

COLECCIÓN INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO PARA TODOS

Huellas de la danza en Barranquilla

**CARLOS FRANCO, UN MAESTRO
ADELANTADO A SU ÉPOCA**

MÓNICA LINDO DE LAS SALAS



COLECCIÓN INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO PARA TODOS

Huellas de la danza en Barranquilla: Carlos Franco, un maestro adelantado a su época

MÓNICA LINDO DE LAS SALAS



Sello Editorial
**UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO**

Lindo De las Salas, Mónica Patricia

Huellas de la danza en Barranquilla : Carlos Franco, un maestro adelantado a su época / Mónica Patricia Lindo De las Salas . – 1 edición. – Puerto Colombia, Colombia: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2020.

Colección Investigación y desarrollo para todos

Ilustraciones. Incluye bibliografía

ISBN: 978-958-5131-81-1 (Digital descargable)

1. Danza – investigaciones. 2. Danza – Investigaciones – Carlos Franco 3. Danza populares – investigaciones. 4. Danza – Investigaciones – Barranquilla, Colombia. I. Autor. II. Título.

CDD: 001.4 L747



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO

www.unitlantico.edu.co
Kilómetro 7, Antigua Vía a Puerto Colombia.
Barranquilla, Colombia.

© 2020, Sello Editorial Universidad del Atlántico.
ISBN 978-958-5131-81-1

Coordinación editorial
Sonia Ethel Durán.

Asistencia editorial
Estefanía Calderón Potes.

Diseño y diagramación
Joaquín Camargo Valle.

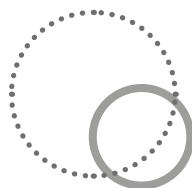
Revisión y corrección
Daniela Torres Pérez.

Impreso y hecho en Barranquilla, Colombia.
Ditar S.A. www.ditar.co
Kilómetro 7, Vía a Juan Mina.
Parque Industrial Clavería.

Printed and made in Barranquilla, Colombia.



Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Esta licencia permite la distribución, copia y exhibición por terceros de esta obra siempre que se mencione la autoría y procedencia, se realice con fines no comerciales y se mantenga esta nota. Se autoriza también la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser divulgadas.



La presente colección es posible gracias a las siguientes autoridades académicas de la Universidad del Atlántico:

José Rodolfo Henao Gil

Rector

Leonardo Niebles Núñez

Vicerrector de Investigaciones, Extensión y Proyección Social

Danilo Hernández Rodríguez

Vicerrector de Docencia

Mariluz Stevenson

Vicerrectora Financiera

Josefa Cassiani Pérez

Secretaria General

Miguel Caro Candezano

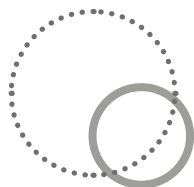
Jefe del Departamento de Investigaciones

Agradecimientos especiales

Facultad de Ciencias de la Educación

Decano Edison Hurtado Ibarra

2020



La colección ***Investigación y desarrollo para todos*** es una iniciativa liderada por la Vicerrectoría de Investigaciones, Extensión y Proyección Social de la Universidad del Atlántico, pensada como herramienta para la divulgación de la investigación y el conocimiento que se genera en el Caribe colombiano.

Contenido

Prólogo	15
Introducción	17
Capítulo 1.	
Antecedentes de un encuentro con la historia.....	23
Capítulo 2.	
Una pasión llamada danza.....	29
Las prácticas formativas.....	31
Ser maestro.....	33
Los procesos creativos.....	35
Capítulo 3.	
El maestro que conocí	37
Capítulo 4.	
Entrenar para bailar	41
Capítulo 5.	
Creación y tradición en una escuela de folclor	49
Capítulo 6.	
Composición Palenque.....	59
Capítulo 7.	
Composición Sinú	67

Capítulo 8.	
Composición Carnaval	72
Capítulo 9.	
Composición Caimán	91
Capítulo 10.	
Carlos y el Carnaval	95
Capítulo 11.	
Carlos en el mundo	101
Capítulo 12.	
Carlos 1976 - 1994	112
In memoriam	116
Capítulo 13.	
Bitácora	118
Referencias	134
La autora	138

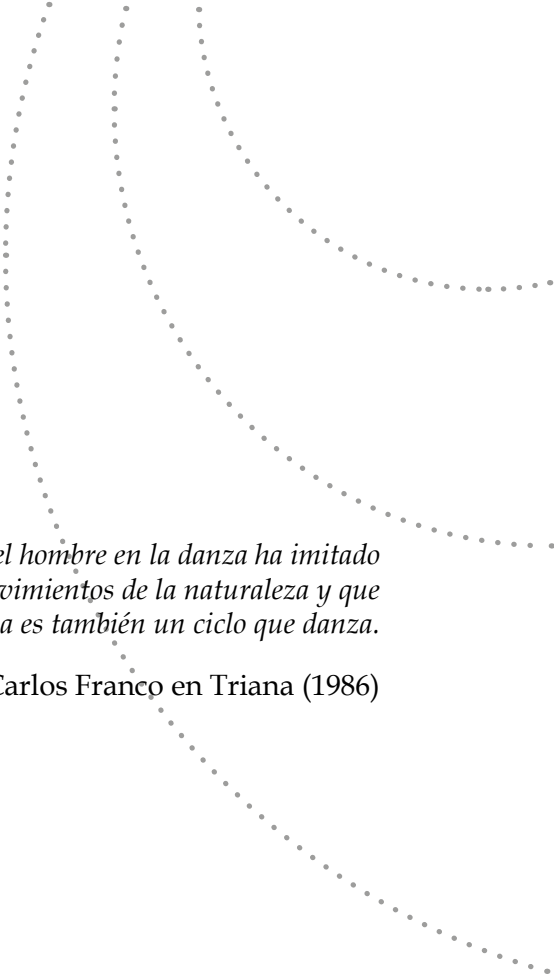
Índice de fotos

Foto 1. Carlos Franco.....	13
Foto 2. Carlos Franco en una de sus clases.....	42
Foto 3. María Barranco.....	44
Foto 4. Gloria Peña.....	45
Foto 5. Carlos Franco y Angélica Herrera.....	48
Foto 6. Susana Elmtën. 1991.....	54
Foto 7. Maestro César Monroy. 2019.....	55
Foto 8. Grabación del documental Una escuela, una vida, una lucha.....	57
Foto 9. Composición Palenque.....	61
Foto 10. Composición Palenque.....	61

Foto 11. Composición Palenque.....	62
Foto 12. Composición Palenque.....	62
Foto 13. Composición Palenque.....	63
Foto 14. Carlos Franco, Libardo Berdugo y Alfredo Morelos	73
Foto 15. Carlos Franco bailando. 1987	76
Foto 16. Carlos Franco bailando. 1987	77
Foto 17. Bailarines de la escuela en París. 1991.....	89
Foto 18. Carlos Franco vestido de Congo.....	90
Foto 19. Máscaras de caimán de Carmen Gil.....	93
Foto 20. Carlos Franco en un desfile de Carnaval.....	96
Foto 21. Comparsa La Conga cubana.....	98
Foto 22. Comparsa Cabildo en Carnaval.....	99
Foto 23. Comparsa Cabildo en Carnaval.....	100
Foto 24. Rodaje del documental Cuando Estocolmo se volvió Macondo. Gloria Triana junto a integrantes de la escuela.....	103
Foto 25. Carlos Franco rodeado de Gabriel García Márquez, La "Cacica" Consuelo Araujo, Julián Bueno, Carlos Rojas y Gloria Triana	104
Foto 26. Escuela de la Danza Folclórica en París. 1991.....	106
Foto 27. Mónica Lindo y Elías Acuña. Afiche del Festival de Montoire	107
Foto 28. Registro de la prensa francesa sobre el Festival de Montoire	108
Foto 29. Escuela de la Danza Folclórica en París. 1991	109
Foto 30. Escuela de la Danza Folclórica. Festival de Montoire	110
Foto 31. Carlos Franco en una fiesta de recepción. Francia	111
Foto 32. Cumpleaños 15 de la escuela.....	111
Foto 33. Carlos Franco en el Teatro Amira de la Rosa. 1986.....	114
Foto 34. Carlos Franco y los bailarines de su escuela. 1992	117
Foto 35. Carlos Franco y Mónica Lindo. Puerto Colombia.....	117
Ilustración 1. Planimetría y estereometría del mapalé en la versión escénica de Carlos Franco.	80
Ilustración 2. Planimetría y estereometría de la danza del indio chimila presentada en Francia en 1991.	86

Índice de tablas

Tabla 1. Presentaciones realizadas en 1976.....	119
Tabla 2. Presentaciones realizadas en 1978.....	120
Tabla 3. Presentaciones realizadas en 1979.....	120
Tabla 4. Presentaciones realizadas en 1980.....	121
Tabla 5. Presentaciones realizadas en 1981.....	122
Tabla 6. Presentaciones realizadas en 1982.....	122
Tabla 7. Presentaciones realizadas en 1983.....	124
Tabla 8. Presentaciones realizadas en 1984.....	124
Tabla 9. Presentaciones realizadas en 1985.....	125
Tabla 10. Presentaciones realizadas en 1986.....	126
Tabla 11. Presentaciones realizadas en 1987.....	126
Tabla 12. Presentaciones realizadas en 1988.....	127
Tabla 13. Presentaciones realizadas en 1989.....	128
Tabla 14. Presentaciones realizadas en 1990.....	130
Tabla 15. Presentaciones realizadas en 1991.....	131
Tabla 16. Presentaciones realizadas en 1992.....	131
Tabla 17. Presentaciones realizadas en 1993.....	131
Tabla 18. Presentaciones realizadas en 1994.....	132



*Yo pienso que el hombre en la danza ha imitado
siempre los movimientos de la naturaleza y que
la naturaleza es también un ciclo que danza.*

Carlos Franco en Triana (1986)

Foto 1. Carlos Franco



Fuente: Cortesía de Vicky Ospina.

*Dedicado a Carlos Franco Medina, y a todas
las generaciones de bailarines que encontraron
en la danza la razón de su existencia.*



Prólogo

Este libro pretende ser un homenaje a la memoria de Carlos Franco, el mismo que fundó la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla. Quienes lo conocieron sabían que no solo era el director, también era músico, bailarín, coreógrafo, diseñaba los vestidos, elaboraba la utilería, y salía a conseguir el dinero para la cristalización de sus sueños; todas son razones suficientes para considerarlo más que un maestro y verlo como un verdadero apasionado por su arte. Siempre contaba que lo más significativo en su vida era haber celebrado su cumpleaños, sin haberlo planeado, al lado del escritor Gabriel García Márquez, en la misma fecha en que el escritor recibió el Premio Nobel (el 10 de diciembre de 1982). Para entonces, Carlos tenía 28 años y su pasión por la danza seguía creciendo, por lo que pudo traspasar otras fronteras, y así llevar lo más selecto de la cultura Caribe por todo el mundo. Su vida marcó otras vidas, porque supo plantar la semilla de su pasión por la danza en el suelo fértil de muchos de sus alumnos, quienes lo recuerdan hoy con orgullo y agradecimiento por sus enseñanzas. Mónica Lindo De las Salas, uno de sus alumnos, ha pensado que este libro no sea un simple documento exegético, sino que también ilustre muchas de sus otras facetas, algunas desconocidas. Para así mostrar, de primera mano, cómo Carlos fue un visionario de la danza y, sin exageración alguna, un adelantado a su época.

Pasado mucho tiempo, la autora decantó sus emociones, el dolor y la nostalgia para contarnos de ese maestro que conoció, que significó tanto en su vida, y que la marcó, como a muchos, para siempre.

En una tierra donde la gratitud no es un valor recurrente, este texto, escrito con admiración y amor, es un testimonio de que la mejor manera de inmortalizar a quienes lo merecen es recordándolos. Mónica Lindo recuerda a Carlos tal como él hubiera deseado que se hiciera: llamando la atención sobre ese arte, la danza; para que perviviera cada vez que uno de los miembros de los grupos de danza, algunos fundados en su honor por sus antiguos alumnos, salga a bailar en un escenario. Ahí aparecerá siempre una fantasmática figura menuda, de torso desnudo, gritando a voz en cuello “Soy Carlos Franco, nunca me he ido de aquí...”.

Eleucilio Niebles Reales



Introducción

El presente documento contiene el avance de resultados del macroproyecto de investigación titulado Huellas de la danza en Barranquilla, liderado por el grupo de investigación CEDINEP¹ de la Universidad del Atlántico, en la línea de cuerpo y educación. El escrito da cuenta de la vida y obra del maestro Carlos Franco Medina, quien fundó la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla y la dirigió hasta el año 1994. En estos años, la escuela se convirtió en un ícono de la cultura de la ciudad y un referente importante para el sector de la danza a nivel nacional.

En el contexto general, el macroproyecto tiene el propósito de documentar la historia de la danza en la ciudad de Barranquilla. Para esto se tomó como población a los maestros fundadores de las escuelas y agrupaciones de danza más antiguas de la ciudad, en específico las que daten entre 1960 y 2000. Es decir, maestros que, a partir de su trayectoria, de sus prácticas formativas, sus saberes y sus creaciones, hayan influido en el desarrollo cultural de Barranquilla.

Las huellas de los maestros han surcado el terreno sólido de La Arenosa, nombre como también se conoce a la ciudad de Barranquilla, y han dejado marcas desde las que se ha erigido el pasado y el presente de la cultura de la ciudad. De sus cimientos y sus procesos formativos han brotado múltiples generaciones de bailarines y nuevos maestros que han hecho de Barranquilla un lugar especial, y con renombre a nivel internacional. En medio de ese panorama cultural se encuentra Carlos Franco Medina, un maestro que forjó un pensamiento en torno a la danza y el folclor, un

1 Centro de Documentación e Investigación Educativa y Pedagógica.

artista con sensibilidad social y cultural que lideró procesos y proyectos que impactaron el contexto nacional e internacional.

Carlos Arturo Franco Medina nació el 10 de diciembre de 1953, y murió el 21 de enero de 1994 en la ciudad de Barranquilla. Su vida como maestro empezó a forjarse hacia 1976 con la conformación de la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla, la creación de sus primeros montajes coreográficos y sus investigaciones en el entorno nacional, muchas de las cuales trascendieron al contexto del Carnaval de Barranquilla. De allí que el presente libro documente su historia de vida desde el punto de vista del ámbito artístico y pedagógico, para posibilitar el conocimiento de la naturaleza de sus obras y, en particular, sus procesos de formación en danza.

Sus creaciones coreográficas, sus métodos de enseñanza y sus presentaciones artísticas son el eje central de esta investigación, en la que se emplea la revisión documental y la autoetnografía, como un método expedito a partir del cual la autora enlaza la experiencia personal con conceptos sociales, artísticos y culturales relacionados con el investigado. Esta experiencia se construyó a partir del paso de la autora por la escuela dirigida por el maestro Franco, lugar en el que pudo experimentar diferentes roles como bailarina, instructora y asistente. Estas vivencias brindaron una amplia información sobre lo que Carlos, como artista escénico, forjó en la historia de una ciudad, de una región y un país. Por esto, en este libro se evidencian los hallazgos que caracterizaron al maestro en materia de prácticas pedagógicas, creación artística y dirección escénica.

La historia de vida de Carlos Franco Medina refleja que, si bien fue un apasionado por las tradiciones, su formación y madurez como artista se dio de la mano de maestros como María Barranco en la Universidad del Atlántico, con quien cimentó sus conocimientos en torno al folclor. También se formó en la academia de Gloria Peña, donde adquirió conocimientos en el área del ballet, y junto a la cual experimentó sus primeras giras internacionales como bailarín, al lado de sus compañeros, entre los que estaban Judith Rincón de Manotas, Jorge Arnedo y Alfredo Morelos. Compartió con la reconocida artista de música folclórica Totó la Momposina, y con Gloria Triana. Esta última es una antropóloga que abrió las puertas para que Carlos Franco transitara por caminos de veredas, pueblos y ciudades colombianas, desde las que amplió no solo sus horizontes geográficos, sino que pudo entender la naturaleza del hecho

folclórico, y la realidad social y cultural de un país que daba la espalda a su cultura desconociendo su valor y su riqueza.

Eran tiempos en los que la idea de un ministerio de cultura era utópica, las expresiones folclóricas no formaban parte de las aspiraciones, ni de las inspiraciones que surgían desde lo artístico; era una época en la que el folclor no era un tema para las academias de danza, porque para ellas solo se destinaban técnicas como la danza clásica o las danzas internacionales. Eran otras épocas, o quizás las mismas, lo cierto es que Carlos, con sus sueños y su gran imaginación, dejó importantes huellas desde lo artístico. Logró traspasar la estética convencional de la danza escénica, e impregnó sus montajes de toda emocionalidad, para encontrar un lugar en los sentidos y el corazón de los espectadores.

A lo largo del presente escrito, el lector podrá conocer, en detalle, gran parte de los logros del maestro. Sin embargo, es necesario resaltar dentro de los aspectos más relevantes en su rol como artista de la danza: su participación, en 1978 como delegado en el Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes de la Habana, Cuba; el recibimiento, en 1985, del Premio Nacional de la Danza, el Galardón Ártico "Danzacol", otorgado por el directorio artístico nacional; la participación como coreógrafo de la película *La misión* (1986) que fue producida por la Goldcrest Films, dirigida por Roland Joffé y protagonizada por Robert De Niro, entre otras tantas hazañas que lo posicionaron como un artista de talla internacional.

Carlos fue un maestro adelantado a su tiempo, sí, porque en el tiempo que le tocó vivir no se veía con buenos ojos que las danzas populares tradicionales fueran la carta de presentación de una ceremonia de entrega de un Nobel, como ocurrió en 1982, cuando Gabriel García Márquez decidió ir acompañado de grupos folclóricos a recibir su galardón. Allí estuvo Carlos. Fue un tiempo en el que quienes estaban en una escuela o grupo folclórico no usaban trusas ni mallas para entrenar. En esa época, para estar en una presentación folclórica no era necesario entrenar ni ensayar frecuentemente, como lo hacía Carlos. Bastaba con reunirse unos días antes.

Fueron años en los cuales no era posible pensar que con el lenguaje del folclor pudiera hacerse una obra escénica al mejor estilo de *El lago de los cisnes* o *El cascanueces*, porque solo esas piezas eran consideradas obras de arte. Pero Carlos creó sus propias composiciones, sus obras maestras, únicas e irrepetibles. Eran montajes en los que la única protagonista era la danza folclórica: una danza folclórica vestida de gala.

Para sustentar la importancia de estudios de esta naturaleza parte de reconocer que la danza trasciende, que hace parte de la cultura y configura la identidad de los pueblos. La danza fortalece el patrimonio cultural al mantenerse de generación en generación, y al representar eventos de la cotidianidad que reflejan de igual forma el sentir de una población y las realidades de cada momento histórico. Este tipo de estudios propicia que las nuevas generaciones tengan referentes que les permitan construir nuevas formas de hacer y de pensar, en las que las experiencias construidas por los maestros se conviertan en los campos conceptuales que sustenten las teorías que se generan alrededor de la formación, la investigación y la creación.

Existe una gran debilidad en la generación de un discurso desde y para la danza, sobre todo a partir de las experiencias que se gestan en cada territorio. Es necesario visibilizar el pensamiento caribe de una práctica como la danza, que por años estuvo limitada al imaginario capitalino, es decir a una cultura centralista que desconocía que cada territorio posee sus propias realidades, y sus formas de expresar lo que se vive, se aprende, se enseña y se crea.

Al tomar las prácticas formativas y artísticas de un maestro de la danza como objeto de estudio, esta investigación contribuye no solo al fortalecimiento de la memoria histórica del país, sino también al aumento de referentes en el campo para la comunidad académica y artística. Esta investigación es un insumo que puede ser tenido en cuenta en la construcción de políticas relacionadas con la formación artística en el campo escénico, y aporta a los planes y programas de danza; de igual forma, visibiliza los modos de hacer y de transmitir los saberes relacionados con el arte danzario que sustentaron la formación de muchos maestros de danza que desde cada territorio forjan sus propios caminos, y que se destacan en la actualidad. En síntesis, la investigación atiende la necesidad de posicionar un discurso desde el campo de los estudios danzarios a nivel local, nacional e internacional.

El proceso metodológico que orienta la investigación es consecuente con los estudios de enfoque histórico-hermenéutico. Esto implica comprender e interpretar las acciones humanas de manera detallada considerando el contexto al cual pertenece el sujeto (Creswell, 1998). El enfoque de la investigación es histórico en cuanto que abarca situaciones del pasado relacionados con un sujeto en concreto, en este caso Carlos Franco y su escuela, en la que desarrolló sus prácticas creativas y formativas.

Además, la investigación tiene un enfoque hermenéutico, pues permite la explicación o interpretación de los acontecimientos de una manera sistemática, y es posible el uso de diversas herramientas sin perder de vista el objeto estudiado.

Por lo tanto, la investigación se organizó a partir de unos momentos o etapas. La primera etapa estuvo relacionada con la definición del tema, su delimitación, la formulación de los interrogantes, el proceso de localización y la recopilación de las fuentes documentales (Bisquerra Alzina, 2004). Esta etapa condujo a la necesidad de rastrear archivos de prensa, registros fotográficos, artículos de revistas, libros y videos. Esta información se complementó en las siguientes etapas con entrevistas a personas claves y a informantes que tuvieron relación directa con el maestro Carlos Franco, para corroborar las informaciones. El proceso de recopilación de información se apoyó en estrategias como la autoetnografía, la cual, en este tipo de investigaciones, se constituye en un método en el que la experiencia personal del etnógrafo se enlaza con situaciones de índole cultural. En este sentido, el etnógrafo trasciende la función de observador participante por cuanto muestra una implicación mucho mayor. Garance Maréchal (2010) define la autoetnografía como una forma o método de estudiar aquello que implica autoobservación e investigación reflexiva en el contexto del trabajo de campo y la escritura etnográfica (p.43).

La segunda etapa comprende el análisis de las fuentes documentales, en especial la información proveniente de la prensa y de formatos audiovisuales. Para esto, se tomó en consideración aquellas evidencias que posibilitan entender el campo específico del estudio, es decir las experiencias pedagógicas y creativas que confirman la afirmación de que Carlos Franco fue un artista adelantado a su época. Este proceso se desarrolló de manera paralela a las entrevistas realizadas a personas claves que, por su trayectoria y cercanía al maestro, pudieron compartir sus apreciaciones y experiencias.

En el tercer momento se generó la síntesis histórica, o el procesamiento de la información recolectada empleando el relato de los hechos, y la narración de la vida y obra de Carlos Franco. Para esto, se consideraron las categorías emergentes relacionadas con las prácticas formativas y creativas de la danza. La investigación recoge, por lo tanto, una visión global de la experiencia soportada en la obra del maestro Franco, e integra toda su complejidad desde distintos puntos de vista: el de sus discípulos, el de

bailarines destacados, el de la propia investigadora, la visión que reconocidos personajes del arte y la cultura tenían de su trabajo, y del impacto plasmado en documentos donde se realzan sus aportes en el contexto regional, nacional e internacional.

Capítulo 1.

Antecedentes de un encuentro con la historia

La danza, su historia y desarrollo, así como su relación con el campo educativo y de la creación artística, ha sido abordada de manera diversa y por lo general fraccionada. Es decir, muchos autores se han centrado en documentar lo que ha sido el desarrollo de la danza en cada una de sus geografías y de sus ámbitos culturales, desde distintos campos disciplinares. Así, han podido establecer particularidades que permiten entender que existe un encuentro con el universo de la danza de maneras distintas, en cada lugar, en cada territorio, y desde los diferentes saberes.

Las investigaciones en el campo de la danza inician con una comprensión de su historia, por lo que se trae a colación a uno de los autores más reconocidos en este ámbito, se trata de Curt Sachs (1938), quien desarrolla una particular clasificación en la que se entrecruzan significados corporales con el desarrollo histórico propio de la danza. Sachs afirma que la danza es la primera de las artes, que la música y la poesía se circunscriben en el tiempo, que las artes plásticas y la arquitectura modelan el espacio, pero que la danza vive en el espacio y el tiempo. Así mismo, Sachs considera que el devenir de la danza debe circunscribirse en las formas del movimiento, los sujetos que las interpretan, el carácter mismo de la danza (fertilidad, imitación, guerra, astral, entre otras), las formas, su correspondencia con la época de la humanidad (tribales, neolítica, proto neolítica, etc.) y las civilizaciones. Dentro de esta última clasificación, Sachs destaca las culturas de Oriente y Europa después de la Antigüedad hasta los inicios del siglo XX. Aunque Sachs no centra su investigación

en las historias de vida de los maestros precursores de la danza desde la antigüedad, sí resalta la funcionalidad que ha tenido la danza en el desarrollo mismo de las sociedades, y la relevancia que esta adquiere en la configuración de las identidades regionales.

Por otra parte, surgen otras realidades en América, un contexto geográfico permeado por la colonización de los pueblos, y por la devastación de culturas y costumbres ancestrales. Además, su historia está permeada por el misticismo y la ritualidad que caracterizaron a los pueblos indígenas americanos, y en ella la danza también ocupó un lugar de privilegio. Allí, la naturaleza, el hombre y sus costumbres fueron plasmados en innumerables vestigios arqueológicos que dieron cuenta de prácticas rituales. En estas manifestaciones del cuerpo y en su encuentro con seres superiores, se gestaron experiencias de socialización de las culturas prehispánicas a través de las danzas, de las que existen pocos escritos. Parte de estos hallazgos fueron plasmados en las investigaciones de Dora Kriner (1997), quien reseña los principales referentes mitológicos que dan origen a las danzas que hoy identifican la cultura de los países de América. Además, Kriner pudo establecer en ellos los elementos de identidad y los múltiples ritos que dan origen a los conocimientos ancestrales que convergen en el hombre americano.

A mediados del siglo XX, México se destaca por abanderar estudios que dan cuenta de los registros históricos de la danza y de los maestros en Centroamérica. Tal experiencia se vislumbra en los escritos de Alberto Dallal (1984), quien aborda la danza desde su complejidad, así como los acontecimientos históricos, las obras y los personajes de la danza, principalmente en México. En *El "dancing" mexicano*, su más destacada investigación, se refiere a una realidad global que a la vez constituye prácticas, obras y actitudes de la baja clase media mexicana, desde donde se dan fenómenos estéticos cuyas características de naturalidad, espontaneidad y vigorosa creatividad involucran e inspiran a otras clases sociales. De igual forma, Dallal (1984) resalta la importancia de desarrollar conscientemente aspectos como el conocimiento del cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso, el tiempo, la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia, y el espectador-participante. Dallal (1984) asocia estos aspectos a los acontecimientos relacionados con los procesos formativos de las grandes compañías mexicanas.

En el campo de las investigaciones relacionadas con el folclor y las prácticas creativas, se destacan los aportes del también mexicano Pablo Parga,

quien resalta la relevancia de la metodología de la investigación-creación en el abordaje creativo del hecho folclórico, y expresa: “La danza folclórica en México nace cuando ojos extraños miran las danzas tradicionales y, en su afán por darla a mirar a otros ojos, la convierten en un producto clasificable entre lo didáctico y lo patriota” (2004, p. 15). Parga hace énfasis en el lugar que ha ocupado la danza folclórica en México, donde ha respondido a las políticas culturales diseñadas por un Estado nacionalista que finca su discurso en el concepto de identidad nacional.

Desde otro contexto geográfico, se encuentran los significativos aportes asociados a la tradición pedagógica y danzaria de Cuba. En la isla se gesta una realidad particular frente a la danza ya que, a partir de las políticas educativas, ha sido posible incorporar la danza como aspecto fundamental en la formación integral desde la infancia hasta la adultez. Esta tradición ha permitido conformar una cultura de la escritura y la investigación alrededor de la pedagogía y la danza, desde una mirada conceptual. Esto ha generado un discurso desde la misma vivencia social y política. Todo ello denota la evolución que ha tenido la danza como hecho académico y manifestación cultural que ha causado impacto, incluso en las esferas internacionales.

Pajares (2005) desarrolla diversos escritos en los cuales menciona a los pioneros de la danza en Cuba, en particular destaca a Ramiro Guerra, quien aborda la danza desde diferentes frentes destacando la relación entre danza e identidad, la narración de la danza, la estética danzaria y la danza teatro. Desde 1948, el aporte de Guerra ha sido determinante en la construcción de un discurso sobre la estética de la danza en Cuba. Ramiro es la figura más destacada en el mundo de la danza cubana, porque es él quien recoge, con enorme talento coreográfico y una audaz concepción de la danza moderna cubana, toda la tradición africana y criolla; y, expresándose en un idioma universal y moderno, logra crear formas completamente nuevas.

Desde el campo de la danza contemporánea, Merce Cunningham y Pina Bausch han realizado experiencias significativas en el mundo de la danza creativa, y forjaron escuelas que aún siguen vigentes. En particular, Pina se destacó por el virtuosismo de sus obras, la calidad interpretativa y lo novedoso en la narrativa de sus propuestas. En estas, sus bailarines asumieron un marcado estilo y tendencia en la danza-teatro, donde se lograba mezclar la exageración y la contradicción, y lo inmenso con lo insignificante. Desde su escuela, Pina promovió la importancia de bailar

con la emoción más que con el movimiento, y logró conformar una amalgama de estéticas reflejada no solo en la gestualidad de sus intérpretes sino también en sus escenografías y ambientaciones poco convencionales. Sus biógrafos coinciden en afirmar que “las bailarinas y bailarines de las obras de Pina Bausch no guardaban relación con el ideal de belleza de cuerpos o vestuarios; trozos de música de ópera o rock interfieren con lo que está ocurriendo en el escenario” (EcuRed, s.f.). Fueron muchos los temas que inspiraron sus creaciones, entre ellos: el miedo, el amor, la guerra y el género. Todo ello reflejó el estilo de una artista observadora de su realidad y del momento histórico que le correspondió vivir, como muchas otras maestras de la danza de la época.

En Colombia, las investigaciones alrededor de la danza y su historia se erigen, en principio, en los cimientos y la comprensión de la danza como hecho folclórico. Los diversos estudios emprendidos por Guillermo Abadía, Alberto Londoño, Octavio Marulanda, Javier Ocampo, entre otros, permitieron comprender la complejidad del folclor coreográfico de las regiones. Sus investigaciones se acercan a las realidades de los contextos, y permiten conocer la existencia de las danzas mestizas, mulatas, las danzas de carnaval; o aquellas que son propias de rituales como los de funebria, de cosecha, entre otras. A partir de los hallazgos derivados del diálogo y la observación de la danza en contextos festivos, rituales y sociales en cada territorio colombiano, se reconoce que no es posible hablar de una sola danza que identifique al país, ni de un solo vestuario típico que lo caracterice, ya que son tan múltiples las expresiones coreográficas como amplias son las gamas de sonoridades y ritmos.

Por otra parte, el aporte pedagógico y creativo en Colombia se ha vislumbrado desde las experiencias en escuelas que han sido forjadas por maestros pioneros de la danza. Estos se alimentaron de experiencias fuera del país, estudiaron las distintas técnicas de la danza, interpretaron multiplicidad de ritmos, y pisaron gran variedad de escenarios para finalmente forjar un estilo propio y una tendencia que caracteriza a las escuelas que fundaron. Tal es el caso de maestros como Jacinto Jaramillo, Winston Berrío, Carlos Vásquez, Óscar Vahos y Alberto Londoño, entre otros. Desde sus experiencias, cada uno da cuenta de un proceso serio y riguroso frente al trabajo corporal desde la danza tradicional, y sobre todo de formas particulares de escenificarla. En la práctica, estos maestros logran dar cuenta de la danza como motor de cohesión social, de identidad y de reconocimiento de las expresiones provenientes de lugares apartados de

Colombia. Ellos partieron del análisis de la cotidianidad para traducirla en esquemas coreográficos impregnados de verdad.

Desde una mirada amplia de la danza en Colombia, Raúl Parra publica *Revelaciones, un siglo de la escena dancística colombiana*. Esta obra fue resultado de una investigación documental que comparte información relevante en torno al desarrollo de la danza en el siglo XX en Colombia, y donde se transita por la vida y obra de diferentes protagonistas de la danza en sus diferentes géneros. Parra también publicó *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*, obra producto de una reflexión historiográfica y estética sobre el fenómeno de la corporeidad y el movimiento en danza. Esta obra resalta los aportes de Jacinto Jaramillo en su trabajo de “técnica de movimientos naturales, de creación de danzas nacionales y de la danza tradicional escénica hecha para el Ballet Cordillera” (Parra Gaitán, 2015, p. 47), y argumenta que el pensamiento de Jacinto Jaramillo responde a los cánones de la *modern dance*, técnica muy conocida desde los años veinte en Estados Unidos.

Programa de mano: coreografías colombianas que hicieron historia es el resultado de una investigación conjunta entre el Instituto de Artes de Bogotá y el Ministerio de Cultura de Colombia, en el que se recopilan las experiencias creativas plasmadas en las obras de danza colombiana de cada territorio. En el texto se encuentran las reseñas de los principales montajes coreográficos que han trascendido en los recuerdos y memorias de la comunidad dancística. Destacan, entre otras, las creaciones en el campo del folclor de Delia Zapata con su *Cabildo en Carnaval*, James González con *El baile de los macheteros*, y las de Carlos Franco, a quien se le dedica un capítulo titulado “Carlos Franco, política y carnaval”. Este capítulo fue escrito por Libardo Berdugo (2012), y en él se referencia a Franco como el pionero en el surgimiento y puesta en escena de la modalidad de comparsas en el Carnaval de Barranquilla. Las comparsas de Carlos se destacaban por convertirse también en espacios de protesta social y de pronunciamiento frente al desempeño de la clase política de comienzos de los años ochenta en la ciudad de Barranquilla. Sobre todo, se pronunciaban frente al mal manejo de los servicios públicos, por ello Carlos denominó a varias de sus comparsas con los nombres de ¿Y del agua qué? y *El apagón*.

Desde otra perspectiva, se aborda la investigación emprendida en Barranquilla por Clarivel Cera (2008), cuyos aportes se consideran en la construcción histórica de la línea de tiempo de los maestros de danza

en Barranquilla. El estudio emprendido por Cera apuntó a determinar el número de escuelas de danzas existentes en Barranquilla, así como la modalidad de formación en la que cada una de ellas se desenvuelve. De igual forma, el estudio generó la clasificación por géneros de danza, y además da cuenta del porcentaje de personas que acceden a clases de danza de manera diferenciada entre hombres y mujeres. Así mismo, Cera identificó las modalidades de proyección escénica a la que cada escuela se dedica, lo que fue complementado con datos acerca de las debilidades que enfrenta el sector de la danza en la ciudad. El estudio de Cera arroja datos importantes como el hecho de que, en cuanto a tendencias formativas en las Escuelas en Barranquilla, los cursos de danza folclórica nacional e internacional tienen los porcentajes de mayor afluencia.

Los planteamientos de los maestros expuestos en las investigaciones citadas se constituyen en un insumo que permite comprender de manera más enfática la necesidad de generar un discurso de la danza desde los territorios. Ya que si bien las investigaciones adelantadas documentan las realidades vividas por sus autores, por lo general algunas posiciones distan de la realidad que permea el desarrollo de la danza a través de todos los tiempos. Sobre todo en una ciudad como Barranquilla, la cual ha tenido al Carnaval como único referente importante a nivel cultural.

A mediados del año 2020, la Corporación Cultural Barranquilla, conformada por bailarines y músicos que hicieron parte de la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla en el año 1994, publicó el libro *Sin fronteras, de Palenque a Macondo* (Lindo, 2020). Este libro se constituye en una recopilación de 25 años de historias, a través de las que se entrecruzan las experiencias de tipo administrativo, artístico y cultural, y se resaltan los aportes que han caracterizado a la institución en términos de proyección internacional.



Capítulo 2.

Una pasión llamada danza

La danza se asemeja a un sonambulismo artificial, a un conjunto de sensaciones que crean su propia morada en la que algunos motivos musculares se suceden siguiendo una secuencia que instituye su propio tiempo, una duración toda suya.

(Valéry, 2018)

La danza y las nociones de prácticas formativas y procesos creativos se encuentran dentro de los campos conceptuales que soportan el estudio sobre la vida y obra del maestro Carlos Franco, y transversalizan la presente investigación. En relación con la danza, son múltiples las formas encontradas para su definición y su relación contextual. Flórez (2018) manifiesta que la danza es una expresión humana de práctica universal, un producto social, y que se halla inmersa en las leyes sociales de un colectivo, que es quien determina cuándo y dónde se danza. Además, Flórez afirma que “la danza se encuentra en todas las culturas y en todos los tiempos, se materializa a través de múltiples formas o diseños y cumple diversas funciones sociales” (p. 37).

Tambutti manifiesta que tanto el concepto danza como su teorización ha dependido de cada momento histórico, de las corrientes filosóficas y de los acontecimientos sociales y políticos. La autora expresa que:

El “pensar” la danza es un modo de actividad que establece un camino circular entre “teoría” y “práctica”, porque la teoría repercute en los modos de obrar, pero es a la vez una reflexión que se elabora a partir de ellos. La observación de la práctica es la que produce los conjuntos de hipótesis que luego dan lugar a lo que podríamos denominar, de un modo simple, una teoría. A diferencia de la historia, la función de una teoría de la danza sería la de construir un marco de referencia en donde cada hecho particular pueda encontrar una correspondencia. Asimismo, este marco de referencia actúa con relación a las limitaciones impuestas por cuestiones históricas, sociales y culturales. (2008, p. 12).

La definición más común de la danza se relaciona con la posibilidad que tienen los seres humanos de expresar sus sentimientos y emociones a través del movimiento. Sin embargo, es posible analizarla desde varias tendencias: como expresión artística, como manifestación cultural y como actividad física de carácter estético (Lindo, 2010).

Con relación a la danza como expresión artística, se parte de entender el arte como la máxima expresión del sentimiento y las emociones humanas. La manifestación de estos puede ser evidenciada o plasmada estéticamente por el artista de diversas maneras: bien sea a partir de objetos materiales tangibles o representándolos en manifestaciones de carácter efímero e intangible, llamadas también artes vivas, como es el caso de la danza. El artista de la danza no solo se mueve describiendo coreografías ya planeadas, sino que deja entrever, en cada una de sus interpretaciones, sentimientos particulares y una expresividad interior que resultaría difícil de reproducir de manera idéntica en cada interpretación. Así mismo, la danza es producto de un estudio consciente de las técnicas de su arte que se fundamenta en procesos investigativos rigurosos.

Como manifestación cultural, la danza es también la prueba fehaciente de la riqueza de las culturas. A través de ella es posible conocer las costumbres, los intereses, los gustos y las necesidades lúdicas de las poblaciones y sus grupos humanos. Por tanto, al cumplir un ciclo de permanencia en el tiempo, la danza se convierte en expresión de carácter tradicional (folclor), ya que pasa de una generación a otra conservando sus patrones básicos de ejecución, su funcionalidad, su ritualidad y su sentido estético. Además, la danza puede apoyarse en manifestaciones que llegan de otras culturas. Así, la danza se va enriqueciendo con el aporte de cada

generación (lo que permanece) y se hace de ella una práctica dinámica y funcional.

La danza, como actividad física de carácter estético, es un medio para la educación física, y enfoca su atención al desarrollo orgánico funcional del educando. Además, tiende hacia la eficiencia del movimiento y al desarrollo de habilidades motrices. De acuerdo con Lindo (2010):

La danza como disciplina física, se considera la concreción de un conjunto de movimientos que se desarrollan de forma armónica, dejando entrever las habilidades, destrezas de quien la ejecuta de manera ágil a partir de movimientos que se acompañan de la música (p. 17).

Por lo tanto, la danza enfoca su intencionalidad hacia el desarrollo orgánico y funcional de quien la ejecuta.

Desde la filosofía, Valéry expresa que la danza es considerada un estado:

En el estado danzante, todas las sensaciones del cuerpo que al mismo tiempo se mueve y es movido están encadenadas siguiendo una secuencia determinada - unas sensaciones que se preguntan y responden unas a otras, como si rebotaran, se reflejaran sobre la pared invisible de la esfera de las fuerzas de un ser vivo. (2018, p. 18).

Por lo tanto, cuando un cuerpo baila pareciera ignorar todo lo que le rodea, y se ocupa de sí mismo y de su espacio circundante.

Valéry afirma que:

(...) la danza se asemeja a un sonambulismo artificial, a un conjunto de sensaciones que crean su propia morada y en la que algunos motivos musculares se suceden siguiendo una secuencia que instituye su propio tiempo, una duración toda suya (p. 20).

Las prácticas formativas

En la comprensión de otro de los campos conceptuales inmersos en la investigación como lo son las prácticas formativas, es necesario abordar en primera instancia la definición de *formación*. Esto implica retomar planteamientos de filósofos y sociólogos tan importantes como Kant, Hegel, Gadamer y Rousseau.

Si bien el término formación como tal surge durante la Edad Media, continúa un recorrido mediado por la religión y asociado intrínsecamente a la palabra cultura en todos los momentos históricos. Por lo tanto, la discusión en torno a lo que se ha considerado como formación data de mucho tiempo atrás, cuando los griegos asociaban este término con el acercamiento de los individuos a la filosofía, luego a la teología y posteriormente a la escuela. Los griegos consideraban que la formación era en ese espacio donde se desarrollaba un proceso didáctico con la participación de docentes y estudiantes.

Pero esto último fue cambiando, la formación empezó a ser entendida como aquello que tributa a la parte espiritual del ser humano y que se adquiere justamente por fuera de los espacios convencionales, ya que son estos espacios, como las escuelas y universidades, los que en últimas se desarrollan la educación con sus procesos de prácticas de enseñanza aprendizaje con propósitos puntuales y currículos contruidos para tales fines.

Refiriéndose a los conceptos básicos del humanismo que alcanzaron un gran desarrollo en el siglo XIX, Gadamer (1999) 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" (p. 38). De igual forma, Gadamer hace referencia a Kant para destacar que él hablaba más bien de cultura como un acto de libertad del sujeto que actúa, y lo compara con lo expuesto por Hegel, quien en cambio habla de formarse y de *formación*. Esto tiene una estrecha relación con las "obligaciones para consigo mismo" (Gadamer, p. 39). Es así como Gadamer concluye afirmando que la formación pasa a ser algo muy estrechamente vinculado al concepto de cultura, y designa en primer lugar el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones y capacidades naturales del hombre. A partir de este, en el ser espiritual se genera una necesidad universal que se asocia a la formación del libre entendimiento humano y de los fines humanos, y al 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, p. 13). Esto lleva a los seres humanos a diferenciarse de los animales por el espíritu, la eticidad y la libertad.

Es así como es importante reconocer que, en el contexto de lo pedagógico, la práctica formativa establece una clara diferenciación entre la formación que tiene que ver con los estudios, las materias, los progresos en los conocimientos académicos y el avanzar de grado en grado como desarrollo académico; y la práctica formativa asociada a la vida subjetiva, los contextos familiares, sociales y culturales en los cuales se desarrollan los seres humanos.

Ser maestro

En el contexto del arte, la denominación *maestro* ha estado asociada a la capacidad que poseen ciertas personas para transmitir su saber artístico, aquello en lo que han alcanzado un dominio producto de la experiencia y el estudio (en este caso la danza). Pero tal capacidad se asocia también al dominio de su disciplina artística, de las metodologías y de las formas estéticas que le son inherentes. Ese dominio se da de tal forma que les posibilita a sus discípulos la comprensión del mundo y de la complejidad del lenguaje artístico. Así mismo, un maestro orienta el desarrollo de competencias no solo inherentes al arte, sino también aquellas que les permitan a sus estudiantes respetar, valorar y comprender a los demás; en el marco de un conocimiento de sí mismos, y de las limitaciones y fortalezas que, como seres sensibles, son fundamentales conocer para vivir de manera plena la experiencia creativa.

La figura del maestro ha estado presente a lo largo de toda la humanidad, en todas las culturas y en toda situación en la que las formas educativas se manifiestan. Sin embargo, durante el Renacimiento se genera un mayor posicionamiento del rol del maestro por cuanto adquiere un estatus en las grandes cortes y familias reales. Esto tiene una relación intrínseca con los modos de comportamiento social que se establecen en los protocolos festivos, la preparación para la vida y las normas de etiqueta que en la época hacían parte de lo que todo noble debía saber en su educación, es decir: dominar un arte, conocer las danzas y poseer cultura general.

Lo anterior lo expresa bien el manuscrito de 1725 titulado *Le maître à danser* (*El maestro de danza*) de Rameau (1946). Este manuscrito está dedicado a ilustrar y explicar la técnica del baile del siglo XVIII, ya que a Rameau se le dio la responsabilidad, en su rol de “maestro de danza de los pajes de su Majestad Católica la Reina de España”, de realizar una obra en la que pudiera plasmar todos los “preceptos de la danza con precisión y

claridad". *El maestro de danza* se constituyó en un libro de gran utilidad, tanto para los estudiosos que deseaban aprender el baile, como para los que se dedicaban a enseñarles, pues les aliviaba la tarea de enseñar. Todo ello da cuenta del papel protagónico del maestro de baile y de su responsabilidad en las sociedades. Además, estos maestros indicaban la etiqueta social. Rameau (1946) afirma que "el maestro de danza es una fuente de información inestimable" (p.12).

Si bien los conceptos evolucionan y la condición de maestro como tal no es exclusiva de la cultura Occidental, hay que reconocer que su importancia como profesión se hizo más visible y relevante durante el Renacimiento. Pues se convirtió en un oficio remunerado y de gran estatus para quienes lo ejercían. Entre las responsabilidades de los maestros estaban:

Regular los movimientos, moldear el cuerpo, fijar las posiciones adecuadas ya que la danza agrega gracia a los dones que la naturaleza nos ha deparado. Y si no llega a eliminar por completo los defectos con que hemos nacido, por lo menos los mitiga y disimula. (Rameau, p.18).

Asumirse como maestro de danza en la actualidad sigue requiriendo conocer, al igual que en épocas como el Renacimiento, no solo la esencia de los estudiantes, sino un conjunto de disciplinas complementarias a la danza que implica, además, un manejo de las formas pedagógicas, de las particularidades de la población a las cuales se enfrentan, del estudio del movimiento, y del conocimiento biotípico de los bailarines, entre otros campos de los saberes disciplinares.

Otero referencia el término maestro y lo ubica históricamente en el campo de las artes plásticas. Sin embargo, esta noción es aplicable al campo escénico por igual, y se expresa de la siguiente forma:

El maestro era entonces un individuo que dominaba de manera extraordinaria la técnica de su especialidad, ya fuera pintura o escultura o arquitectura, o el conjunto de éstas, y acogía en su taller a uno o más pupilos que se volvían a la vez estudiantes y ayudantes del maestro. Este último compartía sus conocimientos sin mediar una metodología de enseñanza establecida, pues esto ocurría de forma empírica: el pupilo observaba al maestro y luego ponía en práctica lo aprendido en la observación, y, por su parte, el maestro efectuaba las correcciones pertinentes al trabajo del aprendiz (Otero, 2016).

La danza va más allá de ser un acto figurativo con fines competitivos o de divertimento, pues requiere de una conciencia y un conocimiento profundo por parte de quien ejerce como formador. Ya que involucra no solo al cuerpo físico, sino también al cuerpo pensante. Así, un maestro es un guía que revela a su discípulo las interioridades y secretos de la danza, como cuando a un niño se le muestra la fascinación del mundo. En su papel como orientador, el maestro posibilita que el bailarín pueda transitar el camino hacia el cumplimiento de sus deseos no solo en el campo de lo artístico, sino también en el intelectual. Pues no es posible asumirse como creador sin reconocer la importancia de la razón teórica, de los conceptos, del análisis y de la crítica. Así mismo, la labor del maestro implica una clara conciencia de las aportaciones técnicas, y los conocimientos de la cultura universal, del desarrollo de la danza y del arte contemporáneo.

En una de sus entrevistas con el reconocido coreógrafo David Wood, Alberto Dallal resalta varias de sus experiencias y sus principales aportes en el campo educativo de la danza. Ante la pregunta sobre lo que sucede cuando un maestro se enfrenta a un estudiante que no posee la capacidad ni la fisicalidad para la danza, Wood le responde:

Definitivamente – la técnica los guía hacia ese algo maravilloso – Si tienen deseo, si tienen fe..., si la gente quiere, entonces puede. Yo nunca le diría a nadie que no debe o no puede bailar. Tienen que descubrirlo por ellos mismos (...) casi todos los jóvenes encuentran por sí mismos la verdad y deciden que ése no es su camino o su expresión. Pueden bailar y gozarlos, pero no profesionalmente. La danza es un arte que pide mucho, en todos sentidos (1993, p. 175-176).

En definitiva, un maestro no solo ha transitado por el campo de lo formativo. En Colombia, también ha sido necesaria la vivencia en otros campos como la gestión, la investigación, la escritura, la coreografía, la dirección, la producción, y en general otras competencias que se adquieren a partir de la trayectoria.

Los procesos creativos

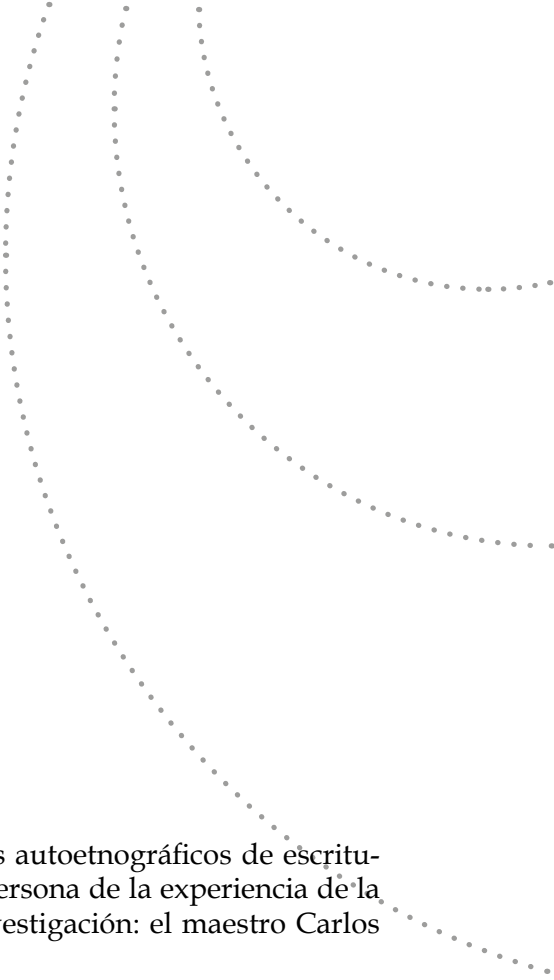
Definir un proceso creativo implica reconocer su relatividad conceptual, ya que es una actividad difícil de abordar desde la linealidad o la estandarización, por cuanto su desarrollo responde a diferentes motivaciones. Lo cierto es que sí es posible identificar dentro del proceso unos momentos o etapas que permiten llegar a la concreción de un resultado final. Ello

obedece bien sea a la necesidad del creador o de una comunidad creativa frente a un problema a resolver.

Por lo general, el inicio de un proceso creativo se genera a partir de la idea o de las ideas de las cuales se derivará la mejor. Desde allí, el creador se hace consciente de la mejor idea y pone al servicio de su desarrollo toda la experiencia formativa que posee previamente. Esta es producto a su vez de dinámicas de investigación. Este momento hace que la idea se incube, mientras la imaginación se toma su tiempo para aclarar y decidir por dónde continuar hasta llegar a su materialización.

Desde la Universidad de Harvard se han impulsado estudios en torno a la creatividad que dan cuenta de la confluencia de múltiples componentes. Entre ellos están la motivación intrínseca, la experiencia o experticia y las habilidades de pensamiento. Para Edward de Bono (2004) el desarrollo del pensamiento creativo forma parte de las destrezas del pensamiento, ya que una de las características más comunes y fundamentales de los procesos creativos corresponde a la aproximación como sistema cognitivo dinámico y autoorganizado. En este sentido, la psicología distingue unas operaciones mentales entre las que están: la memoria, la percepción, la capacidad de asociación de ideas, el procesamiento de datos, las analogías, y otros aspectos como la intuición, las emociones y los sentimientos. Lo anterior apunta a definir el proceso creativo como resultados fundamentados en la investigación.

Atencia y Lindo (2019) afirman que el acto creativo no puede partir de la nada. Estos autores afirman que “no es simple inspiración, el artista creador sea cual fuere la modalidad de su arte, es alimentado y estimulado a partir de referentes y experiencias extraídas de la sociedad, de sus vivencias, emociones, frustraciones, alegrías, preocupaciones y sentimientos” (p. 24). Es decir, cada maestro investigador y creador construye sus propias lógicas, y traza caminos que le permiten avanzar y generar el conocimiento, pero desde una claridad en cuanto a su propósito o fin. Este camino debe estar iluminado por bases sólidas desde el punto de vista teórico y conceptual que permitan construir y crear de manera consciente y producir conocimiento. Más allá del imaginario de que se puede crear de la nada, lo que garantiza la perdurabilidad y el impacto de las obras artísticamente se centra en gran parte en la amplitud de los referentes del autor, en su visión de la vida, del mundo y de otros modos de pensar, y de su capacidad para evidenciar un pensamiento propio.



Capítulo 3.

El maestro que conocí

El presente capítulo, producto de procesos autoetnográficos de escritura, se constituye en un relato en primera persona de la experiencia de la autora en cuanto al campo y objeto de investigación: el maestro Carlos Franco.

Cuando conocí a Carlos Franco, tenía diecisiete años, y tenía una idea tan superficial de la danza que no la incluía de ninguna manera dentro de mis referentes artísticos. Por eso cuando María Primo, quien fue mi profesora de danza en el bachillerato, nos invitó a una audición para ingresar a la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla, realmente no me generó ninguna gran expectativa. Solo sabía que quería aprender a bailar bien y que quería trascender en los escenarios.

Fueron casi treinta las aspirantes que llegaron ese domingo 14 de septiembre de 1986 a la sala de esa escuela de danzas, que era también la casa en la que habitaba Carlos. Allí estábamos cada una con historias distintas, con expectativas, y con sueños. Unas con una amplia trayectoria como intérpretes porque venían de diversas escuelas del país y otras, como nosotras, las alumnas de la profesora María Primo, cuya única experiencia se cimentaba en las presentaciones durante los actos cívicos del colegio. Era una época marcada por el furor de diferentes grupos que revolucionaron el mercado de la música en el mundo. Solíamos aprendernos las coreografías del grupo Menudo, o de los programas de televisión

como el *show* de Donny y Marie Osmond y sus ángeles del hielo, entre otros tantos referentes que dejaron marcas indelebles en el desarrollo artístico de muchas niñas y jóvenes de la época.

Y bien, allí estábamos sentados en el salón guardando gran expectativa por conocer al maestro. Pasó poco tiempo antes de que pudiéramos percatarnos de que Carlos se aproximaba al salón de danzas por una escalera que comunicaba al segundo piso de su casa, ubicada en la calle 69 con carrera 38 del barrio Las Delicias en la ciudad de Barranquilla. Allí estaba, con una expresión seria y casi temeraria que enrareció aún más el ambiente de tensión que reinaba entre los aspirantes. Las miradas entre unos y otros develaban en algunos el dejo de inseguridad, en otros sentimientos de rivalidad, pero al final nos unía la misma sensación de temor al no tener claridad de la forma como transcurriría la evaluación.

De las cosas que todas las compañeras del colegio y yo recordamos es su silueta corporal, la cual reflejaba un cuerpo atlético en medio de una ajustada lycra negra que denotaba músculos definidos en un cuerpo de baja estatura. El cabello rizado jugaba con sus grandes ojos, sus pestañas abundantes y sus pómulos que sobresalían en medio de su seria expresión. Era domingo, y el silencio de las calles circundantes sirvió de marco para escuchar con claridad su sonora voz que poco a poco fue demarcando lo que en esa mañana cada uno de los que allí estábamos debíamos hacer. Para así darle a él y a varios de sus antiguos bailarines, que fueron invitados como jurados, una idea de las capacidades y atributos que poseíamos.

Ese día marcó, entonces, un antes y un después para muchos de los que allí estábamos. Tal vez no dimensionamos lo que ese momento significaría en nuestras vidas, pero nunca olvidamos cada detalle, cada palabra, cada música y el sutil sonido de la aguja que besaba el acetato del cual salían todo tipo de ritmos y que anunciaba el inicio de la audición. “Un, dos, tres, cuatro, y cinco, seis, siete, ocho”, una y otra vez. Así eran los conteos que acompañaron el calentamiento inicial, el cual copiamos con todo juicio tras las instrucciones del maestro. Transcurría la audición, y mientras tanto nos colocaba en filas e hileras para ver con detenimiento nuestro biotipo, estatura, contextura y expresión. Una a una éramos llamadas para interpretar músicas que en la vida habíamos escuchado. Transitábamos por el salón, en grupos, en parejas, solas, haciendo diagonales, círculos. Nos dividía, nos separaba, nos juntaba, como queriendo

encontrar “ese no sé qué, no sé dónde” en el alma y el cuerpo de cada uno de los aspirantes.

El final se aproximaba y, cuando pensábamos que todo había concluido, nos hizo sentar alrededor del salón y, con los cuerpos empapados en sudor y casi sin aliento, pudimos escuchar una vez más la sonora voz del maestro dando una última instrucción. Esta vez para preguntar “¿Quién quiere hacer una demostración diferente a lo que acabamos de hacer?” Un silencio reinó en el espacio, solo se percibía el acelerado latir del corazón y las gotas de sudor corriendo por las sienes de los que se habían convencido de que todo había terminado.

Entonces sucedió lo impensable. Ante la incomodidad por la ausencia de iniciativas, levanté mi mano. Todos me miraron con un dejo de envidiable valentía, y dispuestos a observar lo que hubiera podido ser la crónica de una exclusión anunciada. Y dije “Yo sé bailar joropo”. Un silencio se sintió en la sala. “¿Quieres bailar joropo? ¿Joropo?” cuestionó el maestro, y le contesté: “¡Sí, claro!, mientras me colocaba unos zapatos de tacón que algunas de mis compañeras me entregaron en un acto de complicidad. Entonces, la aguja volvió a acariciar el negro relieve del acetato para que, al escuchar los sonidos del arpa y la bandola, mi cuerpo empezara a moverse, a conquistar el espacio, a bailar joropo. Y aunque en ese momento estuve convencida de lo que hacía, ahora, unas cuantas décadas después, me invade la certeza de lo que en ese momento el maestro diría en su interior era: “¿Qué fue eso?”. Podría decir que eso resultó ser, a todas luces, un adefesio y un atentado contra el folclor. Mi interpretación reflejó un conjunto de pasos al mejor estilo texano, con taconeos, figuras casi acrobáticas y movimiento de brazos que parecía una mezcla entre danzas españolas y árabes. Sin embargo, lejos de pensar en un regaño o en un señalamiento, el maestro solo me dijo: “Ve quítate esos zapatos, ¿tú quieres saber cómo es el verdadero joropo? Entonces bailemos joropo”.

Fue así como puso la música, me tomó de ambas manos, y me dejó llevar. Flotábamos por todo el salón, y sus manos me conducían a una gran variedad de figuras y de desplazamientos coreográficos con gran sutileza y tranquilidad. Supe entonces que, aunque me había equivocado y esa podía ser la única, primera y última vez en ese sitio, había forjado en mi mente la idea de que Carlos no era cualquier persona. Era definitivamente un verdadero maestro.

Poco tiempo pasó para que el resultado de la audición llegara. De los veintiséis aspirantes, solo trece habíamos sido aceptados como integran-

tes de su escuela. Al cabo de un año quedábamos nueve, y a los dos años solo yo pude sobrevivir. Inició entonces el proceso que implicó emprender un camino hacia el entrenamiento como bailarina en una escuela que se dedicaba a formar en y desde el folclor de manera académica y rigurosa.

Han transcurrido varios años en los cuales he podido ver con absoluta claridad la huella que Carlos dejó no solo en mí, sino en muchos bailarines y músicos que transitaron por su escuela. Algunos tuvieron experiencias más satisfactorias que otros. Unos alcanzaron niveles de relacionamiento con Carlos que les permitieron conocer sus distintos modos de ver la vida. Otros pudieron identificar sus momentos de frustración o de éxtasis y felicidad; reconocieron el valor que le otorgó a la amistad y la incondicionalidad que tenía con sus amigos; entendieron el constante celo que tenía con sus obras y su capacidad de superar los obstáculos; y sobre todo identificaron en él la pasión desmedida que la danza provocó en su existir.

Capítulo 4.

Entrenar para danzar

Es una verdadera invención sostenida en las expresiones de esta raza que traspasaba los límites de las comunes interpretaciones, o, las de "plumas y lentejuelas" de los llamados ballets folclóricos.

Antonio Grass (1994)

De manera tradicional, entrenar se ha entendido como el acto de prepararse o preparar a una persona para el desarrollo de una actividad, especialmente si se trata de una actividad físico-corporal. En este sentido, para llegar a desarrollar las competencias propias de un bailarín se requiere no solo de una conciencia en torno a los cambios que se producirán físicamente, sino también de un ejercicio de autorreflexión. Este proceso introspectivo propicia en aquella persona que apenas inicia en el campo de la danza la necesidad de repensarse en medio de la cotidianidad como ser humano, como hijo, como hermano, como estudiante o trabajador. Las cosas no vuelven a ser como antes en la vida y el entorno habitual del bailarín. Pues este debe convertirse en un atleta de alto rendimiento, una persona entregada con disciplina y dedicación a su deporte o su arte.

La cotidianidad en la que se acostumbraba a vivir se modifica, las rutinas se transforman. Es como volver a nacer desprendiéndose de lo común y corriente para convertirse en alguien especial, en un artista que potencia su talento para comunicar, para expresarse y trascender. Precisamen-

te este tipo de pensamiento se develó en los diálogos de Carlos Franco con sus estudiantes, en los que propiciaba la apertura hacia un camino a la transformación física y mental. De igual forma, con sus prácticas y sus fuertes entrenamientos indujo a que los cuerpos de sus bailarines empezaran a transformarse. Así, estos dejaron de ser cuerpos dispuestos para la cotidianidad para ser un cuerpos preparados para la escena, cuerpos con sentido de valoración por la cultura tradicional y el arte de la danza en general.

Foto 2. Carlos Franco en una de sus clases



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

De esta manera, Carlos organizaba un plan de entrenamiento y de formación. Tal planeación se desarrollaba en medio de estrictos horarios de ensayo que iban de 3 hasta 7 días a la semana, con encuentros de entre 3 y 4 horas. La estructura del entrenamiento poseía un ordenamiento propio de las clases de cualquier tipo o modalidad de danza, es decir, se iniciaba con un calentamiento, una parte central y un estiramiento final.

En el inicio del ensayo, es decir el calentamiento, Carlos se ubicaba frente al grupo. Él mismo era el espejo, ya que su escuela carecía de ellos. Comenzaba con los movimientos articulares, los cuales podían ir de cabeza y terminar en las articulaciones del tren inferior, o de manera contra-

ria. Luego, se realizaban ejercicios para fortalecer el ajuste y la postura corporal, propiciar la independencia segmentaria. Se hacía énfasis en movimientos de ondulación de la columna, y de contracciones y extensiones del segmento medio del cuerpo. Luego, continuaba con ejercicios de centro y diagonales que estimulaban el desarrollo del equilibrio, de la memoria motriz y sobre todo el manejo de los *spots* que permitieran realizar giros sin marearse. Todo ello era necesario para el desarrollo de coreografías como por ejemplo el baile negro, el mapalé o seresésé. Pues estas se caracterizaban por la ejecución de destrezas que requerían de un dominio total de los desplazamientos girando.

Para el entrenamiento corporal, Carlos combinaba los conocimientos adquiridos en el campo del folclor deconstruyendo sus movimientos con la técnica aprendida de la danza clásica. Todo ello era puesto al servicio de los pasos básicos y propios de las danzas folclóricas del Caribe, al final se generaba una técnica propia para formar cuerpos para la danza escénica.

Cada clase mantenía estructuras similares, se hacían repeticiones de 8 y 16 tiempos contados con claves de madera o castañuelas. Cada repetición y su duración se enfocaba a un propósito corporal en particular, por ejemplo el manejo de las líneas en los brazos y piernas, o el desarrollo de la fortaleza del tren superior con ejercicios desde el piso que derivaban en desplazamientos como los caimanes para bailes como el mapalé. Este baile requería en los hombres el desarrollo de la potencia muscular de los trenes superior e inferior y del segmento medio. Esto les permitiría desplazarse horizontalmente con el único apoyo de las manos y los dedos de los pies a una corta distancia del piso.

Dentro de los aspectos que caracterizaban los entrenamientos o ensayos, y que marcan la impronta motriz de los discípulos de Carlos en términos corporales, estuvo siempre la conciencia de un buen trabajo de brazos y la colocación del centro a partir de los *pliés* o flexiones. Estos ejercicios permitían liberar la cadera para realizar movimientos fragmentados y fuertes en coordinación con los desplazamientos. Así mismo, resaltaba el desarrollo de un estado físico centrado en la capacidad cardiovascular y respiratoria que permitía realizar prolongados repertorios sin que los bailarines abandonaran la energía y descuidaran su postura.

Un aspecto característico de Carlos era la puntualidad en sus clases. Los entrenamientos siempre develaron una mística en la escogencia de la música que debíamos aprender, una selección de movimientos que se aplicaban de manera directa al desarrollo coreográfico tal y como lo aprendiera

de María Barranco, una de sus maestras. Además, Carlos complementó lo aprendido con nuevas estructuras de movimientos puestos al servicio del folclor.

Foto 3. María Barranco



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

María Barranco nutrió a Carlos en muchos elementos propios de la estructura de una clase desde y para el folclor. Esto lo aprendió durante su paso por el grupo de danzas de la Universidad del Atlántico a mediados de los años setenta. De igual forma, su estancia por la Academia de Gacho y Gloria Peña le permitió adquirir un amplio dominio de la técnica del ballet clásico.

Foto 4. Gloria Peña



Fuente: Christian Mercado (Zona Cero).

Para Angélica Herrera, bailarina solista de la escuela, ser parte de la institución tuvo una gran importancia. Sobre la escuela, Herrera afirmó: “significó mucho en mi formación personal, educativa y disciplinaria, ya que cuando empecé en la escuela apenas tenía diez años”². De igual forma, Angélica Herrera relata lo siguiente en una entrevista:

Te comento que los ensayos empezaban desde que los integrantes se iban acercando a la escuela desde los diferentes puntos de la ciudad y Carlos, sentado en el segundo piso, nos divisaba a lo lejos y hacía algún gesto para llamarnos la atención, algún movimiento, ruido. Nos divertía, mostraba una máscara que identificara a la persona, porque allá cada uno tenía un apodo o sobrenombre por ejemplo: ratón, pato, caballito, medusa, Dorotea, cabrita, cabeza de ñame, silbido de culebra, la madre, cabeza de balín, cactus, hormiga culona, ñacoña, armadillo, el ojón, la remolino. Era muy chistoso y siempre se lucía, todo eso ocurría antes de empezar el ensayo. El que llegaba se ponía la ropa de ensayo porque era el momento de aprenderse los pasos, movimientos y las coreografías. Él bajaba la música y decía: ¡centro o frente a las barras! Colocaba música de Richard Clayderman. Balada para Adelina y otros. También realizábamos calentamientos en el cen-

² Entrevista realizada a Angélica Herrera, bailarina de la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla desde 1975 hasta 1987.

tro del salón con tambores y otras veces con música cubana. Luego, trabajábamos en las diagonales, las tijeras, el gran salto, *battement*, giros. Luego repasamos las coreografías, limpiamos los movimientos, los que no recordaban algo, ese era el momento y después hacíamos el ensayo seguido a veces con música en vivo, haciendo tres y cuatro repeticiones. Claro está, de acuerdo a la necesidad. A veces se pulía un solo baile. También había espacios del ensayo en los que nos dedicábamos a arreglar la utilería.

La Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla era una casa de dos pisos. En el segundo piso había un balcón y desde allí podían divisarse todas las formas en las que un bailarín o visitante se aproximaba a la sede. En su interior, el salón no tenía espejos, ni piso de madera, solo unas barras, instrumentos musicales, un espacio donde estaban todos los vestuarios, y un gran equipo de sonido dotado de un tocadiscos y con reproductor de casetes. Solo cuando la escuela cumplió los doce años de existencia, el salón fue dotado con espejos en una de sus paredes. Pocas veces se contaba con música en vivo para el entrenamiento. Solo se empleaban conteos y órdenes verbales que de igual forma se acompañaban con demostraciones.

Tras el desarrollo del calentamiento articular, por lo general se realizaban ejercicios de centro y desplazamientos en diagonal. En este momento de la clase, se empleaba música variada, pero en particular música clásica o cubana para realizar rutinas de *grands battements*, *battements tendus*, *chassés*, *jetés*, *entrelacés*, *chaînés*. Estas se remataban con giros en el eje con los brazos, propios del baile negro o del mapalé, y los caimanes en diagonal, hacia adelante, en retroceso y en zigzag. Estos movimientos se hacían a una velocidad tal que solo podían ser ejecutados por alguien bien entrenado.

Luego del entrenamiento, proseguía el ensayo de los repertorios. Estos eran primero marcados sin música para generar a partir de allí las correcciones de movimientos, y para incluir poco a poco a los integrantes nuevos que debían aprenderse las coreografías. El empleo de la música grabada era lo común, excepto cuando se aproximaban presentaciones y se hacía uso de una parte de los músicos.

Maribel Egea, una de las integrantes más aventajadas de la escuela, resalta la calidad humana de Carlos, y recuerda el impacto positivo que las enseñanzas dadas por el maestro tuvieron en su desarrollo personal y profesional. De igual manera, ella narra la forma en cómo se desarrollaba

habitualmente un ensayo. Estos se caracterizaban por su intensidad y su alto impacto, independientemente de si había o no había a la vista algún tipo de compromiso. Maribel, quien también lo asistía en muchas clases y ensayos, narra su experiencia de la siguiente manera:

Todos los días tenía diferentes rutinas. Su metodología era muy clara, partía de movimientos sencillos a los más complejos, es decir, de lo particular a lo general. La disciplina en clase era única. La concentración, y sus indicaciones y demostraciones al momento de la ejecución del paso o del montaje coreográfico eran únicas. Él seleccionaba a uno de los bailarines como modelo, para que en ese momento interpretara los movimientos como él quería que se vieran los demás, como debería ser entonces, es decir, nos tomaba como ejemplo. Para continuar la demostración algunas veces, durante el ensayo, sacaba a relucir alguna broma para burlarse de alguien, pero él continuaba, nadie se quejaba, nadie se detenía. Repetíamos una y otra vez los pasos y las coreografías hasta que todo saliera casi perfecto. Eran ensayos con mucha energía y fuerza. Más cuando ensayábamos con música en vivo, con los músicos en vivo. Oírlo cantar, hacer nosotras los coros cuando era necesario, o las cantadoras que estaban con nosotros las bailarinas Matilde Herrera, Lourdes Acosta, era mágico e inolvidable. Nos hacía sentir la tierra, el olor al monte, a la yerba verde, el calor, el sol, la brisa y el mar. Todo se reflejaba en sus bailes. Carlos tenía como principio la investigación de campo para hacer sus montajes coreográficos. Eran esos años dorados entre 1974 y 1982. Un vanguardista, estaba muy adelantado a su época, pues su carisma de ser tan creativo y defender las raíces de nuestra región Caribe colombiana. Para mí, Carlos tenía una particularidad, como maestro muy especial, él era amigo de todos. Era como un padre, una madre. Él, apenas entraba al salón de clase se transformaba, se tornaba muy firme en su carácter autoritario y exigente. Allí no nos conocía como amigo, allí éramos sus bailarines, a los cuales él quería transmitirles y enseñarles todo su conocimiento y sabiduría. Luego, se relajaba y volvíamos a ser los amigos de siempre. Cuando terminaba la clase nos reíamos, tomaba el pelo, contábamos historias, chistes, se burlaba de todo el mundo. Todo eso generó entre nosotros, todos los miembros del grupo, un gran ambiente de respeto y hermandad que hasta hoy, después de 35 años, aún se conserva y prevalece entre nosotros a pesar del tiempo.³

3 Entrevista realizada a Maribel Egea García. Bailarina de la Escuela de la Danza Folclórica del año 1976 al 1983.

Como puede notarse, el relato de Maribel Egea pone en evidencia que un entrenamiento en el campo de la danza es lo más parecido a una jornada de preparación de atletas, de deportistas de alto rendimiento. De igual forma, que el rigor y exigencia en la práctica corporal son tan importantes como el aspecto humano, la motivación y la preocupación por el componente emocional de los bailarines.

En la fase final del espacio de entrenamiento se suscita la vuelta a la calma. Carlos acostumbraba a dedicarse a los estiramientos y seguía con reuniones al mejor estilo de los anuncios parroquiales. Con la diferencia de que cada conversación con Carlos incluía una reflexión sobre detalles tan importantes para un bailarín como la puntualidad, el respeto, el rigor y la disciplina; también hablaba sobre la preocupación que debía tenerse por los vestuarios, la utilería y todo lo que complementaba la presentación escénica. “El vestuario es la extensión de tu cuerpo, por ello debes cuidarlo y preocuparte por él”, solía decirle a sus bailarines.

Foto 5. Carlos Franco y Angélica Herrera



Fuente: Cortesía de Vicky Ospina (tomada durante la grabación del documental *Una escuela, una vida, una lucha*. (Triana, 1986).

Capítulo 5.

Creación y tradición en una escuela de folclor

La Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla es mi realización como persona, ha sido el medio por el cual he podido cumplir con el compromiso con nuestro pueblo.

Carlos Franco en Triana (1986)

En 1986, Gloria Triana, una reconocida antropóloga colombiana, decide realizar la producción de un documento audiovisual en el que pudiera quedar plasmada la experiencia creativa de Carlos y su escuela. Su principal motivación, la cual narra en el documental, era justamente visibilizar la forma como un joven inquieto por la danza lograba llevar las expresiones folclóricas a un escenario. Para ese año, había transcurrido una década desde la fundación de la escuela, y muchos reconocimientos y distinciones colgaban de sus paredes. Muchos bailarines habían transitado por el recinto, algunos fueron invitados de manera especial para participar en el documental.

El documental titulado *Una escuela, una vida, una lucha* se materializó en dos emisiones que fueron transmitidas a través del programa *Yuruparí*. En estas se ahondó en la cotidianidad de la escuela, los esfuerzos de Carlos por mantenerla y el promisorio trabajo artístico que se empezaba a gestar como pieza importante en la historia de la danza en la ciudad.

La grabación del documental derivó en la necesidad de intensificar los ensayos, y de retomar todos los montajes y coreografías que hasta la fecha Carlos había creado. Dentro de sus planes de producción, Gloria había previsto plasmar el proceso de investigación habitual de Carlos. Este implicaba llevar a la danza del contexto natural de la expresión folclórica a la escena, así se revestía de toda la creatividad y del tratamiento requerido para el escenario sin alterar su esencia. Los días de grabación incluyeron visitas a algunas casas de los bailarines a fin de ilustrar la cotidianidad de los miembros de su escuela. Incluyeron también el registro de la visita a las fuentes vivas que aportaron información relevante para documentar las investigaciones. Se grabaron también los ensayos y todo aquello que implicaba preparar un vestuario, organizar la utilería, coordinar la musicalidad y el sentido estético que tendría una escenografía; la cual debía ambientar cada escena puesta en la majestuosidad de un escenario como el Teatro Amira de la Rosa.

Era diciembre y el ambiente de trabajo para la grabación se mezclaba con el asomo de las brisas de un carnaval que se aproximaba. Entre los integrantes estaba Lourdes Acosta, una talentosa bailarina a quien Carlos le inspiró confianza para que incursionara también en el mundo del canto popular. Esto la ha hecho reconocida hasta el día de hoy y se ha posicionado, con su esposo Oliverio Ortiz, como una de las cantaoras más célebres del Caribe colombiano. Se encontraba también Rosalía Polo, quien había llegado de Cali para apoyar el proceso, y que años más tarde, dejó su propia huella en el Carnaval con su proyecto El Rey del Río, el cual impulsó con su esposo Yamil Cure. También estaba Robinson Liñán, quien se convirtió en el director musical de la escuela de Carlos desde 1988. De igual forma, estuvieron presentes otros bailarines como Beatriz Cudríz, los hermanos Armando e Iraima Collante, Elías Acuña, Julio Escorcía, Angélica e Iveth Herrera, al igual que las mellizas María y Martha Primo, quienes fueron pieza fundamental en el funcionamiento y crecimiento de la escuela y parte activa dentro de cada una de las composiciones coreográficas.

La experiencia de grabación hizo que Carlos convocara también a los nuevos integrantes, quienes eran los más jóvenes en proceso de aprendizaje coreográfico. Estos solían ubicarse en las escaleras y desde allí observar de cerca el proceso que implicó alistar sus tres montajes más conocidos: *Composición Palenque*, *Composición Sinú* y *Composición Carnaval*. Estos fragmentos coreográficos pueden ser vistos a lo largo del documental que fue producido por Audiovisuales y Focine. Este es tal vez el único

registro de la forma tan rigurosa como se gestaba una obra dancística, pues permite que los espectadores entiendan cómo desde un espacio tan pequeño, como era el recinto de la escuela, se podían construir los más imponentes espectáculos.

El ejercicio coreográfico adelantado por Carlos refleja un acto creador que proviene de su formación en la arquitectura, la música, la danza clásica y la danza folclórica nacional; y de sus experiencias como bailarín, de sus vivencias, pero en especial de su sensibilidad ante lo popular y lo que le rodeaba. Es decir, sus actos creativos no partían de la nada. Había no solo un sustento investigativo sino una clara intencionalidad que sobrepasa el simple hecho de exhibir. Carlos materializó su mundo interno y lo tradujo en movimientos, expresividad corporal, música, y narrativa corporal.

Las técnicas de movimiento en los montajes de Carlos evidenciaban la influencia que tuvo al haberse formado de la mano de la maestra María Barranco, quien denominaba gimnasia a la serie de ejercicios que combinaba con movimientos de las danzas folclóricas. Así mismo, su formación en ballet le permitió adquirir la conciencia del movimiento, de la línea, del centro, entre otras competencias corporales que fueron de gran utilidad. Con el tiempo esto fue reemplazado por una elaborada técnica de formación con los códigos y movimientos devenidos de la danza folclórica. Carlos tomó el movimiento de los brazos propios de un faldeo de cumbia como parte de una serie de ejercicios de entrenamiento de brazos; así como el agarre de los mechones de seresesé que coincidían con la primera, tercera y cuarta posición de ballet, entre otras estrategias.

Sus conocimientos sobre la teoría del color y el diseño, que venían de sus estudios como arquitecto, le posibilitaron generar él mismo los diseños de la totalidad de los vestuarios con los que se ejecutaban sus repertorios. Decía que la esencia en la combinación de los colores estaba en el simple acto de observar con detenimiento todo lo que ocurría y estaba en la naturaleza; la forma como el verde de las hojas contrastaba con el rojo de una flor de cayena, o como el arcoíris producía un degradé de colores de manera exquisita. Tal apreciación la captó Álvaro Medina cuando escribió:

Años después, con motivo de la presentación de su grupo en París, le comenté a Carlos que los refinamientos de su paleta eran tan sofisticados como los del pintor norteamericano Frank Stella. El joven audaz maestro del Carnaval de Barranquilla me contó entonces que había

estudiado arquitectura, detalle que yo desconocía, y me explicó que su método para combinar colores era muy simple. Consistía en copiar los diferentes tonos y colores que se pueden presentar en una misma flor, “En estos asuntos la naturaleza es armónica”, afirmó, “imposible hablar disonancias cromáticas en una flor”. A manera de homenaje a Carlos Franco, quiero reconocer que nadie nunca me había hablado de un modo tan concreto de esa cosa material pero huidiza que es el color. (1994, p. 21)

Por su parte, Nina S. de Friedemann describió la relación entre talento creativo y tradición que le era inherente a Carlos, y expresó:

Buen arquitecto de coreografías, color y expresión corporal, rastreó las bases para sus construcciones escénicas en lugares distantes a la ciudad del carnaval. Cantos de vaquería y de zafra, gritos de monte procedentes de Montería, las farotas de San Martín de Loba con toda su carga de sarcasmo social, las cucambas y los diablos de Guamal, representación quimérica de una sensualidad atrapada en las plumas dulces de un ave, fueron entronizados en su Escuela. Quienes los interpretaban o bien eran parte de las comunidades dueñas de la tradición, o aprendices ávidos del gesto rítmico inhibido en su expresión cultural. (1994, p. 21)

En el proceso de comprender su lógica en el diseño de los vestuarios y la variedad de sus composiciones había que entender que su principio básico para la creación era la investigación. Es decir el contacto directo con las fuentes, con los portadores y sabedores que lo inspiraban con sus conocimientos y sus anécdotas. Esto lo continuaba con su trabajo en el recinto de la escuela con bailarines y bailarinas que, prestos a todas sus ideas, pudieron experimentar lo que pueden constituirse hoy en diferentes estrategias para la creación escénica.

Por lo tanto, el proceso creativo estaba enfocado en diferentes formas:

a) Podía partir de un proceso meramente inductivo que iniciaba de lo particular del movimiento para llegar a lo general. Era como si estuviera armando un gran rompecabezas. Su única certeza era la realidad que había investigado y que reposaba en multiplicidad de grabaciones, fotografías, y voces que parecían transportar a sus bailarines al mundo de las maravillas. Por ejemplo, podía mencionar la palabra “velorio”, y desde allí los bailarines proponían, a partir de sus propias vivencias, pautas de

movimiento que luego él decantaba y convertía en una pieza coreográfica.

b) Podía partir de ideas y esquemas previamente contruidos con la participación de uno de sus bailarines o solo. Estos eran compartidos posteriormente con los bailarines para su ejecución, y con los músicos para su acompañamiento.

c) A partir de ejercicios de improvisación, aparentemente sin un norte, observaba la calidad de los movimientos de los bailarines y la funcionalidad del biotipo de cada uno. Lo anterior poco a poco configuraba unas rutinas coreográficas a las que Carlos les daba forma una vez tenía claro lo que quería y debía contar.

d) Otra de las estrategias era el esbozo general de las escenas partiendo de una idea narrativa, por ejemplo la escena de la corraleja. Luego, esto era alimentado con combinaciones o esquemas específicos y más detallados. Además, se buscaban contrastes, y se trataba de que la escena se viera natural, lo más real y menos esquemática posible, pero también se construían sutiles simetrías en algunos momentos.

En todo proceso creativo, Carlos acostumbraba a jugar con los silencios, o con voces a capella que contrastaban con la sonoridad de una banda paypera o un grupo de percusión. Sus ideas coreográficas no partían de la nada. Al ser la guía en el proceso de creación debía conocer ampliamente su concepto, aunque muchas veces se tardaba en encontrar la medida o el movimiento perfecto. A veces pasaban semanas en las que se repetía y se repetía un mismo esquema sin cesar. De un momento a otro, este era desbaratado y reemplazado por una estructura diferente, pero que permitía avanzar siendo coherente con la idea general de lo que se quería interpretar.

Para crear, la mayor parte de los coreógrafos requieren de un equipo formado, un grupo de bailarines con cierto nivel de creatividad y de formación técnica. De allí que Carlos se preocupó en que sus bailarines recibieran formación de otros maestros, y que miraran otras experiencias para aumentar sus referentes artísticos. Sobre todo, se inquietó por el aprendizaje de danzas peruanas, cubanas y panameñas, y por compararlas con la forma de producción de movimiento que caracterizaban a las danzas afrodescendientes.

Por la escuela transitaban maestros de otras organizaciones, como son los casos de: Gustavo Rodríguez del Centro Cultural Llanero; Egne Osorio, un licenciado en educación física que, con sus talleres, estimuló la conciencia de cómo cuidar el cuerpo en cada entrenamiento; Carlos Vásquez y sus propuestas de bailes cantados; Guillermo Lagares, quien hablaba de cultura y comunicación; Martín Orozco y Rafael Soto que compartían sus conocimientos sobre cómo emprender un proceso investigativo y la metodología de investigación; y Álvaro Agudelo, quien era del campo de la apreciación musical y rítmica, entre otros.

Una de las personas más recordadas fue Susana Elmtën, una bailarina clásica nacida en Suecia y amante de la cultura latina, de las costumbres ancestrales y del Carnaval. Tras un largo tiempo, ella llegó a vivir en la escuela y cada mañana dedicaba una hora al entrenamiento centrado en la técnica del ballet europeo. Susana había llegado a Barranquilla para aprender de la cultura Caribe y a realizar intercambios que le permitieran participar activamente del Carnaval. Ella aportó sus conocimientos en la técnica clásica y Carlos la instruyó en los ritmos del Caribe colombiano.

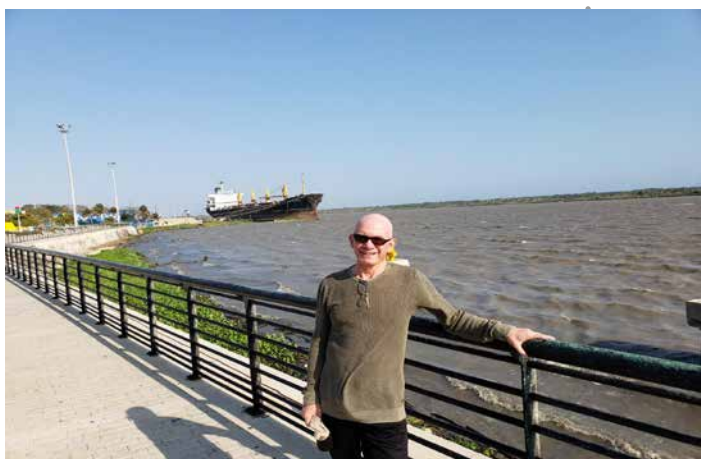
Foto 6. Susana Elmtën. 1991



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Tan productivo y necesario fue el encuentro con Susana como el que se dio con el maestro César Monroy. Sin lugar a duda, sus aportes fueron muy significativos, sobre todo para los nuevos integrantes. César, director de Los Danzantes Industria Cultural, es un reconocido gestor cultural y maestro que desarrolló, con un elevado nivel académico, una serie de talleres sobre los elementos del movimiento y la danza, y el manejo del cuerpo. César enseñaba desde los postulados de Rudolf von Laban, y desde su experiencia al lado de Jacinto Jaramillo y muchos académicos de la danza. Siempre reiteraba la importancia de desarrollar y aplicar, de manera consciente, ciertos conceptos implícitos en la construcción coreográfica y en el desarrollo artístico de un bailarín.

Foto 7. Maestro César Monroy. 2019



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Sus talleres esclarecieron los conceptos de espacio, tiempo, niveles, energía, forma, movimientos cortados y fluidos. Otros temas fueron: la sensación del peso en ausencia de un objeto, el uso de los niveles en las composiciones coreográficas, y la conciencia de la respiración, de la mirada y de la energía. Carlos incorporó muchos de estos ejercicios de manera complementaria en sus entrenamientos.

En la construcción coreográfica, el concepto de “la forma”, entendida como la imagen que el bailarín describe con su cuerpo, era uno de los aspectos más relevantes en la composición coreográfica adelantada por Carlos. Sus montajes eran ricos en desplazamientos de todo tipo. Carlos

privilegiaba la aparición de solistas o parejas mientras los demás hacían coro. Así mismo, en términos del tiempo, se suscitaban momentos de gran velocidad que contrastaban con momentos de lentitud. Un ejemplo de esto ha permanecido en la interpretación de piezas como el baile negro pues, tras un momento de gran rapidez, los tambores disminuyen la velocidad. Esto hace que los bailarines ejecuten movimientos muy lentos por un espacio de tiempo que luego vuelven a acelerarse hasta llegar al clímax de la interpretación.

Por lo general, el manejo de los espacios comprometía un gran número de personas en escena. En su gran mayoría, las coreografías se componían de ocho parejas. Su ubicación en el espacio se daba de tal forma que pudieran desprenderse de esas mismas parejas, y que hubiera momentos de movimientos en oposición a momentos de congelados o figuras estáticas. Carlos empleaba lo que él mismo denominaba “cortinas” para referirse al coro de bailarines que se ubicaba al fondo, mientras que había solos o parejas protagonizando algún esquema en el centro.

Todo ello permitía jugar con la profundidad (delante - atrás), el ancho (derecho - izquierdo) y la altura (arriba - abajo). Así como con las ubicaciones en los diferentes planos del escenario. Por lo general, se tomaba el centro como punto fuerte y el ingreso de solistas se daba en diagonales, como ocurre con la entrada del personaje de María Varilla en la *Composición Sinú* o de la vendedora de esteras en la *Composición Palenque*.

Por lo general, las coreografías de piezas de bailes solos tenían entre 4 a 6 minutos de duración, y contaban con el acompañamiento musical en vivo, en particular del grupo de la familia Palma con el flautero Henry Cabello. La música era compuesta para las coreografías, y usualmente Carlos interpretaba los cantos. Dentro de las canciones más frecuentes estaban: *Chandé*, *Por la cabeza por la rodilla*, *Cógele el rabo a la iguana*, y *Levántate la pollera*. En la línea de los bullerengues estaban *Cachimba brava*, *A pilá el arró* y *Dolores tiene un piano*.

Foto 8. Grabación del documental *Una escuela, una vida, una lucha*



Fuente: Cortesía Vicky Ospina.

El empleo del proscenio era muy poco y solo se limitaba para momentos en los cuales figuraba un cantante. El aprovechamiento del espacio en un teatro como el Amira de la Rosa era total, desde el foro hasta la pared del fondo del escenario. Allí se instalaban sobre niveles que permitían una mejor visibilidad al público, o la ubicación de los músicos que siempre fueron parte fundamental en cada una de las composiciones.

Otro aspecto en el cual Carlos se esmeraba era el uso del foco. Este se refiere a la dirección que la mirada del bailarín debía tener durante el desarrollo coreográfico, y podía ser el público, la pareja, un elemento o un punto imaginario en cualquier lugar del teatro. El foco ayudaba sobre todo en la ejecución de las trayectorias en el escenario, la realización de los giros, o al momento de imprimirle dramatismo a una escena, como ocurrió con el fragmento de la muerte en la *Composición Carnaval*.

Carlos hacía buen uso del recurso espacial, no solo a partir de la distribución de los bailarines en patrones geométricos, sino también con la generación de simetrías y asimetrías. Él jugaba con las variaciones del tiempo: hacía que todos se movieran al mismo tiempo (unísono), escalonados en el tiempo (canon), había momentos en los que cada bailarín hacía cosas

diferentes (contrapuntos) e instantes en los que un grupo de bailarines se movía mientras los otros estaban en quietud o congelados (diálogo).

El proceso de deconstrucción de los movimientos de la danza tradicional requería un esfuerzo inicial por comprender la razón de ser de cada movimiento de danza en su contexto natural. En este proceso, Carlos se hacía preguntas como: ¿por qué llevar las velas en la mano derecha?, ¿por qué los movimientos del mapalé son fuertes?, ¿cómo producir el movimiento pendular de la cadera en cumbia? y ¿por qué no se salta en el Congo? Carlos formulaba estos y muchos más interrogantes no solo a sí mismo sino también a sus bailarines. Él propiciaba nuestro compromiso con la indagación de muchas respuestas a preguntas que no eran contempladas en ningún texto investigativo.

Capítulo 6.

Composición Palenque

Las mujeres eran más precisamente como las morenas hijas de Akenatón, en algún relieve famoso. Su coreografía tampoco era común, su diseño hacía memoria de los campos de Palenque y de las atmósferas de su cultura.

Antonio Grass (1994)

Uno de los montajes más completos, complejos y de mayor recordación creado por Carlos es *Composición Palenque*. Su puesta en escena involucró un minucioso trabajo de investigación que tuvo su sustento en el acercamiento a la comunidad de San Basilio de Palenque y en la relación intrínseca con los bailarines afrodescendientes de su escuela. Estos estaban radicados en barrios como San Pachito, La Manga, Nueva Colombia, Bajo Valle y Barrio Abajo, entre otros; y aportaron sus propias vivencias y modos de asumir su cultura ancestral en medio de la ciudad.

Durante la construcción del montaje coreográfico, Carlos retomó ciertas prácticas de la cotidianidad del pueblo palenquero que son la base de su cultura y de su identidad. Estas prácticas fueron resumidas en cuatro cuadros o escenas. Cada uno tenía intencionalidades particulares que al sumarse lograban ilustrar una época, un lugar y unas personas. Estos cuadros se denominaron: cuadro de laboreo, el lumbalú, los juegos de velorio y el sexteto.

Angélica Herrera, mujer afrodescendiente y musa inspiradora de Carlos Franco para la creación de muchos de los montajes de este tipo, recuerda: “La Composición Palenque empezaba con un amanecer, luego mujeres salen cantando para ir al arroyo a lavar, bañarse, peinar y también pelear, congelado y aparece los hombres en laboreo, salen las ventas, funebria, juegos y bullerengue”⁴. En el inicio del cuadro de laboreo, el escenario era ocupado por su solista Angélica Herrera, quien tenía el típico prototipo de la belleza africana. Su aparición era una combinación estética de presencia, fuerza, gallardía y belleza. Angélica cargaba sobre sus hombros una larga estera, canastos y abanicos de paja. Ella describía su desplazamiento por todo el escenario empleando la pauta rítmica dada por la clave del sexteto palenquero y el canto:

Chichimani Colombia,

Chichimani colombitana,

Sóbalo, sóbalo, sóbalo

Por la mañana,

Ha llegado el palenquero

dale su amor, negra (bis)

Este canto propio de la lengua palenquera era interpretado por el mismo Carlos con el fondo de la marímbula, las claves y el bongó.

4 Entrevista realizada a Angélica Herrera Miranda, quien fue integrante de la Escuela de la Danza Folclórica en el periodo comprendido entre 1975 y 1987.

Foto 9. Composición Palenque



Foto 10. Composición Palenque



Foto 11. Composición Palenque**Foto 12.** Composición Palenque

Fuente (foto 9 a la 12): Triana (1986).

En este mismo cuadro, un séquito de mujeres le seguía con balayes (canasto elaborado en paja), en una coreografía de clara deconstrucción del movimiento, pues había acciones cotidianas como caminar hacia las ca-

simbas, lavar la ropa a la orilla del río, cosechar, recoger, ventear, pilar, y vender usando un balay. Mientras tanto, los hombres, sin ningún elemento de utilería, es decir, solo con su recurso corporal reflejaban las labores del campo como cortar la maleza, hacer los surcos y sembrar. Los bailarines entraban por grupos, y al final del cuadro todos estaban ya en escena realizando cánones de movimiento que daban la sensación de estar en el sitio real.

Foto 13. Composición Palenque



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

La alegría del cuadro del laboreo era interrumpida por el grito desconsolado que anunciaba la muerte de un personaje imaginado. Se abría paso entonces al ritual de la funebria o lumbalú, en el que las mujeres representaban la partida de un miembro de la comunidad con desgonces y llantos de dolor. El lumbalú hace parte de los rituales funerarios de la cultura palenquera en Colombia. Se dice que es una tradición heredada de las tribus de Angola, y se ejecuta durante nueve noches tras el fallecimiento de un miembro de la comunidad para honrar su memoria. Carlos participaba en este ritual en la escena entonando respetuosamente los

cantos que caracterizaban este acontecimiento. A continuación, se transcriben algunos de los audios de los ensayos de la obra donde se escucha el canto ejecutado por el maestro:

Eeeee adió capochichimanco

Eeee elieloo

Eeee, eeeelieloooo eeee

Adió adiooooóóó

Eee camposanto eee

Eeelieeooo adió adió eee

Camposanto eee

Monacipo miampele eee...

Mientras se entonaba el canto, los integrantes coreaban y bailaban hasta llegar a los reconocidos juegos de velorio, como el que se describe a continuación:

El loro y la lora estaban loreando (bis)

Y yo por la reja estaba mirando (bis)

El loro comiendo y yo trabajando (bis)

Con que se mantiene

Con la flor del verano trabaja!

Trabaja, compañero, trabaja

Trabaja de medio lao, trabaja

Trabaja de costao, trabaja

Trabaja agachaito, trabaja

Trabaja boca arriba, trabaja

Trabaja boca abajo, trabaja

Trabajá, trabajá, trabajá (bis)

De patrá de patrá

Con el pie de miye

Con la mano con el brazo

Ay esta, ay esta
¡Con juicio, con juicio!

Estos eran pequeños fragmentos que componían la escena de los juegos de velorio. En ellos, los bailarines realizaban los movimientos imitando las letras de las canciones, todo a capella. Realizaban trayectorias como círculos concéntricos y medias lunas, en una dinámica de pregunta y respuesta que permitía mostrar las gestualidades propias de los juegos de velorio.

Finalmente llegaban los bailes de pareja. Las tonalidades cambiaban, de la nostalgia se pasaba progresivamente a los sextetos. Dentro de los sextetos⁵ interpretados por Carlos estaban:

El palomo está en la calle
No se puede soportar, mamáááá
Llora mi palomo
Que el palomo ya se va, mamá
Llora tu palomo...
Llora tu palomo, maye...

Por lo general, el inicio se caracterizaba por la lentitud en el ritmo, tal y como se acostumbra en los sextetos. Mientras tanto, los hombres se disponían a invitar a las mujeres. Los bailarines se emparejaban al compás de la música que progresivamente se iba acelerando hasta llegar al éxtasis de una gran celebración: la celebración de la vida después de la muerte.

Yo tenía mi cascabel,
Retumba y va retumbando (bis)
Y como retumba y suena
Mi cascabel en la arena.
Y yo con mi marimbee
Mi cascabel en la arena

5 El sexteto es un género musical que guarda relación con los sones cubanos mezclados con sonoridades africanas. En este interviene el cantante acompañado del sonido de las claves, el bongó y la marímbula. Esta es la música que acompaña los bailes sociales en San Basilio de Palenque.

Y retumba y retumba y suena

Mi cascabel en la arena

La característica principal de la puesta en escena de *Composición Palenque* era justamente el hecho de ser un *continuum* de coreografías cuyo hilo conductor estaba dado por la música, pero también por la figura femenina. Esa que evoca el rol de las matronas de la cultura palenquera, quienes direccionan la vida de la comunidad con su saber y su experiencia.

El acompañamiento musical contaba con la presencia de la familia Palma. El señor Roberto Palma y sus hijos provenían de una casta de músicos folclóricos que por años acompañaron las propuestas creativas en la escuela. Cada corte y cada pie musical era orientado por Carlos, quien también hacía parte de los músicos, y además entonaba los cantos con tan sonoridad que erizaba la piel de los espectadores.

Capítulo 7.

Composición Sinú

Recuerdo que Carlos Franco me decía: Si tú no me hubieras presentado en el Colón de Bogotá y llevado a Estocolmo con seguridad a mí nunca me hubieran abierto las puertas del Amirá de la Rosa. Creo que exageró, porque mucha gente en Barranquilla apreciaba su trabajo.

Gloria Triana (1994)

Tomando como inspiración las costumbres propias de las sabanas de los departamentos de Sucre y Córdoba, Carlos se dedicó a visitar por muchos años a los portadores de la tradición en la región. Se aprendió las canciones de Pablo Flórez, la leyenda de María Varilla, los cantos de zafra y los gritos de laboreo.

Recuerdo que los hombres entraban al escenario para representar los llamados cantos de zafra mortuoria. Este es un ritual que se acostumbra en las localidades entre Montería y Cereté, en el corregimiento de Severá y otros caseríos perdidos de la geografía cordobesa como Tres Marías. Sobre estos, Contreras afirma:

Existen unos cuantos herederos, quizás los últimos conocedores de la 'zafra mortuoria' o cantos de la muerte, únicos en el departamento. Las zafras pertenecen a los cantos empleados por comunidades ne-

gras que llegaron a América en tiempos de la colonización española, esa costumbre ancestral-cultural se quedó radicada en la costa atlántica y de ahí pasó a los antiguos indígenas zenúes quienes habitaron Córdoba y les fue enseñada de generación en generación hasta hoy día. (2016).

Los bailarines ingresaban al escenario con una especie de pisonos con los cuales se simulaba aplanar la tierra donde yacía un difunto. Como este es un rito de entierro de la región, por lo general se interpretan con voz sin tambor. Para entonces, Carlos podía vislumbrar que este rito proveniente de antiguas culturas africanas estaba por desaparecer, tal y como ocurre hoy día. Los “enterradores” se han ido desapareciendo y han sido desplazados por otras formas más citadinas de enterrar a los muertos.

La segunda escena estaba relacionada con la entrada de María Varilla, la legendaria mujer que era capaz de bailar noches enteras en los festejos populares en los que se congregaban las bandas. Este personaje era representado por Iveth Herrera quien, con un imponente vestido rosado con blanco desprovisto de todo brillo y lentejuela, transitaba por el escenario mientras Carlos recitaba de una manera poética los versos compuestos por Pablo Flórez⁶.

Durante la grabación dirigida por Gloria Triana, se relata cómo Carlos se aproximaba a las fuentes y visitaba a personajes sabedores de la región. Tal es el caso de su viaje a Ciénaga de Oro (Córdoba) para que de boca del mismo Pablo Flórez pudiera extraerse un fragmento musical de su autoría para la puesta en escena de *Composición Sinú*. Carlos mismo cantó este fragmento mientras aparecía María Varilla (interpretada por lo general por Angélica Herrera o su hermana Iveth), como una especie de figura fantasmal en el escenario. El fragmento decía así:

En una noche de cumbia
Sin saber se despedía
ya presintiendo la tumba
La fandanguera María ay, ombé
La luna eclipsó su velo
En toda la región sinuana

6 Músico, compositor e intérprete colombiano. Autor de *Los sabores del porro*.

De velas pringaba el suelo
Espermas chorreaba el suelo
Como zafiros en rama.

Rubiela de Vargas, una maestra de San Pelayo, siempre asesoró a Carlos en cómo debía ser la interpretación femenina y cómo era la relación de los hombres durante el baile. Para ello, realizaba demostraciones en las que Carlos le servía de pareja. Él también aprendía los movimientos de la mujer, el agarre de la pollera y las diferentes figuras que se ejecutaban durante el baile.

La tercera escena evocaba costumbres populares de las sabanas, entre ellas: conducir el ganado al corral, apostar en la pelea de los gallos e ir a las corralejas. En esta escena, los hombres atravesaban el escenario simulando que arreaban el ganado, mientras eran escuchados los cantos de vaquería enseñados por María de los Santos Solipá⁷ quien, como caso especial, fue invitada al Teatro Amira de la Rosa, durante la grabación del documental de Gloria Triana, para que actuara y realizara los cantos que acostumbraba a realizar en sus labores como corralera. Tras su interpretación, dos bailarines aparecían en el escenario con gallos de pelea reales, y los cuales ponían a combatir en pleno escenario mientras el coro de bailarines acompañantes simulaba apostar y animar la pelea.

La cuarta escena era la corraleja. Esta escena iniciaba con la subida del telón de fondo del teatro, mientras los sonidos provenientes del arco de boca (un instrumento interpretado por el grupo Siete notas que era invitado especialmente por Carlos y provenía de Ciénaga de Oro) se escuchaban. Estos generaban una gran sorpresa y un impacto visual indescriptible para el público porque se había dispuesto una réplica de la corraleja donde había bailarines convertidos en actores, en un ambiente casi real que se descubría lentamente al subir el telón de fondo.

El escenario estaba dividido tridimensionalmente. En el fondo se armaba una improvisada corraleja con palmas, maderos, sillas y una banda de viento que sobresalía en un nivel alto. Los bailarines usaban atuendos de distintos colores que representaban al público real de una corraleja. En estas, los ricos y pobres se mezclaban para observar la manera como un feroz toro, en este caso improvisado con dos bailarines debajo de un

7 Única exponente mujer de los cantos de vaquería y los gritos de monte. Estas son manifestaciones de la cultura en su relación con el trabajo de campo.

manto negro y una cabeza de toro, hacía que todos huyeran despavoridos para darle paso luego a la gran celebración. Los maderos, el toro, y la gente que corría de un lado para otro mientras el público abucheaba era, ni más ni menos, la estampa más real de un acontecimiento cotidiano.

La última escena iniciaba con las décimas interpretadas por lo general por Cayetano Hernández, quien aparecía desafiante y en solitario en el escenario, y daba paso a la aparición de Carlos que daba contestación a su desafío verbal así:

(Cayetano)

Pelayo y su pentagrama
que florece cada día
produciendo melodías
que a Colombia le da fama.
Pronto su árbol que en sus ramas
Se anida el ave cantor
Para producir mejor
El final de cada aurora
Defendiendo de la invasora
Música del exterior.
Defendiendo de la invasora
Música del exterior.

(Carlos)

Iniciaste la batalla
Y empuñaste la bandera
Para que el porro pudiera
Demostrar que tiene talla
Te fijaste bien la raya
Con decisión y valor
Forjando de su interior

El himno María Varilla
Porro de mil maravillas
Orgullo de este folclor.
Porro de mil maravillas
Orgullo de este folclor.

Tras las décimas, se abría la rueda del fandango y el porro. En ella, la banda se ubicaba en el centro del escenario, mientras que los bailarines se desplazaban a su alrededor. Tal hazaña era el más fiel reflejo de las tradicionales ruedas de fandango acostumbradas en los festejos populares.

Capítulo 8.

Composición Carnaval

Para Franco, la Escuela se convirtió en su pasión, en una utopía y en su realidad diaria. Enseñar danzas étnicas, mostrar la diversidad cultural en torno al escenario del carnaval, que es lo que en verdad ha sido la función de esa Escuela, ha significado un estímulo para la identidad cultural no sólo de la ciudad y de la región, sino para la definición del Caribe colombiano.

Nina S. de Friedemann (1994)

La *Composición Carnaval* era una puesta en escena que reunía las danzas más tradicionales de la fiesta que hoy es patrimonio de la humanidad. Aunque Carlos terminó llamándola *Composición*, esta era realmente una suma de las piezas de danza que solía mostrar de manera independiente en los inicios de su escuela.

Estos bailes podían realizarse de manera independiente o ensamblados dentro de un solo montaje en diferentes órdenes. Pero mantenían un hilo conductor centrado en los eventos del Carnaval, y respetaban las historias y el sentido mismo de cada una de las danzas, es decir, si estas eran evocación del amor, de la guerra, de la burla o del laboreo. Dentro de esta

puesta en escena se destaca la ejecución de danzas como la danza de las farotas, la danza del indio chimila, la cumbia, el baile negro y el garabato. Para el garabato se usaba la versión de Delia Zapata porque en esta se resaltaba la figura de la muerte a partir de la teatralización de la escena de la lucha contra la vida. Además, los bailarines no usaban necesariamente el atuendo de fondo negro con los colores de la bandera de Barranquilla, sino vestuarios libres.

La escena de la vida y la muerte era antecedida por una serie de gestos que estimulaban la reflexión y la participación del público frente a su rol como personas comunes y corrientes que se abren paso en el Carnaval. Esta muerte era interpretada muchas veces por Alfredo Morelos, quien fue compañero de Carlos en los tiempos en los que bailaban con Gloria Peña. Morelos era conocido porque fue el único bailarín colombiano que tuvo la oportunidad de compartir escena con Nureyev durante su trayectoria artística en un teatro en Venezuela. Alfredo se convirtió en el capitán de las últimas comparsas de carnaval que Carlos dirigió.

Foto 14. Carlos Franco, Libardo Berdugo y Alfredo Morelos



Fuente: El Heraldo.

En el desarrollo coreográfico de las danzas de carnaval, Carlos siempre tuvo presente que las emociones debían ser claras para reflejar el significado de cada danza, y que su reflejo era también el reflejo de todos los

aspectos que están presentes en el Carnaval: la alegría, la envidia, la lujuria, la burla, el horror, el miedo y la vanidad, entre otros.

El proceso de construcción de la denominada *Composición Carnaval* implicaba una dinámica ardua de investigación por parte de Carlos. Por años se acostumbró a visitar las sedes de los directores de las danzas y, con su grabadora en mano, registró horas y horas de entrevistas en cassetes. Aunque no alcanzaba a transcribirlas todas, su contenido quedaba grabado de igual forma en su memoria. Años más tarde, algunas de estas grabaciones fueron transcritas por el grupo de investigación CEDINEP.

A continuación, se presenta una entrevista realizada por Carlos Franco en el barrio Carrizal al director de la danza del congo *El perro negro*. Aunque se trata de un apartado, la entrevista comienza con preguntas sencillas al director sobre las características de su danza, su música, sus vestuarios, pero también se reflejan preguntas que buscaban comprender el contexto de aparición y desarrollo del Carnaval.

La entrevista arroja información relevante sobre la naturaleza de la danza del Congo, de igual forma detalla la organología, la utilería y las características propias del vestuario. He aquí un fragmento de la entrevista:

Carlos Franco: Nos encontramos en la casa del señor Wilfrido Morales, director de la danza del Perro negro. Don Wilfrido nos va a dar testimonio sobre algo de la historia del carnaval y sobre su trayectoria en las danzas. Don Wilfrido.

Wilfrido Escorcia: Bueno yo me inicié en el año 1939. Mi nombre es Wilfrido Morales Ortiz, mis padres Manuel Morales Acosta y Ana Teresa de Morales. Esos son los padres míos pues.

Carlos Franco: ¿Usted heredó esta tradición de sus padres o de algunos parientes diferentes a sus padres?

Wilfrido: Eee...bueno, eso nació de mi misma cabeza, pues, yo no ... eso no fue herencia de padres, sino de mí mismo, salió de mí, que me gustó el Carnaval desde antaño.

Carlos Franco: ¿Desde qué edad usted se inició en las danzas de Carnaval y en qué danzas? Cuéntenos toda su historia hasta la fundación de El perro negro, por favor.

Wilfrido: Yo me inicié en el año de 1939 en la danza del Congo grande que fue la primera danza que tuvo Barranquilla aquí. Después allí estuve actuando 10 años o sea hasta el 49. De ahí pasé al garabato reformado. Lo sacaba el difunto Ruperto Castro. Bueno, allí estuve por espacio de tres años. Ya a los tres años, fundamos, fui que hice la primera fundación de danza que fueron Los negros modernos con el señor ... con mi compadre Carlos González Ortiz. De allí, dicha danza se le cambió el nombre que hoy en día se llama Congolandia. De ahí pasé a Rebolo a la Gran Danza de Barranquilla, ahí me inicié por durante de

Carlos Franco: ¿Quién dirigía esa danza en ese entonces?

Wilfrido: La dirigía Nelson Suárez Escorcía, en ese tiempo.

Carlos Franco: ¿En qué año fue eso?

Wilfrido: Ese fue en el año mil novecientos eeee el año de 1953. Ahí duré y salí por espacio de seis años, del 53 al 59. Entonces, en el 60, yo regresé al Congo Grande. Otra vez a tocarle el tambor porque me lo pidieron que yo les tocara... (ruido, voces al fondo). Bueno, eso estuve hasta el 62 hasta el 62 estuve yo... en la danza 62 y 63 creo yo que no estoy errao' porque la memoria (voces al fondo). De ahí (golpes de tambor, voces) le toqué en el 62 y en el 63, ya en el 65 regresé otra vez a la Gran Danza de Barranquilla hasta el año de 1966. En el 67, fundé la Danza del Toro Negro. Junto con Nelson Suárez Escorcía, por ahí salí por espacio hasta el 70. (Música de fondo) En el 70 pasé, otra vez fui otra vez. Salí hasta el año 75. En el 76, llegué a El Bosque y acompañé al difunto director del Congo Moderno, se llamaba Manuel García Caballero. Bueno. Ahí estuve hasta el año de 1978. En el año 1979, reviví la Danza del Perro Negro que es la que hoy reposa en mí.

Carlos Franco: ¿Por qué se le ocurrió revivir la Danza del Perro Negro?

Wilfrido: Bueno porque cuando yo, yo primero quise ponerle el Toro Reformado.

Carlos Franco: ¿Y qué sucedió?

Wilfrido: Entonces los señores de la Danza del Torito y el señor del Congo Reformado dijeron que no podía ponerle ese nombre

porque ahí no había reforma. Entonces yo tuve una discusión con Don Pedro Vengoechea.

Carlos Franco: ¿Y entonces en qué consistía la reforma? ¿Ellos qué querían decir con eso de la reforma?

Wilfrido: Porque el Toro no había muerto y el otro que por querer tener la Danza del Congo Reformado. Es decir que para que no haya otro Congo con ese nombre.

Carlos Franco: Claro, claro, estaban defendiendo sus intereses (risas).

De esta manera, cada proceso investigativo soportaba con fundamentos las creaciones artísticas que Carlos elaboraba en materia de Carnaval.

Foto 15. Carlos Franco bailando. 1987



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Foto 16. Carlos Franco bailando. 1987



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

De otra parte, Carlos fue conocido por sus coreografías relacionadas con el baile negro, cuyo desarrollo estaba soportado en la investigación alimentada a partir de su observación de los acontecimientos propios de los cabildos de Cartagena, de los bailes cantados en el área del sur de Bolívar y en especial de San Basilio de Palenque. Desde allí no solo se codifican ciertos movimientos, sino que se hace uso de versos y cantos que corresponden a la estructura de los bailes *cantaos* de la depresión momposina. En estos se ejecuta un coro constante ante un verso variado. El siguiente es un ejemplo de los versos empleados:

En la calle 19
¿Qué pasó?
Cierta caso sucedió
Cómo (bis)
Mi prima vendió su casa
Pa' *comeselo* en arroz (bis)

La casa de Pedro Castro

¿Cómo?

Se llenó de palenqueros (bis)

Venía buscando el remedio

Para *curase* el pandero (bis).

De igual manera, Carlos se alimentó de las experiencias producto de su paso por el grupo de danzas de la Universidad del Atlántico, el cual fue reconocido por sus montajes relacionados con la cultura afrodescendiente. De ese cúmulo de vivencias se crea un estilo para interpretar y enseñar el baile negro. En este, la técnica del movimiento estaba íntimamente relacionada con los compases del tambor, y se generaba un énfasis en el movimiento de la cadera al momento de completar un golpe básico marcado a cuatro tiempos. A la mujer le correspondía hacer fuertes movimientos de faldas que no sobrepasaban la cintura, sin llegar a exhibir su ropa interior. Esto le permitía mostrar la expresión de su rostro, y el movimiento frenético de sus hombros y codos. Por su parte, los hombres realizaban movimientos pronunciados de caderas y de sus brazos que soportaban la técnica de realización de giros del cuerpo en su propio eje y alrededor de la mujer.

En el contexto del Carnaval es común la presencia de varias expresiones que suelen confundirse entre sí, por ejemplo el Son de Negro de Santa Lucía (Atlántico) que se caracteriza por el uso del cuerpo totalmente pintado de negro en una mezcla de polvo mineral con aceite de cocina; los negros macheteros de Soledad; los negros del Cangarú; los negros macoqueros⁸ de Baranoa; y el mapalé negro también llamado seresesé. Sin embargo, la propuesta de Carlos se centró en una recreación de los cabildos de Cartagena y los bailes cantados. Esto derivó en unos cánones de movimiento y coreografía creados en su mayoría por él, pero sin perder lo propio de los bailes cantados en el sentido de componerse de tres partes: el saludo, el baile en sí y el goce. Lo anterior es coherente con los golpes del tambor que son distintos en cada caso.

En términos del vestuario, el baile negro se caracterizó por el uso de faldas amplias y coloridas por parte de las mujeres. Estas también llevaban un gran turbante y blusas con arandelas que enfatizaban el movimiento

8 *Macoqueros* proviene de macoco que es un machete corto que se utilizaba para trabajar el monte.

de los brazos. Por su parte, los hombres, que en principio solo usaban un pantalón y una pañoleta en la cabeza, tuvieron transformaciones en su vestuario hasta que se les agregaron elementos como escudos, turbantes con plumas alargadas, y flecos en el pecho, las manos y los pies.


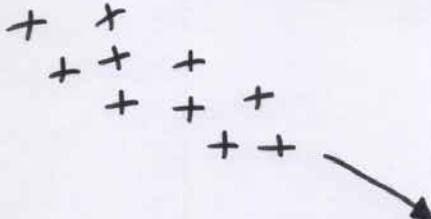


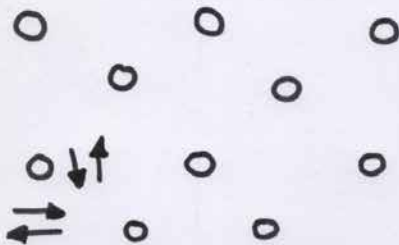
Por otra parte, estaba el mapalé, el cual es el baile de mayor recordación porque, en su puesta en escena, las bailarinas usaban faldas largas. Esto era diferente a lo que empezaba a masificarse en el Carnaval de Barranquilla, pues se observaban agrupaciones que empleaban diminutos vestidos de flecos debido tal vez a la influencia de los montajes de la maestra Sonia Osorio. La agrupación de Sonia Osorio proyectó el folclor nacional a nivel internacional, en medio de críticas por el tratamiento estilizado que su Ballet de Colombia les daba a las danzas folclóricas.


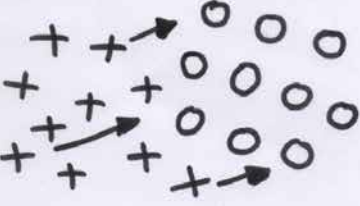

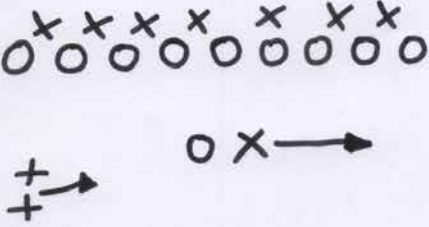
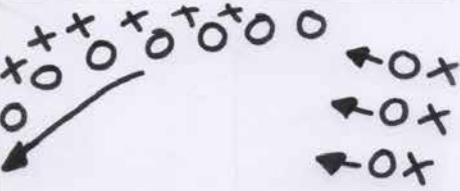
Carlos se mantuvo en lo tradicional. Realizó el montaje del mapalé con el vestuario a la usanza de la época, es decir, con faldas largas, y blusas de boleros y arandelas que agrandaban el movimiento del torso y los brazos de las mujeres. Mientras tanto, los hombres usaban pantalones arregazados, como acostumbraban los pescadores, llevaban torso desnudo y una pañoleta en la cabeza. Este vestuario complementaba la estética de una representación en la que Carlos participó muchas veces.

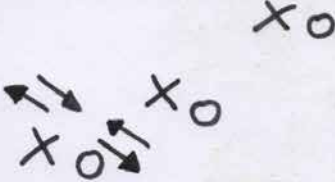
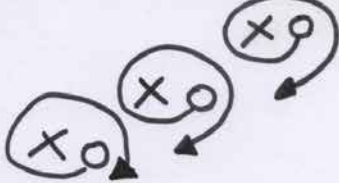
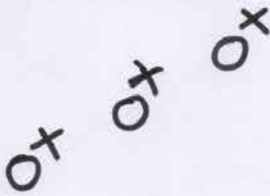
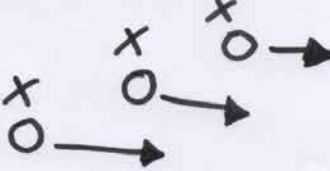
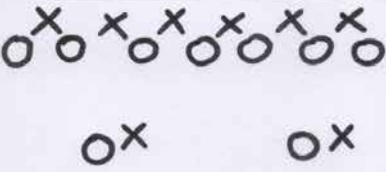
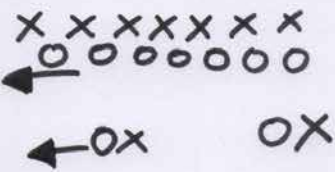
A continuación, se refleja el desarrollo coreográfico reconstruido a partir de la vivencia de algunos intérpretes y de la información sistematizada a partir de imágenes de videos, en particular de una presentación⁹ realizada en Francia en el año 1991.


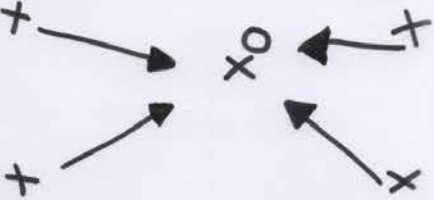
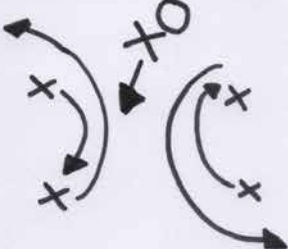
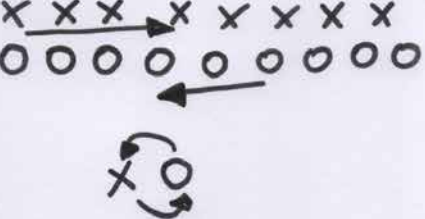

9 (Corporación Cultural Barranquilla, s.f.)

Ilustración 1. Planimetría y estereometría del mapalé en la versión escénica de Carlos Franco.

Estereometría	Planimetría
<p>La coreografía inicia con diez hombres ubicados en el extremo derecho del escenario, acostados dispuestos para avanzar en caimán. Se inicia el canto "María Isabel, Prende la vela, que va a empezar la danza mas bella, cerca del mar, bajo las estrellas" en una voz a capella muy pausada que marca el avance de los hombres</p>	
<p>La música se acelera, los hombres cambian del avance lento al avance rápido y salen del escenario con el mismo paso de caimán a ras de piso.</p>	
<p>Las mujeres entran ubicadas cinco de cada lado con el golpe básico del tambor</p>	
<p>Mujeres se ubican en posición damero en todo el escenario. La ubicación estaba muy ligada al color del vestuario las dos primeras estaban de amarillo, las segundas de rojo, luego morado, verde, azul.</p>	
<p>En la posición damero, realizan en 4 tiempos para retroceder y cuatro para avanzar, 4 tiempos para ir al lado derecho y sin perder su sitio en el damero, lo cual se repite dos veces.</p>	

Estereometría	Planimetría
<p>Mujeres describen cada una un pequeño círculo en ochos tiempos, se remata en giro</p>	
<p>Mujeres toman su falda y retroceden mientras esquivan a los hombres que ingresan haciendo caimanes.</p>	
<p>Se organiza una cortina o línea al fondo de mujeres adelante y hombres atrás.</p>	
<p>Ingresa una pareja solista bailando libre hasta salir esquivando a un caimán.</p>	
<p>La cortina desaparece por el lado derecho del escenario a tiempo que ingresan tres parejas.</p>	

Estereometría	Planimetría
<p>La figura de las tres parejas se ejecuta en diagonal. Los hombres están con un tambor se encuentra con la mujer y se aleja dos veces, en la tercera se arrodilla con su tambor.</p>	
<p>La mujer le da dos vueltas al parejo que se encuentra arrodillado con su tambor.</p>	
<p>La mujer se planta frente a su parejo y mueve sus caderas, hombros y cabeza fuertemente "Reboleo" con manos en la cintura.</p>	
<p>Los hombres se ponen de pie, y salen junto a su pareja. Mientras ocurre, el coro de bailarines ingresan nuevamente y se ubican en cortina al fondo con paso básico de mapalé</p>	
<p>Ingresan dos parejas y realizan sus solistas.</p>	
<p>Sale del escenario una de las parejas solistas simultáneamente que la cortina quedando una sola pareja en el centro.</p>	

Estereometría	Planimetría
<p>La pareja que queda en el centro realiza sus pasos libres enfrentándose, cruzándose</p>	
<p>El hombre se coloca frente a la mujer para protegerla de la amenaza de los caimanes los cuales entran de cada extremo del escenario.</p>	
<p>La pareja retrocede, los caimanes se aproximan a ellos y se cruzan</p>	
<p>La pareja avanza espantando a los caimanes, mientras tanto ingresan de nuevo el coro de bailarines.</p>	
<p>La pareja sale del escenario por el lado derecho mientras el coro lo hace del lado izquierdo.</p>	

La coreografía del mapalé involucraba a la reconocida figura de los caimanes. En esta, los hombres se arrastraban por el suelo simulando o realizando la performatividad del rey de los ríos. Los bailarines entraban y salían del escenario de manera rápida, con movimientos fuertes, usando tambores, desplazándose con giros. Era definitivamente una amalgama de todas las formas coreográficas posibles y requería un esfuerzo físico producto de un buen entrenamiento.

En el desarrollo del mapalé se requería que los bailarines interpretaran también los tambores. En algunas presentaciones, Carlos realizaba el solo final en una muestra de destreza para el canto, el baile y el desarrollo coreográfico. Como complemento importante, la vestimenta empleada por parte de las mujeres era igual al vestido de baile negro, es decir, unas faldas amplias de diferentes tonos con arandelas estampadas con círculos de colores, y blusas con mangas hasta el codo donde reposaban tres pares de arandelas divididas también con malines y cintas. Así mismo se usaba un turbante amarrado a la frente con un acabado que requería el uso de nodrizas para fijarlo y que no cayera al piso tras los movimientos fuertes de cabeza.

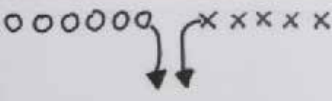



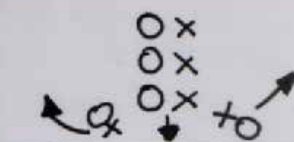
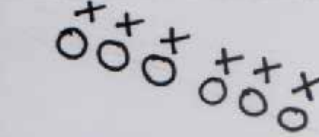
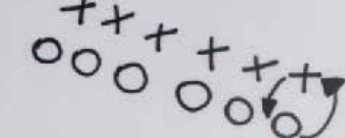

De otra parte, estaba la cumbia que era, sin lugar a duda, uno de los bailes más imponentes y de mayor fuerza interpretativa en los repertorios de la escuela, debido a la relación expresiva entre los bailarines. La coreografía iniciaba con el solo de la flauta de millo, con la melodía denominada *La sonrisa*, seguidamente retumbaban la tambora y los tambores haciendo que se conformara alegremente un gran círculo de 8 parejas donde las mujeres avanzaban del lado externo del círculo y los hombres al interior de este. Tal y como lo aprendió de cumbiambas como La Arenosa, el Gallo Giro, y hasta de las mismas bailadoras de El Banco (Magdalena); Carlos les enseñaba a las bailarinas a que ejecutaran un baile sereno, avanzando con paso menudo, como flotando por el piso, sin levantar los pies, sin mover los hombros y con la cadera pendular. Mientras tanto, los hombres se movían asediándolas en una trayectoria contraria a las manecillas del reloj. Cada vestido de las mujeres era de un color diferente, pero con una moda similar que se ceñía a los patrones propios de la cumbia tradicional. Las mujeres empleaban las velas con su flama ardiente de la que se escurría la esperma caliente que reposaba en la mano y el brazo hasta caer en el ruedo de la falda. Esta costumbre se ha ido perdiendo en los escenarios por cuanto representa un riesgo para las instalaciones y para el mismo bailarín.




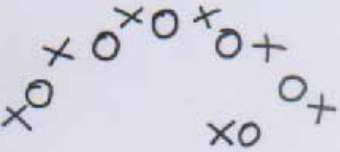
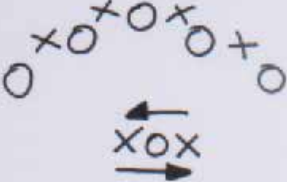
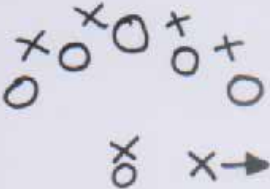
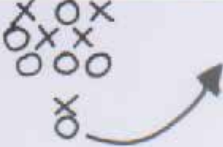
Otra de las danzas es la de las Farotas. Esta era interpretada por ocho bailarines, además, en la propuesta de Carlos, el abanderado no portaba la bandera de la danza, sino la bandera de Colombia. Esto se hacía por respeto a los portadores originales de los que Carlos aprendió no solo los pasos, sino la significación, el simbolismo de cada uno de los detalles del vestuario y del uso de elementos como la sombrilla, el delantal de pañoletas, el pantalón arregazado, el amansaloco, las orejeras, la gola, el sombrero con flores y las abarcas.

Por su parte, la danza del indio chimila era una de las más extensas en términos de duración, porque se representaban cada una de las partes propias de la danza: la entrada, el paseo de aros, el cruce de aros, las reculadas, la tejida de la trenza, el rapto de la pola, y la huida y muerte de la pola (con la que finalizaba la danza). La coreografía se componía de 16 intérpretes y dos personas que sostenían la asta con las cintas de colores. Las mujeres usaban un vestido ajustado al cuerpo sobre las rodillas, una pechera con un decorado de corazón, una capa, una peluca hecha en fi-que teñido de negro y un turbante con flores. Los hombres, por su parte, usaban un pantalón arregazado, un amansaloco, una pechera, una capa y, al igual que las mujeres, una peluca y un turbante de flores.

A continuación, se esquematiza la versión del indio chimila que la escuela de Carlos representó en los diferentes festivales de folclor en el verano de 1991.

Ilustración 2. Planimetría y estereometría de la danza del indio chimila presentada en Francia en 1991.

Estereometría	Planimetría
<p>La coreografía se conforma por seis parejas. Los hombres entran del lado derecho y mujeres del lado izquierdo con paso básico de indio, manos a los lados del cuerpo sosteniendo la capa.</p>	
<p>Se encuentran en el centro y se desplazan hasta el proscenio y se dividen describiendo cada uno describe una trayectoria circular</p>	
<p>El hombre alcanza a la mujer en la esquina izquierda, se toman de la mano</p>	
<p>En pareja describen un ocho en el escenario. Todos siguen a la primera pareja</p>	
<p>En el segundo ocho cada pareja divide al llegar adelante del escenario yendo la primera pareja a la derecha y la segunda a la izquierda, igual hacen todas las parejas al llegar a proscenio.</p>	
<p>Después de la división las parejas se organizan en una diagonal donde cada hombre queda enfrentado a su pareja.</p>	
<p>Figura de "Espalda con espalda". se cruzan por el lado derecho y luego por el izquierdo con remate de giro al llegar a la posición contraria</p>	
<p>La diagonal de parejas avanza y en el extremo los hombres dividen a su izquierda y las mujeres a su derecha siguiendo a los primeros.</p>	

Estereometría	Planimetría
<p>La primera pareja se enfrenta e inician la tejida de la trenza, a contar 32 tiempos cambian de sentido y desarman la tejida.</p>	
<p>Al final de la tejida todos se aproximan y se alejan de la asta y en la segunda salida, todos sueltan las cintas, se retiran los porta asta y los hombre siguen al primero y las mujeres a la primera</p>	
<p>Se organizan en media luna de mujeres adelante y hombres detrás.</p>	
<p>El rapto de la pola, es el momento en que el líder toma a la menor de la tribu y se enfrenta con un segundo líder que pretende llevársela</p>	
<p>La pelea de la pola, los dos hombres se enfrentan y pelean</p>	
<p>La muerte de la pola, durante el forcejeo, el segundo líder desenfunda su cuchillo y de manera accidental provoca la muerte de la pola y huye.</p>	
<p>La música se detiene y todos los hombres levantan a la pola y se la llevan, mientras los demás integrantes se agrupan detrás y con saltos y gritos van tras ella hasta salir del escenario.</p>	

Estereometría	Planimetría
Al llegar a la esquina contraria cada pareja toma un arco y conforman de nuevo la diagonal	
Figura de "tejida de arcos", cada pareja se enfrenta con la que tiene adelante y generan desplazamientos pasando una vez por debajo y otra vez por arriba de los arcos.	
"Reculada", corresponde al momento en que la primera pareja se desplaza de espalda y agachado por debajo del túnel de todos los arcos hasta llegar al final de la diagonal.	
"Cruce de arcos". La pareja de adelante con la que tiene atrás se ubican para cruzar los arcos y retroceder el círculo de cuatro integrantes y luego avanzan hasta desarmar el cruce de arcos.	
Después del cruce de arcos se arma de nuevo la diagonal y salen del escenario dejando los arcos.	
Ingresan la porta cintas y se ubican en el centro, mientras las parejas ingresan de nuevo describiendo una figura serpenteante.	
Los hombres se ubican en la mitad derecha y las mujeres de la mitad izquierda alrededor del asta de cintas	
Todos rodean el asta de cinta y generan una reverencia aproximándose y alejándose del asta dos veces.	

Se tiene conocimiento del abordaje que Carlos hizo a directores de la danza del Paloteo de Barranquilla. Incluso Carlos logró participar de los ensayos de manera muy cercana y aprendió de primera mano los golpes de palos. El sustento investigativo estuvo basado en las visitas y entrevistas a las sedes de las diversas agrupaciones de paloteo en el carnaval, en especial el Paloteo de Barranquilla. Esto le permitió estructurar una coreografía que mantuvo cada una de las partes de la danza original: el paseo de banderas, el cruce de banderas, los versos de banderas, los versos de palos, los cuadrantes, la piña y la guerra. Además, Carlos logró sintetizar en una ejecución de 4 minutos lo que en el contexto real podía durar hasta veinte minutos.

Debido a esto, los directores de estas danzas y muchos de sus actuales integrantes aún recuerdan cómo Carlos iba a sus ensayos, bailaba con ellos y compartía con ellos largas horas en las que parecía ser parte de la familia de los dueños de las danzas. Carlos cargaba con una enorme grabadora en la que recogía los testimonios de las danzas. Pero más allá de eso, lo que lo apasionaba profundamente eran los cantos y los toques de tambor que luego él mismo interpretaba acompañando a las agrupaciones en sus ensayos o desfiles.

Foto 17. Bailarines de la escuela en París. 1991



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Foto 18. Carlos Franco vestido de Congo

Fuente: Carlos Rincón (Diario del Caribe).

Para resaltar el trabajo que Carlos adelantó a nivel internacional, en un artículo escrito en 1994 tras su muerte, Álvaro Medina escribió:

Carlos Franco fue un producto natural del Carnaval de Barranquilla. Como Sonia Osorio. Sólo que Sonia Osorio se las ingenió para que los colombianos tragáramos entero su mediocridad folclórica y Franco se consagró, en cambio, con humildad de auténtico artista, a crear en grande. Lo hizo a pesar de las limitaciones, ya que le tocó una época de crisis. La ciudad se hallaba en decadencia y la celebración carnes-toléndica languidecía de anemia. No obstante, el recién desaparecido investigador y coreógrafo logró convertirse en el par de los fundadores y capitanes históricos de danzas de reconocido prestigio como las del Congo Grande y El Torito. (p.21)

Para conmemorar y homenajear sus obras y su aporte al Carnaval, la organización Carnaval de la 44, bajo la iniciativa del gestor cultural Edgar Blanco, organiza y desarrolla, en las inmediaciones del barrio Olaya, el evento Gran Parada Carlos Franco. Este es un desfile que resalta las danzas tradicionales del Carnaval y que permite al público observar sin restricciones de palcos, así se incentiva la participación popular desde el bordillo.



Capítulo 9.

Composición Caimán

Composición Caimán es conocida como la última creación coreográfica de Carlos Franco en el formato de obra. Esta tenía una duración de 1 hora y 15 minutos, y contaba con la participación de 24 bailarines y 12 músicos. Los registros de su puesta en escena son escasos. Su única presentación se llevó a cabo en el Teatro Amira de la Rosa a comienzos de la década de los noventa. Su idea creativa partió de querer llevar a escena una propuesta coreográfica que reuniera todas las versiones de la leyenda del caimán existentes en Colombia y Latinoamérica. Es decir, la leyenda del Hombre Caimán de Plato (Magdalena), el caimán de Ciénaga; además de las canciones que mencionaban el caimán como: “se va el caimán, se va el caimán, se va para Barranquilla”; y también la visión de las culturas aborígenes sobre este.

Carlos inició el proceso creativo en el salón de danzas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Para ello, requirió ejercitar otras condiciones estéticas en los bailarines pues necesitaba que supieran de ciertas técnicas de danza distintas a la folclórica. Por lo tanto, la preparación se enfocó en recibir talleres de danza moderna y contemporánea para poder alimentar la construcción coreográfica con ejercicios de improvisación. Así, se buscaba que hubiera matices expresivos y corporales no tan aferrados al concepto estricto de las danzas folclóricas.

Carlos quería experimentar nuevas formas de contar la historia. Es así como se estructuró el inicio de la obra a partir de laboratorios creativos

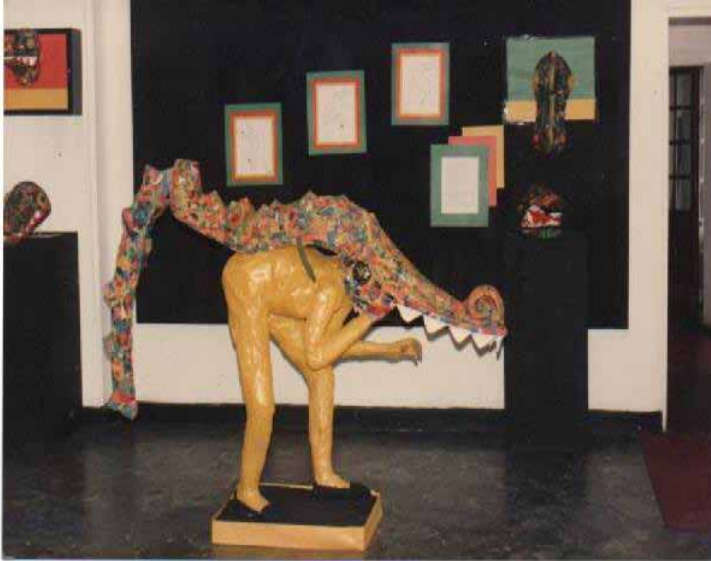
enfocados en un desarrollo performático de los cuerpos en el espacio. Para ello se apoyó en la estética de los cuerpos, y resaltó su imagen y su silueta a partir del uso de trusas enterizas en las diferentes tonalidades del verde. En esta *performance*, Carlos quería representar el mito de la creación.

La obra iniciaba con todo el grupo bajo un cenital central que formaba una especie de gran huevo o calabaza del cual se desprendían ramas. Cada rama representaba a las diferentes etnias que poblaron el mundo. Esas ramas eran los cuerpos tomados unos de otros por sus brazos. Con movimientos ondulantes y muy lentos, los cuerpos se desprendían del centro para ocupar todo el escenario.

Posteriormente, esa sensación de naturaleza era complementada por la aparición de los anfibios. Estos eran hombres también vestidos con trusas, y en cuyas cabezas reposaban unas estructuras basadas en diseños prehispánicos e inspiradas en las creaciones del maestro Antonio Grass. Eran máscaras de caimán de diferentes tamaños y formas. Durante el baile, solo se escuchaban los sonidos de las maracas que los hombres llevaban. Con estas, simulaban los ritos de los indígenas de la Sierra, como la danza del Chicote. Los bailarines, cada uno con una maraca en la mano, formaban un círculo que representaba la ritualidad, y hacían énfasis en la marcación del pie derecho.

Al escenario ingresaban otros bailarines ataviados con grandes máscaras de caimán. Estos se arrastraban, se juntaban y formaban líneas mientras el coro de bailarines salía del escenario. En esta primera escena, los músicos interpretaban sonoridades relacionadas con el agua: sonidos de ocarinas, maracas y diferentes tipos de flautas.

Foto 19. Máscaras de caimán de Carmen Gil



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Poco a poco, la performance pasaba a la representación de lo popular. Carlos tomó las leyendas existentes en torno a la danza del caimán, y realizó una coreografía donde combinó los patrones tradicionales de su interpretación con momentos teatrales. Es así como se desarrolló la versión del Caimán de Ciénaga. En esta, Tomasita, el personaje central, se escenifica en la danza con los versos:

Hoy día de San Sebastián
Cumple años Tomasita
Y ese maldito animal
Se ha llevado a mi niña.
¿Mijita linda, dónde está tu hermana?
El caimán se la llevó, papá.

Luego, esa representación se mezclaba con la leyenda del Hombre Caimán de Plato. Esta narra la historia de un hombre que acostumbraba a ver a las mujeres desnudas bañándose en el río. El hombre hacía esto convertido en caimán, gracias a una pócima suministrada por un brujo. Sin

embargo, queda convertido en mitad humano y mitad caimán cuando la mitad de la pócima se le derrama y no puede revertir el hechizo.

El montaje en su puesta en escena resulta mucho más complejo que lo simplemente narrado en este capítulo, lo cual es producto de las recordaciones de quienes alcanzaron a participar del montaje. Finalmente, la obra concluía con la llegada del caimán a la ciudad de Barranquilla en medio del Carnaval y de las costumbres propias de todo el Caribe.

Carlos se apoyó en los diseños de las máscaras precolombinas del artista plástico Grass y en su elaboración contó con la participación de la también artista plástica Carmen Gil Molina, quien era de Plato, y también se había interesado por el símbolo del Hombre Caimán. Ese interés la llevó a elaborar, de una manera libre y evocativa, varias propuestas apegadas estrictamente a la narración lineal y directa de la leyenda.

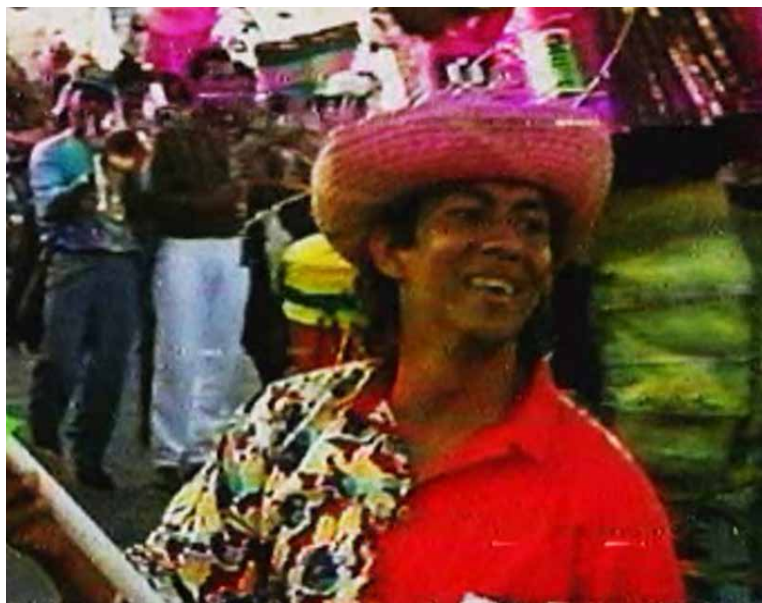
Capítulo 10.

Carlos y el Carnaval

Carlos Franco no es profeta en su tierra. Su labor ha sido reconocida por los gobiernos departamentales del interior del país. Ha viajado y ha dejado en alto el nombre de Colombia. Los especialistas, los verdaderos conocedores del folclor lo respetan.

Denise Lagares Mass (1989)

El tiempo y quienes conocieron a Carlos de cerca coinciden en afirmar que fue uno de los pioneros de muchos procesos en el contexto del Carnaval. Sus investigaciones alimentaron los escritos en los que explicaba la naturaleza del Carnaval, pero también las formas como debían y querían ser evaluadas cada una de las expresiones que participaban en esta fiesta. En un documento titulado “La Danza tradicional en el Carnaval de Barranquilla”, publicado por la Revista Colombiana del Folclor, a cargo del Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, se encuentra su relato sobre los orígenes y la procedencia de las danzas del Carnaval. Así mismo, Carlos elaboró una clasificación de esas danzas. Esta fue tomada como insumo para el establecimiento de los actuales manuales de evaluación en los diferentes concursos del Carnaval. Dentro de sus otras publicaciones, se encuentra el artículo titulado “Los Bailes Cantados”, también auspiciado por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Foto 20. Carlos Franco en un desfile de Carnaval

Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

De otra parte, Libardo Berdugo, compañero político y apoyo de Carlos en la cristalización de muchas de las iniciativas surgidas en el contexto del Carnaval, se ha referido a él como uno de los iniciadores de las comparsas tradicionales en el Carnaval de Barranquilla. Berdugo relata lo siguiente con la propiedad de haber sido su asesor y compinche en sus proyectos carnavaleros:

Carlos era un hombre con conciencia social que soñaba con un país diferente, con mejores oportunidades y posibilidades para los trabajadores del arte y para los hijos del pueblo que él mismo representaba. En este sentido no se limitó a tener conciencia, como muchos individuos y agrupaciones que saben que existen las desigualdades, pero que no hacen absolutamente nada para ayudar a cambiar el orden de las cosas. Su concepción del mundo y del arte y la cultura lo llevó a observar críticamente el entorno social y cultural del hecho folclórico para encontrar allí los soportes antropológicos, sociológicos y estéticos que subyacen detrás de los ritmos y danzas del folclor colombiano. (2012, p. 191).

Tal descripción pone en evidencia la naturaleza y visión de vida de Carlos frente a la injusticia social y la inequidad, la cual se plasmó en sus comparsas. Estas fueron creadas a mediados de los años setenta y quedaron en la memoria de muchos espectadores, en tiempos en los que Barranquilla carecía de los servicios de agua, luz, y estaba inmersa en la desidia y la corrupción política. Esto es lo que se representaba en cada Carnaval con nombres que no solo eran motivo de sorpresa, sino de burla y protesta: una protesta vestida de Carnaval.

Los nombres de esas comparsas eran: ¿Y del agua qué? (1981), El apagón (1982) y Las Marimondas y Negritas Puloy (1983). Los pasos y los vestuarios reflejaban el tema de la protesta. Ante esto, Libardo Berdugo expresa:

Dicha comparsa [¿Y del agua qué?] representaba la problemática del agua en Barranquilla para esa época; cuando no llegaba el agua en los barrios del sur de la ciudad (...) por primera vez en Barranquilla se montaba una comparsa de carnaval (1981), en el sentido artístico del término, con tres cuerpos de baile: uno representando los aguateros, otro el agua, y el último que representaba a los trabajadores de las entonces llamadas empresas públicas municipales, que en ese entonces mostraban su incompetencia y su desconsideración hacia los barrios del sur.

“¡Somos el ritmo del pueblo y protesta le traemos!” decía la pancarta o pasacalle que encabezaba la comparsa. “Estamos trabajando, dijo el alcalde ayer, todas las calles rotas y el agua no se ve” (...) “El agua la compramos a cien pesos el galón, mientras que los ricos la botan por montón”, decía una segunda estrofa compuesta por Álvaro Galán, uno de los músicos de la comparsa. (2012, p. 192 y 194).

Sin embargo, también existen otras informaciones relevantes en torno a lo que pudo haber sido la primera comparsa creada por Carlos. Como la que Oliverio Ortiz, también integrante de la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla, expresó en un sitio de internet dedicado a la memoria del maestro. En dicho espacio, Ortiz (2020) dice así:

La primera comparsa creada por Carlos Franco en un barrio popular fue la conga cubana en los carnavales de Barranquilla por los años 79 o 80 en el barrio Nueva Granada. Comparsa declarada fuera de concurso con una puesta en escena con casi 100 parejas, en esa época

fue comparada con las comparsas de clubes ya que el vestuario era en lame muy costoso en ese entonces con música en vivo.

Su comentario lo acompaña con la siguiente fotografía:

Foto 21. Comparsa *La Conga cubana*



Fuente: Oliveiro Ortiz.

Años más tarde, la historia de Carlos en el Carnaval continuó, ahora con la creación de otras comparsas con temáticas diversas como: *Cabildo en Carnaval* (1988) que evocaba las costumbres propias de los Cabildos de Cartagena y de los que se realizaban en muchas islas del Caribe como Cuba; *Carnaval, carnaval* (1989), la cual era una síntesis de los eventos del Carnaval en una sola coreografía, donde Carlos llevaba carrocitas en miniatura, cabezones, estandartes, bailarines con diferentes atuendos y músicos tocando a pie; *Carnaval 500 años después* (1992) que evoca la trietnia y el sincretismo de las culturas tras cumplirse, en esa fecha, quinientos años del encuentro de los dos mundos; *Caimán en Carnaval* (1993) que era la representación de las diferentes versiones de danzas de caimán existentes en el Caribe colombiano; y *Morenadas de Cabildo en Carnaval* (1994) que fue su última comparsa. Nunca pudo verla, pues su realización fue planeada desde su lecho de enfermo. Las instrucciones eran claras: quería una comparsa en la que se hiciera un homenaje a las culturas afrodescendientes en el Carnaval.

El proceso de construcción de una comparsa partía realmente de la dinámica de compartir con sus amigos más cercanos la idea de esta. Luego convocaba a los bailarines, a las familias de los bailarines y a los músicos para que entre todos pudieran proponer lo que serían los movimientos y los cantos. En algunas ocasiones se empleaban los vestuarios de la escuela, pero luego pasaron a confeccionarse otros en talleres de modistas que captaban la idea de lo que se quería para la comparsa.

Los ensayos se realizaban en las calles cerca a la sede de la escuela, en las instalaciones de la caseta La tremenda. Cuando se aproximaba la fecha de los desfiles, se realizaba un entrenamiento similar dando la vuelta a las manzanas del barrio, esto animaba también a los vecinos a participar del baile.

Álvaro Suescún (2007) expresa: “Todo indica sin embargo que la Escuela era su pasión y su medio de expresión, su verdadera función era mostrar la diversidad cultural del Carnaval de Barranquilla” (p. 9). Esto permite entender que el grupo de la escuela era el motor fundamental para que la comparsa pudiera empezar y luego nutrirse de personas externas. El grupo ayudaba en la elaboración de la utilería, del vestuario y con la logística. Era una verdadera escuela de Carnaval.

Foto 22. *Comparsa Cabildo en Carnaval*



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Foto 23. *Comparsa Cabildo en Carnaval*



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Capítulo 11.

Carlos en el mundo

En Carlos Franco había rigor, seriedad, serenidad, gusto, ritmo, medida, precisión y tales manotadas de entusiasmo que, en el verano de 1991, en un pueblo francés cuyo nombre no he podido recordar, los asistentes a un festival premiamos la presentación de su grupo con una ovación tan intensa que tuvimos todos que ponernos de pie durante tres o cuatro minutos.

Álvaro Medina (1994)

En 1982, Carlos viajó por primera vez con su escuela al Festival de Fort-de-France (Martinica). Ahí representaron a Colombia en uno de los certámenes de índole folclórico de la isla. En ese mismo año, la escuela hizo parte de la delegación que acompañó a Gabriel García Márquez a recibir el Premio Nobel de Literatura en Estocolmo. Sin lugar a duda, esta fue una de las experiencias más significativas de la escuela. Esta hazaña, liderada por Gloria Triana y criticada por muchas de las altas clases sociales de la época, marcó la diferencia en una ceremonia que por lo general se desarrollaba en el marco de un protocolo tranquilo y reservado. Bastó que las cumbiamberas y tamboreros figuraran en el recinto para que la huella de Colombia quedara en la historia de la celebración de los Pre-

mios Nobel. Para lograr entender lo vivido en ese momento, Gloria Triana escribe una columna en el diario El País en la que relata:

Y llegó la noche del Banquete del Nobel en el Palacio del Ayuntamiento. Detrás de una columna, vestida con mi traje de cumbiambera, porque no tenía invitación, observé las caras sorprendidas de los colombianos y deslumbradas de los invitados de todo el mundo, cuando la magia de Macondo descendía por las escalas. Al día siguiente, la sorprendida fui yo al ver el orgullo reflejado en las caras de quienes presagiaban tan sonado oso, cuando leyeron en el más prestigioso, conservador y monárquico periódico de Estocolmo el titular: “Los amigos de García Márquez nos enseñaron cómo se celebra un Nobel”. En la narración, Consuelo hizo gala de su estilo caribeño: “Comenzaron a sonar en ese ámbito de deslumbrante elegancia, donde ya se habían escuchado las trompetas anunciando la llegada de los reyes, el golpe seco y profundo de los tambores marcando la cumbia, y al conjuro de ese ritmo fueron descendiendo al son de nuestra música, las muchachas de Palenque que Carlos Franco tiene en sus danzas del Atlántico llevando en sus manos las banderas de Colombia y de Suecia. (Triana, 2014).

Tal experiencia quedó plasmada en muchos diarios del mundo con titulares que destacaron la verdadera manera de celebrar un Nobel. Treinta y cinco años más tarde, Gloria Triana se ocupó de reunir a todas las delegaciones de colombianos que habían vivido tal experiencia al lado de García Márquez. De allí surgió un nuevo documental con los testimonios de los bailarines de Carlos Franco que estuvieron ese año. Reunidos en los jardines de la Facultad de Bellas Artes, evocaron todas las experiencias que marcaron sus vidas a partir de este viaje.

Foto 24. Rodaje del documental *Cuando Estocolmo se volvió Macondo*. Gloria Triana junto a integrantes de la escuela



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Gustavo Tatis, periodista del *Universal*, resaltó lo que significó esta aventura y escribió:

Fue como recoger los pasos perdidos. La antropóloga y documentalista Gloria Triana, la artífice de la delegación folclórica que acompañó a García Márquez a Estocolmo en la entrega del Premio Nobel de Literatura en diciembre de 1982, emprendió una aventura descomunal: buscar a los sobrevivientes de aquella delegación, visitarlos, y regresar a Estocolmo. El resultado encarnizado de esta hazaña, que la ha dejado extenuada pero colmada, es el documental *Cuando Colombia se volvió Macondo*, coproducción de 90 minutos de Señal Colombia y el Ministerio de Cultura, que reconstruye todos los momentos con sus protagonistas. La prensa sueca escribió durante aquella semana que los colombianos les habían enseñado en toda la historia del premio, cómo celebrar un Premio Nobel de Literatura. La memoria de los pasos perdidos es como la risa que estalla en el rostro de Carlos Franco, cuya herencia folclórica está viva en Barranquilla. El documental dirigido por Gloria Triana y codirigido por Álvaro Perea, será un material imprescindible de memoria visual del país en 1400 bibliotecas de la Red Nacional de Bibliotecas. Y para 2019, gracias a Mincultura, se hará una versión para cine (Tatis, 2018).

Foto 25. Carlos Franco rodeado de Gabriel García Márquez, La "Cacica" Consuelo Araujo, Julián Bueno, Carlos Rojas y Gloria Triana



Fuente: *Aracataca - Estocolmo* de Hernando Guerrero.

Continuando con la relación de los viajes abanderados por la escuela de Carlos, se encuentra en 1984 la gira en Dijon (Francia) donde obtuvieron el tercer puesto en un concurso mundial de danzas folclóricas.

En 1985, viajaron a Arequipa (Perú) donde obtuvieron el Usuto de Bronce. En el año 1986, se realizó el documental *Una escuela, una vida, una lucha*. Transcurrieron cinco años desde la experiencia de participar en la grabación del documental para que se produjera una nueva gira o presentación en el exterior. Durante ese tiempo, Carlos fue invitado a participar en el Festival de la Luna Verde en San Andrés y Providencia. Allí compartió escena con muchos artistas, entre ellos Totó la Momposina. Varios grupos locales tenían una admiración evidente por el trabajo de Carlos. Fue la primera y única vez que la escuela visitó el archipiélago. Pero, así como fue la primera vez de muchas cosas agradables, también lo fue para muchas cosas no tan placenteras para Carlos. Entre esas, que todos los honorarios recibidos tuvieron que ser destinados únicamente al pago de los músicos, sin que los bailarines ni él pudieran percibir ninguna contraprestación. Tal vez fue producto de la poca experiencia, pues no

se previó que también había que pagarles a los músicos por los días no trabajados. Aunque los músicos compartieron el proceso de preparación de la gira, no hacían parte directa de la escuela. Por esto, su participación era un privilegio que tenía un alto precio que no fue concertado con anterioridad.

A partir de esa vivencia no tan positiva, Carlos dio un vuelco a su organización interna y expresó que todo aquel que hiciera parte de la escuela debía también aprender a interpretar un instrumento para que la escuela y sus integrantes pudieran lucrarse de alguna forma. Es así como contrató a los mejores percusionistas como Batata, a los mejores milleros como Henry Cabello, y elaboró proyectos de capacitación musical para que varias agrupaciones del Carnaval también formaran a sus propios músicos.

Tal hazaña fue seguida, asumida y liderada por Robinson Liñán, quien, habiendo empezado desde los 13 años como bailarín, ya a los 17 años tuvo que asumir la dirección del grupo musical que acompañaba a la escuela en todas las presentaciones. Así fue como Carlos dejó de contratar músicos y se dedicó a formar de una manera integral a todo su equipo, de tal forma que sus integrantes y la escuela misma pudieran beneficiarse para garantizar su sostenibilidad.

Tres años más tarde, es decir hacia 1991, Carlos recibió una invitación especial para participar en el Festival de Montoire (Francia). Este era un evento dedicado a la difusión de las expresiones folclóricas de todos los países. Dada las características de este tipo de eventos, no se había vislumbrado una participación de inmediato porque había que asumir el desplazamiento hasta Europa, gasto para el cual la escuela no estaba preparada.

Sin embargo, como el Festival de Montoire conocía la rigurosidad y la calidad del trabajo que Carlos adelantaba con las tradiciones decidió asumir los gastos de tiquete a veintidós de los casi treinta y cinco bailarines que tenía la escuela. En ese momento fue una acción casi excepcional.

Foto 26. Escuela de la Danza Folclórica en París. 1991

Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Para el viaje al festival fue necesario preparar varios repertorios, desde bailes cantados hasta piezas del Carnaval de Barranquilla. Las presentaciones se desarrollaron en medio de una extenuante agenda y un nutrido repertorio de danzas que requería que sus bailarines y músicos desarrollaran habilidades para realizar cambios de vestuario en menos de un minuto, y así evitar baches. Durante una entrevista, Robinson Liñán recuerda:

Las bailarinas adquirieron tal agilidad que causaba asombro cómo después de estar con largas faldas blancas y flores de bullerengue en la cabeza podían aparecer al instante transformadas con atuendos de la danza del paloteo, el cual era completamente diferente y de dispendioso usar ¹⁰.

Esta dinámica se convirtió en rutina, con una presentación tras otra, dos o tres veces al día durante los casi 45 días de la gira. Se volvió algo rutinario que no derivaba en dificultad alguna, pero que sí generaba la sorpresa de los espectadores que veían transitar por el escenario a los bailarines como si fueran más de cincuenta personas cuando en realidad eran veintidós.

¹⁰ Entrevista realizada a Robinson Liñán, músico y bailarín de la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla desde 1984 hasta 1994.

El repertorio completo duraba más de una hora, y estaba compuesto por las siguientes danzas en el siguiente orden: bullerengue, paloteo, farotas, tambora, seresesé, baile negro, danza del indio chimila, cumbia, pilanderas, momento para la presentación de los instrumentos, danza del congo, chandé y el mapalé.

Foto 27. Mónica Lindo y Elías Acuña. Afiche del Festival de Montoire



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Las ciudades visitadas durante la gira en Francia fueron: Aubigné, Loudun, Montignac, Concarneau, entre otras. La gira ocurrió entre el 6 de julio y el 20 de agosto de 1991. Hubo presentaciones en espacios como castillos, plazas de las municipalidades, teatros y desfiles o corsos. Estos estaban caracterizados porque había que bailar por espacio de varias horas dando vueltas por las mismas manzanas y con las mismas personas.

Foto 28. Registro de la prensa francesa sobre el Festival de Montoire

Fuente: Prensa francesa.

Dentro de las agrupaciones participantes en el Festival Internacional de Montoire se encontraban, según el anuario¹¹:

- Ensemble Artistique de Hong Kong, China.
- Ballet Aragvelebi de Tbilisi, Georgia.
- Ensemble Ternipé (tziganes) de Budapest, Hungría.
- Sangar Tari Syofydeni, bukkittinggi de Sumatra, Indonesia.
- Sbandieratori de Cori, Italia.
- Ensemble Resovia Saltans de Rzeszow, Polonia.
- Kars Kafkas de Danslari, Turquía.
- Lo danseus de Jean do Boueix de Croacia.

11 (Proux, 2008)

Esta experiencia marcó la vida de todos los bailarines, pues lograron adquirir gran madurez en la escena y adquirieron gran experiencia en el repertorio.

Foto 29. Escuela de la Danza Folclórica en París. 1991



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

A su regreso de la gira por Europa, en la prensa local se publicó un artículo titulado “Carlos Franco llegó cargado de medallas”¹². En el artículo se expresa:

Reconocieron los franceses el talento colombiano, hasta el punto que al grupo se le obsequió un tour por París (...) las condecoraciones, trofeos, medallas y diplomas estarán colgados en la pequeña academia, pero en el corazón del mundo, el folclor colombiano estará vibrando por mucho tiempo. En los periódicos y revistas quedó plasmado todo nuestro arte y en los organizadores del festival, la sensación de que Colombia siempre tendrá que estar presente en este tipo de certámenes.

¹² (El Heraldo, 1998)

Foto 30. Escuela de la Danza Folclórica. Festival de Montoire

Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

La despedida del evento fue tan emotiva a tal punto que la periodista Amilde Frías Rincón de *El Tiempo* resalta la apreciación del director del festival en su artículo:

Conocíamos a Colombia por su café, su ciclismo y el fútbol; hoy conocemos su cultura a través de la Escuela de Danzas Folclóricas de Barranquilla. Con estas palabras, Jean François Proux, director del Festival Folclórico de Montoire (Francia), despidió a Carlos Franco Medina y a los 22 integrantes del grupo, que cumplió una exitosa gira por los escenarios galos. Invitados por el Comité Internacional de Festivales Folclóricos (CIOFF), los bailarines barranquilleros participaron en seis festivales internacionales, que al final de cuentas sumaron 31 presentaciones, 20 desfiles y 17 animaciones por ciudades del centro y sur de Francia: Gueugnon, Aubigné, Montignac, Concarneau, Felletin y Montoire, durante dos meses. (1991).

Foto 31. Carlos Franco en una fiesta de recepción. Francia



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Foto 32. Cumpleaños 15 de la escuela



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.



Capítulo 12.

Carlos 1976 - 1994

El presente capítulo se constituye en una relación año tras año de las actividades adelantadas por la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla desde el 1976 hasta el 1994. También se relacionan otras actividades de trascendencia que se relacionan con Carlos Franco en su rol como maestro.

Dentro de estas actividades, varios medios de comunicación destacaron las iniciativas de proyectos paralelos que fueron muy poco comunicados por Carlos, pero que estaban soportadas por sólidas intencionalidades. Uno de estos proyectos fue la creación de la Fundación para la Investigación de la Música y la Danza Folclórica. Esta tenía el propósito de difundir y promover sus investigaciones, y conseguir recursos para emprender nuevos proyectos. Así lo expone Frías:

En su afán de escarbar en sus riquezas ancestrales, Carlos Franco creó la Fundación para la Investigación de la Música y la Danza Folclórica, cuyo propósito es revitalizar las manifestaciones culturales y recoger la labor hecha durante los 15 años de trayectoria artística. Tiene un soporte constante en el grupo Cultura Caribe, que realiza cursos, seminarios y actividades de actualización y enriquecimiento teórico. (1991).

Esto pone en evidencia que, además de su escuela, había creado una fundación enfocada en la formación de bailarines investigadores y en la

consolidación de prácticas investigativas que pudieran ser publicadas y difundidas.

Además de liderar su propia escuela, Carlos fue nombrado Instructor de Actividades Culturales y Artísticas de la Universidad del Atlántico, según la resolución de Rectoría No. 000219 del 12 de abril de 1989. Este nombramiento le permitió liderar el Taller Infantil de Danzas que estaba conformado por hijos de empleados y profesores de la universidad.

También actuó en calidad de director del grupo de danzas de la Facultad de Bellas Artes. Éste estaba conformado por estudiantes de los programas profesionales, entre ellos artistas plásticos como Maybell Brooks, Marlene Oyola, Sandra Mier, Onerys Herrera, Patricia Ríos, Margarita Zabalza, Lorena Velca, Vivian de la Rans y Jhony Cassiani; algunos músicos como Mario Vanegas, Leonor Herrera, Manuel Gómez, Pierina Suarez, Robinson Liñán, Jenifer Dávila, Alda Rosa Rivadeneira, Fanny Llanos y Liliana Comas; y estudiantes de las facultades de Arquitectura como Clarivel Cera, del programa de Lenguas Extranjeras como Regulo Antonio Sánchez Soler, de la Licenciatura en Ciencias Sociales como Alis Montenegro, y de la Facultad de Economía como Alibeth Mendoza, entre otros.

Este grupo desarrolló su propio repertorio de coreografías distintas a las efectuadas por la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla, pero con la misma rigurosidad y valoración de lo tradicional. El grupo realizó su primera presentación un 10 de agosto de 1989 con motivo de la celebración del Día Latinoamericano del Nutricionista-Dietista; esta presentación tuvo lugar en las instalaciones del Hotel del Prado. Luego, en octubre del mismo año, el grupo participó en la semana cultural organizada por el Colegio Normal de Sabanalarga (Atlántico). El último compromiso artístico desarrollado con esta agrupación tuvo lugar el 24 de octubre de 1992 en el marco del Festival Folclórico organizado por el Colegio Gran Colombiano.

Cabe mencionar que este grupo de danzas de la Universidad del Atlántico obtuvo algunos reconocimientos dentro de los que se destaca el primer puesto en 1990 y en 1991 en el Concurso Interuniversitario de Cumbia organizado por la Universidad del Norte.

Así mismo, el paso por la Facultad de Bellas Artes le permitió a Carlos desempeñarse como coordinador del convenio del Plan de Padrinos Internacional desde el año 1991. Esta responsabilidad le posibilitó empen-

der procesos de formación direccionados a niños y jóvenes de barrios con una población vulnerable y de escasos recursos. Estos procesos los desarrolló de la mano de otros docentes-artistas como Hugo Morales y Pedro Mendivil (teatro), Mónica Lindo (danza), Fidelita Herrera y Fabián Salcedo (música), Marcos Puentes (pintura), Amílcar Avendaño y Edward Barrera (escultura) y Martín Orozco (humanidades)¹³.

De igual forma, durante su trayectoria, Carlos desarrolló proyectos relacionados con la danza para diferentes entidades entre ellas: el Banco de la República, el Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá, la Corporación Financiera del Valle, el Instituto de Seguros Sociales, el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF), Acesco y la editorial El Cid, entre otros.

Sin embargo, para Carlos el centro de todo su esfuerzo fue su propia escuela, la misma por la que transitaron infinidad de bailarines y músicos que hicieron parte de múltiples presentaciones y viajes.

Foto 33. Carlos Franco en el Teatro Amira de la Rosa. 1986



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

¹³ Informe de actividades presentado a la rectoría de la Universidad del Atlántico por Carlos Franco en 1993.

Finalmente, como parte de la responsabilidad moral y académica que implica haber sido sus discípulos, y por todo aquello que Carlos entregó a la ciudad y al mundo, se ha construido este texto con el apoyo de los testimonios de quienes lo conocieron de cerca y le dedicaron algunos escritos a su vida y obra. A continuación se esbozan las actividades que año tras año Carlos adelantó con su mejor proyecto de vida: la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla.

In memoriam

Este es uno de los sitios donde me gusta venir. Cerca al mar siempre. Ya que aquí cuando miro el horizonte veo todas las cosas más claras, hay amplitud, no sé si será por la estrechez de nuestro recinto, pero aquí puedo observar las cosas de la naturaleza.

Carlos Franco en Triana (1986)

En los últimos años de su vida, Carlos no dejó de soñar, de compartir con más ahínco sus ideas, de empezar a escribir, de crear sin cesar. Siempre fue un buen conversador, amante de la lectura, del cine, de la música. La soledad de la noche le provocaba fascinación, era su momento favorito para caminar, compartir sus ideas o escribir.

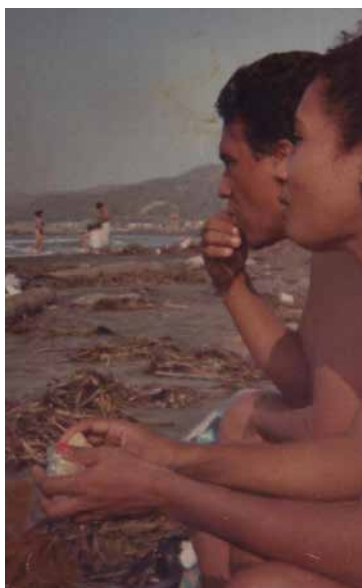
En sus últimos días nunca perdió su acostumbrado sentido del humor, pero era un humor revestido de verdad. Por ello, en medio de una broma y otra, Carlos trazaba el camino en el que sus discípulos comenzábamos a transitar. Sin darnos cuenta éramos ya parte de su mundo, un mundo con el cual nos identificamos plenamente porque era auténtico, por real y sincero. Cuando Carlos empezó a frecuentar los sitios en los que creció y vivió su infancia, era como si desandara, como si los recuerdos trajeran de vuelta toda la vitalidad y energía. La misma con la que invadía los sentidos de quienes le vimos bailar, cantar y vivir.

Foto 34. Carlos Franco y los bailarines de su escuela. 1992



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.

Foto 35. Carlos Franco y Mónica Lindo. Puerto Colombia.



Fuente: Archivo personal de Mónica Lindo.



Capítulo 13.

Bitácora

En la investigación, una bitácora permite conocer los detalles de un conjunto de actividades desarrolladas de manera progresiva en una temporalidad. Así, esta bitácora trata de relacionar el conjunto de presentaciones desarrolladas por la Escuela de la Danza Folclórica a partir de su creación en 1976 hasta el año 1994.

La recopilación es producto de dos momentos. El primero fue en 1989 de la mano del maestro Carlos con su asistente de entonces (hoy, autora de esta investigación). Para esto se emprendió un proceso de organización de archivos: se retomaron programas de mano, fotografías, registros de prensa, videos y recuerdos de antiguos integrantes de la escuela para reconstruir la información de sus primeros diez años. El segundo momento se desarrolló tras el fallecimiento del maestro, y se sistematizó con la puesta en marcha de la presente investigación a partir de los archivos personales de los ex integrantes.

¹⁴Listado de presentaciones realizadas por la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla

Tabla 1. Presentaciones realizadas en 1976.

Fecha	Evento
Enero 1	Programa de Carnaval - Coliseo Cubierto Humberto Perea.
Abril 3	Presentación para la Cámara junior. Congreso regional, Sociedad de Mejoras Públicas.
Abril 4	Acto cultural - Sindicato de FESUTRAL.
Junio 1	Acto cultural - Universidad del Atlántico.
Junio 11	Acto cultural en el XI Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes.
Julio 19	Celebración víspera de la Independencia de Colombia - Club Campestre del Caribe.
Septiembre 9	Colaboración profundos para el vestuario del grupo de danzas del Colegio Unilibre.
Septiembre 20	Acto cultural - Universidad del Atlántico.
Octubre 22	Festival de la Nueva Canción - Coliseo Cubierto Humberto Perea.
Noviembre 13	Inauguración del Festival del Nuevo Teatro.
Noviembre 23	Acto cultural - Coliseo Cubierto Humberto Perea.
Noviembre 26	Acto cultural - Paseo Bolívar.
Diciembre 21	Programa de navidad para hijos de empleados - Policía Nacional.
Diciembre 23	Función privada - Clínica San Rafael.

14 Fuente: Archivo personal de la autora.

Tabla 2. Presentaciones realizadas en 1978.

Fecha	Evento
Febrero 3	Coronación de reinas populares - Estadio Municipal.
Marzo 16	Homenaje al maestro Pacho Bolaño -Universidad Libre.
Marzo 29	Día de la Mujer - Sindicato de trabajadores de FESUTRAL.
Mayo 1	Día del Trabajo - Sindicato de trabajadores de FESUTRAL.
Mayo 10	Comité regional del XX Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes.
Julio 23 a agosto 10	Participación del director Carlos Franco como delegado en el Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes.
Julio 31	Presentación - Sindicato de las Empresas Públicas Municipales.
Agosto 1 al 3	Semana cultural del Colegio Pestalozzi.
Septiembre 8	Inauguración del supermercado Centro multifamiliar. Comfamiliar, Andi y Fenalco.
Octubre 9	Junta de acción comunal. Construcción de un aula escolar - Barrio La Sierra.

Tabla 3. Presentaciones realizadas en 1979.

Fecha	Evento
Enero 17	235 años de la fundación de Sabanalarga- Casa de la Cultura del municipio.
Febrero 2	Coctel de reinas internacionales - Country Club.
Febrero 23	Programa de Carnaval - Club campestre del Caribe.
Abril 23	Inauguración de las festividades del XX aniversario del Colegio Carlos Meisel.
Mayo 14	Año Internacional del Niño. Emisora Radio Minuto - Estadio Municipal.

Junio 27	Año Internacional del Niño organizado por los niños pioneros (José Antonio Galán).
Agosto 1	Presentación - Corelca.
Agosto 8	Inauguración del Apartahotel El Golf.
Septiembre 19	Presentación - Sahagún (Córdoba).
Octubre 7	Semana cultural de la sección bachillerato - Unilibre.
Octubre 9	Semana cultural - Cruz Roja.
Octubre 11 al 13	Semana cultural del Colegio Andrés Rodríguez - Sahagún.
Noviembre 15	Inauguración del Festival del Nuevo Teatro - Barranquilla.
Diciembre 15	Foro Nacional sobre Educación Musical - Bellas Artes.

Tabla 4. Presentaciones realizadas en 1980.

Fecha	Evento
Junio 1	Día del Campesino - Santa Cruz (Atlántico).
Junio 8	Clausura de Juegos Nacionales del SENA
Julio 10	Festival Internacional Artístico - Bogotá.
Julio 14	Grabación de un espectáculo para el programa musical Fantástico de Cinevisión TV.
Julio 16	Actividades artísticas para el tiraje de ruedas y sorteo de la lotería - Lotería del Atlántico.
Julio 17	Acto cultural - Colegio de Barranquilla para varones.
Septiembre 27	Día del Recluso - Cárcel de mujeres.
Octubre 10 al 12	-Semana cultural - Sahagún. - Presentación en el Parque Teatro Colombia
Octubre 23	Primera función de gala de la Escuela. Commemoración a sus cinco años de trabajo.
Noviembre 4	Repetición de la función de gala de la Escuela.

Tabla 5. Presentaciones realizadas en 1981.

Fecha	Evento
Febrero 21 al 24	Festival Folclórico Águila - Carnaval de Barranquilla.
Abril 24	Reinauguración del restaurante Príncipe de Gales.
Junio 19	Feria artesanal organizada por la Asociación de Artesanos del Atlántico.
Julio 17	Acto cultural - Teatro Ópera.
Agosto 15	Función en una guardería -Barrio Las Palmas
Agosto 22	Semana de la Amistad colombo-soviética - Teatro de Bellas Artes.
Septiembre 19	Actuación especial para el Día del Amor y la Amistad - Club Campestre del Caribe.
Septiembre 21	Semana cultural - Universidad del Norte
Octubre 3	Homenaje a Miss Universo Irene Sáenz - Apartahotel El Golf.
Octubre 22	Exposición de máscaras de la escuela - Galería Artes y Libros.
Octubre 22	Función de gala. Temporada 1981.
Diciembre 16	Repetición de la función de gala. Temporada 1981.

Tabla 6. Presentaciones realizadas en 1982.

Fecha	Evento
Febrero 11	Exposición de máscaras - Comfamiliar.
Abril 1	Feria artesanal organizada por la Asociación de Artesanos del Atlántico.
Abril 24	Acto cultural de la Facultad de Derecho - Unilibre.
Abril 27	Acto cultural - Teatro Ópera.
Mayo 20	Función para la Facultad de Derecho - Coliseo cubierto de la Unilibre.
Junio 27 a julio 6	XI Festival de Fort-de-France. La escuela fue seleccionada por Colcultura.

Julio 1	Inauguración del XI Festival de Fort-de-France - <i>Parc Floral</i> .
Julio 2	Función - <i>Parc Floral</i> de Fort-de-France.
Julio 18	Cierre del IX Congreso de Neurólogos de Colombia (Seccional Atlántico) - Country Club.
Julio 31	Noches de Colombia. Presentación vespertina y de noche televisada en directo y auspiciada por Colcultura - Teatro Colón de Bogotá.
Agosto 20	Función de gala - Teatro de Bellas Artes.
Septiembre 18	Presentación en el Colegio María Auxiliadora - San Marcos (Sucre).
Septiembre 19	Presentación en la plaza del pueblo - San Marcos.
Diciembre 5	Función de despedida de la delegación folclórica de Colombia, con la asistencia del presidente, Belisario Betancur - Teatro Colón de Bogotá.
Diciembre 8	Presentación para la colonia colombiana en Estocolmo - Liceo Gimnasio Latinoamericano.
Diciembre 9	Presentación filmada por la televisión sueca, francesa, española y colombiana, con la intervención del ministro de educación, Jaime Arias Ramírez, y de Gabriel García Márquez - Museo Etnográfico de Estocolmo. -Función de gala - Teatro Horsalar.
Diciembre 10	Banquete oficial de la Academia Sueca en honor de los Premios Nobel. Transmisión en directo a todo el mundo.
Diciembre 11	Función - Museo Etnográfico de Estocolmo
Diciembre 11	Noche de gala Colombia - Teatro Culturama.
Diciembre 12	Presentación en homenaje a Gabriel García Márquez. Se leyó su discurso <i>La soledad de América Latina</i> .
Diciembre 15	Presentación - <i>Maison</i> de la radio y la televisión francesa. Estudio 102.
Diciembre 17	Presentación en directo en el programa <i>En tout cœurs</i> - <i>Maison</i> de la radio y la televisión francesa. Estudio 102.

Tabla 7. Presentaciones realizadas en 1983.

Fecha	Evento
Febrero 19	Programa Festival del recuerdo del Carnaval de Barranquilla - Coliseo Cubierto Humberto Perea.
Marzo 17	Entrevista para el programa <i>Hoy por hoy</i> de Virginia Vallejo. -Reportaje de la costa con Mabel Morales (transmitido el 4 de abril).
Abril 7	Ceremonia de imposición de medallas cívicas y honor al mérito otorgadas por la Sociedad de Mejoras Públicas de Barranquilla, con la presencia del presidente, Belisario Betancur - Teatro Amira de la Rosa
Abril 8	Noche de gala - Teatro Amira de la Rosa.
Julio 9	Funciones en el Teatro Colón, Teatro La Media Torta y Teatro Jorge Eliecer Gaitán - Bogotá.
Agosto 7	Función pública en el barrio Chiquinquirá - Barranquilla.
Agosto 14	Función - Plaza de Sabanalarga.

Tabla 8. Presentaciones realizadas en 1984.

Fecha	Evento
Febrero 23	Exposición de máscaras en la taberna Cien años de Soledad - Barranquilla.
Agosto 21	Noche de gala - Teatro Amira de la Rosa.
Agosto 30 a septiembre 6	Participación en el Festival Internacional de Dijon, Francia. Incluyó presentaciones en Beaune, Montbard y en el estadio de Bourgogne.
Septiembre 7 al 13	Participación en el Festival internacional del periódico L'Humanité de Francia.
Octubre 10	Función organizada por la Alianza colombo-francesa - Teatro Amira de la Rosa.
Noviembre 17	Función organizada por la Asociación de Amigos del Instituto Experimental del Atlántico - Teatro Amira de la Rosa.

Noviembre 23 al 29	Festival Nacional de la Danza Folclórica. Organizado por la Alcaldía de Cali con motivo de sus 450 años.
Diciembre 1	Función a beneficio de Hogares Crea - Teatro Amira de la Rosa.
Diciembre 12	Función a beneficio de la Escuela de Bellas Artes - Teatro de Bellas Artes.

Tabla 9. Presentaciones realizadas en 1985.

Fecha	Evento
Abril 14	Premio Nacional de Danza.
Marzo 30	Actuación especial en los actos inaugurales del Plan bandera para el mejor desarrollo del deporte atlanticense organizado por Coldeportes - Centro de Cultura Física.
Mayo 9	Participación en el rodaje de la escena 43 de la película <i>La misión</i> - Cartagena.
Mayo 20	Actuación especial profundos del grado 11 del Colegio Acolsure - Comfamiliar.
Abril 22	Presentación en la Congregación de las hermanas capuchinas del orfanato Sagrado Corazón de Jesús.
Mayo 10	Día de la Madre en el hogar infantil El Recreo.
Junio 14	Festejo de cumpleaños de niños - Hogar infantil del ICBF.
Agosto 15 al 22	Participación en el Festival Internacional de Danza (Festidanza) celebrado en Arequipa y Lima - Perú.
Octubre 6	Programación de recreación popular - Kiosko del Teatro Amira de la Rosa.
Octubre 25	Actuación especial en el jardín infantil Juvanal.
Octubre 27	Programación de recreación popular - Kiosko del Teatro Amira de la Rosa.
Noviembre 10	Programación de recreación popular - Kiosko del Teatro Amira de la Rosa.
Diciembre 18	Función de gala - Teatro Amira de la Rosa.
Diciembre 22	Función de gala - Teatro Amira de la Rosa.

Tabla 10. Presentaciones realizadas en 1986.

Fecha	Evento
Enero 15	Actuación especial en el Club de damas americanas de Barranquilla - Country Club.
Abril 16 y 17	Conmemoración del aniversario XX de la Alianza Colombo-Francesa - Teatro Amira de la Rosa.
Mayo 10	Repetición de la función de abril 16 a petición del público - Teatro Amira de la Rosa.
Junio 12	Programa coordinado por el Banco de la República. Teatro municipal Amira de la Rosa y la casa de la cultura en la plazoleta Cisneros de Puerto Colombia (Atlántico).
Agosto 3	Programación de la estampa folclórica - Colegio Alemán.
Agosto	Función en programa coordinado por el Banco de la Republica y el Teatro Amira de la Rosa - Parque principal de Ponedera (Atlántico).
Agosto 25	Encuentro del Caribe en el marco de la celebración del aniversario número 20 de la Universidad del Norte.
Octubre 14	Programación del Día de la Raza organizada por el Colegio Pestalozzi- Teatro de Bellas Artes.
Noviembre 2 al 9	Filmación y rodaje de la película <i>Una escuela, una lucha, una vida</i> . Escenas en Ciénaga de Oro (Córdoba), Puerto Colombia y Barranquilla.

Tabla 11. Presentaciones realizadas en 1987.

Fecha	Evento
Marzo	Participación en el Carnaval de Barranquilla con la comparsa <i>Marimondas, capuchones y negritas</i> que obtuvo el Congo de Oro por el primer puesto.
Mayo 4 y 5	Participación en la filmación y rodaje del medimetraje <i>A trescientos metros retén</i> dirigido por Virgilio Trespacios.
Mayo 17	Función en el bazar de la guardería Mi casita.

Julio 18 al 26	-Celebración del 20 de julio organizada por la Embajada colombiana en Caracas (Venezuela). -Programación organizada por motivo de los 420 años de la fundación de Caracas por invitación especial del gobernador del distrito federal de la ciudad de Caracas.
Agosto 17	Función por motivo del VIII Congreso Americano de Mecánica de Suelos - Auditorio Getsemaní del Centro de Convenciones de Cartagena.
Octubre 1	Banquete de la ancianidad a beneficio de las obras sociales del Asilo Granja San José y las escuelas Juan XXIII - Hotel del Prado.
Noviembre 8	Parrillada profundos organizada por la Comisión de finanzas a beneficio de la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla- Caseta La Tremenda.
Noviembre 24	Feria Internacional Artesanal y Folclórica organizada por la Asociación Artesanal del Atlántico.
Diciembre 7	Acto de graduación del Colegio Bolivariano del Atlántico - Auditorio del Centro Social Don Bosco.

Tabla 12. Presentaciones realizadas en 1988.

Fecha	Evento
Febrero	Participación en el Carnaval de Barranquilla con la comparsa <i>Cabildo colonial</i> (declarada fuera de concurso).
Febrero 21	Programa de carnaval organizado por el Museo Antropológico de la Universidad del Atlántico.
Junio 16	Filmación para el programa <i>Caribe alegre y tropical</i> de Telecaribe.
Junio 19	Encuentro de los niños misioneros del mundo - Catedral Metropolitana de Barranquilla.
Junio 28	Desfile inaugural del Festival de la Cerveza - Barranquilla.
Septiembre 23	Presentación en el homenaje al ministro de comunicaciones Pedro Martín Leyes - Country Club.

Septiembre 29 a octubre 1	Festival Internacional de la Luna Verde - San Andrés.
Octubre 8	Inauguración de Carmautos de los concesionarios Renault - Barranquilla.
Octubre 23	Presentación para los internos del Hospital Psiquiátrico San Rafael.
Octubre 26	Celebración del día cívico-deportivo del Colegio Barranquilla para señoritas.
Octubre 30	Programación realizada para la Escuela de Arte Marleny en la celebración de sus 10 años de fundación.
Noviembre 4	Función de gala programada por la Alianza cultural colombo-francesa - Teatro Amira de la Rosa.
Noviembre 18	Participación en el <i>show Incredible</i> en un programa a beneficio de los damnificados por el invierno - Salón Jumbo del Country Club.
Diciembre 13	Programa recreativo social coordinado por el ICBF.

Tabla 13. Presentaciones realizadas en 1989.

Fecha	Evento
Enero 12	Presentación de precarnaval- Discoteca Line Light.
Enero 28	Presentación en Palmarito Beach Club.
Febrero	Participación en el Carnaval de Barranquilla con la comparsa <i>Carnaval</i> que obtuvo el Congo de Oro por el primer puesto.
Abril 17	Asamblea Nacional de SINDEOPNALES - Teatro Uniautónoma.
Abril 24	Acto cultural realizado en el Colegio Francisco José de Caldas.
Abril 29	Festival de Hábitat - Cartagena.
Mayo 6	Programación cultural organizada por el Colegio Normal de varones.
Mayo 17	Seminario organizado por el Colegio San José.

Junio 3	Programa organizado por el Centro Inca - Teatro Comfamiliar.
Junio 16	Programa cultural organizado por la Universidad del Atlántico.
Junio	Encuentro de culturas PNR – Mompós.
Junio 17	Programa cultural organizado por la Universidad del Atlántico - Plaza de la Paz.
Junio 22	Homenaje a Eric Seeboll, director de la Alianza cultural colombo-francesa.
Julio 1	Filmación de la película <i>Caribania regreso al presente</i> - Teatro de Bellas Artes.
Julio 14	Festividades de la Virgen del Carmen - Barrio Carlos Meisel.
Julio 15	Elección de Miss Caribe - Teatro Comfamiliar.
Julio 20	Celebración de las fiestas patronales de Malambo.
Agosto 4	Acto cultural realizado por el Coliseo Barranquilla.
Agosto 17	Filmación para el noticiero nacional - Estudios de Olímpica TV.
Agosto 19	Día cultural del Colegio Rafael Borelly.
Septiembre 2	Encuentro realizado por el Centro Cristiano de Barranquilla.
Septiembre 7	Función de gala del programa de desagravio organizado por la Embajada de Francia- Teatro Amira de la Rosa.
Septiembre 15	Celebración del Día del Amor y la Amistad - Centro Colombo Americano.
Septiembre 16	Filmación de la miniserie <i>Maten al león</i> , con la participación de Amparo Grisales y la dirección de Jorge Alí Triana - Plaza de la Aduana.
Septiembre 24	Iniciación de la jornada Fiesta a la vida celebrada en el barrio San Luis.
Octubre 6	Función de gala organizada por la Fundación Vidarte - Teatro Amira de la Rosa.

Octubre 10	Función de gala organizada por la Fundación Vidarte para los niños de las escuelas públicas - Teatro Amira de la Rosa.
Octubre 15	Apertura del Festival Encontrémonos del grupo Los danzantes - Teatro Colón de Bogotá.
Octubre 18	Función de gala - Teatro Colón de Bogotá.
Octubre 20	Escenario rodante de la clausura del Festival Encontrémonos - Parque Nacional de Bogotá.
Noviembre 12	Presentación en la Feria Artesanal y Folclórica - Ponedera.
Diciembre 21	-Función de clausura de la escuela. -Filmación para el programa <i>Caribe alegre y tropical</i> - Teatro Uniautónoma.

Tabla 14. Presentaciones realizadas en 1990.

Fecha	Evento
Febrero 18	Participación en el auto de coronación de la reina del carnaval del Palmarito Beach Club.
Abril 26	Homenaje que la Secretaría de Educación hace a los miembros de Asovice.
Junio 8	Celebración del Día de los Estudiantes - Colegio León XIII.
Junio 27	Jamboree suramericano de <i>boys scout</i> - Turipaná.
Julio 7	Elección Miss Caribe -Teatro Comfamiliar.
Septiembre 9	Evento organizado por el barrio Santa María con el fin de construir una biblioteca.
Septiembre 21	Evento organizado por Telecaribe sobre los bailes cantados - Teatro Amira de la Rosa.
Octubre 25	Inauguración de la semana agustiniana del Colegio Agustín Nieto Caballero.
Octubre 29	Apertura de la semana cultural del colegio de las Empresas Públicas Municipales.
Noviembre 2	Reinado infantil del jardín infantil Chicos lindos.

Diciembre 5	Congreso Internacional de Lingüística y Semiótica.
Diciembre 20	Función de clausura de la escuela.
Diciembre 22	Celebración de las bodas de plata de Ponedera.

Tabla 15. Presentaciones realizadas en 1991.

Fecha	Evento
Julio 6 a agosto 20	Festival Internacional de Folclor en Montoire (Francia).
-	Estreno del montaje <i>Composición Caimán</i> - Teatro Amira de la Rosa.

Tabla 16. Presentaciones realizadas en 1992.

Fecha	Evento
Carnaval de Barranquilla	Preparación de la comparsa <i>Carnaval, 500 años</i> .
Carnaval de Barranquilla	Implementación de los talleres de formación de agrupaciones musicales para acompañamiento de grupos folclóricos del Carnaval. Financiado por el CORPES y supervisado por Edgar Rey Sinning.

Tabla 17. Presentaciones realizadas en 1993.

Fecha	Evento
Carnaval de Barranquilla	Participación con la comparsa <i>Caimán en Carnaval</i> .
-	Presentación para la Organización de los Estados Iberoamericanos (última aparición en público de Carlos como acompañante vocal del grupo musical de su escuela.) - Gimnasio Moderno (Bogotá).

Tabla 18. Presentaciones realizadas en 1994.

Fecha	Evento
Carnaval de Barranquilla	Participación con la comparsa <i>Morenadas de Cabildo en Carnaval</i> .

El 21 de enero de 1994, Carlos Arturo Franco Medina muere en la sede de su escuela que para entonces funcionaba en el barrio San Felipe.

*Estará seguro de que Mónica Lindo y Liñán,
sus más agradecidos asistentes estrenarán el
Salón Burrero con Danzas de Carnaval en las
aguas verde cielo de la Ciénaga de Macondo,
donde vive el hombre-caimán antediluviano.*

Antonio Grass (1994)

Referencias

- Atencia, J. y Lindo, M. (2019). *La investigación creación en danza folclórica*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Berdugo, L. (2012). Carlos Franco, política y carnaval. En Alambique, Ministerio de Cultura e Idartes (Eds.), *Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia* (pp. 190-195). Bogotá: Alambique. Recuperado de https://issuu.com/plandanza/docs/programa_de_manos_ebook
- Bisquerra Alzina, R. (coord.) (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid, España: La Muralla.
- Cera, C. (2008). *Diagnostidanza*. Barranquilla: Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo.
- Contreras, E. (31 de julio de 2016). Últimos herederos de la zafra o cantos de la muerte en Córdoba. *Diaro La piragua*. Recuperado de <http://www.lapiragua.co/ultimos-herederos-de-la-zafra-o-cantos-de-la-muerte-en-cordoba/actualidad/>
- Corporación Cultural Barranquilla. (s.f.). *Carlos Franco - 1991* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FgArYdvfNog>
- Creswell, J. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Traditions*. California, Estados Unidos: Sage.
- Dallal, A. (1984). *El "dancing" mexicano* (2° ed.). México: Oasis.

- Dallal, A. (1993). *La danza contra la muerte* (3° ed.). México: UNAM.
- De Bono, E. (2004). *El pensamiento creativo. El poder del pensamiento lateral en la creación de nuevas ideas*. México: Paidós
- De Friedemann, N. S. (6 de marzo de 1994). Carlos Franco amaba el mar, las máscaras y el carnaval. *El Magazín de El Espectador*, pp. 20-21.
- EcuRed (s.f.). Pina Bausch. Recuperado de https://www.ecured.cu/Pina_Bausch
- El Heraldó. (24 de agosto de 1998). Carlos Franco llegó cargado de medallas. *El Heraldó*, p. 1B.
- Flórez, N. (2018). *Cuerpos desatados. Danza e imaginarios sociales*. Bogotá: Gente Nueva.
- Frías, A. (18 de octubre de 1991). Francia, a ritmo de Cumbia. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-174814>
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método I* (8° edición). Salamanca, España: Sígueme.
- Grass, A. (1994). Carlos Franco: La pasión hecha danza. *Revista Dominical El Heraldó*.
- Hegel, G. W. F. (1984). *Lecciones sobre filosofía de la religión* (vol. 1). Madrid, España: Alianza.
- Kriner, D. (1997). *Danzas precolombinas de América del Sur y sus relaciones con otras culturas mitológicas*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Lagares Mass, D. (19 de mayo de 1989). [Artículo sobre Carlos Franco]. *Diario del Caribe*, p. 6B.
- Lindo, M. (2010). *La danza. Conceptos y reflexiones*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Lindo, M. (2020). *Sin fronteras, de Palenque a Macondo*. Barranquilla: Corporación Cultural Barranquilla.

- Maréchal, G. (2010). Autoethnography. En A.J. Mills, G. Durepos y E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of Case Study Research* (vol. 2) (pp. 43-45). California, Estados Unidos: Sage.
- Medina, A. (6 de marzo de 1994). Color y Carnaval en Carlos Franco. *El Magazín de El Espectador*, p. 21.
- Ministerio de Cultura. (2010). *Plan Nacional de Danza Para un país que baila (2010-2020)*. Bogotá.
- Ortiz, O. (7 de agosto de 2020). Carlos Franco, Danza en el recuerdo [Publicación en un grupo de Facebook]. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3141569955912302&set=pcb.10157573972323997&-type=3&theater&ifg=1>
- Otero, F. (junio, 2016). Los maestros en el arte. *Correo del maestro*, 241. Recuperado de https://www.correodelmaestro.com/publico/html5062016/capitulo6/los_maestros_en_el_arte.html
- Pajares, F. (2005). *La danza contemporánea cubana y su estética*. La Habana, Cuba: Unión.
- Parga, P. (2004). *Cuerpo vestido de nación*. México: Conaculta y Fonca.
- Parra Gaitán, R. (2015). *El potro azul. Vestigios de una insurrección coreográfica*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Proux, J. F. (2008). *35 ans de Festival a Montoire*. Montoire, Francia: Imprimerie Proux.
- Rameau, P. (1946). *El maestro de danza*. Buenos Aires, Argentina: Centurión.
- Sachs, C. (1938). *Histoire de la danse*. París, Francia: Gallimard.
- Suescún, A. (2007). *Carlos Franco: danza en el recuerdo*. Barranquilla: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, 43, 11-26. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835001.pdf>
- Tatis, G. (3 de junio de 2018.). Gloria Triana, memoria del Nobel de Estocolmo. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/gloria-triana-memoria-del-nobel-en-estocolmo-279916-nbeu395796>

- Triana, G. (Directora). (1986). *Una escuela, una vida, una lucha* [Película]. Colombia.
- Triana, G. (20 de febrero de 1994). Carlos Franco, vida dedicada a la cultura popular. *El Heraldo*, p. 3C.
- Triana, G. (17 de abril de 2014). Así fue la rumba de García Márquez en Estocolmo, tras premio Nobel. *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/asi-fue-la-rumba-de-garcia-marquez-en-estocolmo-tras-premio-nobel.html>
- Valéry, P. (2018). *Filosofía de la danza* (2º edición). Madrid, España: Casimiro.

La autora

Mónica Patricia Lindo De las Salas es licenciada en Educación Física, Recreación y Deportes de la Universidad de la Costa, magíster en Administración Educativa de la Universidad Externado de Colombia y doctoranda en Ciencias de la Educación de la Universidad del Atlántico, con una investigación en la línea de cuerpo, carnaval y educación. Es docente-investigadora y directora del grupo de investigación CEDINEP de la Universidad del Atlántico. Fue líder en la creación del programa profesional en Danza de la Universidad del Atlántico, y se ha desempeñado como coordinadora académica del Programa de Danza y de la Licenciatura en Educación Física, Recreación y Deportes de la misma universidad. Es autora de los textos *La danza. Conceptos y reflexiones*, *Los procesos de formación en danza*, *Sin fronteras, de Palenque a Macondo* y *La investigación creación en danza folclórica*, este último en coautoría con Jairo Atencia. Fue bailarina y asistente del maestro Carlos Franco Medina (Q.E.P.D.) en la Escuela de la Danza Folclórica de Barranquilla durante 9 años.

Es una de las fundadoras de la Corporación Cultural Barranquilla, donde actúa en calidad de directora artística. Ha representado a Colombia en eventos en los cinco continentes. Es fundadora del centro artístico que lleva su nombre, donde se desarrollan programas de formación en danza para niños y niñas. Participó en la construcción del *dossier* para la declaratoria del Carnaval de Barranquilla como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Ha sido reconocida por su trabajo por la cultura y el arte de la ciudad por parte de la Alcaldía de Barranquilla, la Gobernación del Atlántico, la Fundación Carnaval de Barranquilla, la Universidad Autónoma del Caribe, la Universidad del Atlántico, el Congreso de la República, la Asociación Día Internacional de la Mujer, el Consejo Distrital de Barranquilla, y otras entidades educativas y culturales del país.