegger y su recepción en la filosofía francesa. *Differenz*, 13-34.

Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2019). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Bogotá: Xpress.

Baz, M. (1994). Los desfiladeros del cuerpo danzante. *Tramas*, 9-38.

Bell Lemus, C. (1998). *Los movimientos sociales y su incidencia en la estructura urbana de Barranquilla: 1960-1990 en Barranquilla para Todos, Cuaderno para el Desarrollo Local*. Barranquilla: D´crear Publicidad.

Berger, P., & Luckmann, T. (2011). *La construcción social de la realidad*. Buenos aires: Amorrortu.

Beriain, J. (1991). Representaciones colectivas y estructura simbólica de la sociedad. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 25-48.

- Bernal Valdés, G., Oñate Garzón, F., & Quisoboni Ortiz, N. (2015). *Carnaval de negros y blancos: configuración de identidad colectiva en jóvenes de 15 a 18 años de la Institución Educativa Técnico Domingo Belisario Gómez - Cauca*. Popayan: Universidad de Manizales.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 49-74.
- Bonilla, E., & Rodríguez, P. (2000). *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Norma.
- Bórquez, R. (2009). *Pedagogía Crítica*. México: Trillas.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto, México, Taurus*. Mexico: Taurus.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI.
- Brugés, D., Castillo, A., Eguis, A., Fuentes, G., Gámez, M., García, M., . . . Toro, L. (1999). *Danzas Folclóricas del Departamento del Magdalena*. Santa Marta: Gutenberg.
- Bruner, J. (1984). *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Buelvas, M. (1993). El carnaval de Barranquilla : una filosofía del carnaval o un carnaval de filosofías. *Huellas*, 5-12.
- Buelvas, M. (2016). *Carnaval de Barranquilla. Una mirada a la Batalla de Flores 2015*. Barranquilla.
- Bustos Narváez, Y. A., & Vergara Barrera, J. A. (2013). *Qué y cómo se enseña y aprende la danza en grupos tradicionales del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla.
- Cabra, N., & Escobar, R. (2014). *El Cuerpo en Colombia*. Bogotá: Universidad Central.
- Camacho Coy, H. (2004). *Pedagogía y Didáctica de la Educación Física*. Armenia: Kinesis.
- Candel, M. (1996). *Aristóteles. Acerca del cielo. Meteorológicos*. Madrid: Gredos.

Carnaval de Barranquilla S.A.S. (abril de 2020). *Carnaval de Barranquilla*. Obtenido de <http://www.carnavaldebarranquilla.org/danzas-relacion/>

Carnaval de Barranquilla S.A.S. (2020). *Carnaval de Barranquilla*. Recuperado el 13 de noviembre de 2018, de <https://www.carnavaldebarranquilla.org/carnaval-s-a-s/>

Carnaval de Barranquilla S.A.S;. (2020). *Carnaval de Barranquilla*. Recuperado el 12 de marzo de 2020, de <http://www.carnavaldebarranquilla.org/danzas-tradicionales/>

Caro Baroja, J. (2006). *El carnaval*. Madrid: Alianza.

Cassirer, E. (1968). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, E. (1968). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castoriades, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. México: Fabula en Tusquets.

Cepeda, D. (Productor), & Carnaval de Barranquilla (Dirección). (2013). *Sigueme el Paso Danza del Paloteo* [Película]. Colombia.

Cessio, V. (2002). La Danza Ahora. En C. Bojorquez, & G. Trujillo, *En tiempo de danza* (págs. 101-141). Mexico: Conaculta.

Chartier, R. (1987). *Lectures et Lecteurs dans la France D'Ancien Régime*. París: Seuil.
Obtenido de La fiesta estudio sobre fiesta nacion y cultura.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Citro, S. (2013). Cuerpos significantes, nuevas travesías dialecticas. *Corpografías*, 10-41.

Cuevas, Y. (2016). Recomendaciones para el estudio de representaciones sociales en investigación educativa. *Cultura y representaciones sociales*, 109-140.

De Aquino, S. (2001). *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Obtenido de

file:///D:/Escritorio/ACADEMICA/MATERIAL%20DE%20ESTUDIO/TOMAS%20DE%20AQUINO/1225-1274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae,_ES.pdf

De Aquino, S. T. (1953). *Suma contra lo gentiles I*. Madrid: La Editorial Católica, ed.

Descartes, R. (1641). *Meditaciones metafísicas*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Dietz, G. (2005). Del munculturalismo a la interculturalidad: Evolución y perspectiva. En G. Carrera, & G. Dietz, *Patrimonio Inmaterial y Gestión de la diversidad* (págs. 31-55).

California: Junta de Andalucía.

Durkheim, E. (2002). Représentations individuelles et et représentations collectives. *Revue de Métaphysique et de Morale, tome VI 1898*, 1-22.

El Heraldo. (6 de febrero de 2013). La tradición y la modernidad en carnaval deben complementarse. *El Heraldo - Tertulias*, pág. 3b.

El Heraldo. (20 de Febrero de 2020). Milena Paola Vidal, de Soledad, es la nueva Sirena de la Cumbia. *El Heraldo*.

Elejabarrieta, F. (28 de abril de 1991). Las representaciones sociales. En A. Echebarría, *Psicología social sociocognitiva* (págs. 223-248). Bilbao: España: Desclée de Brouwer,

S.A. Obtenido de <http://milnovecientossexentayochoblogspot.com/2015/04/de-las-representaciones-colectivas-las.html>

Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emece.

Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*.

Florida: AltaMira Press.

- Escudero, C. (2015). La educación del cuerpo: La danza como practica corporal. En R. Crisorio, *Ideas para pensar la educación del cuerpo* (págs. 90 -96). La Plata - Argentina: Universidad de la Plata.
- Fayad S, J. (2015). Ciclos de vida como principio activo hacia una escolarización intercultural. *Revista Colombiana de Educación, N.º 69*, 121-133.
- Flores Martos, J. (2001). *Un Continente de Carnaval: Etnografía Crítica de Carnavales Americanos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Flórez Albor, K. (2018). *Somos Cumbia, somos familia*. Barranquilla: La imprenta.
- Flórez, R. (1997). *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá: McGraw-Hill.
- Foucault, M. (1974). *Vigilar y Castigar: "Nacimiento de la prisión"*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad III*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2011). *La hemenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Ecnómica de Argentic.
- Franco Medina, C. (1997). La danza tradicional en el Carnaval de Barranquilla. *Nueva Revista Colombiana del Folclor*, 99-106.
- Freire, P. (1969). *Pedagogía del oprimido*. Mérida: El Lapíz Rebelde.
- Freire, P. (1993). *Pedagogy of the City*. Nueva York: Conntinuum.
- Freire, P. (2005). *Education for critical consciousness*. London: Continuum.
- Friedmann, N. (1985). *El Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: La Rosa.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Sigueme.
- Galimberti, U. (1987). *Il Corpo*. Milan: Feltrinelli.

- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- Geertz, C., & Clifford, J. (1998). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Gélis, J. (2005). El cuerpo, la iglesia y lo sagrado. En A. Corbin, J.-J. Courtine, & G. Vigarello, *Historia del Cuerpo* (págs. 30-52). Bogotá: Taurus.
- Gélis, J. (2005). El cuerpo, la iglesia y lo sagrado. En G. Vigarello, A. Corbin, & J.-J. Courtine, *Historia del cuerpo* (págs. 27-110). Madrid: Taurus.
- Giddens, A. (2000). *Un mundo desbocado, los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- Girola, L., & De Alba, M. (2018). Imaginarios y representaciones sociales. Un Estado del Arte de Mexico. En F. .. Aliaga, M. .. Maric, & C. Uribe, *Imaginarios y representaciones sociales. Un estado del Arte en Iberoamerica* (págs. 349-425). Bogota: Crai- Usta.
- Giroux, H. (2003). *Pedagogía y política de la Esperanza*. Buenos Aires: Amorrourto.
- Giroux, H. (2011). *On Critical Pedagogy*. London: Bloomsbury.
- Giroux, H. (2014). *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical*. Madrid: Popular.
- Gómez Ramos, N. (2007). *Deformaciones de la Cumbia*. Barranquilla: IDCT.
- González Cueto, D. (2004). *El Carnaval de Barranquilla en el documental: Una revisión histórica (1984-1994): Recopilación y revisión historica de la producción documental sobre el carnaval de Barranquilla*. Obtenido de Biblioteca digital HéctorRojas Herazo: <http://hdl.handle.net/10738/116>
- González, J. (2006). *Perspectivas contemporáneas sobre la cognición: percepción categorización, conceptualización*. México: Siglo XXI.

- González-Varas, I. (2018). *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Gramsci, A. (1974). *Antología*. Madrid: Siglo XXI.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. México: Era.
- Guba, E., & Lincoln, Y. (1989). *Generation evaluation*. Newbury Park, California: SAGE.
- Habermas, J. (1985). *Ciencias sociales reconstructivas v.s. Ciencias Comprensivas*. Barcelona: Pensament.
- Habermas, J. (1989). *Teoría de la acción comunicativa* (Vol. I). Madrid: Cátedra.
- Heers, J. (1988). *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.
- Hegel, G. (1984). *Lecciones sobre filosofía de la religión*. Madrid: Alianza.
- Hegel, G. (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Universidad.
- Heidegger, M. (1976). *El origen de la obra de arte*. Chile: Unidad de estudios culturales.
- Herrejón Peredo, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, 135-149.
- Hobsbawm, E. (1987). *El mundo del trabajo. Estudios sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona: Crítica.
- Hobsbawm, E. (1996). La política de identidad y la izquierda. *New Left Review* 217, 35-50.
Obtenido de <https://newleftreview.org/issues/i217>
- Huerta, J. (1999). *Antología del teatro breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hume, D. (2004). *Investigaciones sobre el entendimiento humano*. Madrid: Agora.
- Ibáñez, T. (1988). *Ideologías de la vida cotidiana*. Barcelona: Sendai.
- Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómeno, concepto y teoría. En S. Moscovici, *Psicología Social II* (págs. 469-494). España: Paidós.

- Jodelet, D. (1986). La representación social. fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici, *Psicología Social II* (págs. 469-494). Barcelona: Paidós.
- Jodelet, D., & Guerrero, A. (2000). *Develando la cultura*. México: Unam.
- Jovchelovitch, S. (2001). Social representations, public life, and social construction. En K. Deaux, & G. Philogene, *Representations of the social*. London: Blackwell Publications.
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio*. Madrid: Librería de Fco. Iruveda. Obtenido de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36656/38580>
- Kant, I. (1982). *Crítica de la Razón Pura*. (M. García Morente, & M. Fernández Núñez, Trads.) México: porrúa.
- Kant, I. (2005). *Primera introducción a la Crítica del juicio*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nuva visión.
- Le Breton, D. (2018). *La Sociología del cuerpo*. Siruela.
- León Cavallo, K. (2005). *Cuerpos Estrategas. Cartografía de la corporeidad en la supervivencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Rosario.
- Lescano, A. (2015). Educación Corporal: Prácticas con el cuerpo. En R. Crisorio, *Ideas para pensar la educación del cuerpo* (págs. 97-103). La plata: Universidad de la Plata.
- Lewis, T. (2007). Filosofía-estética-educación: reflexiones sobre la danza. *The Journal of Aesthetic Education*, 53-66.
- Lindo, D. M. (2010). *La Danza, conceptos y reflexiones*. Barranquilla: unijaveriana.
- Lindo, D. M. (26 de febrero de 2017). Qué pasó en la batalla de flores?, la culpa. *Zona Cero*. Obtenido de Qué pasó en la batalla de flores, la culpa.: <http://zonacero.com/?q=generales/que-paso-en-la-batalla-de-flores-la-culpa-77933>

- Livi, A. (1995). *Critica del sentido comun*. Madrid: RIALP.
- Londoño, A. (1986). *Danzas Colombianas*. Medellin: Universidad de Antioquia .
- Lories, D. (1997). En torno al sentido común kantiano: sobre un. *Areté*, IX(1), 109-126.
- Martín Serrano, M. (2004). *La producción social de comunicación*. España: Alianza.
- Martínez, M. (1999). La etnografía como alternativa de investigación científica. En *La investigación etnográfica aplicada a la educación* (págs. 53-60). Bogotá: Dimensión Educativa.
- Marulanda, O. (1984). *El folkllore de Colombia. Guía práctica de la identidad cultural. Arte estudio*. Bogota: Arte Estudio.
- Marx, K. (1980). *Manuscritos economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología* . Madrid: Tecnos S.A.
- Mayor, S., & Rosa, M. C. (2012). Juventud, fiesta y mercado: Un estudio acerca del Carnaval de Ouro Preto- Minas Gerais. . *Polis*, 1-19.
- McLaren, P. (1994). *Pedagogía crítica y cultura depredadora*. Paidós : Barcelona.
- Merriam, S. .. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey- Bass.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Plan Nacional de Danza, Colombia un país que baila*. Bogotá.
- Minski, S., & Stevenson, A. (2009). *Barranquilla, historia cronicas y datos esenciales*. Barranquilla: Iguana Ciega.
- Moreno Zapata, P. (enero de 2010). *Compendio de politicas culturales*. Obtenido de <http://www.mincultura.gov.co/areas/fomento-regional/Documents/Compendio-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis su imagen y su público*. Buenos aires: Huemul S. A.

- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Anesa-Huemul.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. En R. M. Farr, & S. Moscovici, *Social representations* (págs. 3-69). Cambridge: University Press.
- Ossona, P. (1984). *La educación por la danza*. Madrid: Taurus.
- Pedraza, Z. (2007). Perspectiva de los estudios del cuerpo en América Latina. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de sociología., (págs. 2-27). Guadalajara.
- Pereira de Sá, C. (1998). *A construção do objeto de pesquisa em representações sociais*. Rio de Janeiro: Uerj.
- Pérez Herrera, M. (2014). Carnaval y educación social. *Revista Horizontes Pedagógicos* 16, 142-153.
- Pérez, M. (2014). *Construir tejidos de nación: Los Carnavales en Colombia. Carnavales y Nación: Estudios sobre Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba y Venezuela*. Bogotá: Antrophos.
- Pinto Araújo, L. (2019). Escenario de la Memoria. La Murga uruguaya como correlato de la identidad. En L. Pinto Araújo , & D. Cabrera Hernández, *Reexistencias, lugares de la memoria* (págs. 47-71). Mexico: Balam.
- Pinto, J. (2013). *Los Imaginarios sociales*. Madrid: Terrae.
- Planella, J. (2000). *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Planella, J. (2015). *Pedagogía de lo sensible. Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Prats, L. (2004). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.

- Quiceno, H. (2002). Educación y formación profesional. *Cuadernos de administración*, 89-98.
- Quintero, M., Lindo, M., Restrepo, B., & Rodriguez, M. (1998). *El carnaval de Barranquilla: La Juventud y sus imaginarios. "Cipote Recocho"*. Barranquilla.
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el agosto de 2019, de <https://dle.rae.es/?id=TtEMsxJ>
- Real Academia Española. (febrero de 2020). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Diccionario: <https://dle.rae.es/carnaval>
- Real Academia Española;. (octubre de 2018). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/representaci%C3%B3n?m=form>
- Reid, T. (2003). *La filosofía del sentido común*. México: Amalgama Arte Editorial.Rey
- Sinning, E. (2004). *Joselito Carnaval*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Rodríguez Salazar, T. (2007). *Representaciones sociales. Teoría e investigación*. Guadalajara: CUCSH-UDG.
- Rosa, A., Bellelli, g., & Bakhurst, D. (2008). Representaciones del pasado, cultura personale identidad. *Educação e Pesquisa*, 167-195.
- Sabariego, M., Massot, I., & Dorio, I. (2014). Metodos de investigación cualitativa. En R. Bisquerra, *Metodología de la investigación educativa* (págs. 293-328). Madrid: LaMuralla S.A.
- Sánchez Vásquez, A. (1997). *Filosofía y circunstancias*. México: Anthropos.
- Sanín SantaMaría, J. D. (2010). Made in Colombia. La construcción de la colombianidad a través del mercado. *Revista Colombiana de Antropología*, 27-61.
- Simons, H. (2011). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Morata.

- Solano Alonso, J., & Bassi, L. R. (2005). La música de Carnaval: espíritu sonoro y rítmico de nuestra fiesta. *Huellas*, 53-66.
- Stake, R. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- Taylor, S., & Bogdan, H. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Paidós.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus. Unesco.
- (2003). *Convención para la Salvaguarda*. París. Unesco.
- (2014). *Informe periódico N° 01033/Colombia*. París.
- Unesco. (29 de marzo de 2017). *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Obtenido de <http://www.unesco.org/culture/ich/es/convenci%C3%B3n>
- Valdéz Medina, J. (1998). *Las redes semánticas naturales, usos y aplicaciones*. México: UAM.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa. Barcelona: Gedisa.
- Vargas, C. M. (1993). *El carnaval de Santa Cruz de Tenerife: Un estudio antropológico*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Vigarelo, G. (2003). Histoire et modèle du corps. . *Hypothèses*, 79-85.
- Vigarelo, G. (2017). *El sentimiento de sí. Historia de la percepción del cuerpo*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Wolcott, H. F. (1999). Sobre la intención etnográfica. En Á. Díaz de Rada, F. García Castaño, & H. Velasco Maillo, *Lectura de antropología para educadores* (págs. 127-144). Madrid: Totta S.A.
- Young, J. (1999). *The Exclusive Society*. Londres: Sage.

Yúdice, G. (2008). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

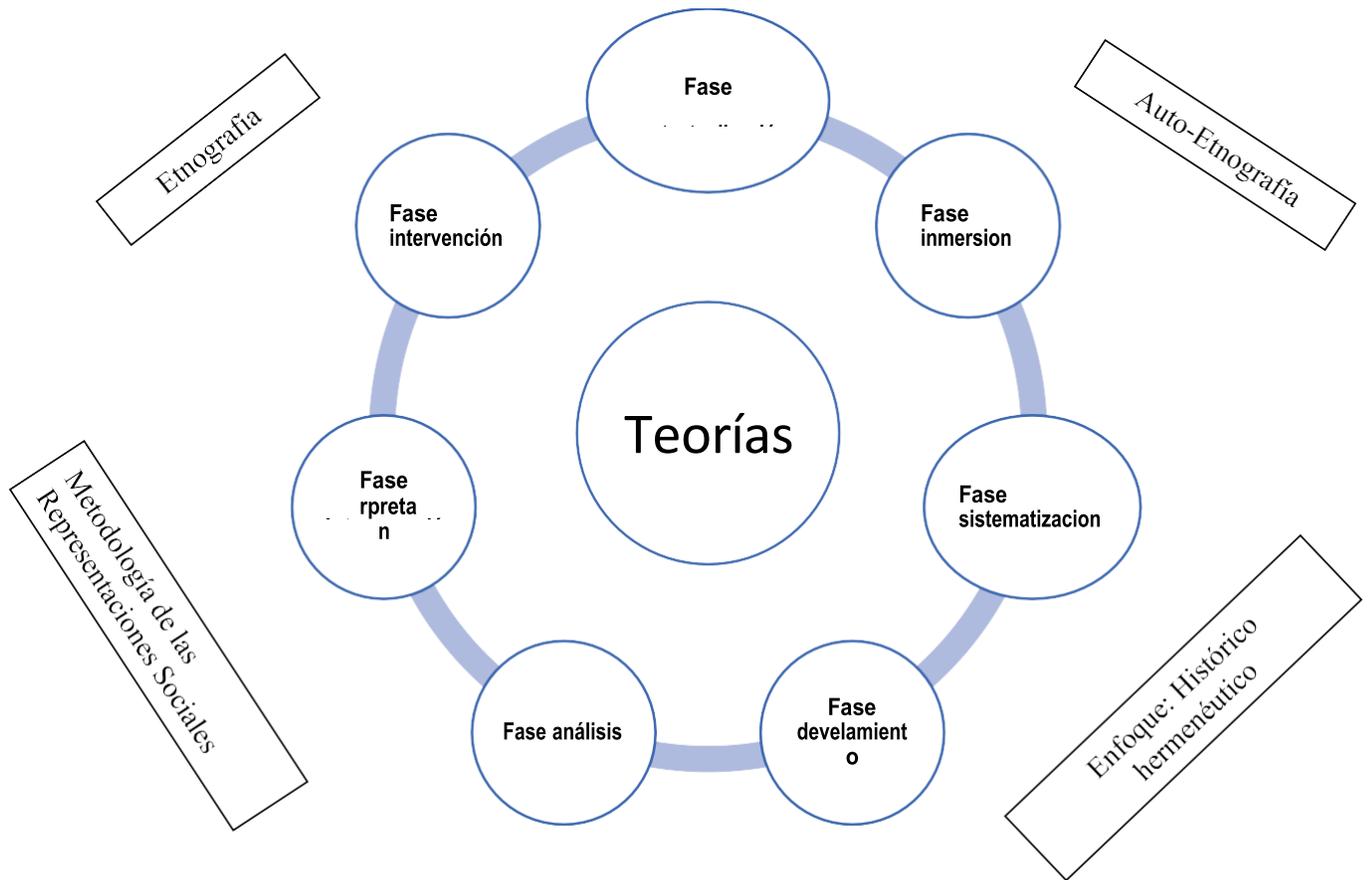
Zapata Olivella, M. (1962). Cantos religiosos de los negros de Palenque. *Nueva Revista Colombiana del Folclor*, III(7), 205-211.

Zubiria, M. D. (1997). *Fundamentos de Pedagogía Conceptual*. Bogotá: Plaza y Janes.

Zuluaga, O. (1987). *Pedagogía e historia. La historicidad de la pedagogía*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia.

Anexos

Anexo 1 Fases investigativas en el marco de un enfoque procesual y complementario



- Fase Contextualización: Explorar, leer, observar
- Fase Inmersión: Describir los acontecimientos – comparar -
- Fase Sistematización: Ordenar – clasificar – categorizar
- Fase Develamiento: Supuestos – factibilidad
- Fase Análisis: Limitaciones – comparación
- Fase de Interpretación: Teorías

Anexo 2 Operacionalización de los objetivos

Objetivo general: Identificar las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo en las danzas tradicionales del Carnaval de Barranquilla

Objetivo	Categoría	Indicadores de Cumplimiento	Interrogantes	Instrumentos
Analizar las representaciones sociales del CUERPO DANZANTE de las agrupaciones tradicionales del Carnaval de Barranquilla	Cuerpo Danzante	El conocimiento de los significantes y significados implícitos en el cuerpo danzante (simbolización – habitus)	¿Cómo se auto percibe y es percibido el cuerpo y cuál es su importancia dentro del contexto de las tradiciones? ¿Cómo se define el cuerpo y con qué palabras se relaciona en orden de importancia?	Entrevistas abiertas.
		Identificación del discurso en relación con el cuerpo y la manera de representarse (objetivación)	¿Cómo se “presenta” el cuerpo (atuendo, maquillaje, accesorios, ejecución) para escenificarse? ¿Por qué y para qué se presenta en escena el cuerpo danzante?	Cuestionarios On line.
		El establecimiento del nivel de importancia del valor de la tradición en el cuerpo danzante.		Registros de observación.
Identificar las representaciones sociales de las PRÁCTICAS FORMATIVAS del cuerpo danzante de la tradición	Prácticas formativas	El conocimiento de los tipos de actos formativos (modelos), que se llevan a cabo en las agrupaciones.	¿Quiénes participan en el acto formativo o en la transmisión de los saberes?	Entrevistas abiertas.
		La comprensión de la forma como se transmite el saber tradicional.	¿Quién dirige las actividades de transmisión de saberes? ¿Cómo se transmite el saber?	Cuestionarios On line.
		La interpretación y tensiones existentes entre las generaciones de directores e integrantes.	¿Cuál es el decurso factico del acto formativo? ¿Qué saberes son transmitidos?	Registros de observación.
		El desarrollo del decurso fáctico.	¿Cómo se hace parte de una agrupación tradicional? ¿Cómo se define la formación y con qué palabras se asocia en nivel de importancia?	videos

Continuación...

Objetivo general: Identificar las representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo en las danzas tradicionales del Carnaval de Barranquilla

Objetivo	Categoría	Indicadores de Cumplimiento	Interrogantes	instrumentos
Establecer los factores que influyen en la transformación de las tradiciones y afectan la salvaguardia del Carnaval de Barranquilla	El Carnaval	El conocimiento de la fiesta y los roles que se suscitan al interior de las agrupaciones (<i>habitus, roles, capital cultural, estructuras de poder, normatividad</i>) La forma como se conciben los protagonistas de la tradición del carnaval.	¿Qué significado tienen las danzas tradicionales, cómo se componen, cómo se desarrollan y por qué? ¿Cuáles han sido las transformaciones que se han suscitado en las danzas tradicionales desde su participación en el carnaval? ¿Cómo se regulan las participaciones de las agrupaciones en el carnaval? ¿Qué instituciones han liderado el Carnaval?	Entrevistas abiertas. Cuestionarios On line. Registros de observación.
	La tradición y el patrimonio	La identificación del concepto de tradición. La importancia que tiene el termino tradición. La importancia que reflejan las agrupaciones en torno al valor de lo tradicional.	¿Cómo es percibida y perciben la tradición? ¿Cómo se construye el patrimonio? ¿existe coherencia entre el discurso y la acción?	

Anexo 3 Protocolo para el análisis de los resultados

DIMENSIONES DE LA REPRESENTACIONES SOCIALES	Campo de representación (contenido del objeto social)	Información (Surge del contacto directo)	Actitud (comportamientos)
En las prácticas sociales mediado por procesos comunicativos ¿Cómo se producen las RS?	Ensayos, presentaciones	Lo que dicen los directores Lo que dicen los integrantes Lo que dicen los “otros”	¿Qué tensiones se reflejan? ¿importa la tradición? ¿cómo apoyo lo tradicional?
1)OBJETIVACIÓN Involucra la materialización de las palabras o ideas. (Moscovici.1979) ¿Qué Mecanismos permiten identificar las representaciones?	El cuerpo Las prácticas formativas La danza – las comparsas La tradición	¿Cómo se entiende el cuerpo? ¿Cómo se entienden las prácticas formativas? ¿Cómo se entiende la tradición?	¿Qué tipo de cuerpos es el que danza? ¿Qué tipo de cuerpo es la forma? ¿Ese cuerpo cómo objetiva la tradición?
2)ANCLAJE Permite comprender la manera cómo se confiere el significado al objeto representado.	Orden o jerarquía que adquieren los términos	Enraizamiento	Transforma lo que es extraño en familiar

REDES SEMANTICAS -

SIGNIFICADOS Y SIGNIFICANTES - SOPORTE TEORICO DE LOS DISCURSOS

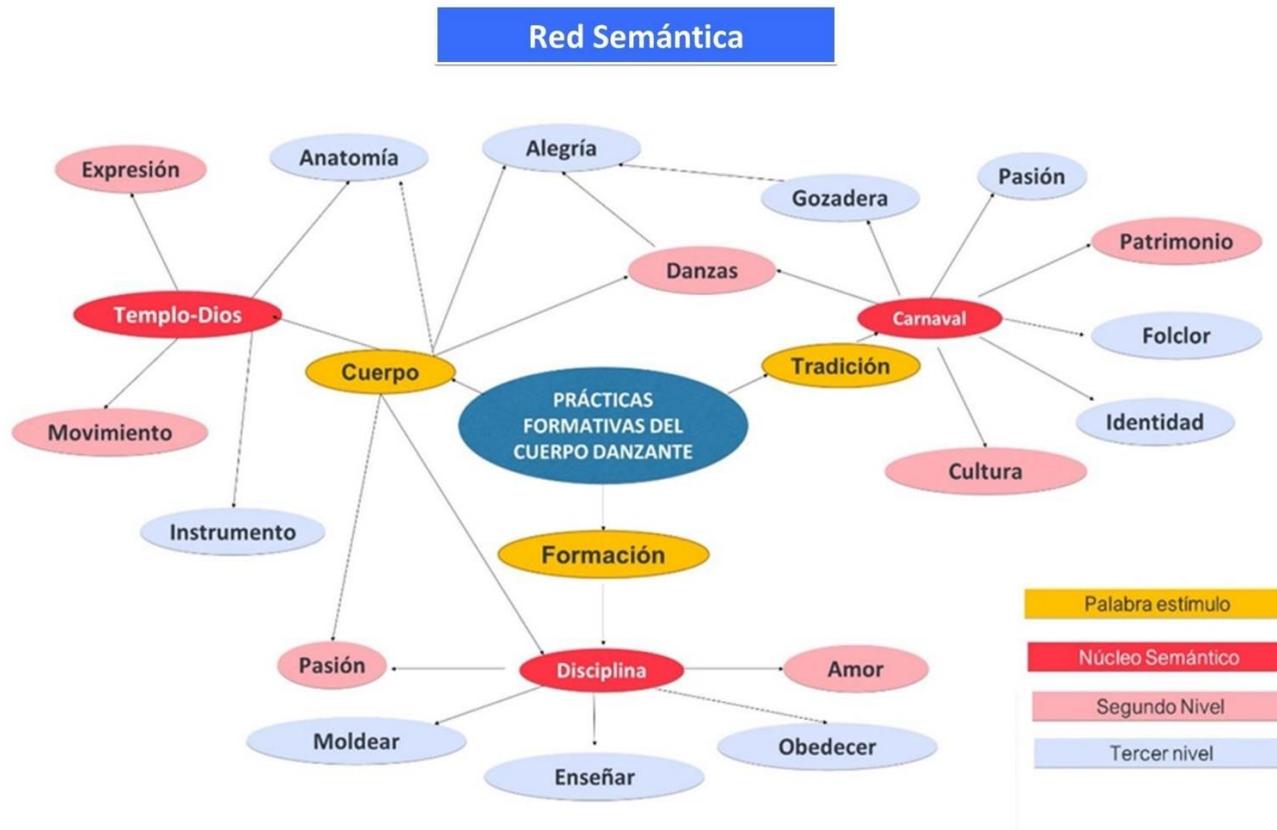
Continuación...análisis de resultados determinación de peso semántico

Palabra motivadora	Palabras Valor J ¹	Jerarquía	Frecuencia de aparición	Peso semántico Valor M ²	Valor FMG ³
FORMACIÓN	1. Disciplina	9	47	369	100%
	2. Amor-pasión	9	39	351	95.12%
	3. Enseñar	8	35	280	75.88%
	4. Obedecer	8	29	232	62.87%
	5. Moldear	7	27	189	51.21%
	6. Transmitir	7	25	175	45.21%
	7. Instruir	6	23	138	35.65%
	8. Aprender	6	19	114	29.45%
...34 valor j (308)					
CUERPO	1.-Templo-Dios	9	43	387	100%
	2.- Expresión	10	38	380	98.19%
	3.-Movimiento	9	35	315	81.39%
	4. Instrumento	7	38	266	68.73%
	5.-Fuerza elasticidad anatomía	6	25	150	38.75%
	6.- Alegría	6	15	90	23.25%
	7.- Arte	6	11	66	17.05%
	8.- Belleza	5	9	45	11.62%
...38 valor j (211)					
TRADICION	1.-Carnaval	10	51	510	100%
	2.-Cultura	9	49	441	86.47%
	3.-Las danzas	9	48	432	84.70%
	4.- Patrimonio	9	47	423	82.94%
	5.- Folclor	8	54	432	84.70%
	6.-Identidad	7	56	392	76.86%
	7.- Pasión	6	43	258	50.58%
	8.- Gozadera	6	41	246	48.23%
...52 valor j (321)					

Determinación del peso semántico

- **El valor J:** indica la riqueza semántica. Se obtiene de la suma de palabras que fueron generadas.
- **El Valor M:** indica el peso semántico el cual es resultado de multiplicar la frecuencia de aparición con la jerarquía de cada palabra.
- **El valor FMG** se expresa en porcentajes la distancia semántica y se obtiene aplicando una regla de tres, partiendo de la palabra definidora con el valor M más alto de la red, misma que representa el 100%.

Continuación....



Anexo 4 Formato de registro de observación

UNIVERSIDAD DEL ATLANTICO DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
INVESTIGACIÓN: REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO EN LAS DANZAS
TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA.

Instrumento de observación de los espacios formativos (ensayos, clases)

Instrumento de observación No. _____ Fecha: _____

Objetivos

Por medio de este instrumento se pretende:

- a) Describir el decurso factico (inicio, desarrollo y finalizar) de las PRÁCTICAS formativas del cuerpo danzante en las agrupaciones del Carnaval de Barranquilla.
- b) Describir las formas comunicativas presentes y los mensajes implícitos en el discurso de los directores y líderes de los actos formativos.

Identificación General

Nombre del grupo visitado _____ modalidad _____

Hora de inicio _____ hora de finalización _____

1. Lugar

Característica del espacio 01 Abierto 02 Cerrado

Cómo es la distribución de los integrantes y director a nivel espacial

(Describir) _____

2.- El Inicio

Llegada al lugar por parte de los integrantes:

Descripción de cómo se aproximan y participan los integrantes en el espacio formativo, cómo se convoca.

3.- El desarrollo

Actores participantes

01 bailarines 02 Músicos 03 director 04 familia 05 Otros ¿Cuáles?

Descripción y participación de los integrantes y del director o persona a cargo de la formación

2. Contenido de lo enseñado (qué baile, ritmo, cómo se hace, expresiones comunes):

2.1. Participación y la animación de los jóvenes en el desarrollo del proceso formativo:

2.2. Descripción y participación de los jóvenes como interpretes (forma de baile, expresiones gestuales. expresión corporal)

2.2.1 Expresión corporal de la danza en su conjunto

2.2.2. Descripción de la estereometría (Relación gestual entre participantes)

2.2.3. Expresión verbal

Contenido de la expresión verbal

3.- La finalización

Observación sobre la forma como se termina el acto formativo.

Observaciones de la actividad formativa de la agrupación de danza:

Anexo 5 Formato de entrevista

UNIVERSIDAD DEL ATLANTICO DOCTORADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

INVESTIGACIÓN: REPRESENTACIONES SOCIALES DE LAS PRÁCTICAS FORMATIVAS DEL CUERPO EN LAS DANZAS TRADICIONALES DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

Entrevista No. _____ Fecha: _____

Propósito:

a) Identificar los discursos relacionados con el Cuerpo, las prácticas formativas y el patrimonio las palabras con las cuales se relaciona y el nivel de importancia.

ROL DEL ENTREVISTADO EN LA DANZA _____

FECHA DEL ACONTECIMIENTO _____

NUMERO DE LA ENTREVISTA _____

1. EDAD

2. GENERO

F () M ()

3. DIRECTOR ()

4. JOVEN INTERPRETE ()

5. ASISTENTE ()

PERCEPCIONES Y SIGNIFICADOS:

1.1 QUE ES PARA TI EL CUERPO ? _____

1.2 QUE ES

PARA TI LA FORMACION ? _____

1.3 QUE ES PARA TI LA TRADICIÓN ? _____

1.4 MENCIONA CINCO PALABRAS QUE SE TE OCURRAN CUANDO ESCUCHAS LAS SIGUIENTES PALABRAS:

- CUERPO
- FORMACIÓN
- TRADICION

1.5 DE ACUERDO A LAS PALABRAS ESCOGIDAS, PUEDES MENCIONARLAS EN ORDEN DE IMPORTANCIA? _____

1.6 QUE PUEDES DECIRNOS DE SU ORIGEN Y EL SIGNIFICADO DE CADA UNO DE LOS ELEMENTOS Y PASOS QUE EJECUTAN EN TU DANZA?

1.7 PORQUE ESTAS PARTICIPANDO EN ESTA DANZA? _____

1.8 CUAL ES EL SENTIDO DE TU DANZA? _____

1.9 CON CUAL DE LOS SIGUIENTES TERMINOS TE IDENTIFICAS Y TE GUSTA SER DENOMINADO:

- HACEDOR
- ARTISTA
- ACTOR

1.10. PORQUE?

Anexo 6 Formato empleado en la revisión documental

Guía para la revisión documental No. 001

Título de la investigación: Representaciones sociales de las prácticas formativas del cuerpo danzante y su incidencia en las tradiciones del Carnaval de Barranquilla.

Doctorado en Ciencias de la Educación.

Propósito: Recopilar información textual o visual relevante relacionada con las categorías de análisis de la investigación.

1. Características y tipo de documento	Libro ___ revista ___ video ___ Informe ___ página web otro
a) Título del documento	
b) Autor – autores	
c) Fecha y lugar de impresión /edición	
d) Institución donde reposa/ https	
e) Editorial - productor	
f) Año	
1. Categoría investigativa a la cual se articula:	Formación _____ Carnaval _____ Patrimonio ___ Tradición _____ Cuerpo _____ Danza _____ Otros: _____
2. Información relevante y ubicación en el documento:	
3. Otra información relevante como insumo a los resultados de la investigación.	
4. Observaciones/reflexiones.	

Anexo 7 Espacio de transmisión de saberes Congo.



Anexo 8 Momento de entrevista a directores de danzas de Congo





Anexo 9 Arriba Sedes de las Cumbiamba la Arenosa

Anexo 10 Abajo Sede de la cumbiamba la Revoltosa





*Anexo 11 Directora de la danza del Paloteo Anexo 12 Reunión
previa de la danza del Paloteo*





Anexo 13 Arriba Validación de la información genealogía de las danzas de Congo

Anexo 14 Abajo Socialización de la genealogía de las danzas de Congo





Anexo 15 Prácticas formativas





Anexo 16 Concurso de Comparsas de Fantasía 2020





Anexo 17 Participación de Paloteo y Congo en los desfiles 2020





Anexo 18 Reunión con directores de danzas y comparsas



Anexo 19 Constancia de Taller con medios de comunicación



FUNDACIÓN CARNAVAL DE BARRANQUILLA

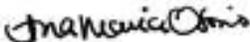
CERTIFICA

Que la maestra **MÓNICA PATRICIA LINDO DE LAS SALAS** identificada con CC. 22.447.571 de Barranquilla, desarrolló la conferencia y taller sobre **"Las danzas tradicionales y su importancia en la salvaguarda del Carnaval de Barranquilla"**, dirigida a los periodistas, comunicadores sociales, influenciadores digitales de la ciudad.

Este taller se realizó el 8 de enero del presente año, en la Sede del Sena de Industrias Creativas al lado de la Casa del Carnaval y promovido por la oficina de comunicaciones de Fundación Carnaval de Barranquilla para mayor conocimiento a periodistas y encargado del registro del Carnaval de Barranquilla, Patrimonio de la Humanidad.

Barranquilla, junio 5 de 2020.

Atentamente,



Ana María Osorio
Directora de Comunicaciones
Carnaval S.A.S

Carretera 54 No. 498 - 39
Teléfono-Fax: (5) 3796021-3796025
Barranquilla - Colombia
www.carnavaldebarranquilla.org



¿Cómo se analizan las representaciones sociales?



PROCESO DE SISTEMATIZACIÓN Y EL ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN



Teoría del núcleo
Jean Abric
Para focalizar.

Teoría Procesual
Moscovici-
Jodelet
Para analizar las relaciones, procesos y la dinámica social



Es importante asumir la práctica formativa como una oportunidad de desarrollar la capacidad crítica y emplearla para que las nuevas generaciones se asuman como parte de los problemas del mundo y se comprometan con los asuntos, en este caso de índole cultural y patrimonial.-