



El Cachaco Baila

Memoria Reflexiva de un Autodidacta, Maestro y Gestor de la Danza y la Música

Afrocaribe

Marlio Cortés Gómez

Código: 11382118180

Universidad Antonio Nariño

Facultad de Educación

Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá, Colombia

2022

El Cachaco Baila

Memoria Reflexiva de un Autodidacta, Maestro y Gestor de la Danza y la Música

Afrocaribe

Marlio Cortés Gómez

Proyecto de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:

Licenciado en Artes Escénicas

Asesora

Astrid Carolina Arenas Vanegas

Línea de investigación Pensamiento Profesorado para las Artes Escénicas

Universidad Antonio Nariño

Facultad de Educación

Licenciatura en Artes Escénicas

Bogotá, Colombia

2022

NOTA DE ACEPTACIÓN

El trabajo de grado titulado
“El cachaco baila. Memoria reflexiva de un autodidacta,
maestro y gestor de la danza y la música afrocaribe”,
cumple con los requisitos para optar
al título de Licenciado en Artes Escénicas.

Astrid Carolina Arenas Vanegas
Firma del tutor

Edwin Guzmán
Firma del jurado 1

Fabio Pedraza
Firma del jurado 2

Bogotá, junio 6 de 2022

Contenido

	Pág.
Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
1. Antecedentes	13
2. Objetivos	17
2.1. Objetivo General	17
2.2. Objetivos Específicos	17
3. Justificación	18
4. Marco Teórico	20
4.1. Autoaprendizaje	20
4.2. Gestión Artística y Cultural	23
4.2.1. <i>El Ser Creativo</i>	23
4.2.2. <i>El Ambiente Creativo</i>	24
4.2.3. <i>El Producto Creativo</i>	24
4.2.4. <i>El Conocimiento del Oficio</i>	25
4.3. Formación	26
5. Diseño Metodológico	28
6. El Mono Bailando	30
6.1. Un <i>Breack</i> en el Camino. Corazones Jóvenes	34
6.2. Bla bla bla ble ble ble blo blo blo. El Cachaco	37
6.3. Festivales 1986 y 1987	62
6.4. La Escuela	77
6.5. Presentaciones y Giras Nacionales e Internacionales	99
6.6. Obras Dancísticas de Autoría de Marlio Cortés	102
6.7. Experiencias en el Carnaval	103
6.8. Asere, 1997	107
6.9. Afrocaribe, 1994	119
6.10. Tudo Bem Pelourinho, 1998	147
6.11. Girando por el Mundo, 2010	158

6.12. El Mono Continuará Bailando	174
Conclusiones	177
Referencias Bibliográficas	179
Anexos	181

*A mis padres, Marlio Cortés Osorio y Gladis Gómez Bohórquez,
por haberme dado la vida y transmitirme con
su ejemplo los verdaderos valores de la vida.*

*A mi hermana, Bianey Cortés Gómez,
por acompañarme y ser mi mano derecha en
los proyectos artísticos y culturales.*

*A mi esposa, Salima Barceló Ordoñez.
A mis hijos, Marlio Cortés Barceló y Santiago Cortés Barceló,
por ser el motor y el aliento que me motiva a seguir adelante.*

Agradecimientos

A todos aquellos que con sus testimonios contribuyeron a recordar lo olvidado y a resignificar lo vivido, en pro de la historia de vida que en este documento se cuenta.

A la Universidad Antonio Nariño y a su programa “Convalidación de Saberes”, por forjar un espacio de formación, pero a la vez de refrendación, de los saberes de los maestros de la danza en Colombia.

Resumen

El presente documento recoge los relatos cruzados/paralelos de la historia de vida del maestro Marlio Cortés Gómez como producto de una investigación de enfoque cualitativo y empleando una metodología descriptiva/explicativa, para la cual se recaudó información a través de entrevistas y documentos, que se soportan en fotos, recortes de prensa, certificaciones y relatos.

En función de la recolección de la información, se tuvo como universo de la investigación a familiares, colegas de la danza, jefes, maestros y estudiantes del maestro Marlio.

La investigación de historia de vida del maestro Marlio Cortés Gómez, expone a través de una línea de tiempo que cruza y apuntala las experiencias más significativas, su trasegar como autodidacta, maestro formador y gestor artístico y cultural de la danza y la música afrocaribe.

Palabras clave: autodidacta, gestor, creador, formación, cultura, danza, música, Caribe.

Abstract

This document collects the crossed/parallel stories about the life story of the teacher Marlio Cortés Gómez, as a product of a qualitative research approach and with a descriptive/explanatory methodology for which information was collected through interviews and documents that are supported by photos, documents, press clippings, certifications and stories.

Based on the collection of information of family members, dance colleagues, bosses, teachers and former students of teacher Marlio Cortés Gómez, were taken as the universe of the investigation.

The investigation of the life history of the teacher Marlio Cortés Gómez, exposes through a timeline that crosses and points out the most significant experiences of the teacher's career, as a self-taught teacher, teacher trainer and artistic and cultural manager of Afro Caribbean dance and music.

Keywords: Self-taught, Manager, Creator, Training, Culture, Dance, Music, Caribbean.

Introducción

El cachaco baila. Memoria reflexiva de un autodidacta, maestro y gestor de la danza y la música afrocaribe, es un escrito de relato autobiográfico sobre la vida del maestro Marlio Cortés Gómez. Su objetivo es sistematizar las experiencias significativas, en el trasegar del maestro Marlio Cortés Gómez, como autodidacta, maestro y gestor de la danza y la música afrocaribe, a partir de la construcción de una memoria reflexiva que contribuya a comprender su contexto social y artístico.

Como propuesta metodológica se utiliza la historia de vida narrada en primera persona, por lo que los relatos y las historias del objeto estudiado y los aportes recaudados de las diversas fuentes permiten trazar una guía y aproximación real que se conforma en beneficio de quien analice el documento.

Esta disertación está organizada en diversos apartados; cada uno de ellos se enuncia con títulos que hacen alusión a su contenido, así:

El Mono Bailando

Hace referencia al periodo de niñez del maestro. En este apartado se denota el ambiente familiar en torno a la música y la danza que influyó de manera inconsciente en su interés por las artes. Se aborda su primera experiencia y se realiza un acercamiento a la danza representada en sus presentaciones escolares.

Un *Break* en el Camino. Corazones Jóvenes

Aquí se narra la irreverencia y rebeldía del maestro Marlio como joven estudiante de secundaria y su encuentro con el *break dance*, un movimiento que le sirvió de escape para canalizar sus conflictos e implementar procesos creativos y de liderazgo. Además, se compilan las causas por las cuales parte de Bogotá con rumbo a nuevos hallazgos de vida en Barranquilla.

Bla bla bla ble ble blo blo blo. El Cachaco

En esta sección se trata la llegada del maestro Marlio a Barranquilla, sus vicisitudes y el proceso de acoplamiento a una nueva cultura. Su paso como bailarín intérprete en el grupo de danzas Movimiento, la culminación de su grado como bachiller en comunión con el estudio, la práctica y la docencia de la danza.

Festivales 1986 y 1987

En este apartado se describe el encuentro del maestro con el mundo y las diversas dinámicas de los festivales intercolegiados de danza de Barranquilla.

La Escuela

En este punto se abordan las vivencias del maestro desde la fundación de su escuela y sus tres líneas de acción: la Compañía Danza Caribe, la comparsa Afrocaribe y la academia de formación, en la que se desplegaron sus intervenciones en cuanto a los procesos creativos y pedagógicos empleados en su rol educativo.

Asere, 1997

En esta sección se cuentan tres momentos relacionados con las danzas y la música cubana, los cuales tuvieron una fuerte incidencia en la vida del maestro. Se habla de las vivencias y anécdotas recaudadas en sus procesos de aprendizaje, de adquisición de conocimiento a partir de sus métodos de investigación empírica y los resultados de las mismas.

Afrocaribe, 1994

En este apartado se expone la historia de la comparsa Afrocaribe a partir de las razones que motivaron en el maestro su fundación; se describen los procesos creativos y pedagógicos que en ella desarrolla y los aportes que el maestro desde su visión innovadora ha hecho al Carnaval de Barranquilla.

Tudo Bem Pelourinho, 1998

Este apartado está dedicado a relatar los sucesos y las aventuras del maestro en Pelourinho, un barrio en el que se concentran las manifestaciones de las tradiciones artísticas del nordeste de Brasil. También se compilan los aportes que realizaron algunos maestros brasileros a su crecimiento como artista en su paso por los cursos dictados por el Ballet Danza Bahía en 1998.

Girando por el Mundo, 2010

Aquí, se cuentan las experiencias que el maestro ha vivido durante las giras con su compañía Danza Caribe por distintas partes del mundo.

El Mono Continuará Bailando

Finalmente, en este apartado se realiza una reflexión, ya no desde el trasegar expuesto en las anteriores secciones, sino desde la cavilación sobre lo que queda y del camino por recorrer.

El orden de los capítulos y las imágenes que soportan los relatos expuestos son en el hilo conductor que contribuirá a la inmersión por parte del lector en los momentos más relevantes de la vida del maestro.

1. Antecedentes

En sus orígenes y trayectoria, el enfoque biográfico, ha desempeñado un papel importante en la vida social, ya que era la manera de transmitir los conocimientos y experiencias de vida de una generación a otra (Lucca Irizarry y Berríos Rivera, 2012). De hecho, a lo largo de la historia, las diferentes culturas han generado una rica variedad de formas orales, escritas y audiovisuales de carácter biográfico, referidas a autobiografías, confesiones, epistolarios o cartas, diarios, memorias y biografías (Sarabia, 1985). De esta forma los cuentos populares, canciones, refranes, leyendas, ritos y rituales, prácticas domésticas y extra-domésticas, hábitos particulares y colectivos, que han constituido y organizado la vida de las diferentes comunidades forman parte de su historia oral (Santamarina y Marinas, 1995). (Chárriez, 2012, p. 52)

El método biográfico es uno de los métodos más reveladores de la investigación cualitativa. Las narraciones y los testimonios facilitan la inmersión del biográfico; este es un método eficaz que devela los aspectos sustanciales de la vida de las personas y su interrelación con la sociedad, que en el proceso pueden ser materializados en historias de vida que viabilicen la transferencia del conocimiento entre las generaciones y convenga a la cimentación de las tradiciones de las comunidades (Chárriez, 2012).

Para la elaboración del presente documento, se realizó una indagación bibliográfica de autores y temas vinculados que sirvieran como orientación y soporte teórico. Inicialmente se tomó como referencia el proyecto de grado presentado por el maestro Francisco Emerson Castañeda (2021) a la Universidad Antonio Nariño, programa de Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de Educación, y que se tituló *De la premonición a la acción. Aportes del maestro Francisco Emerson Castañeda Ramírez al proyecto cultural de la Universidad del Valle en la*

consolidación del grupo de música y danza folclórica “Carmen López” en el periodo comprendido entre 1984 y el 2021.

El proyecto del maestro estuvo enmarcado en la línea de investigación “Pensamiento profesoral para las Artes Escénicas”, y tuvo como metodología la historia de vida armada o editada. Esta fue una investigación de tipo cualitativo y descriptivo, y en ella la recolección de información se realizó a través de entrevistas semiestructuradas.

La historia de vida se contó desde cinco momentos cruciales en el trasegar del personaje y tuvo como objetivo develar la incidencia del quehacer artístico, de la formación integral y de la gestión cultural del maestro Francisco Emerson Castañeda Ramírez en la comunidad de la Universidad del Valle entre 1984 y 2021.

En este documento, el maestro Castañeda (2021) hizo la siguiente mención:

Por lo anterior, se justifica la necesidad de la realización de historias de vida de maestros culturales como metodología eficaz para la construcción de memoria y aspectos significativos, que sirvan de puntos de partida para que las nuevas generaciones puedan desarrollar procesos de intervención e investigación culturales de impacto social. (p. 18)

Conuerdo con esta enunciación, pues exponer basándose en las descripciones, en los relatos y en las diversas herramientas de recolección de la información, expresadas en un documento de historia de vida, es fundamental para iluminar al lector interesado y ávido de conocimiento especializado. En este proyecto, acerca de la danza y la música afrocaribe, se espera contribuir a la creación de referentes que le permitan nutrirse al lector y a su vez que este edifique su propia historia de vida teniendo en cuenta los contextos que lo rodearon.

Otro sustento del actual proyecto fue el trabajo de grado titulado *El ímpetu de la primavera y la sonrisa del otoño*, presentado por Cristian Rafael Pacheco Arrieta (2021) a la

Universidad Antonio Nariño, programa de Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de Educación. Este documento se inscribió en la modalidad de investigación “Experiencia artístico-pedagógica al estado actual de la tradición o de la creación escénica”, y se soportó en la historia de vida armada o editada como metodología para la investigación, de tipo descriptiva/explicativa; adicionalmente, tuvo un enfoque de investigación cualitativo y presentó como objetivo general realizar un relato autobiográfico en prosa que diera cuenta de la vida y el trasegar artístico del maestro Cristian Rafael Pacheco Arrieta. En su ejecución, entonces, se abordaron las diferentes etapas de la vida del maestro y su interrelación con las artes, además de la gestión y la formación artística como un aporte a la historia dancística del Caribe colombiano.

Al respecto, Pacheco (2021) afirmó:

Las historias de vidas, narraciones, cuentos o simples relatos de la vida de los maestros y maestras de la danza tradicional y/o folclórica del Caribe colombiano son casi nulas, salvo escuetos escritos aislados en periódicos locales, revistas de festivales folclóricos, algunas revistas especializadas en folclor, que no dejan de ser simples sinopsis de quienes se convirtieron en leyendas locales como los casos hallados de Digna Cabas y Adalberto Acosta (en la revista del Festival Nacional del Caimán Cienaguero). (p. 13)

Coincido con la afirmación del autor, pues usualmente se pierden en el tiempo las memorias de los maestros que desde sus vivencias personales han incidido en lo colectivo, en los saberes artísticos y culturales de una comunidad, lo que resulta una gran pérdida para nuestra historia y las perspectivas que fortalecen nuestro campo de estudio.

A mi manera de ver, es fundamental emprender la digitalización y visibilización de documentos que reflejen las realidades vividas del quehacer de los maestros de la danza y la música afrocaribe.

Por último, tomo como referente la tesis doctoral *Historia de vida del maestro rural Alejo García: vocación, aptitudes y valores* (Arias, 2017), compuesto por cinco capítulos. El capítulo 4 estuvo dedicado a la construcción de la trayectoria del personaje tratado. En el documento se afirmó:

La Historia de Vida del maestro Alejo García posibilita un acercamiento a la realidad que le ha rodeado, la calidad de los cambios que le han afectado y la evaluación de su experiencia. Investigar sobre la vida de este maestro nos permite entrar en su trayectoria profesional, su formación inicial y procesos de socialización, su itinerario formativo y la construcción de su identidad personal y profesional. (Arias, 2017, p. 22)

Los relatos y las historias del objeto estudiado y los aportes recaudados de las diversas fuentes, concretados en un trabajo de historia de vida, permiten trazar en beneficio de quien analice el documento una guía y aproximación real a la existencia del sujeto; no del ser que se conoce ahora, sino de quien fue permeado por diversas circunstancias, contextos y otras personas que incidieron y transformaron su vida y su labor específica.

Es relevante mencionar que la Universidad Antonio Nariño favorece la generación de información a través de la investigación cualitativa. Mediante la modalidad “Experiencias artístico-pedagógicas al estado actual de la tradición o de la creación escénica”, se acentúa la recolección de las experiencias vividas y su reconstrucción, las cuales pueden ser expresadas en un documento investigativo que visibilice el trasegar de los maestros que hacen parte del proyecto “Convalidación de Saberes”. En este sentido, se garantiza para las nuevas generaciones el descubrimiento de las historias de vida y se motiva a los lectores a desarrollar procesos que culminen con la búsqueda de nuevos conocimientos en los campos culturales y artísticos que identificamos.

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Sistematizar las experiencias significativas, en el trasegar del maestro Marlio Cortés Gómez, como autodidacta, maestro y gestor de la danza y la música afrocaribe, a partir de la construcción de una memoria reflexiva que contribuya a comprender su contexto social y artístico.

2.2. Objetivos Específicos

- Categorizar los soportes que evidencien el ejercicio y la experiencia de Marlio Cortés Gómez en el campo de la danza y que están representados en recortes de prensa, fotografías, videos, entrevistas, documentación en la red, testimonios de artistas y gestores.
- Relatar las diferentes etapas de la experiencia artística y cultural del maestro Marlio Cortés Gómez.
- Consolidar un documento escrito que permita conocer las experiencias del maestro Marlio Cortés Gómez como autodidacta, formador y gestor creativo y cultural.

3. Justificación

El método de investigación de historias de vida es una herramienta valiosa que viabiliza la transmisión de conocimiento; da cuenta no solo del protagonista como objeto estudiado desde aspectos sociales como el económico, el religioso, el político y el cultural, entre otros, sino además de momentos destacados, lugares, personas, anécdotas y contextos que dialogan entre sí. Posibilita, a través de narraciones, reconstruir vivencias y recuerdos que, condensados en un texto, entrevea y reconozca para la memoria el trasegar de los individuos.

Recoger historias de vida proporciona un sentido a la narración. Es un sentido que hemos olvidado (pero que aún tiene gran vivacidad en las culturas orales) y que tenemos que aprender de nuevo. Más aún, todo el mundo puede leer las historias de vida y apropiarse de los elementos de conocimiento que cada una de ellas contiene. A través de las historias de vida —no precisamente de *cualquiera*, en bruto, puesto que lleva un gran trabajo ponerlas en forma legible, y esto plantea muchas cuestiones interesantes— la gente es capaz de comunicarse con otros, por mediación de la sociología. (Bertaux, 1993, p. 34)

Son diversos los contextos en los que los relatos de los maestros de la cultura se desarrollan de manera cotidiana, sin embargo, pocas son las iniciativas en términos investigativos para recopilar estas narraciones orales y escritas en documentos que den cuenta de la vida y obra de los artistas y cultores de nuestro país.

A través de este ejercicio oral o escritural, muchas veces anónimo, sobre los maestros poseedores de los saberes, se mantienen vivas las manifestaciones artísticas y culturales; no obstante, de no desarrollarse investigaciones acerca de las experiencias que han recogido estos personajes en su trasegar, estaríamos ante un riesgo en cuanto a la reconstrucción y la

transmisión de tan significativas vivencias, lo que en últimas representaría para las nuevas generaciones del arte y de la cultura del país una gran pérdida.

Por eso, recopilar narraciones y contar la historia de vida del maestro Marlio Cortés Gómez, quien a través de su visión holística se ha desenvuelto durante 38 años como autodidacta, maestro formador y gestor artístico y cultural en diversos ámbitos de la danza y la música (especialmente de la danza y música afrocaribeña), resulta ser una oportunidad significativa para crear memoria. El propósito de este escrito es que a partir de este documento se viabilice el acceso al conocimiento y que a su vez crezca el interés por la práctica de las danzas y la música afrocaribeña, así como su apropiación por parte de las nuevas generaciones.

4. Marco Teórico

Las categorías son el eje transversal de toda investigación cualitativa, para identificarlas es fundamental determinar el objeto de estudio, en este caso, la investigación de historia de vida. Se determinaron entonces tres categorías de análisis: autoaprendizaje, formación y gestión artística y cultural.

Estas categorías de análisis conversarán entre sí a lo largo de los capítulos incluidos en la presente investigación, adentrándose en el estudio del problema y guiando la descripción empleada en este documento.

A continuación, se abordará cada una de las categorías sobre las cuales se fundamenta este escrito: la historia de vida del maestro Marlio Cortés Gómez.

4.1. Autoaprendizaje

El autoaprendizaje ha estado presente desde los inicios del ser humano. La indagación siempre ha dado al hombre la respuesta a muchas de sus incógnitas, las cuales ha sabido aprovechar para traducirlas en conocimiento, en experiencias que, articuladas a la creatividad, se convierten en producción de aprendizajes, inventivas y soluciones que a lo largo de la historia ha transmitido y experimentado. Esto, sin duda alguna, evidencia el importante papel que desde los inicios de la raza humana han jugado las prácticas autodidactas.

Se cubría con pieles de animales y fabricaba diversas herramientas de piedra, además de cocer sus alimentos, pues habría domesticado el fuego. Esto imprimiría cambios profundos en su musculatura y su sistema digestivo, así como formas más complejas de socialización que habrían requerido entonces un lenguaje articulado. (Etecé, 2021b, párr.

7)

En principio, el autoaprendizaje se manifestó en el ser humano que requería satisfacer su curiosidad frente a situaciones incomprensibles, pero también como una necesidad imperiosa por idear nuevas acciones que le permitieran sobrevivir en su ambiente; de ahí la conformación de actividades como cazar, dominar el fuego, protegerse de animales más fuertes y comprender los fenómenos naturales para usarlos a su favor.

El ser humano se distingue en base a sus rasgos corporales (bípedo, con articulaciones superiores útiles, capaz de andar erguido y de pelaje escaso), pero también por su capacidad de inventiva e inteligencia, la cual lo distingue del resto de los animales superiores. (Etecé, 2021a, párr. 4)

Se pueden distar a los seres humanos de los animales en muchos aspectos; no obstante, estas diferencias se han dado de manera gradual. La formación corporal del hombre le dio la posibilidad de caminar erecto, pero la brecha se hizo más amplia, pues la especie comenzó a poseer un cerebro más avanzado, lo que le permitió construir un lenguaje, hablar y comunicarse. Este proceso evolutivo contribuyó de manera sustancial a su desarrollo social, a la generación de nuevos conocimientos y a la invención de herramientas, lo que en últimas le ha brindado la posibilidad de solucionar diversos problemas a lo largo de la historia.

Entretanto, según Rodríguez (2019):

El autodidactismo, el aprendizaje autodirigido o el aprendizaje autónomo son términos que presentan pocas diferencias entre sí y en muchos casos son utilizados de manera indistinta [...] Desde el punto de vista emocional, el autodidacta cuenta con herramientas emocionales importantes, donde la pasión y el gusto por el conocimiento guían su desempeño. El autodidactismo entraña una actividad llena de propósito por parte del autodidacta. De lo contrario, el acto de aprender simplemente no sucedería, es decir, es

esencial tener claro un propósito afectivo y cognitivo, pasión por lo que se aprenderá y certeza en el objetivo que se alcanzará; de este modo le asignamos un ‘significado’ a nuestra experiencia cognitiva dentro de nuestra esfera social. (p. 125)

Autoenseñarse continúa siendo una elección efectiva para la construcción y apropiación autónoma del conocimiento; ser autosuficiente posibilita la creatividad y el aprendizaje, pero sobre todo brinda independencia.

Para el autodidacta enrutar su propia educación, compartir y transmitir el conocimiento adquirido con otras personas, con las que convergen en intereses, es una dinámica que se da de manera natural, en sus ejercicios cotidianos.

En ocasiones, la práctica del autoaprendizaje también resulta ser adoptada como solución a la escasez de recursos económicos para costear una formación académica; esto no excluye las bondades encontradas en el autoaprendizaje, ni mucho menos significa que por esta razón esta actividad represente un nivel de formación inferior al académico, por el contrario, la práctica dota al autodidacta de un universo amplio de herramientas muy útiles en la generación de nuevos conocimientos.

El movimiento *Do-It-Yourself* (DIY) cobra más adeptos que nunca antes gracias a los canales de difusión y la tecnología que ayudan a la “colaboración abierta y distribuida” (*crowdsourcing* y *open source*), lo cual puede considerarse en sí un tipo de capital social.

Mediante estas herramientas la gente comparte su conocimiento y produce material didáctico para plataformas como YouTube, o bien busca información simplemente googleándolo o usando otros sitios como Udacity.com, Udemi.com, EDX.com, que ofrecen programas educativos impartidos por instituciones de renombre sin costo alguno. (Rodríguez, 2019, p. 119)

Podríamos decir que hoy en día el autodidacta ha hallado un aliado tecnológico en las redes, las cuales se han anclado a la cotidianidad del individuo y le han permitido conducir su propia educación y compartir el conocimiento con otras personas afines. No obstante, a título personal, si se mal utilizan o se mal entienden estas herramientas tecnológicas y en el proceso se crean copias y no se establecen los aprendizajes como recurso para profundizar en la indagación e investigación, podríamos ir en detrimento de la búsqueda y el encuentro con la libertad creativa.

4.2. Gestión Artística y Cultural

La personalidad creativa no es algo con lo que se nace; la generación de nuevas ideas definitivamente no es producto de la genética. Esa capacidad de entrar en el mundo de la fantasía, de crear imaginarios, de soñar, de apasionarse y de desarrollar una sensibilidad que redunde en lo emocional se adquiere en el camino, en el sendero en el que el contexto juega un papel trascendental.

Para comprender el término de la creatividad es necesario entender algunos aspectos, entre los que destaco el ser creativo, el ambiente creativo, el producto creativo y el conocimiento del oficio.

4.2.1. El Ser Creativo

Para tener luces al respecto, es importante mencionar a Marina Lorenzo Ortega (2015), que en su tesis doctoral *El proceso creativo de la danza de Miguel Ángel Berna*, cita a Sternberg, quien afirma que “Los psicólogos generalmente están de acuerdo en que para ser creativo se necesita generar ideas que sean relativamente nuevas, apropiadas y de alta calidad” (Sternberg, 1998, como se citó en Lorenzo, 2015, p. 54).

Esta argumentación aplica muy bien en nuestro ideario, en el entendido que, para definir al ser creativo de la danza se puede aseverar que es aquel sujeto que constantemente está en la búsqueda, en el descubrimiento consciente e inconsciente de nuevas formas, novedosos procesos e inventivas fórmulas que confluyan en ideas transformadoras.

4.2.2. El Ambiente Creativo

La personalidad creativa se forja en un ambiente creativo; para apoyar esta afirmación expongo una de las ideas de Lorenzo (2015):

Como conclusión, podemos afirmar que el ambiente es un aspecto bastante importante para el desarrollo de individuos creativos y que este ambiente, en términos generales, ha de promover la autoconfianza, la autonomía, la idea de que sin esfuerzo no hay resultados, la ausencia de un control estricto y la diversidad de experiencias culturales, raciales y sociales. (p. 30)

Lo anterior soporta el hecho de que el ambiente, los amigos, la familia y las experiencias vividas en los diversos ámbitos y momentos de la vida del sujeto son definitivos para la construcción de la persona creativa. Esto da cuenta de la proximidad y la atribución del contexto a la capacidad creativa.

4.2.3. El Producto Creativo

Ahora bien, para identificar que alguien es creativo es necesaria la aceptación de la sociedad. Este ítem es tratado por Lorenzo (2015) en la siguiente disertación:

Es muy difícil crear algo de la nada, siempre se parte de algo ya establecido, pero socialmente ha de tener un reconocimiento por lo que ha aportado de novedoso con

respecto a lo anterior. Aquí entra en juego la aceptación de la sociedad, de ese público que “juzga” el producto creativo. (p. 27)

En coherencia con lo anterior, argumentamos que cada vez es más difícil aseverar que se es innovador. En estos tiempos estamos atomizados por la gran cantidad de fuentes y formas de información; sin embargo, podemos inferir que un proceso creativo se desarrolla cuando encontramos la aceptación del público, representado en el consumo y el disfrute del producto creativo por su parte.

4.2.4. El Conocimiento del Oficio

Para finalizar, y desde una mirada más amplia, se toma como referencia a Agnès López (2019), asesora artística, intérprete y docente del colectivo español Kor'sia, quien señala que en su compañía de danza:

somos conscientes de que cuando asistimos a una representación, escénica en nuestro caso, pero extrapolable a todas las artes en general, estamos accediendo al acto final de un largo proceso: decisiones, equipo, ideas, ensayos o composición coreográfica, lo que el teatrólogo francés Patrice Pavis denomina “meta-texto”. (p. 7)

La afirmación de la autora es muy real, pues la sumatoria de todas las ideas, los conceptos, el conocimiento de los roles que intervienen en la obra y el trabajo en equipo, son aspectos que se conocen, se reconocen y se articulan en un entramado de formas que se potencian y aprovechan de manera dinámica en pro de un proceso creativo que lleve a la concepción de la obra como producto final, la cual finalmente podrá ser consumida por el espectador.

4.3. Formación

Los modelos pedagógicos son la ruta base convencional en la que los docentes soportan su quehacer pedagógico.

A través de la enseñanza del arte, los docentes fungimos como agentes transformadores, para lo cual debemos ser muy recursivos, pues al desarrollar las prácticas pedagógicas nos encontramos frente a un contexto y unas características de nuestros estudiantes que debemos reconocer y a las que tenemos que adaptarnos.

Uno de nuestros objetivos es posibilitar, en el entendimiento de los estudiantes, la generación de diálogos entre roles: los que desempeñamos como transmisores de conocimiento y el que ellos desarrollan como captadores y transformadores de los aprendizajes.

Los procesos educativos deben contribuir, en ese orden de ideas, al encuentro con el otro en aquel contexto que se posibilita en el aula. Este encuentro se enriquece de tal manera que es una oportunidad para reconocerse en y con el otro, para redescubrirse a uno mismo, para llenar de sentido aquello que a primera vista pudo resultar banal. El arte se convierte, precisamente, en ese catalizador que hace viable descubrir el brillo de la existencia que se había perdido. El riesgo y la creatividad constantes hacen que el ser humano sea capaz de arribar a lugares inimaginados; de hallar potencialidades que han pasado inadvertidas o están adormecidas (Romero, 2010, p. 2).

Las experiencias vividas en el aula de clase van en doble vía, pues en ella se dan dinámicas y transformaciones, se desarrollan encuentros con el otro y se generan diversas experiencias, que no serían posibles si el maestro se ancla en un solo modelo pedagógico.

El saber y la creatividad del maestro formador debe aflorar no como oficio para obtener el resultado escénico final a través de la repetición mecánica de acciones, movimientos, gestos, planimetrías y conceptos estéticos, sino para sacar lo mejor de los estudiantes a partir del

desarrollo de procesos, concebidos como caminos en los que ellos encuentren verdaderos conocimientos y aprendizajes para la vida.

Producir conocimiento no es fácil, se debe asumir el oficio con entrega, ingenio y compromiso. Que se forje en el estudiante de manera orgánica la apropiación de las técnicas, pero también la necesidad de investigar y explorar nuevas formas de adquisición del saber. Por eso, reflexionar y reconfigurar permanentemente la forma, las estrategias y las actividades para la transmisión del conocimiento resulta ser un reto ganador.

Las aulas de enseñanza de la danza no solo son entonces espacios en los que se realizan movimientos, donde se potencian destrezas y prácticas de rutinas, también son lugares en los que surge el pretexto de hallarse para el disfrute, para descubrirnos y enseñarnos a enseñar.

5. Diseño Metodológico

El diseño metodológico “es una estructura u organización esquematizada que adopta el investigador para relacionar y controlar las variables de estudio” (Sánchez, 1990, como se citó en Calderón, 2011, p. 5).

La columna vertebral de toda investigación es el diseño metodológico; este la atraviesa y la organiza mientras responde a la necesidad de la recolección y el procesamiento ordenado de los datos que la alimentan. Por consiguiente, en este se sostienen y se fundamentan las disertaciones, pues de su aplicación depende lograr los objetivos planteados. Así lo refiere Bernal (2000, como se citó en Calderón, 2011): “El diseño está determinado por el tipo de investigación que se va a realizar” (p. 4).

Una vez identificado el objeto de estudio de la presente investigación nos remitimos al diseño metodológico, que en fundamento nos permite identificar que está inscrito en la modalidad de ilustrar una experiencia artístico-pedagógica frente al estado actual de la tradición o de la creación escénica. Asimismo, que es descriptiva explicativa y que su enfoque será cualitativo, por cuanto se aborda la exploración, la explicación y la descripción de un tema particular, ya definido en páginas anteriores.

A partir de una metodología de investigación de historia de vida armada o editada, basada en relatos cruzados y paralelos a los cuales se suman los aportes de las diversas fuentes de información, que dan el soporte adicional y nos permiten incorporar los relatos y demás datos relevantes en este sentido, el lector podrá encontrar en esta investigación un documento robusto y maduro del cual sacar el máximo de provecho.

A continuación, y en coherencia con lo anterior, presento el trazado del diseño metodológico de la investigación, que tiene como objetivo general sistematizar las experiencias

significativas, en el trasegar del maestro Marlio Cortés Gómez, como autodidacta, maestro y gestor de la danza y la música afrocaribe, a partir de la construcción de una memoria reflexiva que contribuya a comprender su contexto social y artístico.

Modalidad de la investigación: experiencia artístico-pedagógica al estado actual de la tradición o de la creación escénica.

Tipo de investigación: descriptiva/explicativa.

Enfoque de la investigación: cualitativo.

Metodología de la investigación: historia de vida armada o editada.

Tipo de relato: cruzado/paralelo.

Fuentes de la información: fotos, recortes de prensa, certificados y relatos.

Técnicas de recolección de la información: entrevistas y documentos.

Población y muestra: probabilística/muestra por conveniencia.

Categorías: autoaprendizaje, gestión artística y cultural y formación.

6. El Mono Bailando

Corría el año 1968, y exactamente un 24 de febrero, en el municipio de Neiva, capital del departamento de Huila, en medio del clima cálido de 35 grados, típico de aquel proyecto de ciudad, nací yo, un niño de ojos claros, tez blanca y cabello rubio, al que, desde ese día, como consecuencia de mi aspecto, toda la familia y los amigos de infancia llamaron sencillamente “el mono”. Debo decir que con el tiempo mi cabello se fue oscureciendo, pero mi infancia estuvo llena de colores.

Mis padres: la señora Gladys Gómez Bohórquez, y el señor Marlio Cortés Osorio, me bautizaron con el nombre de Marlio Cortés Gómez.

Sí, nací en Neiva, la tierra donde se celebra durante las fiestas de San Pedro y San Pablo el Reinado Nacional del Bambuco, en el que se baila el sanjuanero; una tierra musical y de danza, de la cual según me cuentan salí con mis padres y mi hermana aproximadamente a los seis meses de haber nacido, rumbo a la capital de Colombia: Bogotá.

En Bogotá hice mis estudios colegiales, y durante ese largo periodo no recuerdo acercamientos al mundo de las artes; sin embargo, una foto es el referente de mi primera aproximación a la danza. En aquella imagen atrapada por el tiempo, y según cuenta mi señora madre —a la cual le doy toda la credibilidad, a pesar de los olvidos de memoria propios de las huellas dejadas por los años— realicé mi primer baile en el colegio. La verdad no recuerdo qué bailé, ni en dónde, pues era muy niño, quizás tenía cuatro o cinco años, solo me puedo aferrar a las fotografías y a los vagos recuerdos de quien afirma que fue una presentación escolar.

Quizá ahí empezó todo, ese tal vez fue mi primer acercamiento a la danza, sin saberlo aún.

Algo que no olvido es la maravillosa experiencia sonora, que como niño pasajero del carro de mi papá disfruté al máximo: ver cómo mi padre insertaba en el radio del vehículo los cartuchos de “cinta sin fin”; una especie de panela que contenía una cinta magnética estándar hecha de plástico y desde la cual se podía reproducir música. Debo decir que para ese entonces era lo más avanzado, era lo último en “guaracha”, la verdadera tecnología de punta en sistemas de audio.

Acto seguido, oía a mi progenitor entonar entre muchas canciones aquellas letras de Nelson y sus estrellas: *El forastero* o *Besitos de corazón*, *La sirena* y *El emperadorcito*; de Fruko y sus tesos: *El ausente*, *El caminante*, *Tania*, *Manyoma*, *Flores silvestres*, *Los charcos*, *El preso* y *Confundido*, entre otras. Pero lo que más recuerdo, y con mucha admiración, era escuchar a mi papá cantar con orgullo y tono nostálgico, mientras manejaba de Bogotá camino a Neiva durante las esporádicas visitas a nuestra familia que todavía vivía en esa tierra que también era su terruño, el vals *Al Sur*, un tema del maestro Jorge Villamil; una especie de himno del Huila, puesto que su letra hace alusión a los paisajes, las tradiciones folclóricas y la alegría propia de su gente. El maestro evocaba en su composición a las personas nacidas en esa tierra, y en mi caso particular, las vivencias acaecidas durante mi niñez.

Al Sur

Azules se miran los cerros en la lejanía

paisajes de ardientes llanuras

con sus arrozales de verde color

en noches, noches de verano, brillan los luceros con más esplendor

la brisa que viene del río me dice hasta luego, yo le digo adiós.

Al sur, al sur, al sur del cerro del Pacandé

entre chaparrales y entre los samanes
reina la alegría que adorna el paisaje;
al sur, al sur, al sur del cerro del Pacandé
está la tierra bonita, la tierra del Huila que me vio nacer.

A mí me arrullaron sonos de tambores
y aspiré en el aire las flores de mayo,
yo aprendí en el ritmo de los sanjuaneros
toda la alegría del pueblo que quiero.

Al sur, al sur, al sur del cerro del Pacandé
está la tierra bonita, es la tierra opita que me vio nacer. (Villamil, 2010)

Debo decir ahora, en retrospectiva, que esa fue una especie de escuela del canto y de la música. Ver y escuchar a mi padre cantar y disfrutar —y yo emularlo— hizo posible que me escuchara y atreviera, aunque fuera entre mi familia, a cantar. Esta es otra de las facetas en las que me he desenvuelto como artista.

También en aquellas visitas a Neiva disfrutaba y me llamaba la atención escuchar las rajaleñas y ver cómo se interpretaba la tambora huilense.

Considero entonces que la vena artística proviene de mi padre; yo lo recuerdo tocando una dulzaina que le regaló mi mamá, sacándole notas y melodías sin siquiera haber tomado un curso para ello. También sé que le gustaban los sonidos del acordeón y que hasta mi mamá le pagó un curso para que lo interpretara pero nunca lo hizo, en cambio nos deleitaba y sacaba carcajadas cuando agarraba una almohada y la hacía parecer un instrumento musical.

Según he escuchado de mi tía y de mi mamá, él perteneció cuando niño a la banda de guerra del colegio.

A continuación, cito un aparte de la entrevista que le realicé a la maestra Marleny Cortés Osorio, que apoya lo anterior:

En la familia hemos sido todos muy artistas, muy creativos. Inclusive el papá de Marlio, mi hermano, nunca estuvo en una academia de música, de danza, de teatro, de nada, y fue un artista, grande en la percusión, y eso siento que lo heredó Marlio. De una banda musical, de una banda de colegio. Él siempre trasladaba si era una banda de guerra; él terminaba haciendo música popular, música folklórica en la banda de guerra. Entonces de pronto no vas a recordar, porque en ese entonces él estaba en el proceso de estudiar todavía, es decir, tú no habías aparecido aún en su vida, por lo tanto, no conociste esa faceta tu papá.

Es que en la familia éramos muy artistas. Él no solo tocó en la banda a las que antes se les llamaban “de guerra” y ahora “banda de paz”, no solamente eso, él tenía y armaba en cualquier momento sus grupos musicales, y la percusión fue su fuerte. Recuerdo que cuando era joven y aún soltero tenía su grupo folklórico, y después creó otros, en definitiva toda la vida estuvo unido a la música. Claro, a medida que pasó el tiempo vinieron otros compromisos, otras responsabilidades, que hicieron que se fuera alejando un poco, pero yo diría nunca del todo.

Nuestros padres no miraban el arte como una profesión, como una manera o forma de vida, es más, a uno le decían: “bueno, entras al Conservatorio, ¿y de qué vas a vivir?”. Ellos pensaban que eso no era un medio de subsistencia, entonces no se interesaban por estimular lo que a uno le apasionaba, que en nuestro caso era el estudio de las artes. La verdad es que a tu papá y a mí la música, la danza y la pintura la transpirábamos por los poros. Entonces eso le pasó a Marlio, él nunca tuvo la oportunidad

de que mi papá lo matriculara en el Conservatorio, y menos lo alentaba a que entrara a grupos musicales, ¡no, no, no!, eso fue algo intuitivo. Además, es importante mencionar que él era muy líder, y eso se evidenciaba, porque donde llegaba armaba su grupo o él dirigía su grupo; él era el director artístico de cada grupo en los que estuvo, porque tenía la particularidad de dirigir, de organizar, de interpretar los instrumentos, cantar y dar ideas. (Marleny Cortés Osorio, comunicación personal, 10 de abril de 2022)



Actuaciones en el colegio (Bogotá, Colombia, 1970 y 1971). Fuente: archivo del autor.

6.1. Un *Break* en el Camino. Corazones Jóvenes

En 1984 era un joven irreverente. Terminé expulsado del colegio parroquial de Nuestra Señora, una institución en la que estudié toda mi primaria, hasta décimo grado de bachillerato, ya

que justo el primer día de clases del grado once me fui a los golpes con uno de mis compañeros, y a pesar de las súplicas de mi madre al padre rector, no fue suficiente. Fui fulminantemente desterrado del colegio y dejé atrás a mis compañeros de toda la vida.

Mis padres entonces me consiguieron cupo en el colegio Magisterio de Cundinamarca, en el que me destaqué deportivamente; sin embargo, la testosterona, esa hormona que ya venía causando cambios en mí y de la cual tardé en darme cuenta de su existencia, terminó por hacerme interesar en el grupo de danza del colegio, que además contaba con su propio grupo musical.

En honor a la verdad, mi interés verdadero fue por una niña que me gustaba, la cual era la bailarina principal del grupo, y aunque no conseguí su atención terminé tocando en el grupo musical, en el que encontré otro amor que se me manifestó en increíbles sonidos y variantes rítmicas generadas por la marimba de chonta, un instrumento musical maravilloso que exploré y al que sin guía alguna, más que mis ganas por aprender, le saqué y descubrí diversos sonidos durante ese año en el colegio.

Fuera del colegio yo seguía siendo un joven inquieto y rebelde, que andaba por las calles sin ningún tipo de supervisión por parte de mis padres. Ahora analizo que las cosas eran muy distintas, pues en muchos aspectos los jóvenes éramos más autónomos. Creo que en unos minutos van a comprender por qué hago esta afirmación.

Resulta que el *break dance*, aunque nació en el Bronx y Brooklyn en la década de 1960, se puso de moda en 1984. En 1985 ya se encontraba en lo más alto del panorama de la danza callejera a nivel mundial.

El mundo aún no estaba globalizado, y por eso a Colombia nos llegaron las danzas y los ritmos un poco después, con la aparición de las películas *Breakin'* y *Beat Street*. En nuestro país

se dio a conocer el *break dance* de aquellos filmes, y mis amigos y yo sacábamos los pasos. Eran jornadas de muchas horas diarias de práctica empírica, ya que no existían academias o centros especializados, pero sí contábamos con todo el tiempo del mundo, a esa edad nos podíamos dar ese lujo.

En las esquinas del barrio Centenario, al sur de Bogotá, donde vivía y del cual guardo los mejores recuerdos y amigos de juventud nos reuníamos a mostrar lo que a punta de práctica habíamos avanzado. Ahora recapacito que en esos tiempos ya se dejaba ver mi carácter de líder, porque era yo quien a mis 16 años tenía la iniciativa de practicar, de ver nuestros avances y con una grabadora de casetes y cajas de cartón —las cuales se convertirían más tarde en la pista de baile— comandaba a mis compañeros del barrio para dar rienda suelta a esos encuentros diarios, emulando quizás lo que a su vez estaba pasando en otras partes del mundo con el *break dance*.

Recuerdo también que mi madre, a pesar de mi rebeldía y el descuido con mis estudios, era mi cómplice, pues confeccionaba para mí y mis amigos las chaquetas que identificaban a nuestro grupo y se constituían como el atuendo característico del *break dance*, todo esto bajo un diseño que previamente yo le dibujaba en una hoja, y que ella fielmente producía, teniendo además como guía algunas de mis indicaciones finales: chaqueta color azul oscuro, a excepción de una figura en v y capucha roja. Como dirían en mi tierra adoptiva: “Barranquilla, yo mandaba huevo”.

En fin, nuestro grupo aparecía con su atuendo rimbombante en las tarimas hechas con cajas de cartón para batirse a diario en duelo dancístico en las calles de los barrios del sur de Bogotá, como Quiroga, Centenario, Olaya y otros. Sí, esa era mi pasión, ahora comprendo que era muy competitivo, porque practicaba a diario los pasos, las figuras y hasta creaba nuevas rutinas; claro, el baile aún no era más que un pasatiempo en mi vida, y por ese entonces

acostumbrábamos a ir también con mis amigos a *minitekas*, como Gnosis y Cronos, sitios conocidos entre los jóvenes por las competencias entre grupos de *break dance* y de los cuales tengo en mi memoria que muchas veces salimos victoriosos, y hasta con trofeo en mano. Por cierto, ahora pienso que no tengo idea de cuál fue el destino de tan valiosos gallardetes, los cuales nos permitieron salir de esos lugares con el pecho hinchado por el logro obtenido en franca lid.

Como ven, era un joven inquieto que había perdido el lazo con sus amigos de toda la vida, que no tenía interés alguno por los compromisos académicos del colegio; incluso perdí el año escolar, lo que desencadenó grandes conflictos con mi padre. En definitiva, yo parecía ser un caso perdido, lo que representó salir de mi hogar en Bogotá y trasladarme a Barranquilla. Ahora, en retrospectiva pienso que aunque hubiese preferido que las cosas no se dieran de esa manera, a partir de ahí se escribió una nueva historia, que por supuesto le dio un vuelco total a mi vida.

6.2. Bla bla bla ble ble ble blo blo blo. El Cachaco

En 1985 viajé a Barranquilla, precisamente a la casa de mi tía Marleny Cortés Osorio, a la que mi hermana ya había llegado años antes. En ese lugar también funcionaba la escuela de artes Marleny, que era manejada por mi tía, mi prima Carmen Matilde y mi primo Héctor.

En aquel entonces pensé que esa sería una de las tantas veces que fui a Barranquilla a disfrutar del paseo y de las piscinas del club Unión Española, del cual mi tía era socia, pero estaba alejado de la realidad que me esperaba. No había alcanzado mi cuerpo frío de cachaco a recibir el calor del trópico de “la arenosa” cuando empecé a presentir que la vida me cambiaría: no tuve el mismo recibimiento de otras ocasiones, comenzaba a surgir un mal presagio.

Es de mencionar que mi tía siempre fue muy cariñosa y una gran anfitriona de la familia cuando llegábamos de visita, pero también ella ha sido una mujer recia, y ya sabía de los últimos acontecimientos que se sumaban a mi amplio prontuario, por lo que puso condiciones que tuve que acatar, pues no había de otra. ¿Qué tal regresarme a Bogotá nuevamente?, eso no, desde entonces tuve que aprender valores como la responsabilidad, la disciplina y el esfuerzo; como dicen en Barranquilla: “me la cantaron de una”. Llegué directo a estudiar y a trabajar con apenas 17 años, desorientado y con más preguntas que respuestas. Ciertamente fue una época dura, unos tiempos de “bajada de humos”, de adaptación acelerada al clima, a la gente y a un ritmo de vida exigente que mi tía se propuso para doblegar mi rebeldía.

Durante ese año, mi tía me organizó el tiempo de tal manera que lo optimizara al máximo. En las mañanas estudiaba el grado once en el colegio Cambridge, en la tarde Pedagogía de la danza, y en la noche hasta las 9:00 p. m. era profesor de danza y rumba en la escuela o ensayaba con del grupo de danzas Movimiento, el grupo profesional de la escuela en la cual estuve por siete años y en la que realicé muchas actuaciones locales, en distintas partes del país y del mundo.

Mi tía, entonces, rápidamente me matriculó en el colegio del barrio, en el cual por fin me gradué de bachiller y cumplí uno de tantos propósitos que me hice en esos años. Sentía que ya era hora de superar todo el maremoto que se me vino encima, y para conseguirlo tenía una rutina diaria que construí con constancia: me levantaba muy temprano a hacer el desayuno para toda la familia, regaba las matas del jardín de mi tía —que debo decir que era bastante grande—, acto seguido, me arreglaba para ir al colegio a estudiar hasta la 1:00 p. m., y luego me organizaba para recibir la formación que se me daba en la carrera de Pedagogía de la danza, un proyecto de formación que la escuela emprendió. Posteriormente, me disponía a dictar clases o a entrenar con

el grupo de danzas Movimiento. Finalizada la noche lavaba mi única camiseta y limpiaba mis únicos zapatos, que eran el uniforme del colegio, hacía las tareas y me iba agotado a descansar.

Realmente fue un cambio significativo en mi vida: pasé de ser el joven más desganado e indiferente al más proactivo y disciplinado, algo de no creer.

Mi primer trabajo, ya como profesor de danza y fuera de la escuela, fue en el jardín infantil Mi Casita; el pago que recibía no era mucho, pero estaba iniciando, y para ser alguien que venía de producir problemas a producir en términos económicos, estaba más que bien. Y se sentía mejor cuando el dinero se acumulaba por el ahorro, ya que en verdad siempre fui muy organizado en ese aspecto.

De ahí en adelante mi norte fue ser formador en danza, para lograrlo me aferré a los conocimientos alcanzados en los semestres cursados de Pedagogía de la danza, pero sobre todo a los adquiridos a través de la misma práctica y la observación de cómo enseñar a enseñar. Y es que, aunque no tenía una formación académica al respecto, la observación del quehacer de mis diferentes maestros, de cómo aplicaban en mí y en mis compañeros sus modelos pedagógicos y los diferentes métodos fueron en sí mi escuela. Ese insumo, que más adelante implementaría con miles de jóvenes que pertenecían a las diferentes instituciones en las que laboré como maestro de danza por alrededor de 18 años, entre los que se destacan el colegio Biffi, Eucarístico de la Merced, la Sagrada Familia, Nuestra Señora de Nazaret y el Seminario San Luis Beltrán, fue fundamental para mi desarrollo profesional y el de mis estudiantes.

Debo decir que cada maestro le imprime un sello propio a su acto pedagógico, y que a cada uno le aprendí algo. De esas experiencias resalto algunas a continuación:

Maestra Marleny Cortés: en el caso de la maestra y sus clases magistrales, partíamos de su explicación, luego de la repetición de los movimientos y cerrábamos haciendo ver las

imprecisiones que cada bailarín tenía, es decir, no había un diálogo en doble vía que contribuyera a la libertad de generación colectiva o individual de conocimiento. A pesar de esto, se realizaban ejercicios esporádicos de montajes coreográficos en los que aportábamos a coreografías ya existentes nuestras experiencias; en estos ejercicios, se dejaban ver las capacidades y los talentos no descubiertos, así como los frutos del trabajo colaborativo.

Carlos Aceituno: el caso del maestro Aceituno fue muy similar al anterior; era sumamente interesante, ya que gracias al dominio de la percusión, los cantos y las danzas brasileras, se daba el lujo de mixturarlas en sus clases, haciéndolas verdaderamente cargadas de energía y de posibilidades de práctica y expresión interdisciplinar. Su técnica la he implementado en muchas ocasiones, el tocar varios instrumentos, cantar y bailar, ha potenciado significativamente mis clases, lo que al mismo tiempo ha hecho que los estudiantes quieran asistir.

Neuza Saad: la maestra desarrollaba en sus clases, proceso de construcción colectiva que si bien partían de las directrices de la maestra, luego se daba un espacio en el que la participación activa, a veces en grupo o de manera individual, era lo que prevalecía, para luego finalizar mostrando nuestras propuestas creativas y un diálogo reflexivo acerca de las mismas, coadyuvando así de manera sustancial a la exploración y el descubrimiento propio del conocimiento.

Rafael Palacios: en su caso, le aprendí a no anclarme a un solo modelo pedagógico, en cambio me percaté de la urgente necesidad de usar diversas estrategias para potenciar las obras. Un método que usaba la maestra era la repetición de los movimientos realizados en las diagonales, con una exigencia técnica y física que nos llevaba hasta el límite. De esta manera, lográbamos mejorar poco a poco la técnica. Por otra parte, en sus clases se apoyaba en los

conocimientos que ya traíamos los bailarines, los cuales sumaba a los suyos y desarrollábamos conjuntamente un diálogo, una construcción colaborativa y una fuerte apropiación de su propuesta por parte de todos los que interveníamos en ella.

Isaías Rojas: en el maestro encontré un ser humilde, que a pesar de ser poseedor de saberes casi únicos siempre estuvo dispuesto a compartirlos de manera abierta y generosa. Además, poseía una gran empatía, que permitía el acercamiento y que uno se sintiera cómodo de expresar sus dudas, de dialogar sobre las debilidades y cómo encontrar soluciones a cada interrogante que surgía.

Reitero que esa fue una época dura, pero de mucho aprendizaje. Empecé a amar a Barranquilla por ser la ciudad en la que encontré la esperanza y la oportunidad de cambio, de crecer como ser humano, como artista, como formador, y en la que me sentía pleno, al punto que decidí echar anclas y concluí que me quedaría en este maravilloso y amado lugar. Por eso, quizás como “cachaco costeñizado”, me sentía tan identificado con la canción compuesta e interpretada por Joe Arroyo, grabada en 1988, y considerada un himno para los barranquilleros. A mi parecer, este es un verdadero poema, que tiene la particularidad de llenar de orgullo a quien vive en esta tierra, no solo porque en su letra se habla “del bailador que se vacila la vida” en un espacio descrito como bello y encantador, de gente noble y acogedora, sino porque el coro tiene un poder que hace que quien cante el tema grite a todo pulmón que en Barranquilla se queda. Siento que esta composición genera una apropiación sinigual, que llena de alegría a los habitantes de “la arenosa”.

En Barranquilla me quedo

¡Vacílalo, rumbero!

Del Caribe aflora,

bella, encantadora
con mar y río,
una gran sociedad.
Barranquilla hermosa,
yo te canto ahora
con gratitud y amor
del cantor al pueblo que adora
a la nobleza y sentir
de su gente acogedora,
a mi patria chiquita
que me apoyó.
Tu nombre pa' mí significa
la esperanza de la vida,
llegué a ti cuando tenía
mis catorce primaveras,
blablabla blebleble blobloblo.
Tomé mi resolución,
que lo sepa todo el mundo:
¡que en Barranquilla me quedo!
En Barranquilla me quedo,
en Barranquilla me quedo,
(en Barranquilla me quedo),
en Barranquilla me quedo,

me quedo, me quedo, me quedo, me quedo,
viviendo a lo ñero,
en Barranquilla me quedo.
Te lo juro y no soy cañero, bebé,
en Barranquilla me quedo,
en “la arenosa” me quedo,
en Barranquilla me quedo.
La mejor tierra antillana
donde la gente tan grata,
puerta de oro y de la salsa,
pa’ mi Dios que yo le pego
a quien denigre de esta raza
y si a mí me meten preso,
Barranquilla a mí me saca.
En Barranquilla me quedo,
en tierra firme me quedo,
en Barranquilla me quedo,
yo lo pregonó porque te quiero, mujer,
en Barranquilla me quedo,
en “la arenosa” me quedo.
En Barranquilla me quedo,
a Barranquilla querida yo le traigo este mambo.
Barranquilla me quedo, me quedo, a gozar,

en Barraquilla me quedo, sabroso ahí no ma',
en Barranquilla me quedo, me quedo, a gozar.
Por sus mujeres, qué lindas son sus mujeres,
en Barranquilla me quedo, me quedo a gozar,
tierra linda y tropical,
en Barranquilla me quedo, me quedo a gozar,
te juro que me quedo, me quedo, a gozar. (Arroyo, 1988)



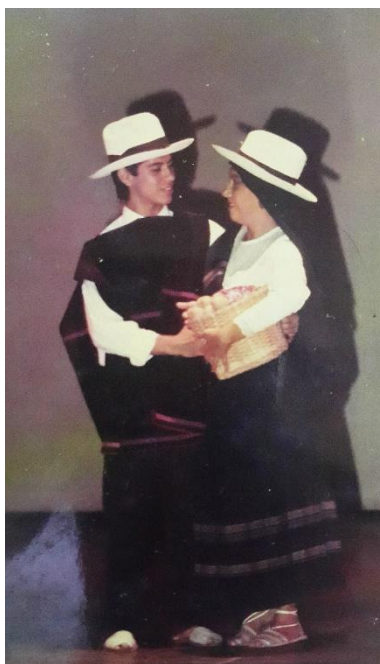
Presentación de danza tahitiana con el grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1985). Fuente: archivo de autor.



Ensayo Teatro Amira de la Rosa. Grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo de autor.



Antes de iniciar función en el Teatro Amira de la Rosa con el grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile andino Teatro Amira de la Rosa, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile onomá. Teatro Comfamiliar, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1989). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile onomá. Teatro Comfamiliar, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1989). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile sanjuanero, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1986).
Fuente: archivo de autor.



Llegando a La Mina para una presentación con el grupo de danzas Movimiento (Guajira, Colombia, 1989). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile tarantella, grupo de danzas Movimiento (Cerrejón, Guajira, Colombia, 1986).
Fuente: archivo de autor.



Presentación baile cafetero, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987).
Fuente: archivo de autor.



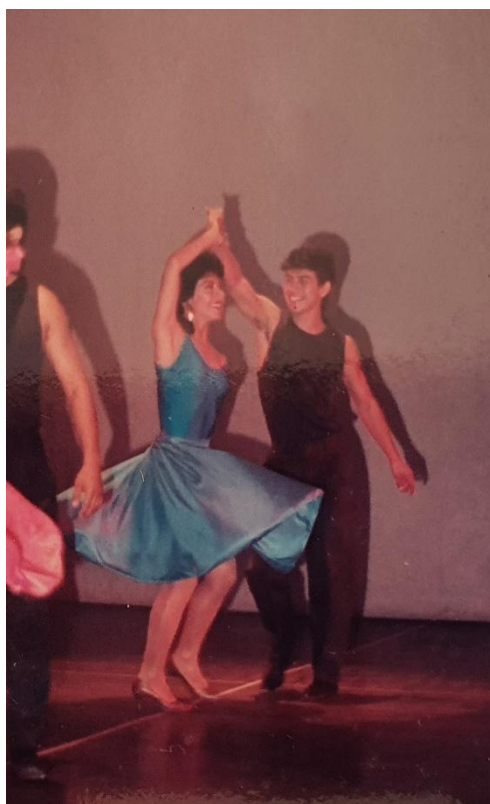
Antes de presentación, grupo de danzas Movimiento. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1986). Fuente: archivo de autor.



Presentación grupo de danzas Movimiento. Festival de La Cerveza (Cali, Colombia, 1988). Fuente: archivo de autor.



Ensayo de tap con la maestra Janet Benson, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile danzón, grupo de danzas Movimiento. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1991). Fuente: archivo de autor.



Baile onomá, grupo de danzas Movimiento. Teatro Comfamiliar (Barranquilla, Colombia, 1989).
Fuente: archivo de autor.



Después del ensayo, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente:
archivo de autor.



Presentación baile cafetero, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987).
Fuente: archivo de autor.



Presentación baile *Caw Boys*, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1986).
Fuente: archivo de autor.



Presentación baile merengue, grupo de danzas Movimiento (Puerto Bolívar, Guajira, 1989).
Fuente: archivo de autor.



Presentación de danza tahitiana con el grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1985). Fuente: archivo de autor.



Dictando clases en el grupo A de la Escuela de Artes Marleny (Barranquilla, Colombia, 1985).
Fuente: archivo de autor.



Ensayo de tap con la maestra Janet Benson, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Presentación Cha cha chá con el grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987).
Fuente: archivo de autor.



Expodanza, Teatro Amira (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Noche de actitudes, grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo de autor.



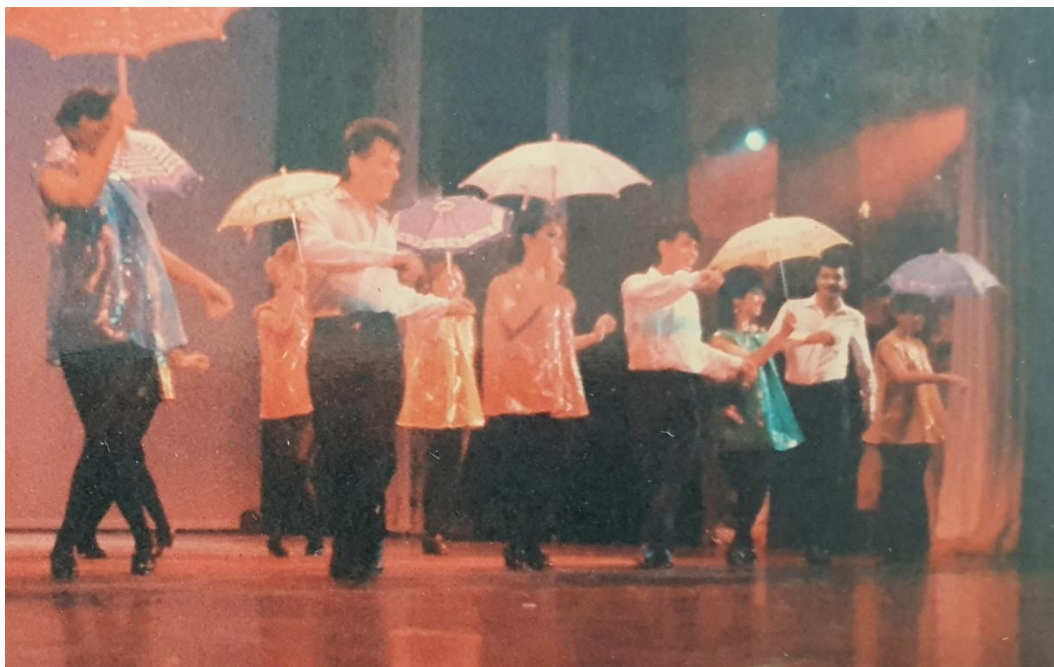
Presentación *Carnaval de Barranquilla* con el grupo de danzas Movimiento (Cerrejón, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Presentación Cha cha chá con el grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987).
Fuente: archivo de autor.



Pasillos de camerino antes de la presentación *Favela* con el grupo de danzas Movimiento (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile *Cantando bajo la lluvia*, grupo de danzas Movimiento. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo de autor.



Antes de presentación, grupo de danzas Movimiento (Cerrejón, Guajira, 1991). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile *rock and roll*, grupo de danzas Movimiento. Quiosco Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1991). Fuente: archivo de autor.



Después de ensayo, grupo de danzas Movimiento. Instalaciones Escuela de Artes Marleny (Barranquilla, Colombia, 1990). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile danzón, grupo de danzas Movimiento. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1991). Fuente: archivo de autor.



Presentación baile *Cantando bajo la lluvia*, grupo de danzas Movimiento. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo de autor.

6.3. Festivales 1986 y 1987

En 1986 aún era un joven de contextura delgada, con ansias de aprender y mucho tiempo por aprovechar. Ayudaba a mi primo Héctor Jaramillo haciendo la percusión y los cantos para los bailes de los colegios San José, Lourdes y María Auxiliadora, en los que él era profesor de danzas.

Es relevante mencionar que desde aquella época y por alrededor de 18 años los festivales intercolegiales de danza de Barranquilla se constituyeron en un movimiento cultural que dinamizó la economía de la ciudad y de los municipios aledaños a través de la masiva asistencia de público a los innumerables festivales. La creación de fuentes de ingreso para maquillistas y personas que confeccionaban los trajes, y los almacenes que vendían los insumos para la confección, eran de un gran nivel artístico y de una competencia verdaderamente reñida. Esto lo empecé a evidenciar en los ensayos, cada vez más rigurosos, de los grupos que dirigía mi primo, pero sobre todo más adelante, cuando como músico lo acompañé al gran festival del colegio San José.

Ese fue el primer festival al que asistí, y estaba a reventar, por las enormes barras que alentaban a sus grupos de danza, con gritos ensordecedores, al mejor estilo de un efervescente partido de fútbol, en el que los eufóricos hinchas apoyan a su equipo. Las puestas en escena de cada colectivo artístico reflejaban el arduo y serio trabajo de meses y una creatividad a rienda suelta por parte de los coreógrafos que no se guardaban nada. El propósito, entonces, era salir de ahí levantando el trofeo de ganador.

Luego de la actuación de innumerables grupos en jornadas que se extendían toda una mañana, venía la tensión propia que producía la espera casi malvada de los jurados, quienes

desarrollaban todo un ritual que hacía parte de la emoción que se le imprimía al festival, y en la que se ponía en juego hasta al más valiente.

Los resultados obviamente traerían noticias de felicidad o desilusión según fuera el caso que le tocara a cada grupo. El jurado generalmente estaba conformado por personalidades de la danza de Barranquilla y de los municipios aledaños, y en ocasiones uno que otro personaje o un profesor de áreas que no tenían nada que ver con la danza, pero que a última hora eran la solución para ocupar el puesto de aquel jurado que no llegaba a tiempo.

Para mí esta experiencia fue algo asombroso, algo revelador, nunca antes visto por estos ojos. Apreciarlo tal nivel, tantas ganas de hacer las cosas bien y llevarse un trofeo a casa, me hacía pensar que estaba ante un gran talento, compuesto por bailarines realmente profesionales.

Para ampliar un poco más: cada colegio de la ciudad tenía su grupo élite de danza, que entrenaba desde inicio de año única y exclusivamente para concebir el montaje con el que competiría en los festivales de danza, los cuales iniciaban más o menos por julio y acontecían todos los viernes, sábados y domingos hasta finales de noviembre. Esto nos da una idea de la cantidad de festivales que se llevaban a cabo y el ritmo de presentaciones que realizaba cada uno de los grupos.

Como es natural, estar inmerso en esta dinámica favoreció mi aprendizaje acerca de todo lo relacionado con los festivales de danza intercolegiales, desde los sistemas de evaluación, las categorías, los grupos a vencer. Escuchaba y veía los trabajos de los coreógrafos ya consumados, como Danilo Peña, Ramsés Ferrer, Jaime Cervantes, Álvaro Osorio, y mi primo, Héctor Jaramillo, entre otros.

Para mí, ese año fue una especie de zambullida del mundo de la danza competitiva intercolegial.

Ya por entonces, venía de hacer mis primeros pinitos como profesor de danza en el jardín infantil y en el colegio Rosa Agazzi; aún no pertenecía a la élite, a las grandes ligas de los coreógrafos, yo era simplemente un “profe” de danza que trabajaba para ganarse la vida y sostenerme, pues vivía por mi cuenta en Barranquilla, sin el apoyo económico de mis padres, quienes antes me sostenían en Bogotá.

Un día, de los primeros de enero de 1987, hablé con mi compañera de muchas aventuras y la responsable de grandes ideas para nuestras puestas en escena: mi hermana Bianey Cortés Gómez, quien por ese entonces había finalizado sus estudios de Pedagogía de la danza. Convenimos buscar trabajo en los colegios de la ciudad, lo cual nos permitiría un mejor ingreso, pero sabíamos que eso significaría entrar a competir contra las grandes ligas, en otras palabras, “meternos a la boca del león”, que eran los festivales.

Al siguiente día tomamos un bus y llegamos a las puertas del colegio Eucarístico, una escuela de la comunidad Mercedaria —y acá debo hacer un relato un poco más detallado, porque lo amerita—. Cuando fuimos a solicitar la cita con la rectora del colegio, la hermana María Luisa, esperanzados en que nos atendería en su oficina quizás en una semana o en un mes, de pronto el portero nos dijo que ella nos escucharía ya, pero que fuera rápido; obviamente no teníamos nada preparado —recordemos que solo pretendíamos agendar una cita—, no obstante, en cuestión de minutos estábamos caminando hacia la casa de las hermanas, claro, con pasos temblorosos y con el estrés que producía tener que hablar sin saber cómo.

Mientras nos poníamos de acuerdo con qué decir, pues ya estábamos en la terraza de descanso de las hermanas, frente a ellas, quienes se encontraban sentadas en sus mecedoras, nos pasaron muchas cosas por la cabeza. Imagínense ustedes la escena: dos jovencitos, mi hermana de 21 y yo de 17 años dando el discurso de sus vidas y sustentando por qué deberíamos ser

contratados. Esgrimí un montón de argumentos al vaivén de las mecedoras y las suspicaces miradas de las hermanas del colegio. Ese fue un momento eterno, que ahora que lo pienso, no fue tan largo como lo creía. Debo confesar que el corazón casi se me salía y cuando finalicé mi discurso sobrevino entonces un silencio en el que solo había cabida para los susurros y los cruces de miradas entre las hermanas. Ellas solamente musitaron un “de acuerdo, inician la otra semana”. La hermana María Luisa había puesto a prueba nuestro aguante y tesón, y ahí comenzó a escribirse otra historia más de enseñanza aprendizaje, en la que nosotros seríamos ahora los protagonistas. Tendríamos la oportunidad de participar en los festivales intercolegiados de danza de Barranquilla.

Como tarea teníamos que impartir clases a todo el colegio, además de escoger y trabajar con una especie de selección conformada por las estudiantes más destacadas en danza del colegio Eucarístico, con quienes creé mi primer montaje: *Y del otro litoral*. Este consistió en hacer una recreación de danzas del Pacífico colombiano y con él ganamos en todos los festivales de danza de la ciudad, incluyendo el más famoso, el más grande, el que todos querían ganar: el del colegio San José. Desde ahí y durante siete años participé y gané en cada uno de los festivales de danza de la ciudad; esto mismo pasó en colegios como el de la Sagrada Familia y Nuestra Señora de Nazaret, en los cuales logramos el mismo éxito.

Como referencia a mi labor, presento dos apartes correspondientes al relato recogido de la entrevista realizada a Remberto de la Oz:

Y ese día se presentó Marlio Cortés con el colegio Eucarístico. Recuerdo yo que él era el profesor de danza del colegio Eucarístico y era un pelado; eso fue lo primero que me sorprendió, un pelado bajito, ahí, chiquito, todo bollón, pero cuando vi el trabajo me encantó, y si no estoy mal, en realidad no estoy muy seguro ahora cuál de los dos trabajos

fue el primero que vi, si fue uno que se llamaba *Olatunji*, que creo que era uno de un *break dance*. Recuerdo el traje de la presentación, que era de unos colores de una ropa estampada verde naranja y morado naranja; era con el colegio Eucarístico, y a mí me gustó mucho el trabajo, y yo dije: “caramba, a mí me encantaría estar allí”.

Sí, eran todos los fines de semana y participaban colegios privados y públicos, de Barranquilla, de municipios como Sabana Grande. Recuerdo la Normal de Fátima, de Galapa, de Puerto Colombia, el colegio Cisneros... (Remberto de la Oz, comunicación personal, 4 de marzo de 2022)

Todo el desarrollo de mi labor en los colegios permitió que se me fueran abriendo las puertas, así que di el salto de un periodo como formador en secundaria a un tiempo en el que sería formador en instituciones de educación superior.

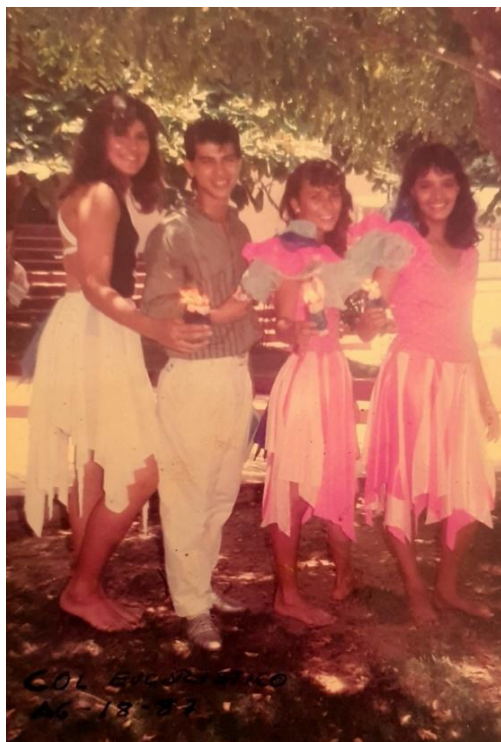
Fui contratado por la Universidad del Norte de Barranquilla (UniNorte), y desde ese entonces hasta la actualidad laboro en ese centro de estudios, donde he venido desarrollando mi quehacer durante 21 años a través de la dirección de grupos institucionales como el de Danzas Libres y Danzas del Mundo, además de ser maestro formador en los talleres de danzas brasileiras y de percusión brasileira, y director artístico de los espectáculos de inducción.



Presentación del baile *Y del otro litoral*, grupo de danza Colegio Eucarístico (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo del autor.



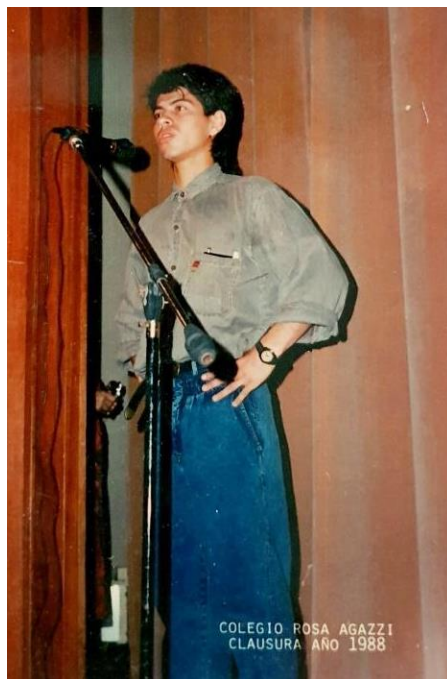
Tocando la música del baile *Y del otro litoral*, del grupo de danzas Colegio Eucarístico (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas Colegio Eucarístico en el festival de danzas interno, baile *Alcatraz* (Barranquilla, Colombia, 1987). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas infantil del Colegio Eucarístico preparados para ir a el Festival de Danzas del colegio Virginia Rozzi (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo del autor.



Presentando el grupo del colegio Rosa Agazzi (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas Colegio Eucarístico, baile *Break dance*. Ganadores del Festival de Danzas del colegio San José (Barranquilla, Colombia, 1988). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas Colegio Eucarístico, baile olatunji. Ganadores del Festival de Danzas del colegio San José (Barranquilla, Colombia, 1989). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas colegio María Inmaculada, ganadores del Festival Danzarte, colegio Sagrada Familia (Barranquilla, Colombia, 2003). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas Colegio Eucarístico, ganadores del Festival de Danzas del colegio Santa Cecilia (Barranquilla, Colombia, 1990). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas Colegio Eucarístico, ganadores del Festival de Danzas del colegio San José (Barranquilla, Colombia, 1990). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas colegio La Sagrada Familia antes de actuar en el Festival Ángela Morales. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1993). Fuente: archivo del autor.



Grupo de danzas colegio La Sagrada Familia antes de dirigirnos a actuar en el Festival del colegio Acolsure (Barranquilla, Colombia, 1993). Fuente: archivo del autor.



Clase estudiantes de taller de danzas brasileras, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2022). Fuente: archivo del autor.



Clase estudiantes de taller de percusión brasileras, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2019). Fuente: archivo del autor.



Presentación evento “Expresarte” en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2019).
Fuente: archivo del autor.



Presentación grupo Danzaslibres, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2017). Fuente:
archivo del autor.



Presentación grupo de percusión brasilera y orquesta. Jornada de inducción Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2020). Fuente: archivo del autor.



Antes de la presentación del grupo Danzaslibres en la jornada de inducción, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2019). Fuente: archivo del autor.



Clase grupo de percusión brasilera, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2020).
Fuente: archivo del autor.



Después de la presentación del grupo Danzas del Mundo, Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2019). Fuente: archivo del autor.

6.4. La Escuela

En 1992, y ya con una experiencia exitosa en las competencias de danza intercolegial, me retiré de la Escuela de Arte Marleny y el grupo Movimiento, en el cual estuve por alrededor de siete años.

En 1993, fundé entonces la Escuela de Danzas Marlio Cortés; lo hice en el garaje de la casa de un amigo, en el que se llevaron a cabo algunas clases y ensayos, hasta que llegó el señor Ezequiel Barceló a recoger a su hija, que era mi alumna, y pertenecía al grupo de danzas de mi escuela. Él, al notar que las condiciones no eran las mejores, me ofreció un espacio en su colegio, el Liceo San Carlos del Norte, ubicado en toda la 50 con 50, concretamente al lado de la iglesia del Carmen, un sitio de amplio reconocimiento por parte de los feligreses habitantes de Barranquilla.

Después de dos años, la escuela pasó a otro espacio, situado en la carrera 42 con 82, cerca de Peñita, un lugar muy famoso en Barranquilla. En la nueva sede contábamos con espacios amplios tanto para la práctica de la danza como de la música; fue una época muy productiva, yo aún era una persona joven, soltera y con todo el tiempo para la creación y formación, por lo que tomé la decisión de formalizarme y poner al servicio de la comunidad lo que hasta el momento el mundo de la danza me había dado.

En 1994, fundé y registré ante la Gobernación del Atlántico la Escuela de Danzas Marlio Cortés, una entidad sin ánimo de lucro. La escuela nació con el propósito de fomentar el arte dancístico como estrategia de desarrollo para la creación e implementación de programas y proyectos artísticos que contribuyeran a la integración social y al fortalecimiento de la identidad cultural colombiana y del Caribe.

La fundación es la materialización de mi compromiso en formar a las nuevas generaciones, basándome en la sensibilidad por la danza, la música colombiana y el Caribe; para ello decidí desarrollar esta labor social a través de tres frentes de acción, los cuales me permitieron cumplir la misión y generar un verdadero impacto cultural.

A continuación, relaciono las tres líneas de acción que desde la Escuela de Danzas Marlio Cortés he podido desarrollar; en ellas se conformaron mis obras y la experiencia en carnaval como director de espectáculos:

- Frente 1. Compañía Profesional Danzacaribe.

Desde 1993, la Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés ha realizado sinnúmero de puestas en escena, las cuales le han merecido importantes logros a mérito personal tanto para la institución como para nuestra región, representándola en diferentes eventos culturales a nivel nacional, en los que incluso ha sido galardonada, como en el III Concurso Nacional de Danza, realizado por la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá en 1996, en la que nuestro trabajo fue considerado como uno de los cuatro mejores del país.

La escuela también ha participado en el VII Encuentro Nacional e Internacional de Danzas Folclóricas “Mercedes Montaña”, organizado en el 2000 en Santiago de Cali, en el cual recibió una exaltación por parte de la Dirección de Cultura de la Alcaldía de esa ciudad; además, la escuela ha representado al departamento del Atlántico en el Reinado Nacional del Bambuco, en Neiva (Huila) en 1999; también ha sido ganadora del portafolio “Estímulos” de la Secretaría Distrital de Barranquilla, en la categoría de creación, con su obra *La invitación*, en el 2009; ganadora del Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura de Colombia, con la propuesta pedagógica coreográfica *Laboratorio cultural Colombia* en el 2010; ganadora del

Programa Nacional de Concertación del Ministerio de Cultura de Colombia con la propuesta *Encuentro de saberes y vivencias del Carnaval* en el 2012; ganadora de la convocatoria fase 2 “El escenario es tu casa”, de la Secretaría Distrital de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla, 2020, entre otras.

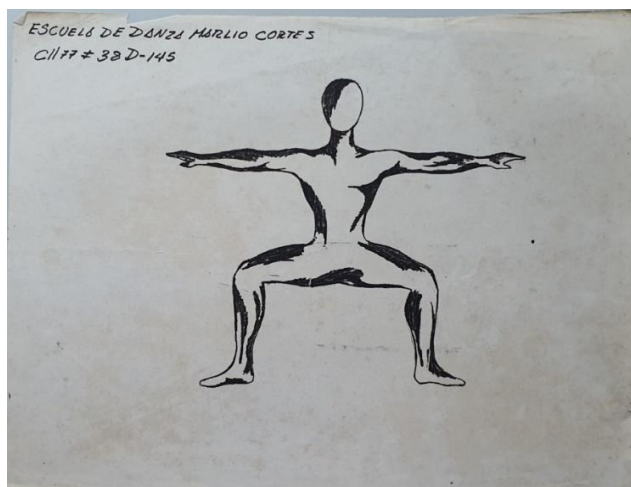
- Frente 2. Comparsa Afrocaribe.

En 1994 fundé Afrocaribe, y desde entonces este proyecto forma parte activa de Barranquilla y su Carnaval. Esta se destaca por ser pionera en la categoría “Comparsas de fantasía afro”, y desde sus inicios ha aportado al Carnaval de Barranquilla su inigualable mixtura de ritmos caribeños, resaltando temas íntimamente ligados a la ciudad y a su gente. Actualmente, está integrada por alrededor de 150 miembros, entre músicos y bailarines de todas las edades; ha ganado 27 “Congos de Oro” en el Carnaval de Barranquilla, y ha sido merecedora de dos primeros y dos segundos puestos en la Feria Internacional de la Chinita en Venezuela. También ha sido invitada especial en diferentes festivales y eventos de carácter nacional e internacional, destacándose así como la comparsa de fantasía representativa de los barranquilleros.

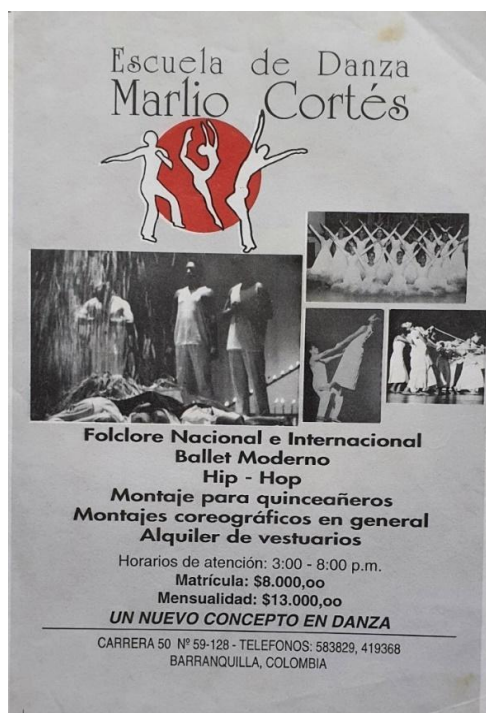
- Frente 3. Programas de formación.

A través de los programas de formación dirigidos a niños y adultos, nuestra escuela brinda a la comunidad un espacio de tejido social y cultural que propende el sano esparcimiento y el adecuado desarrollo integral del individuo, teniendo en cuenta que la cultura y la educación son los principales agentes de cambio social. Los diferentes grupos del programa efectúan sus actividades formativas durante todo el año, al cabo del cual se desarrolla la actividad de “clausura de la Escuela de Danzas Marlio Cortés”, en la cual cada grupo realiza una muestra que evidencia lo aprendido y exhibe los avances a los padres de familia y asistentes. Además,

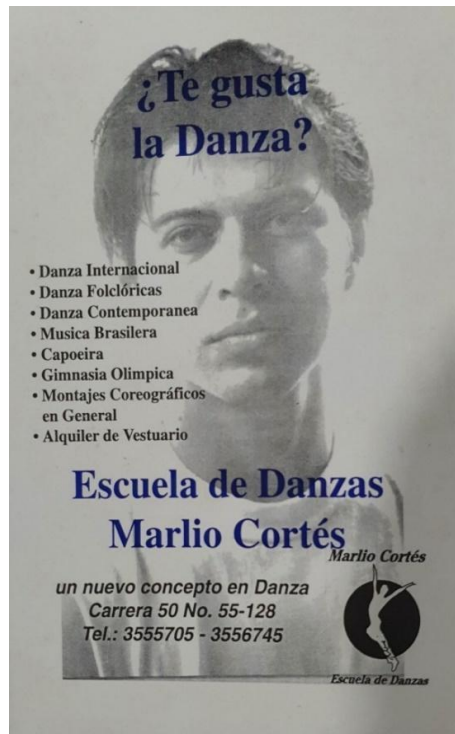
nuestros grupos participan en diversas competencias a nivel local, lo que les permite la práctica de la danza en otros contextos distintos a las dinámicas desarrolladas en el aula de clase.



Diseño del primer logo de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1993).
Fuente: archivo del autor.



Primer volante publicitario de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1994). Fuente: archivo del autor.



Volante publicitario de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1995).
Fuente: archivo del autor.



Prueba de vestuario danza *Bloco*. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés. Salón de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1995). Fuente: archivo del autor.



Presentación danza *Bloco*. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés. Quiosco Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1995). Fuente: archivo del autor.



Presentación de la obra *New wave*. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés. Auditorio de Comfamiliar (Barranquilla, Colombia, 1993). Fuente: archivo del autor.



Presentación de la obra *Buscando a América*. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés. Auditorio de Comfamiliar (Barranquilla, Colombia, 1994). Fuente: archivo del autor.



Presentación currulao. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1994). Fuente: archivo del autor.



Presentación baile bambuco. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1994). Fuente: archivo del autor.



Presentación currulao. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1994). Fuente: archivo del autor.



Clases grupo B de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1996). Fuente: archivo del autor.



Clases en la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1998). Fuente: archivo del autor.



Presentación obra *Cuba Popular*. Baile tajona. Compañía Danzacaribe. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1998). Fuente: archivo del autor.



Reinado Nacional del Bambuco. Escuela de Danzas Marlio Cortés (Neiva, Huila, 1999). Fuente: archivo del autor.



Aprendiendo cantos con músicos tradicionales durante el Reinado Nacional del Bambuco (Neiva, Huila, 1999). Fuente: archivo del autor.



Presentación baile *Favela* en la clausura. Compañía Danzacaribe (Barranquilla, Colombia, 2000). Fuente: archivo del autor.



Presentación grupo musical “Candela pa’ los cueros” en la Copa América Colombia 2001 (Bogotá, Colombia, 2001). Fuente: archivo del autor.



Presentación en clausura *Son de negro*, grupo “Candela pa’ los cueros” (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.



Presentación Escuela de Danzas Marlio Cortés. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 2000). Fuente: archivo del autor.



Presentación en clausura *Juego de tambores*, grupo “Candela pa’ los cueros” (Barranquilla, Colombia, 2001). Fuente: archivo del autor.



Capoeira (Barranquilla, Colombia, 2000). Fuente: archivo del autor.



Presentación baile *Son montuno*. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1989). Fuente: archivo del autor.



Presentación baile tambora. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Barranquilla, Colombia, 1990). Fuente: archivo del autor.



Presentación obra *Carnaval de Barranquilla*. Compañía Danzacaribe de la Escuela de Danzas Marlio Cortés (Sahagún, Córdoba, Colombia, 2017). Fuente: archivo del autor.



Presentación “Candela pa’ los cueros”. Samba en el teatro Jode Consuegra Higgins (Barranquilla, Colombia, 2016). Fuente: archivo del autor.



Presentación *Show Brasileiro* en el Hotel Country Norte Internacional (Barranquilla, Colombia, 2004). Fuente: archivo del autor.



Moderando panel Día de la Danza, en el marco de la agenda Uniarte en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia, 2019). Fuente: archivo del autor.



Recibiendo con el secretario de Cultura, Juan José Jaramillo, reconocimiento en homenaje que se me hizo por parte de la Universidad Autónoma (Barranquilla, Colombia, 2017). Fuente: archivo del autor.



Recibiendo distinción especial como personaje cívico del Distrito de Barranquilla por parte de la Asociación Movimiento Cívico “Todos por Barranquilla” (Barranquilla, Colombia, 2015).
Fuente: archivo del autor.



Presentación en clausura *Samba malato*. Compañía Danzacaribe (Barranquilla, Colombia, 1999).
Fuente: archivo del autor.



Presentación obra *Carnaval de Barranquilla*. Compañía Danzacaribe. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 2000). Fuente: archivo del autor.



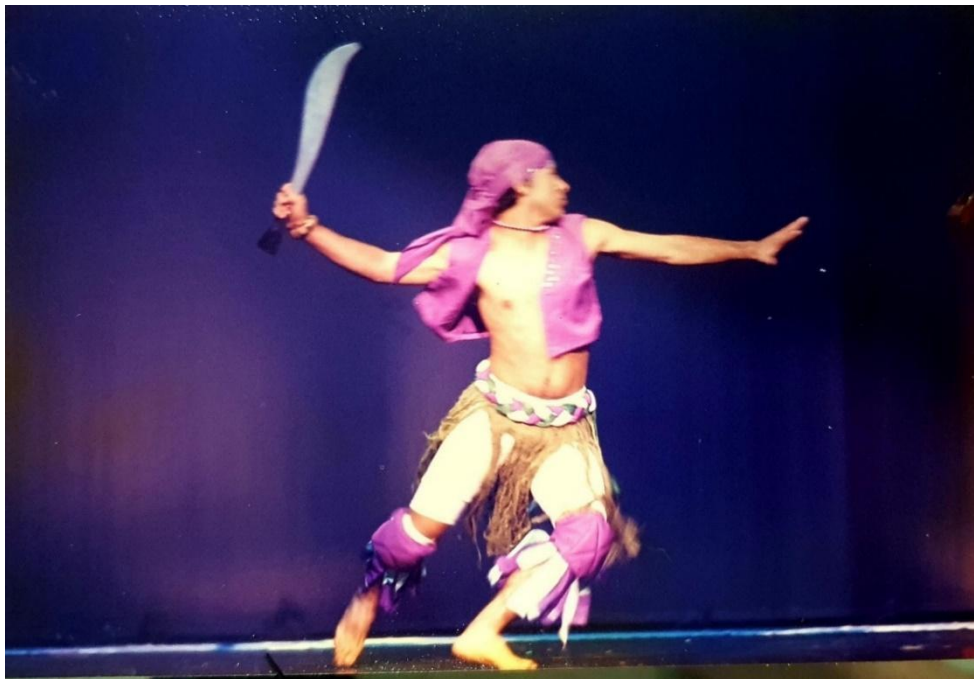
Presentación Compañía Danzacaribe. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1998). Fuente: archivo del autor.



Presentación obra *Orichas*. Baile ogun oshun. Compañía Danzacaribe. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.



Presentación obra *Orichas*. Baile changó. Compañía Danzacaribe. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.



Presentación obra *Orichas*. Compañía Danzacaribe. Teatro Amira de la Rosa (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.



Grabación en estudio música de la comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.



Grabación en estudio música de la comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.

6.5. Presentaciones y Giras Nacionales e Internacionales

Como director de Danzacaribe, compañía profesional de la Escuela de Danza Marlio Cortés, a lo largo de mi trayectoria he realizado presentaciones a nivel internacional en países como Cuba, España, Italia, Túnez, Portugal, Polonia, Marruecos, Venezuela y República Dominicana; a nivel nacional en Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena, Santa Marta, Riohacha, Valledupar, entre otras; y en el ámbito local hemos desarrollado contratos y convenios con diversas entidades públicas y privadas del sector comercial, cultural, educativo y turístico de Barranquilla.

Entre las participaciones más sobresalientes dentro de nuestra trayectoria se encuentran:

- 1993: *Primera función* (23 de octubre de 1993).
- 1994: Encuentro Folclórico “El Cabildo”, Cartagena de Indias.
- 1996: galardón como uno de los cuatro mejores grupos del país y una de las cuatro mejores coreografías, con la obra *Carnaval de Barranquilla*, en el III Concurso Nacional de Danza realizado por la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.
- 1997: representación de Colombia en la IV Jornada “Los Días de la Danza”: celebración del Día Internacional de la Danza en La Habana y Matanzas (Cuba).
- 1998: ganadores del primer lugar del concurso realizado por la Fundación Carnaval S. A. entre las mejores escuelas del departamento para representar el Carnaval de Barranquilla en el lanzamiento celebrado anualmente en Bogotá.
- 1999: representación por el departamento de Atlántico en el Reinado Nacional del Bambuco, Neiva (Huila).

- 2000: representación por el departamento de Atlántico en el VI Encuentro Nacional e Internacional de Danzas Folclóricas “Mercedes Montañó” en Cali.
- 2000: ganadores del concurso del desfile inaugural de la XXXVII Feria de la Chiquinquirá en Maracaibo (Venezuela).
- 2001: ganadores del concurso del desfile inaugural de la XXXVIII Feria de la Chiquinquirá en Maracaibo (Venezuela).
- 2002: ganadores del concurso del desfile inaugural de la XXXIX Feria de la Chiquinquirá en Maracaibo (Venezuela).
- 2003: ganadores del concurso del desfile inaugural de la XL Feria de la Chiquinquirá en Maracaibo (Venezuela).
- 2003: ganadores con el grupo musical de la compañía “Candela pa’ los cueros” de la convocatoria de música latinoamericana en concurso realizado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá.
- 2003: producción y montaje de la lectura del bando *Carnaval de Barranquilla* en el Carnaval de Barranquilla.
- 2004: producción y montaje de la lectura del bando *Reina de las Aguas* en el Carnaval de Barranquilla.
- 2006: director del espectáculo de Coronación de la Reina Popular *Jardín de flores*, en el Carnaval de Barranquilla.
- 2008: temporada de presentaciones en el Festival Gastronómico Colombiano en República Dominicana con la obra *Carnaval de Barranquilla*, organizado por ProExport Colombia en convenio con la cadena hotelera Hilton.

- 2010: gira con alrededor de 20 espectáculos presentados en más de cinco países de Europa y África con la obra *Los aromas de Joselito*, así:
 - Festival Mawazine, en Rabat (Marruecos).
 - Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą Guirnaldas sobre el río de Varsovia (Polonia).
 - Temporada de funciones de la obra *Los aromas de Joselito* por el Mediterráneo, a bordo del crucero Sovereign.
 - *Marchas populares Festas de Lisboa*, en Lisboa (Portugal).
 - Funciones en diferentes eventos culturales en España, organizados en algunas ciudades como Madrid, Barcelona y Cádiz.
- 2012: lanzamiento del espectáculo musical *El gran globo*, en el teatro Amira de la Rosa, el 15 de diciembre en Barranquilla.
- 2016: espectáculo de Coronación de la Reina del Carnaval, *Macondo*, en el Carnaval de Barranquilla.
- 2018: espectáculo *Carnaval de Barranquilla*, llevado a cabo en el Parque Mundo Aventura de Bogotá.
- 2018: temporada de presentaciones del espectáculo musical *El gran globo*, en el teatro de la Universidad del Atlántico, el primero de diciembre.
- 2019: temporada de presentaciones del espectáculo musical *El gran globo*, en el teatro de la Universidad del Atlántico, 2019.
- 1993 al 2019: director de las clausuras y funciones de gala permanentes de la Escuela de Danzas Marlio Cortés.

6.6. Obras Dancísticas Autoría de Marlio Cortés

A través de la propuesta holística a favor de la proyección de los diferentes elementos culturales de nuestra región y el país, he desarrollado desde mi escuela varias puestas en escena, las cuales han tenido gran aceptación en la crítica y en la audiencia en general. Estas se mencionan a continuación:

- *Los aromas de Joselito.*
- *Carnaval de Barranquilla.*
- *Macondo.*
- *Colombia viva.*
- *La invitación.*
- *Vestío con caracoles o Diáspora y recuerdo.*
- *Gran Colombia.*
- *Reina de las Aguas.*
- *Solo danza.*
- *Playa, brisa y mar.*
- *Cuatro elementos.*
- *Nueve noches de velorio.*
- *Jardín de flores.*
- *Un maravilloso viaje.*
- *Afro Cuba.*
- *Afro-Perú.*
- *Favela.*
- *Cuba popular.*

- *El gran globo.*

6.7. Experiencia en Carnaval

En cuanto a mi experiencia en el Carnaval de Barranquilla, mencionaré algunos de los espectáculos más relevantes que he dirigido:

- Lectura del bando, 2003.
- Lectura del bando, 2004.
- Jurado de las Reinas Populares, 2005.
- Coronación de la Reina Popular, 2006.
- Muestra del Carnaval, con la obra *Carnaval de Barranquilla* en República Dominicana, 2008.
- Gira en cinco países de Europa y África con la obra *Los aromas de Joselito*, 2010.
- Coronación de la Reina del Carnaval de Barranquilla, 2016.
- Presentaciones por encargo de la empresa Carnaval de Barranquilla del espectáculo *Carnaval de Barranquilla* en el Parque Mundo Aventura de Bogotá, 2017.

Llegado a este punto, voy a relatar este trasegar ya no desde la exhibición de los logros hacia afuera, sino desde los métodos, las formas y las dinámicas dadas al interior de mi salón de clases, en términos pedagógicos, en cuanto a los métodos investigativos implementados en mis exploraciones y las dinámicas que surgieron en los procesos de producción desarrollados durante los proyectos creativos que generé, y que tuvieron siempre que ver con las tres líneas de acción antes mencionadas.

La historia de la escuela está llena de dificultades, logros y satisfacciones, pero debo decir que en sí este contexto también ha sido mi escuela —y lo digo en términos de aprendizajes, de convivir, de descubrir y aplicar las cosas buenas en este trasegar por la práctica artística y

pedagógica—. Considero fundamental señalar la relación entre profesor y educando, la que por 38 años he desarrollado asumiendo el rol de maestro con toda rigurosidad, pero siempre con la intención de construir una confianza que coadyuve a la creación de una comunicación permanente y sincera.

Un buen maestro busca acompañar a su estudiante en la adquisición del conocimiento en el que es experto, pero el verdadero y auténtico maestro logra desde otros ámbitos transformar la vida de su estudiante de manera positiva, para lo cual la paciencia resulta ser una aliada importante. La paciencia, como actitud y virtud, ha sido una constante en mi labor pedagógica. El persistir en ocasiones no es fácil, es un camino de búsquedas difícil de transitar, pero que vale la pena porque en su recorrido se encuentran soluciones efectivas a los problemas; por eso me identifico como un maestro creativo, que va a los modelos pedagógicos convencionales pero que tiene también la capacidad maravillosa y audaz de aplicar estrategias que den soluciones en el terreno y que incidan de manera auténtica imprimiendo sus enseñanzas con tinta indeleble en el aprendiz.

Muchas veces me encuentro con estudiantes sin dirección, porque quizás en sus casas no tienen la atención necesaria. Es con estos jóvenes con los que saco mi lado más testarudo y resiliente, para llenarme de ánimo y no renunciar a mostrarles nuevas formas de vivir, nuevos caminos para llegar al conocimiento; generalmente, es en estos casos en los que al final del día se obtienen mayores alegrías, incluso el reconocimiento de sus familias, lo que da cuenta de un trabajo que aunque muchas veces no se visibiliza logra dejar huella en las personas. Son este tipo de situaciones las que hacen parte de los mejores recuerdos y experiencias que han quedado en la vida de mis estudiantes.

Los procesos pedagógicos y creativos que he adelantado a través de mi escuela contribuyen de manera positiva a las vidas de los estudiantes. Esto ha permitido ampliar las posibilidades en dichos procesos. Para apoyar esta observación cito el caso de los bailarines de mi compañía de danza, cuya interpretación resulta ser más profunda, pues tienen la noción de que su cuerpo se mixtura con su conciencia, lo cual les permite reconocerse, generar su propio discurso corpóreo y sacarle el máximo provecho a su cuerpo, explorándolo y entrenándolo para ser virtuoso y que esté en franca conexión con su mente.

Los procesos investigativos que he adelantado, a pesar de no partir del conocimiento de técnicas investigativas académicas, han sido muy fructíferos. En este caso, hago referencia a que investigaciones como las realizadas en Cuba y Brasil respondieron a indagaciones que estructuré mediante búsquedas propias, sin una guía académica, solamente mi interés por recabar información acerca de las danzas, los ritmos, los cantos y los toques de instrumentos que logré adquirir buscando fuentes de información que además me llevaban a otras. Armado de una grabadora de periodismo, cámara de video y libreta decidí tomar apuntes y captar hasta los detalles más mínimos, siendo cuidadoso de no afectar la manera natural en que se desarrollaba el objeto de investigación.

Pero lo recaudado en la indagación nunca se quedó ahí, porque luego se daba un proceso de transmisión de esos conocimientos de la manera más fiel a los bailarines y músicos intérpretes, que después de mucho trabajo y práctica lograban incorporar a su cuerpo y a su memoria la esencia de los movimientos, los cantos y los toques transmitidos.

Debo mencionar también que la adquisición de los instrumentos originarios permitía comprender para los músicos las sonoridades y las diversas características y posibilidades que podrían encontrar explorándolos.

La búsqueda de la información, el trato respetuoso de la misma, trabajar con los implementos originales, la transmisión fidedigna del conocimiento y la curaduría de los proyectos de puestas en escena, me han permitido realizar obras robustas y maduras que en escena son el producto del compromiso que, como investigador, gestor artístico y cultural siempre he tenido como norte.

Entretanto, los procesos de gestión artística y cultural, como las producciones artísticas que se generan desde la Compañía Danzacaribe, la comparsa Afrocaribe y las clausuras en las cuales se presentan los grupos de formación de la escuela, en las que trabajo en las facetas de preproducción, producción y posproducción, son posibles debido a la articulación de un pequeño equipo humano que trata de ser lo más eficiente posible, pues generalmente no se cuenta con los recursos económicos para pagar un equipo de personas que cubra los diferentes roles involucrados en una producción escénica, que va desde la idea primigenia hasta la concreción del producto final que es consumido por el público.

Cuando emprendo mis proyectos creativos, lo hago resolviendo lo que yo llamo “QPCQ”, que en definitiva es: ¿qué voy a hacer?, ¿por qué lo voy a hacer?, ¿cómo lo voy a hacer? y ¿quién o quiénes lo van a hacer?

Para determinar qué voy a hacer, me gusta contar y mostrar las ideas, tanto a personas expertas como a gente del común, con la intención de abrir el espectro y escuchar sus apreciaciones. Esto me ayuda a saber si voy por buen camino o identificar debilidades y fortalezas en mi propuesta.

En cuanto al por qué, considero fundamental distinguir por qué hago lo que hago, es decir, por qué es necesario hacerlo, de qué manera afectaría lo realizado a los artistas de mi compañía, al público y a mi comunidad.

Mientras tanto, el cómo establece cuáles son las fases para llegar a la concreción del producto creativo final, pero también a la circulación de la obra.

El quién finalmente determina los actores involucrados en el proyecto escénico, como artistas, productores artísticos, técnicos y logísticos.

6.8. Asere, 1997

Cuba es un país maravilloso, en el que el tiempo pareciera no pasar, aún se conservan muchas de sus tradiciones, y por eso investigar, indagar y aprender en aquella nación resulta ser siempre fresco e incomparable.

La palabra “asere” es un cubanismo usado de manera cotidiana, que significa amigo, hermano o socio; su origen es carabalí, y aunque es un saludo popular entre cubanos, ellos se dirigían con esa expresión hacia mí, y yo también me refería con ese término a ellos. Por eso, decidí honrar nuestra amistad y llamar a este capítulo “asere”.

En lo particular, tengo los mejores recuerdos de mi vida como artista e investigador en la isla de Cuba, un mar de conocimiento y grandes aseres es lo que se me viene a la mente cuando pienso en ese lugar. Ciertamente esta experiencia amerita un trabajo de investigación entero, dedicado a ese maravilloso país, pero por ahora resaltaré solo tres momentos en relación a mis tiempos en aquel contexto y con mis amigos cubanos.

El primer relato, hace referencia al primer viaje a la isla, a la que acudí con la Compañía Danzacaribe; el segundo, cuando años después regresé a realizar investigaciones; y el tercero, cuando gestioné el viaje de tres artistas aseres de Cuba a Colombia.

El primer momento guarda relación con la celebración del Día Internacional de la Danza realizada en Cuba durante 1997, y a la cual Danzacaribe fue invitada.

Danzacaribe en ese entonces estaba conformada por 16 bailarines, esa era nuestra primera experiencia internacional, lo que nos llenaba de mucho entusiasmo; pero como suele suceder, y creería que aún continúa esta situación sin mayores cambios, nos tocó armarnos de valor e ingenio para recaudar los recursos que nos permitieran viajar. Fue así como el ahorro personal, el aporte de cada familia y la venta de hayacas y rifas resultaron como estrategias a las cuales recurrimos para conseguir nuestro objetivo.

Así pues, luego de muchas vicisitudes aterrizamos en el Aeropuerto Internacional José Martí de La Habana, también conocido por su antiguo nombre: Rancho Boyeros. No olvido que, al abrir las puertas del avión, Cuba nos recibió con una ola de calor que solamente se equipararía con la calidez con la que nos acogerían las personas que estábamos a punto de conocer.

Luego de hacer los trámites correspondientes para el ingreso al país, una camioneta nos llevó en un viaje de casi una hora hasta la casa que habíamos contratado para alojarnos.

Durante 15 días actuamos en diferentes teatros de la capital cubana, de Matanzas y otras ciudades de la isla; las exhibiciones se hicieron en el marco del evento *Los días de la danza*, cuya organización nos transportaba a diferentes escenarios. Recuerdo muy bien que viajábamos en un bus ruso muy viejo, que a pesar de todo nunca nos dejó en el camino y nos llevó a nuestros destinos, en los que presentábamos nuestras obras *Carnaval de Barranquilla* y *Lamento batata*.

En una de estas presentaciones conocimos al grupo Banrará, el cual llamó poderosamente nuestra atención por el gran nivel de sus artistas, pero sobre todo por el tipo de danzas tan particulares, totalmente alejadas del referente que teníamos del folclor cubano. Banrará era dirigido por su fundador, el maestro Isaías Rojas, con quien desde el primer momento se creó una gran relación de amistad y camaradería, al igual que con Nichito, el bailarín principal de su compañía.

A continuación, un aparte de la entrevista realizada al maestro Isaías Rojas:

Yo conocí a Marlio en el Día Internacional de la Danza, un muchacho que llegó a Cuba a un festival muy importante que se hace aquí; venía con un grupo de jóvenes con muchas inquietudes, y él sobre todo tenía inquietudes fenomenales. Nos conocimos en el Teatro Mella, después trabajamos juntos en el Teatro Fausto, en Galeano, y tuvo mucho interés por conocer todo lo de nuestra compañía: el fuego, los machetes y otros elementos de nuestras danzas. Entonces, Marlio se acercó y nos invitó a la casa donde se encontraban hospedados y ahí intercambiamos conocimientos, le dimos clases de yuca, palo makuta y gaga, en fin, ese primer día fue muy importante, porque ahí empezó una tremenda comunicación y amistad. (Isaías Rojas, comunicación personal, 5 de abril de 2022)

Ellos eran muy talentosos, poseedores de un gran conocimiento, así que, basado en mi permanente interés por investigar acerca de las danzas y las músicas afrocaribeñas, vi en estas personas la oportunidad de ampliar mis saberes, por lo que realizamos un acuerdo económico que consistiría en recibir clases particulares en la casa donde se alojaba mi grupo y yo; así fue como mientras los bailarines descansaban o salían a conocer, yo tomaba clases de rumba, gaga, vodú, tajona, chancleta, palo, yuca y makuta, impartidas por Nichito o Isaías.

Debo decir que las clases y las presentaciones en las que coincidíamos con Banrará despertaron en mí el interés por conocer más de estas danzas y músicas, que como mencioné no pertenecían a ese grupo que ya conocíamos de santería, los Orichas del Panteón Yoruba o las danzas populares como el mambo, el chachachá y el danzón.

Para poner en contexto al lector, es necesario subrayar que la Compañía Banrará proviene de la parte oriental de Cuba, es decir, Santiago de Cuba y Guantánamo, regiones en las que se desarrollan todos estos ritmos provenientes de Haití, y que producto de la Revolución Francesa,

la descolonización y la diáspora de haitianos por el Caribe, estos procesos fueron condensados en saberes y tradiciones populares, que luego se insertaron en territorio cubano, enriqueciendo su cultura.

Es importante decir que en aquellos tiempos en los que estuvimos en la isla estas danzas y músicas no eran consideradas parte del folclor cubano, pero recientemente se les dio el estatus a las danzas orientales de Cuba, con influencia altamente haitiana, y ahora son incluidas como parte del folclor del país.

En cuanto al segundo momento, es importante mencionar que la amistad con Banrará y su director se fue consolidando con el tiempo; nunca perdimos comunicación a pesar de las restricciones y limitaciones que tienen los cubanos para comunicarse. Tuve entonces la oportunidad de coordinar y gestionar el viaje a Colombia durante un mes de tres integrantes de Banrará, incluido el maestro Isaías. A todos los alojamos en mi casa, que cumplía también la función de academia y donde ellos impartieron clases a los bailarines que hacían parte en ese momento de la Compañía Danzacaribe; de igual forma se desarrollaron clases para los músicos de “Candela pa’ los cueros”.

De esa experiencia quedaron dos montajes, que producto del trabajo serio de investigación y de ensayos con los portadores de los saberes aún presentamos en la compañía, estos son *Tajona* y *La conga chancleta*.

A continuación, presento un relato parcial de la entrevista realizada al maestro Isaías Rojas:

Un día Marlio me dijo: “¿quieres ir a Colombia?”, y yo me sorprendí y pensé, como decía todo el mundo: “no, no, la gente solo te promete llevarte a su país pero nunca ocurre”. La verdad nunca pensé que sucedería eso con Marlio, y un día yo y una vecina de un cuartico

muy pobre donde vivía me dijo: “¡ve!, Isaías, te llamaron de Colombia, un tal Mario Cortés”, y yo no estaba y me perdí la llamada, casi me da algo por no haber podido contestar, pero mi vecina me dijo que él me iba a llamar al otro día, y yo estuve como cinco horas esperando la llamada, de la desesperación por salir de viaje y llegar a conocer Colombia. El caso es que me parecía increíble que él hubiera coordinado con nuestro gobierno y gestionado todo lo económico para hacer realidad ese sueño para nosotros.

En esa ocasión salimos de Cuba Yacelis, Nichito y yo, y ya estando en Barranquilla impartimos muchas clases allá, y Marlio recibió todas las clases de vodú, chancleta, rumba, congo y yuca, y no solo él recibió todas las clases a nivel de baile, él se sentó en cada instrumento, en cada tumbadora, para aprenderse los diferentes toques, para no fallar, o sea, él estaba claro de los conocimientos que necesitaba, para luego ponerlos en escena en el mundo del espectáculo. Bueno, inclusive luego me contaron que él montó espectáculos grandes y muy buenos allá en Colombia sobre la cultura cubana franco-haitiana. (Isaías Rojas, comunicación personal, 5 de abril de 2022)

Luego de esta experiencia, tuve la oportunidad de regresar a Cuba, donde inicialmente viví con el maestro Isaías y su hermano José.

Un cuartico muy pequeño era en el que se dormía, se cocinaba y se comía; el baño era comunal porque se trataba de una casa habitada por varios inquilinos. Casi siempre nuestro alimento era el mismo; me recuerdo cocinando en una estufita a gas dentro del mismo cuarto, armando nuestro almuerzo: una tortilla de huevo que se la metíamos a un pan y lo pasábamos con una bebida en polvo que se mezclaba con agua, esta siempre era del mismo sabor a piña. Esa era nuestra dieta regular, yo quería vivir como ellos.

Recuerdo también despertándome en la noche por una cucaracha que me había pasado por encima, ¡claro!, como dormíamos en el piso pues ese tipo de situaciones eran recurrentes. Pero al fin y al cabo debía aguantar, porque eso fue lo que le pedí al maestro Isaías, que me dejara vivir la experiencia no desde el turista que con dólares consigue lo que quiera, sino como ellos siendo cubanos la vivían. Me montaba en los carros cubanos, iba a reclamar los panes a los que los cubanos tenían derecho, en fin, en La Habana era uno más de ellos.

Esa experiencia fue vital para conocer desde adentro muchas cosas, que no serían posibles de comprender si te las cuentan o si las lees. De cierta manera yo estaba tratando de hacer una inmersión en la cotidianidad cubana como parte de mi investigación.

Luego de unos 15 días en La Habana, nos fuimos en un tren ruso hasta Guantánamo. El transporte se varó cinco veces, por lo que el viaje duró 23 horas, fue extremadamente agotador; el calor y nuevamente las cucarachas aparecieron, pareciera que me perseguían adonde fuera. Después de las incidencias del viaje, finalmente llegamos a nuestro destino, el cual hasta el momento era para mí desconocido, ya que solo sabía que ahí funcionaba una prisión estadounidense. No obstante, todo eso cambiaría, pues mi primordial propósito era ampliar mis conocimientos desde una región de donde el maestro me decía que las tradiciones eran ricas y aún inexploradas por muchos investigadores cubanos y del mundo.

Me alojé, entonces, en casa de Nichito y su señora madre, quienes me acogieron como si fuera un hermano y un hijo más. Nichito es un bailarín y una persona excepcional.

Esta vez mi objetivo, a pesar de ya conocer y practicar las danzas y la música cubano franco-haitiana producto de las enseñanzas del maestro Isaías y Nichito en encuentros anteriores, era realizar una investigación profunda que me permitiera madurar mis conocimientos al respecto.

En la casa de Nichito tuve la maravillosa oportunidad de participar en una ceremonia bembé, exclusiva para los seguidores de esta tradicional manifestación religiosa, en la que se conjugaron cantos, música, baile, rezos y el sacrificio de un chivo en torno a un ritual. Y no solo participé como observante, sino como músico, debo decir que quedé impresionado con la experiencia.

Recuerdo que el maestro Isaías me presentó a dos maestros que fueron muy importantes en mi investigación, pues eran haitianos poseedores del saber de las danzas, de los cantos y de las músicas cubano franco-haitianas. De ellos aprendí un montón, nada más valioso para la ampliación de mi conocimiento que esa experiencia que atesoro en mi memoria.

Armado de mi grabadora de periodismo, que en aquel entonces grababa en un casete, y de una videgrabadora, las dos de marca Sony, recolecté durante un mes suficiente información que le daba un soporte a los pasos y movimientos que ya anteriormente había aprendido con el maestro Isaías y Nichito. Adicionalmente, me integraba entre los cubanos y participaba en sus celebraciones, así asistí a dos de los festivales más importantes sobre la cultura cubano franco-haitiana que se llevan a cabo en el oriente de Cuba.

Como testimonio, un aparte de la entrevista realizada al maestro Isaías Rojas:

Yo pienso que muchas cosas se nos han olvidado de esos momentos, porque fueron muchas cosas las que pasaron en ese tiempo que él investigó acá, en Guantánamo. Pero quiero insistir que Marlio bebió del evento más importante acá; beber de la fuente de los grupos portadores y también de maestros, de personas mayores, de edades muy avanzadas, que han muerto ya la mayoría, es muy importante. Pero afortunadamente messié André, que fue la persona que más investigó conmigo y que habla lengua creole

perfectamente, porque es descendiente, pues Marlio tuvo la oportunidad de conocerlo a él y a muchos más de los cuales investigó su trabajo.

Recuerdo que Marlio estaba en las ceremonias, él era un participante más dentro del foco, y eso permitía que se alimentara espontáneamente y sacara lo mejor del foco; y hay que admirarlo por sus técnicas de investigación, porque él era autodidacta, era empírico, era un hombre sin conocimiento de la investigación, sin embargo era insistente y creaba sus propias técnicas de investigación. (Isaías Rojas, comunicación personal, 5 de abril de 2022)



Compañía Danzacaribe. Llegada al aeropuerto de La Habana (La Habana, Cuba, 1997). Fuente: archivo de autor.



Teatro Sauto. Antes de la presentación. Compañía Danzacaribe (Matanzas, Cuba, 1997). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Compartiendo en día libre (La Habana, Cuba, 1997). Fuente: archivo de autor.



Compañía DanzaCaribe. Antes de actuar en el teatro Mella (La Habana, Cuba, 1997). Fuente: archivo de autor.



Grupo Danzacaribe en el camerino, antes de actuar en teatro Sauto (Matanzas, Cuba, 1997).
Fuente: archivo de autor.



Investigación tumba francesa (Guantánamo, Cuba, 1999). Fuente: archivo de autor.



Investigación Gagá, Mama Tambú (Guantánamo, Cuba, 1999). Fuente: archivo de autor.

6.9. Afrocaribe, 1994

En 1994 fundé la comparsa Afrocaribe, que en realidad se llamó Afro Brasil, esto porque por ese entonces mi hermana Bianey vivía en San Francisco (California) y hacía parte de un grupo de danza y música brasilera, “Fogo na Roupa”, dirigido por Carlos Aceituno, gran maestro, bailarín y excelente percusionista.

En uno de los viajes que hiciera para visitar a mi hermana tuve la fortuna de tomar clases con el maestro Aceituno. Yo, al igual que él, tenía mi talento también fundado en la danza y la música, y quizás por eso se desarrolló una camaradería en la que el más beneficiado fui yo, pues le aprendí mucho sobre el samba reggae, afroche, los blocos, la percusión olodum y la timbalada.

Con todo ese conocimiento e inquietudes en mi cabeza, y ya de regreso en Barranquilla, materialicé el firme propósito de crear la comparsa y llamarla Afro Brasil —la cual fue un éxito completo, porque en el Carnaval de Barranquilla no existía algo así—; la comparsa desde sus inicios fue un verdadero acontecimiento, pues rompimos con todo lo antes presentado en los escenarios de calle del Carnaval de Barranquilla, incorporamos no solo los ritmos y pasos, sino además nuevas formas de mostrar el espectáculo. Sin embargo, después de ese año, mi hermana me sugirió cambiar el nombre a Afrocaribe, pues entendía que la nominación de Afro Brasil, aunque llamativa, no nos representaba, y en cambio al integrar lo caribeño nos sentiríamos más identificados, pues al fin y al cabo no somos descendientes del país de la samba.

Fue así como para el siguiente Carnaval la comparsa pasó a llamarse Afrocaribe, y aunque seguíamos manteniendo en nuestro repertorio la música y los movimientos caracterizados por una marcada influencia brasilera, poco a poco fuimos mixturando nuestra puesta en escena con otros ritmos de países bañados por el Caribe, incluyendo obviamente a Colombia.

Afrocaribe nació entonces de esta manera, somos pioneros de esta manifestación de comparsa de fantasía afro en el Carnaval de Barranquilla, y lo hicimos desde una propuesta disruptiva, de carácter innovador. Nuestra premisa siempre ha sido ser propositivos, y cada vez sorprender al público que asiste a vernos al Carnaval, por esa razón Afrocaribe fue creciendo en seguidores, hasta contar con 350 bailarines.

En Afrocaribe todo se construye de cero: el proceso inicia, aunque no se crea, el último día del Carnaval, el del entierro a Joselito. Con la evaluación informal entre mi hermana Bianey y mi persona sobre nuestra actuación en el Carnaval que acaba de finalizar, creamos una serie de reuniones que se dan en la semana posterior al cierre del evento, en las que a detalle reflexionamos sobre los aspectos a mejorar y aquellos aciertos que agregaron valor para el éxito de la comparsa; luego, se desarrolla una lluvia de ideas, que apunta a decidir cuál será la temática para el próximo año e inmediatamente inicia el proceso de preproducción artística en cuanto a la toma de decisiones, del vestuario, del maquillaje, de los pasos y de la música. Todo esto nos lo tomamos muy en serio, porque no es fácil crear sin saber qué se quiere.

La convocatoria de bailarines se hace quince días después de que finaliza el Carnaval, y un mes después se empiezan los ensayos, que van de manera paralela avanzando con otra parte de la concreción del vestuario, la composición de los pasos y la producción de la música. Debo decir que en nuestro medio nos toca, como se dice en el argot popular, “ser toderos”, es decir, yo soy quien diseña el vestuario, crea los pasos, transmite los pasos, soy el autor del 90% de las canciones que la comparsa utiliza, soy el cantante, en fin, hago de todo, porque participo en cada proceso que compone las propuestas que originan nuestra producción.

Es importante aclarar que actualmente estoy compartiendo estos compromisos creativos con personas que me apoyan, sobre todo en la dirección de los ensayos y la toma de decisiones.

Por otra parte, también está la gestión en cuanto a la promoción de la comparsa y la circulación de su trabajo, de tal manera que prepararse para la producción artística y cultural es fundamental para cualquier persona que aspire a ser director de una agrupación artística.

Afrocaribe hoy en día cuenta con 28 años de trayectoria, con actuaciones dentro y fuera del país, y 27 “Congos de Oro”, lo cual habla muy bien de ella. Sin embargo, lo que el público no alcanza a imaginar son todos los aspectos del proceso creativo que intervienen para llevar nuestra propuesta escénica año a año, algunos los acabo de mencionar, no obstante es de anotar que necesitaríamos un documento mucho más extenso en el que pudiéramos plasmar la cantidad de anécdotas, logros y fracasos, que seguramente serían de valioso aporte al lector.

Finalizo entonces diciendo que Afrocaribe es el orgullo de la Escuela de Danzas Marlio Cortés, y que durante estos años miles de personas nos han acompañado en esta gran aventura artística que nos consolidó como la comparsa representativa del Carnaval de Barranquilla.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 1996). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 1997). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 1998). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 1999). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2000). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2001). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2002). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2002). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2003). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2004). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2005). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2006). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2007). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2008). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2009). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2009). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2010). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2011). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2012). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2013). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2014). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2015). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2015). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2016). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2016). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2017). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2018). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2018). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2019). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2019). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2020). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2020). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2022). Fuente: archivo del autor.



Comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia, 2022). Fuente: archivo del autor.



Premiación Congo de Oro a comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Premiación Congo de Oro a comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Premiación Congo de Oro a comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Premiación Congo de Oro a comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Premiación Congo de Oro a comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Ensayos comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Ensayos comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Ensayos comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.



Ensayos comparsa Afrocaribe (Barranquilla, Colombia). Fuente: archivo del autor.

6.10. Tudo Bem Pelourinho, 1998

Era 1998 y se me cruzaron en el camino dos razones que me llevaron al país de la samba.

La primera, que mi tía Marleny me llamó para decirme que le había llegado información acerca de unas clases que se dictarían en el Ballet da Bahia, y como ella sabía que yo tocaba y bailaba ritmos brasileiros, quizás me podría interesar. La segunda, que fue la más poderosa y se atravesó en el momento justo, era que acababa de conocer a un francés llamado Dominic, quien un día llegó a mi escuela referido por alguien del gremio y me preguntó si yo también hacía percusión brasileira.

Admito que cuando conocí a Dominic no daba ni un peso por él en términos de la ejecución de la percusión brasileira, pese a que me dijo que había vivido en Brasil. Cuando él se presentó y yo observé su aspecto rubio, blanco y casi escuálido, no me infundió ningún respeto; acto seguido me pidió que sacara mi tambor repinique y tocáramos un rato, a lo que yo accedí gustosamente. De pronto el francés empezó a darme una clase de velocidad en sus manos y de técnica que me sorprendió realmente; cabe señalar que yo ya sabía mucho del asunto, pero Dominic ese día me demostró que era un maestro. Como breve conclusión, jamás debemos juzgar a alguien por lo que vemos en un principio: lección aprendida.

Así comenzó mi amistad con Dominic, al que días después contacté para comentarle sobre la información que tenía al respecto de las clases en Bahía. Él me comentó que justamente ese lugar lo conocía a la perfección, ya que ahí se formó en la música brasileira, entonces le pedí asesoría y pasado un mes ya estaba en el aeropuerto de São Paulo haciendo escala para llegar a Salvador de Bahía.

Durante el mes de preparación de mi viaje tomé cada día clases de portugués, porque necesitaba entender y comunicarme una vez pisara tierras brasileiras; no obstante, me llevé una

estresante sorpresa, ya que al tomar en el aeropuerto el taxi que me llevaría a mi destino, con gran seguridad y confiado de que sería el inicio de una amena charla con el conductor, le dije “bom dia”, a lo que él respondió con varias frases juntas que nunca entendí. Descubrí muy a mi pesar que las clases no habían servido, y el resto del camino fue una lucha por entendernos. Cansados por la imposibilidad del diálogo, nos quedamos en silencio hasta cuando llegamos a la dirección planteada, y al pagar la carrera solamente le dije a mi interlocutor: “¿tudo bem?”. En fin, llegamos a Pelourinho, un lugar demasiado increíble, y al que llegué por recomendación de mi amigo Dominic.

Una vez en la posada Da Juventude, y en medio de mi portugués apaleado, me encontraba organizando mi ropa en la habitación que compartía con varios italianos y alemanes, cuando de pronto se escuchó una música fuerte; en ese momento pensaba que mi vida iba ser difícil, pues los estruendosos ruidos afectarían la rutina. Continué en mis labores y la música no paraba, al punto de que me parecía un abuso, razón por la cual me asomé al balcón y me di cuenta que el sonido provenía de la parte de atrás del edificio, por lo que decidí salir con el objeto de indagar mejor la situación.

De tal tamaño fue mi sorpresa cuando al doblar en la esquina vi alrededor de 300 personas tocando los instrumentos de la percusión brasilera. Estaba ahora en la calle, que ahora se me presentaba y que luego supe que era llamada “Largo do Pelourinho”, uno de los puntos más emblemáticos de la ciudad de Salvador, en el estado de Bahía. El caso es que casi me muero del impacto al ver algo así; inmediatamente corrí a mi habitación y saqué mi cámara Sony, compañera de batallas, y grabé lo que pude. Desde ese día me enamoré perdidamente de la música brasilera.

Pelourinho era un barrio residencial, habitado por gente de alta sociedad y en el que el comercio era dinámico. Con el tiempo, sus habitantes y el comercio mudaron a otras zonas de la ciudad, lo que provocó que decayera y se convirtiera en un sector inseguro. En 1888, con la abolición de la esclavitud en Brasil, este espacio tomó un nuevo impulso y se presentó como un barrio centro cultural, en el que residían artistas de todos los géneros, lo cual, sumado a la declaratoria por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) como Patrimonio de la Humanidad, trajo la restauración de sus casas, calles e iglesias y lo posicionó como el lugar más turístico y representativo de todo Salvador de Bahía. Este último, fue el que yo conocí, con calles de piedra en las que los grupos enormes de percusión salían a tocar samba reggae, con casas hermosamente coloridas, de puertas abiertas, habitadas por artistas plásticos y de las artes escénicas, que con su práctica facilitaban el acercamiento a la cultura del nordeste de Brasil. En el lugar, había muchas iglesias también, realmente era un paraíso para todo artista o investigador, porque en todas aquellas casas se encontraban personas pintando sus obras, y en las casas del lado recibías clases de capoeira, se practicaba candomble o en la esquina una bahiana vendía acarajé. En fin, este era un barrio en el que se respira la cultura bahiana en cada uno de sus rincones.

En Pelourinho tuve la oportunidad de conocer artistas que me enseñaron la música y las danzas de la región, aprendí de la percusión y fui bautizado de capoeira; aprendí a armar mis propios berimbaos, tomé clases de swing afro bahiano con el maestro Antonio Coizado, que era el coreógrafo del grupo Timbalada, uno de los más emblemáticos de la música brasilera, y cuyo director y creador es Carlinhos Brown, a quien años después conocí.

En esos años recibí clases de danzas tradicionales senegalesas con la maestra Nadir Nobrega y de danzas tradicionales brasileiras con la maestra Neuza Saad; adicionalmente,

contacté a los músicos que asistían a esos espacios, y que tocaban en vivo, para que me dictaran lecciones de percusión, otra de mis pasiones. Recuerdo también a Roberto Carlos, una gran persona que no solo me enseñó varios toques de ileaye, olodum y timbalada, sino que me llevó a varios lugares y escuelas en las que pude ampliar mis conocimientos.

Como anécdota he de decir que todas las mañanas salía rumbo a las instalaciones de la Academia Danza Bahía y en el camino a tomar el bus desayunaba un jugo de naranja y acarajé; y en las noches, cuando regresaba de clases, cenaba en un restaurante de comida típica bahiana. Esto sucedió casi por un mes, por lo que me hice amigo de los dueños. Al cabo del tiempo, la plata se acabó y yo caminaba por la otra acera de la calle, para no pasar por donde desayunaba, hasta que un día el dueño me vio y me preguntó por qué no había vuelto, a lo cual respondí con la verdad. En ese momento él me dijo que no me preocupara, que todos los días tendría en su local mi desayuno; de igual manera pasó con el hijo del dueño del restaurante, con quien hicimos buena amistad. Así, por 15 días más, estuve alimentándome gracias a la generosidad de estas dos personas, que debo decir, tuvieron la misma hospitalidad que encontré en cada una de las personas brasileras.

En este punto también es necesario finalizar advirtiéndole que queda mucho, pero en verdad mucho por contar de mi experiencia en este gran país.



Aprendiendo tambor zurdo con percusionista de la banda Olodúm (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



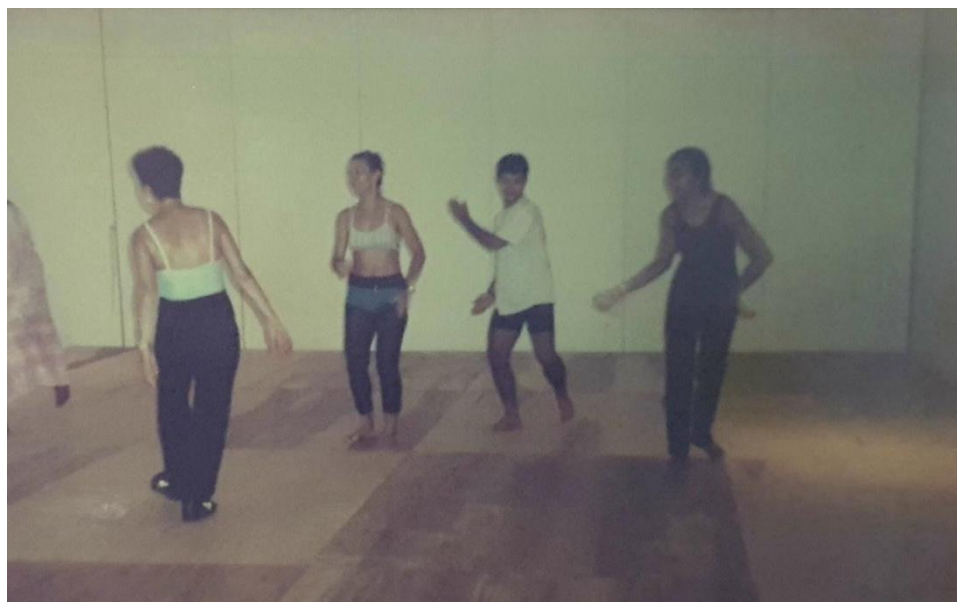
En clase de danzas folclóricas brasileiras, con mi compañero de clase Moazid (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



En clase de danzas senegalesas, con la maestra Naddir Nopbrega (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



En clase de jazz con compañera del Ballet Danza Bahía (Salvador de Bahía, Brasil, 1998).
Fuente: archivo del autor.



En clase de danzas folclóricas brasileiras, con la maestra Neuza Saad (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Finalizando clase de swing bahiano con el maestro Antonio Cozido (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Pasillo del Ballet Danza Bahía, con las maestras Nadir Nobrega y Neuza Saad (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Ensayo de la banda Olodum, en Largo do Pelourinho (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Ensayo de la banda Olodum, en Largo do Pelourinho (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Certificado de curso swing bahiano Ballet Danza Bahía, con el maestro Antonio Cozido (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Certificado de curso de danzas tradicionales senegalezas Ballet Danza Bahía, con la maestra Nadir Nobrega (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.



Certificado de curso de danzas folclóricas brasileiras, con Neuza Saad (Salvador de Bahía, Brasil, 1998). Fuente: archivo del autor.

6.11. Girando por el Mundo, 2010

El arte y la cultura nos dan la posibilidad de conocer otros países y de dar a conocer nuestras propias costumbres. Mediante mi quehacer he tenido la fortuna de viajar llevando lo que hago a países como Venezuela, Cuba, República Dominicana, España, Portugal, Polonia, Estados Unidos y Marruecos, entre otros.

Una de las giras más importantes, tanto para mí como para los artistas de mi compañía, fue la realizada en el 2010. Nuestro proyecto fue escogido para representar el Carnaval de Barranquilla girando por varias ciudades de España, Polonia, Portugal y Marruecos; durante un mes y medio estuvimos actuando y desfilando en diferentes teatros y calles, aprendiendo de la cultura local y dejando lo mejor de la nuestra al público.

Pero también teníamos tiempo libre, y estando en Rabat nos llegó una invitación para asistir como público a los conciertos organizados por el Festival Mawazine. Vi que en la programación estaba nada más y nada menos que mi ídolo en la música, el maestro Carlinhos Brown. Para los que no conocen tanto de su trayectoria, él fue quien compuso “Magalenha”, pero los invito a indagar toda su obra musical, que es maravillosa. El caso es que asistimos al concierto con los bailarines de mi compañía y la reina del Carnaval, Giselle Lacoutier, quien por ese tiempo también hacía parte del grupo de artistas de la delegación.

Carlinhos inició su concierto, y nosotros como conocedores y seguidores de su música empezamos a cantar y bailar todos sus temas. Él miraba hacia la diagonal donde nos encontrábamos mientras seguramente se preguntaba: “¿quiénes son?”. Estoy seguro de que jamás se iba a imaginar que en Marruecos encontraría un grupo de personas que conocieran su música; el punto es que no se aguantó las ganas, se bajó del escenario y metiéndose entre el público llegó hasta nosotros y nos dijo en tono de pregunta: “¿você é brasileiro?”.

Le respondimos con alegría y orgullo que no, que éramos colombianos, y la cara de confusión y sorpresa de Carlinhos fue evidente. Al finalizar el concierto le pedí a nuestra guía marroquí que por favor gestionara unas fotos en su camerino, pero esta vez la sorpresa fue para nosotros: él ya había pedido conocernos, y todo terminó en fotos y cantando juntos sus temas. Fue algo sencillamente genial, de esas cosas que en la vida solo te las da el arte.



Compañía Danzacaribe. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo del autor.



Compañía Danzacaribe. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo del autor.



Compañía Danzacaribe. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Antes de partir al desfile. Festival WiankinadwiskaWianki nad Wisłą (Lisboa, Portugal, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Casa de las Américas. Compañía Danzacaribe (Madrid, España, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Embajada de Colombia en España (Madrid, España, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación Feria del Libro (Madrid, España, 2010). Fuente: archivo de autor.



Antes de actuación (Madrid, España, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe (Madrid, España, 2010). Fuente: archivo de autor



Hotel Rabat antes de la presentación (Rabat, Marruecos, 2010). Fuente: archivo de autor.



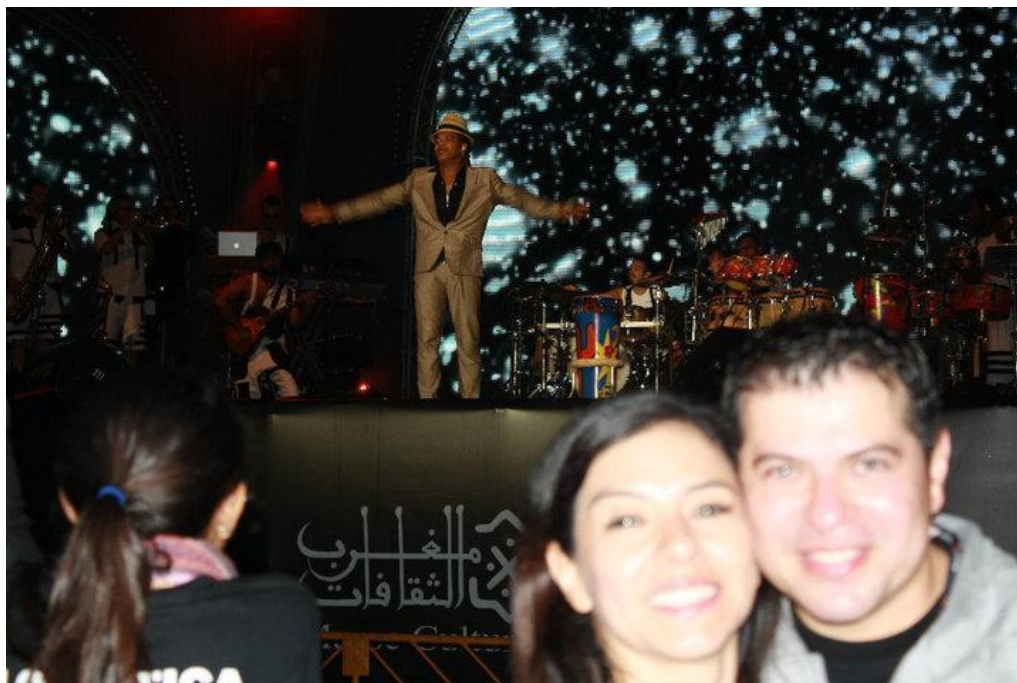
Hotel Rabat antes de la presentación (Rabat, Marruecos, 2010). Fuente: archivo de autor.



Final del concierto de Carlinhos Brown en el Festival Mawazine (Rabat, Marruecos, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Calles de Rabat, día de descanso (Rabat, Marruecos, 2010). Fuente: archivo de autor.



Durante el concierto de Carlinhos Brown en el Festival Mawazine (Rabat, Marruecos, 2010).
Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en Plaza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Clase Compañía Danzacaribe en sala de danza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Clase Compañía Danzacaribe en sala de danza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Preparativos presentación de la Compañía Danzacaribe. Presentación en Plaza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Cena después de presentación (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Con el embajador de Colombia en Polonia antes de actuación (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en plaza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en plaza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en plaza (Varsovia, Polonia, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en Plaza Cádiz (Cádiz, España, 2010). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en el Hotel Hilton (Santo Domingo, República Dominicana, 2008). Fuente: archivo de autor.



Compañía Danzacaribe. Presentación en el Hotel Hilton (Santo Domingo, República Dominicana, 2008). Fuente: archivo de autor.

6.12. El Mono Continuará Bailando

Este último capítulo lo voy a dedicar a la reflexión, ya no desde el trasegar expuesto en los anteriores apartados, sino desde la cavilación sobre lo que queda y del camino por recorrer. No obstante, antes de plasmar estos pensamientos, debo mencionar que a lo largo de mi vida, en cuanto a mis actividades como gestor cultural, me he desempeñado en los siguientes roles:

- Presidente del Concejo Distrital de Danzas de Barranquilla.
- Presidente de la Asociación Distrital de Danzas del Atlántico.
- Delegado del Consejo Distrital de Danza, en el Consejo Distrital de Cultura.
- Representante de las Comparsas de Fantasía del Carnaval de Barranquilla.
- Miembro del Comité Artístico del Carnaval de Barranquilla.

Es cierto que el presente documento se constituye como un referente para las nuevas generaciones que pretendan emprender su propio camino en el mundo de la danza y la música afrocaribe, pero también ha sido en lo personal la recaudación de recuerdos, anécdotas y experiencias que hoy se convierten en esa introversión de lo vivido durante mi trasegar. En este proceso acudí a la recuperación de lo olvidado, lo cual atesoro y me da la pauta para continuar, para refrendar los aspectos más positivos de mi quehacer y renovar aquellos temas en los que, como todo ser humano, a veces no fui tan asertivo.

La vida es en sí un largo camino que cada uno decide cómo y con quién recorrer. Un sendero en el que las situaciones y las personas que nos encontramos inciden de alguna manera en la toma de decisiones, pero finalmente somos nosotros y solo nosotros los que escogemos la ruta más larga o la más corta. En mi entendido, la ruta larga está llena de dificultades, pero también de grandes alegrías y satisfacciones.

Mi niñez, mi adolescencia, mi familia, mis maestros, mis estudiantes, los amigos, los logros, los fracasos, los contextos, todos son ese gran universo que ha contribuido a edificar mi vida hasta este punto, por eso considero importante decir que con este documento de historia de vida no estoy declarando la culminación de la misma, considero que aún hay mucho por recorrer, vidas por transformar y cosas por aprender. De hecho, mi historia de vida no finalizará cuando parta de este mundo, porque estoy seguro de que habré dejado huella y labrado camino para que otros, inspirados en mis enseñanzas y experiencias, me perpetúen y extiendan.

En esta etapa de mi vida, en la que tomé la decisión de refrendar en la academia mi quehacer, en la que tomo un nuevo aire y estoy conociendo compañeros maestros maravillosos, con grandes experticias y saberes, debo decir que la felicidad me invade por tener la fortuna de conocerlos, y por conseguir muy pronto graduarme como licenciado en Artes Escénicas, un

sueño que venía aplazando, pero que gracias al programa de “Convalidación de Saberes” de la Universidad Antonio Nariño, y a mi tesón, muy pronto conseguiré.

Este es entonces un documento que da cuenta de mi trasegar, que espero logre ser amplificado para no ser olvidado, que se encuentre en beneficio de todo aquel interesado en indagar sobre mi historia de vida al día de hoy. Y como manifesté anteriormente, falta camino por recorrer, porque esto aún no ha terminado, así que finalizaré con un simple ¡continuará!

Conclusiones

Son diversos los contextos en los que los relatos de los maestros de la cultura se desarrollan de manera cotidiana; sin embargo, pocas son las iniciativas que propenden condensar estas narraciones y escritos en documentos que den cuenta de la vida y obra de los artistas y cultores de nuestro país.

De no desarrollarse investigaciones y documentos acerca de las experiencias recogidas en el trasegar de los maestros de la danza y la música afrocaribe, se constituiría un riesgo para la transmisión y apropiación del conocimiento por parte de las nuevas generaciones interesadas en el tema.

Recopilar narraciones y contar la historia de vida del maestro Marlio Cortés Gómez resulta ser una oportunidad para crear memoria, para consolidar un escrito que viabilice el acceso al conocimiento y mantenga el interés por la práctica de las danzas y la música afrocaribe.

El autoenseñarse continúa siendo una elección efectiva para la construcción y apropiación autónoma del conocimiento. Adicionalmente, ser autosuficiente posibilita la creatividad y el aprendizaje, pero sobre todo da independencia. Entretanto, el autoaprendizaje representa un nivel de formación de igual valor al académico.

Hoy en día, el autodidacta tiene en las redes un aliado, que se ancló en la cotidianidad y le permite al individuo conducir su propia educación y compartir el conocimiento con otras personas. No obstante, no utilizar adecuadamente las herramientas tecnológicas podría ir en detrimento de la libertad creativa.

El conocimiento de todos los roles y oficios que intervienen para la construcción de una obra posibilita al creativo articular el equipo trabajo, en pro de su proceso creativo y del producto

final. Asimismo, asistir a la puesta en escena de una obra es presenciar la conclusión de un largo proceso creativo.

Las experiencias en el aula de clase generan diversas vivencias, que pueden ser posibles si el maestro es recursivo y no se ancla a un solo modelo pedagógico. De la misma manera, el saber y la creatividad del maestro formador en danza debe aflorar, no para obtener el resultado escénico final a través de la repetición mecánica de acciones, movimientos, gestos, planimetrías y conceptos estéticos, sino para sacar lo mejor de sus estudiantes.

El desarrollo de procesos creativos y participativos es una ruta para que los estudiantes encuentren los verdaderos conocimientos y aprendizajes para su vida. Producir conocimiento no siempre es fácil, se debe asumir el oficio con entrega, ingenio y compromiso, que forje de manera orgánica en el estudiante la apropiación de las técnicas, pero también la necesidad de investigar y explorar nuevas formas de adquisición del conocimiento.

Para el maestro de danza, reflexionar y reconfigurar permanentemente la forma, las estrategias y las actividades para la transmisión del conocimiento, resulta ser un desafío, pero si lo afronta con convicción recogerá los frutos del reto superado. Por último, las aulas de enseñanza de la danza, no son solo un espacio al que se va a realizar movimientos, potenciar destrezas y rutinas, también es el lugar pretexto para encontrarse, para el disfrute, para descubrirnos y para enseñarnos a enseñar.

Referencias Bibliográficas

- Arias, B. (2017). *Historia de vida del maestro rural Alejo García: vocación, aptitudes y valores* [Tesis de Doctorado, Universidad de Málaga]. Repositorio institucional https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/15319/TD_ARIAS_GOMEZ_Barbara_Cristina.pdf?sequence=1
- Arroyo, Á. (1988). En Barranquilla me quedo [Canción]. En *La verdad de Joe Arroyo: el original*. Discos Fuentes.
- Bertaux, D. (1993). De la perspectiva de la historia de vida a la transformación de la práctica sociológica. En J. Marinas y C. Santamarina (eds.), *La historia oral: métodos y experiencias* (pp. 19-34). Debate.
- Calderón, L. (2011). *El diseño metodológico* [presentación aula virtual, Universidad de La Costa]. https://eduvirtual.cuc.edu.co/moodle/pluginfile.php/258462/mod_resource/content/1/DISEÑO_METODOLOGICO-CALDERON.pdf
- Castañeda, F. (2021). *De la premonición a la acción. Aportes del maestro Francisco Emerson Castañeda Ramírez al proyecto cultural de la Universidad del Valle en la consolidación del grupo de música y danza folclórica “Carmen López” en el periodo comprendido entre 1984 y el 2021* [Tesis de grado, Universidad Antonio Nariño]. Repositorio institucional. http://repositorio.uan.edu.co/bitstream/123456789/6445/1/2022_FranciscoEmersonCastañedaRamírez.pdf
- Chárriez, M. (2012). Historias de vida: una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, 5(1), 50-67. <https://revistas.upr.edu/index.php/griot/article/view/1775>

Etecé [Equipo editorial]. (2021a, 5 de agosto). *Ser humano*. <https://concepto.de/ser-humano/>

Etecé [Equipo editorial]. (2021b, 28 de diciembre). *Evolución del hombre*.

<https://concepto.de/evolucion-del-hombre/>

López, A (2019). *Creando con el cuerpo: descubrir la danza* [guía didáctica, colectivo Kor'sia].

Fundación Juan March. <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/crear-con-el-cuerpo/pdf/guia-crear-con-el-cuerpo-descubrir-danza.pdf>

Lorenzo, M. (2015). *El proceso creativo de la danza de Miguel Ángel Berna* [Tesis de Doctorado, Universidad de Málaga]. Repositorio institucional.

https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/17733/TD_LORENZO_ORTEGA_Marina.pdf?sequence=1&isAllowed=n

Pacheco, C. (2021). *El ímpetu de la primavera y la sonrisa del otoño* [Tesis de grado, Universidad Antonio Nariño]. Repositorio institucional.

http://repositorio.uan.edu.co/bitstream/123456789/6433/3/2022_CristianRafaelPachecoArrieta.pdf

Rodríguez, T. (2019). 'Hágalo usted mismo'. El autodidactismo como alternativa para la generación de capacidades sociales. *Revista Academia XXII*, 10(19), 115-132.

<http://132.248.43.175/?p=7572>

Romero, M. (2010). Un espacio para pensar la educación artística desde el aula. Experiencia en la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.

Revista Iberoamericana de Educación, 52(2), 1-7.

<https://rieoei.org/RIE/article/view/1802>

Villamil, J. (2010). Al Sur [Canción]. En *Jorge Villamil, Bodas de Oro*. Deezer.

Anexos

Transcripción de la Entrevista Realizada a la Maestra Marleny Cortés Osorio

Marlio: ¿Cuál es su nombre?

Marleny: Mi nombre es Marleny Cortés Osorio.

Marlio: ¿Cuántos años tiene?

Marleny: Tengo 83 años de edad.

Marlio: ¿Cuál es su trabajo o experiencia pedagógica-artística?

Marleny: Es toda una vida. Mi experiencia pedagógica-artística podría decir que empezó únicamente desde lo artístico, porque yo empecé desde la primaria, simultáneamente estudiaba en el Conservatorio artes plásticas y danza, y desde entonces no he parado ni un día ni un momento de trabajar, de hacer, de pensar, de sentir, de amar el arte. Así que desde ese punto de vista son 55 años; muchos años laborando, muchos años proyectando, transmitiendo, hasta que la misma escuela que lleva mi nombre surgió como la Escuela de Artes Marleny, con el grupo de danza “Movimiento”, el programa de pintura y la comparsa “Son de mar”.

He sido toda la vida muy inquieta, y no con la idea de quedarme exclusivamente en: “yo sé hacer tal cosa, la hago y ya”, siempre me gustó transmitir lo que yo sabía, y empecé con mis hijos y con mis sobrinos. Sí, con mis sobrinos, que por circunstancias no se habían adaptado, digamos, al sistema familiar en Bogotá, y se vinieron a adaptarse acá. Yo no siento que haya sido muy rígida o muy estricta, sino que simplemente cambió el sistema.

Yo siempre pienso que el arte es el maestro por excelencia. Si a alguien no le gusta estar en carpintería, pero yo le digo: “cante, baile, pinte”, que eso le encanta, entonces pues empieza a entender que el arte es tan poderoso que doblega a todas las personas que supuestamente son

“rebeldes”. Simplemente por hacer artes la gente cambia, entonces eso es lo que siento que sucedió, en este caso que estamos hablando, con Marlio, que eso fue lo que sucedió con él.

Marlio: Por favor, háganos un relato referente a los festivales intercolegiados de danza, la participación del maestro Marlio y su incidencia en el movimiento cultural de Barranquilla.

Marleny: Yo recuerdo que, por un lado, fui jurado de varios festivales caracterizados porque eran rigurosos. Para la asignación de puntos de los grupos participantes se miraba a detalle la coreografía, la planimetría, la expresión, el vestuario, la autenticidad, cuando se hacían innovaciones se tenía que especificar que no era autóctono, sino que era una modificación para darle una variante. Eran de muy buena calidad esos festivales, y casi todos los colegios hacían festivales, entre los más destacados estaba el del colegio María Auxiliadora, el del Acolsure, el del Virginia Rossi, el del colegio Lourdes, y el más destacado era el festival del colegio San José.

Recuerdo que mis hijos, y Marlio y Bianey, se destacaron como los mejores entre todos los coreógrafos que llevaban sus trabajos a los festivales. Yo siento que fue una cuestión en la que intervinieron varios factores, a los que se sumó el hecho de que eran jóvenes, con toda la energía y el entusiasmo, además de la novedad de lo que hacían y cómo lo hacían, y la experiencia que tenían a pesar de ser tan jóvenes, porque eran personas estudiadas y trabajadas en el arte con mucho amor.

La suma de todo eso generó un éxito inusual, a tal punto de que menciono como anécdota a una profesora, que ahora no recuerdo su nombre, que me preguntó qué festivales iban a haber en el año, pero que tenía que averiguar si ahí iban a estar Marlio, Bianey, Héctor y Carmen Matilde, porque si ellos iban era mejor no llevar sus trabajos, porque según sus palabras: “ellos son siempre los que se llevan los premios, son siempre los que ganan”. Para mí, con ese comentario, dije: “qué chévere que piensen así, pero a la vez qué rabia que no lleven sus grupos

solo porque van ellos”. Entonces eso me concientizó de que era una realidad, de que ellos se estaban llevando todos los premios, y me sentí muy contenta de saber que estaban teniendo el respeto y el gran éxito en los festivales intercolegiados.

Marlio: ¿Qué concepto le merece Marlio como autodidacta?

Marleny: Bueno, a mí me queda bien difícil decir algo sobre lo que Marlio tenga en una u otra cosa en el arte. Primero, porque como es mi sobrino lo quiero inmensamente, casi como un hijo, entre otras cosas hemos convivido muchos años, en los que he tratado de transmitirle al máximo mis conocimientos, mis experiencias y todo lo que considero que él podría aprovechar; pero también me voy a referir a lo que para algunos puede ser genético o quizás promovido por el ambiente en el que la persona se desarrolla y las personas que lo rodean, y es que en la familia hemos sido todos muy artistas, muy creativos.

Inclusive el papá de Marlio, mi hermano, nunca estuvo en una academia de música, de danza, de teatro, de nada, y fue un artista, grande en la percusión, y eso siento que lo heredó Marlio. De una banda musical, de una banda de colegio. Él siempre trasladaba si era una banda de guerra; él terminaba haciendo música popular, música folklórica en la banda de guerra. Entonces de pronto no vas a recordar, porque en ese entonces él estaba en el proceso de estudiar todavía, es decir, tú no habías aparecido aún en su vida, por lo tanto, no conociste esa faceta tu papá.

Es que en la familia éramos muy artistas. Él no solo tocó en la banda a las que antes se les llamaban “de guerra” y ahora “banda de paz”, no solamente eso, él tenía y armaba en cualquier momento sus grupos musicales, y la percusión fue su fuerte. Recuerdo que cuando era joven y aún soltero tenía su grupo folklórico, y después creó otros, en definitiva toda la vida estuvo unido

a la música. Claro, a medida que pasó el tiempo vinieron otros compromisos, otras responsabilidades, que hicieron que se fuera alejando un poco, pero yo diría nunca del todo.

Nuestros padres no miraban el arte como una profesión, como una manera o forma de vida, es más, a uno le decían: “bueno, entras al Conservatorio, ¿y de qué vas a vivir?”. Ellos pensaban que eso no era un medio de subsistencia, entonces no se interesaban por estimular lo que a uno le apasionaba, que en nuestro caso era el estudio de las artes. La verdad es que a tu papá y a mí la música, la danza y la pintura la transpirábamos por los poros. Entonces eso le pasó a Marlio, él nunca tuvo la oportunidad de que mi papá lo matriculara en el Conservatorio, y menos lo alentaba a que entrara a grupos musicales, ¡no, no, no!, eso fue algo intuitivo. Además, es importante mencionar que él era muy líder, y eso se evidenciaba, porque donde llegaba armaba su grupo o él dirigía su grupo; él era el director artístico de cada grupo en los que estuvo, porque tenía la particularidad de dirigir, de organizar, de interpretar los instrumentos, cantar y dar ideas.

Entonces para mí Marlio ha tenido un poco de cada cosa, y lo ha sabido aprovechar llevándolo al punto donde está situado hoy, consolidado como un gran maestro, y consolidado también con su academia, su comparsa y en la universidad donde trabaja.

Transcripción de la Entrevista Realizada a Remberto de la Oz

Marlio: ¿Cuál es tu nombre?

Remberto: Mi nombre es Remberto Jesús de la Oz Reyes.

Marlio: ¿Cuántos años tienes?

Remberto: Tengo 47 años de edad.

Marlio: ¿A qué te dedicas?

Remberto: Soy el director de Bienestar Universitario de la Universidad Simón Bolívar, situada en Barranquilla, aunque el alcance del cargo es nacional. Desde este cargo desempeño un trabajo en los temas relacionados con el desarrollo humano, la salud integral y la promoción de las expresiones culturales y artísticas y el fomento al deporte, la actividad física y la recreación.

Marlio: ¿Cómo conociste al maestro Marlio Cortés?, ¿cómo recuerdas que me conociste?

Remberto: Bueno, realmente eso fue hace muchos años, pues yo desde muy niño estoy vinculado al sector cultural en diferentes escenarios, y cuando era niño bailaba en los grupos de danza, en las comparsas y la cumbiamba del barrio; luego, ya en el colegio ese tema se estructuró un poco más y empecé a participar en los grupos de danza. Yo estudiaba en el colegio Salesiano y mi maestro de danza era el profesor Pedro Díaz y también Ricardo Sierra, con ellos participé en varios festivales de danza y música a nivel escolar en el colegio, y en uno de ellos, que se hizo en el colegio San José, recuerdo que nosotros llevábamos un baile, una danza de los diablos cucambas y negros de los salesianos de Don Bosco, y ese día se presentó Marlio Cortés con el colegio Eucarístico. Recuerdo yo que él era el profesor de danza del colegio Eucarístico y era un pelado; eso fue lo primero que me sorprendió, un pelado bajito, ahí, chiquito, todo bollón, pero cuando vi el trabajo me encantó, y si no estoy mal, en realidad no estoy muy seguro ahora cuál de los dos trabajos fue el primero que vi, si fue uno que se llamaba Olatunji, que creo que era

uno de un *break dance*. Recuerdo el traje de la presentación, que era de unos colores de una ropa estampada verde naranja y morado naranja; era con el colegio Eucarístico, y a mí me gustó mucho el trabajo, y yo dije: “caramba, a mí me encantaría estar allí”.

Recuerdo que Olatunji me encantó por la primera escena, no veía cuándo se abría el telón y sorprendía por la cantidad de vestuario creado con palma iraca. Eso causaba mucha emoción y daba la sensación de estar en una selva, debido a la disposición en el espacio de todas las niñas que estaban juntas. El espectáculo continuaba con otra escena de alusiones a Changó, y era maravillosa. Me acuerdo también de la música y la percusión, que además me gustaba mucho también, entonces obviamente me atrapó.

Los festivales eran todos los fines de semana, y participaban colegios privados y públicos de Barranquilla, de municipios como Sabana Grande. Recuerdo la Normal de Fátima, de Galapa, de Puerto Colombia, el colegio Cisneros, entre otros, pero el más famoso era el que se celebraba en el colegio San José.

Marlio: ¿Cuál fue tu primer vínculo con el maestro Marlio Cortés?

Remberto: Yo estaba en décimo o undécimo grado en el colegio, estamos hablando del año 1990 o 1991, unos años después yo estaba ya en la universidad y entré al grupo de danzas de la Universidad del Atlántico, y estando allí decidí un día hacer una llamada a la escuela porque me enteré de que Marlio tenía una escuela. Me contestó la hermana Bianey Cortés y yo le manifesté mi interés, por lo que me citó a una reunión, sinceramente pensé que sería una reunión informativa, pero no fue para nada así, de una me metieron en un baile llamado *Bloco*. Recuerdo que ya Marlio no trabajaba en ese entonces en el colegio Eucarístico, creo que estaba solamente con el colegio Sagrada Familia, y tenía un repertorio de danzas y música afrobrasileña que me encantaba por la energía que transmitía la percusión.

Realmente nos explicaron los movimientos y me pusieron a pescar los pasos, es decir, eso era mientras llegaba Marlio. Cuando él llegó nos dio unas instrucciones más exactas, nos mostró los pasos y trabajamos. Luego de esas indicaciones nos presentaron, y creo que a partir de ahí hubo como un enganche, porque me gustó su método de trabajo.

Para mí fue una oportunidad, pues realmente eran pocos los hombres que tenía el grupo, y Marlio, quien también estaba como empezando su proceso de consolidar la escuela necesitaba bailarines masculinos y un gran apoyo, por lo que tal vez vio que yo le podía ayudar como bailarín y con otros aspectos necesarios para la organización y producción en ese lugar. A partir de ahí empezó un vínculo de amistad, pero también en mi proceso de formación, porque aprendí muchísimas cosas estando en la escuela. Importante mencionar que aún era muy joven y no tenía mucha plata para pagar la escuela, entonces le propuse a Marlio trabajar en lo que pudiera en la escuela como contraprestación.

Marlio: ¿Cómo reconoce el ejercicio creativo, investigativo y como formador del maestro Marlio Cortés?

Remberto: Lo primero es que a mí siempre me pareció que además de la capacidad de la ejecución de la danza que él mostraba, porque él mismo enseñaba los pasos, bailaba también y todas estas cosas, era en muchos casos uno más, era el cuidado que había en la puesta en escena. Yo eso se lo aprendí, y yo creo que se lo aprendí para la vida, pues siempre he sido un poco psicorrígido y autoexigente con mi trabajo, pero el participar en el grupo me ayudó a hacerlo aún más, porque a veces uno hacía el trabajo, y esto lo hablo de la formación en la ejecución de la danza, y uno sentía que estaba bien, Marlio entonces lo desbarataba completamente, y te decía: “faltó esto, y la expresión, y no sé qué”. O sea, esa capacidad que tenía en el proceso de formación para poder verlo todo, es decir, no solamente si hacías bien el paso o no, sino si tenías

la expresión, si tenías la actitud, si tenías esa presencia escénica, y no solo de ti como individuo, sino dentro de un grupo, porque creo que una de las mayores fortalezas que se tenía era el baile de grupo, de lograr algo muy Alvin Ailey, de abrir y cerrar, de subir y bajar.

De hecho, muchos años después en Nueva York tuve la oportunidad de ir al estudio de Alvin Ailey e ir a una presentación, y yo decía: “caramba, me siento tan Marlio Cortés en este escenario”, porque me recordé en *Yemayá*, en *Oshun*, en muchas danzas, en muchos trabajos que hicimos.

En términos de la formación, el nivel de exigencia: por ser cada vez mejor, por hacer las cosas muy bien, por manejar la tensión incluso, y por poder superar los propios miedos, de hacer cosas que uno no hacía; yo nunca me imaginé hacer todas estas cosas con mi cuerpo, hacer cosas que uno no hacía, que no sabía que podía hacer. Yo decía: “en serio, nunca voy a poder hacer ese salto”, me refiero al que nos tocaba realizar en una parte de la coreografía de *Ogún*, que era el salto en el que iniciábamos arrodillados en el suelo y despegábamos para saltar girando de cuerpo entero en el aire, y lo practicamos y lo practicamos, nos reventamos las rodillas aunque teníamos rodilleras, pero él nos alentaba y nos daba indicaciones de cómo hacerlo sin lastimarnos hasta que lo logramos. Y decía entonces: “quiero ver en la presentación a todos al mismo tiempo en el aire dando la vuelta”. ¡Y lo logramos!

Entonces, en términos formativos, creo que el aporte fue muy importante. Lograr explotar las potencialidades que uno no sabía que tenía en todo sentido, corporalmente hablando, físicamente, técnicamente, en la expresión; y por otro lado, el cuidado de los detalles que él tenía, que eran la clave de su trabajo, para mí fue de mucho aprendizaje.

Ahora, si nos vamos a otros ámbitos, en lo creativo, pues primero sus trabajos eran en esencia creativos. Lograr una mezcla de los vestuarios, de los materiales, de las texturas, de los

colores, de los estampados, eso era también parte de la inventiva de él, porque él mismo diseñaba los vestuarios; él hacía todo en ese arrancar, él no se podía dar el lujo de tener un diseñador de vestuario, un productor y muchos otros actores que seguro le ayudarían, entonces él hacía todo ese trabajo.

Y si nos vamos al plano de la música, obviamente también, él lograba escuchar y al mismo tiempo reproducir, o sea, tenía esa capacidad también, y buscaba los instrumentos hasta que los encontraba; los traía, se los pedía a la hermana en Estados Unidos o los compraba acá, o los mandaba a hacer, los adaptaba y les sacaba el sonido, y ahí yo decía: “este man es la cagada, porque cómo logra a partir de solo el sonido reproducirlo en unos instrumentos que nunca en su vida había tocado”, y eso me parecía muy bacano.

En términos de investigación, porque ese era otro tema importante en el trabajo de Marlio, él se documentaba, investigaba y en una época en la que no había YouTube, en donde no había internet ni la cantidad de recursos que hay hoy en día, buscaba videos, buscaba información, traía libros, leía, traía grabaciones, compraba CD en sus viajes. Entonces viajaba, aprendía y nos enseñaba. Entonces con tan pocos recursos a la mano y tan costoso que resultaba en ese momento aprender, él sí lo hacía, cosas que no hacen muchos grupos hasta el sol de hoy.

Marlio: Para finalizar, por favor describe qué te deja a nivel personal tu paso por la escuela del maestro Marlio.

Remberto: Para mí fue una de las mejores épocas de mi vida, de mayor conocimiento y que disfruté mucho, y hasta hoy, con mi familia, con mi hermana que también hizo parte más adelante con toda la familia de él, con su esposa, con sus hijos, entonces pues sí hay un vínculo. Si bien es cierto que uno no anda todos los días viéndose, pues uno sabe que hay una relación, que hay un respeto, que hay una amistad muy cercana de familiaridad, de calidez humana,

porque hay que resaltar que además de todo esto Marlio es un gran ser humano, una gran persona.

Transcripción de la Entrevista Realizada al Maestro Isaías Rojas

Marlio: ¿Cuál es su nombre?

Isaías: Mi nombre es Isaías Rojas Ramírez.

Marlio: ¿Cuántos años tiene?

Isaías: Tengo 63 años de edad.

Marlio: ¿A qué se dedica?

Isaías: Soy profesor de la Escuela Nacional de Danza de Cuba y del Instituto Superior de Artes de Cuba (ISA). También soy director artístico y general de la compañía folklórica Banrará, de la cual soy su coreógrafo.

Marlio: ¿Dónde ha ejercido o ejerce su labor artística-pedagógica?

Isaías: Mi labor artística-pedagógica realmente ha sido muy amplia, yo empecé a enseñar como maestro en 1980.

Marlio: ¿Cuántos años de experiencia lleva en su labor artístico-pedagógica?

Isaías: Tengo 42 años siendo maestro en la enseñanza artística y he trabajado en todos los niveles de la enseñanza artística cubana: nivel elemental, medio y superior.

Soy profesor asistente del Instituto Superior de Arte y trabajo también como profesor en la Escuela de Danza Nacional de Cuba. Mi vida artística la inicié en 1978, o sea, tengo 44 años de vida artística, en los que hay un recorrido muy grande con investigaciones muy profundas sobre la influencia de la cultura franco-haitiana en Cuba, y sobre todo en la provincia de Guantánamo.

También he hecho muchas investigaciones sobre diferentes sones en mi región, por ejemplo, shangüí, e investigaciones que además he llevado a la escena. Precisamente, la única

compañía en Cuba que ha sacado ese tipo de bailes de influencia hispano y africana de la zona oriental del país en el escenario es la compañía Banrará.

También he hecho investigaciones acá, en La Habana, sobre el folclor de la parte occidental del país, sobre los bailes populares como el cha cha chá, el mambo, el casino, la mal llamada salsa cubana, la rumba y el son. Tanto de la zona oriental como occidental del país me he nutrido mucho. Aquí sobre la rumba contemporánea he indagado sobre el derecho de la mujer a bailar columbia, en fin, mi trabajo investigativo ha sido muy profundo, lo que me ha brindado la oportunidad de dar conferencias en distintas partes del mundo: en Los Ángeles, Berkeley, San Francisco, Nebraska, El Colorado en España, Canadá y en Colombia.

Yo fundé además la compañía profesional de danza libre de Guantánamo en 1989, también la Compañía Badúl y la Compañía Banrará en 1994. He trabajado en diferentes eventos y compañías a nivel local y mundial.

Mi especialidad es la danza folklórica, me he dedicado a investigar los principales grupos étnicos que llegaron desde diferentes partes de África a Cuba. He investigado toda la influencia hispana en Cuba y la cultura aborígen en este país. Soy además profesor de folclor titular y asistente.

Marlio: ¿Cómo conoció al maestro Marlio Cortés?

Isaías: Yo conocí a Marlio en el Día Internacional de la Danza, un muchacho que llegó a Cuba a un festival muy importante que se hace aquí; venía con un grupo de jóvenes con muchas inquietudes, y él sobre todo tenía inquietudes fenomenales. Nos conocimos en el Teatro Mella, después trabajamos juntos en el Teatro Fausto, en Galeano, y tuvo mucho interés por conocer todo lo de nuestra compañía: el fuego, los machetes y otros elementos de nuestras danzas. Entonces, Marlio se acercó y nos invitó a la casa donde se encontraban hospedados y ahí

intercambiamos conocimientos, le dimos clases de yuca, palo makuta y gaga, en fin, ese primer día fue muy importante, porque ahí empezó una tremenda comunicación y amistad.

Marlio: ¿En qué otros momentos desde ese día se cruzaron sus carreras y por qué?

Isaías: Un día Marlio me dijo: “¿quieres ir a Colombia?”, y yo me sorprendí y pensé, como decía todo el mundo: “no, no, la gente solo te promete llevarte a su país pero nunca ocurre”. La verdad nunca pensé que sucedería eso con Marlio, y un día yo y una vecina de un cuartico muy pobre donde vivía me dijo: “¡ve!, Isaías, te llamaron de Colombia, un tal Mario Cortés”, y yo no estaba y me perdí la llamada, casi me da algo por no haber podido contestar, pero mi vecina me dijo que él me iba a llamar al otro día, y yo estuve como cinco horas esperando la llamada, de la desesperación por salir de viaje y llegar a conocer Colombia. El caso es que me parecía increíble que él hubiera coordinado con nuestro gobierno y gestionado todo lo económico para hacer realidad ese sueño para nosotros.

En esa ocasión salimos de Cuba Yacelis, Nichito y yo, y ya estando en Barranquilla impartimos muchas clases allá, y Marlio recibió todas las clases de vodú, chancleta, rumba, congo y yuca, y no solo él recibió todas las clases a nivel de baile, él se sentó en cada instrumento, en cada tumbadora, para aprenderse los diferentes toques, para no fallar, o sea, él estaba claro de los conocimientos que necesitaba, para luego ponerlos en escena en el mundo del espectáculo. Bueno, inclusive luego me contaron que él montó espectáculos grandes y muy buenos allá en Colombia sobre la cultura cubana franco-haitiana.

Esto fue muy importante, porque en verdad él tuvo una visión muy larga para enriquecerse, y para nosotros igual, porque a través de este viaje conocimos la cultura de Colombia. Y yo le agradezco en verdad, por habernos permitido beber de esa fuente de la cultura de Barranquilla.

Marlio: Las categorías de esta investigación son el autodidactismo, la formación y la gestión artística y cultural. Por favor díganos qué nos puede referir acerca de las prácticas de estas tres líneas por parte del maestro Marlio.

Isaías: Eran tantas las inquietudes de Marlio, que volvió a regresar a Cuba dispuesto a continuar la investigación, y fuimos a Guantánamo, al evento de la Guantanamera, un festival bien grande que se realiza en esa región. Él tuvo la oportunidad de beber de esa fuente, del foco andábamos con messié André, donde Lin, y fuimos a diferentes casas, a diferentes sedes de los grupos portadores; también donde Pachanga, un lugar en el que Marlio recibió clases, realizó entrevistas, preguntó, indagó y aprendió de los grupos tradicionales. También estuvo en la fiesta popular, en la plaza, donde él pudo participar y recabar mucha información.

Yo pienso que muchas cosas se nos han olvidado de esos momentos, porque fueron muchas cosas las que pasaron en ese tiempo que él investigó acá, en Guantánamo. Pero quiero insistir que Marlio bebió del evento más importante acá; beber de la fuente de los grupos portadores y también de maestros, de personas mayores, de edades muy avanzadas, que han muerto ya la mayoría, es muy importante. Pero afortunadamente messié André, que fue la persona que más investigó conmigo y que habla lengua creole perfectamente, porque es descendiente, pues Marlio tuvo la oportunidad de conocerlo a él y a muchos más de los cuales investigó su trabajo.

Recuerdo que Marlio estaba en las ceremonias, él era un participante más dentro del foco, y eso permitía que se alimentara espontáneamente y sacara lo mejor del foco; y hay que admirarlo por sus técnicas de investigación, porque él era autodidacta, era empírico, era un hombre sin conocimiento de la investigación, sin embargo era insistente y creaba sus propias técnicas de investigación

Como dije antes, fue un esfuerzo enorme para él también. Hay que decir que acá el transporte era malo, se pasaba trabajo, comíamos lo que había en la calle, no había una alimentación bastante fuerte, y yo imagino que son valores que hay que resaltar en la vida de Marlio.

Marlio: Por favor, mencione alguna anécdota que recuerde del maestro Marlio Cortés.

Isaías: Una anécdota de varias, es que Marlio estaba muy contento porque hace unos momentos había pasado una conga que iba a la plaza principal de Guantánamo, y él se metió a grabar y a bailar. Parece que él tropezó con alguien sin querer y un muchacho se quiso fajar con Marlio y yo tuve que salir al momento, pero no paso a más, porque era un bailarín que yo conocía de un grupo aficionado de Guantánamo llamado Comba.

Otra anécdota es que viajamos en transporte malísimo de La Habana a Santiago de Cuba en un tren ruso viejísimo, con un calor bárbaro y muchas cucarachas, y aquel tren se varó cinco veces, entonces el viaje que debió durar horas duro un día. Eso para Marlio fue duro, y al viaje de regreso, él prefirió pagar un avión para Nichito, él y yo, porque no quería pasar por eso nuevamente.

Marlio también estuvo en un cuartico muy pobre, un cuartico sin las mínimas condiciones de vida, que eran las que teníamos nosotros en ese momento. Él vivió conmigo y con mi hermano Josué Rojas, y no tuvo a pesar de las condiciones precarias en las que estábamos ningún inconveniente por pasarlas con nosotros, y eso fue, considero, algo muy importante, porque era un muchacho que venía a otras tierras, pero centrado y muy preocupado por hacer un trabajo investigativo, o sea, no vino a un hotel de tres estrellas ni nada.

En ese momento yo tuve claridad de que él tenía muchas inquietudes coreográficas, de investigación, de conocer al máximo, y que tenía muchas posibilidades de asimilar información,

porque lo mismo cantaba, también tocaba y bailaba, entonces gozaba de un gran potencial.

Pienso que él tenía ideas fijas, ideas muy largas de lo que él quería hacer; era un gran coreógrafo, un gran profesor y un gran director artístico, en ese momento realmente era un muchacho con muchas expectativas.

Inclusive Marlio nos compró instrumentos nuestros, típicos de Banrará, para tocar tumba francesa y vodú, y pienso que lo hizo para llevarlos a sus obras y tocar con los instrumentos originales, pero también para ayudarnos un poquito viendo la necesidad que nosotros teníamos.

Yo pienso que el ser autodidacta para Marlio también fue suerte. El ser autodidacta no piensa nunca, creo yo que de eso voy a hacer un libro más adelante. El autodidacta es una persona que por esfuerzo propio, por inspiración, pienso yo, por imaginación, sale a la calle, sale al mundo a recorrerlo y a buscar cosas por conocer y a desarrollar las inquietudes de su interés. Y Marlio es un muchacho autodidacta, porque hacerse coreógrafo, investigador, director artístico, en fin, conocer ese mundo de la fantasía del espectáculo fue muy importante para él, primero, porque un autodidacta es natural, y tú vas al foco y disfrutas del foco, participas del foco, tocas con los informantes, bailas con los informantes.

O sea, el autodidacta no tiene limitaciones técnicas, que alguna vez tú vas con un boceto porque vienes de escuela, y pienso que inclusive no va en clave. Y yo pienso que Marlio como autodidacta vino a investigar mi experiencia, investigar donde nosotros vivíamos, del foco y disfrutamos del foco.

Bueno, de entrada, desde el punto de vista que tú haces una investigación autodidacta y lo llevas al mundo de la estética, o sea, del escenario de la teatralización, de la proyección en técnica en el escenario, es un valor muy importante ya, porque fuiste capaz de hacer un guion y llevarlo a una dramaturgia determinada, y llevarlo al pueblo, llevarlo al público para que disfrute

de ese espectáculo artístico; ese hecho artístico es muy importante, o sea, ya con una técnica adecuada.

Yo pienso que son valores muy importantes que hay que tener en la vida, y que él lo tuvo presente y nosotros también: un autodidacta recoge y se alimenta de los grupos portadores del templo, de todos los lugares de los cuales se saca la información, la investigación, y de los que uno se alimenta y también alimenta al pueblo con el hecho artístico, con la proyección folklórica, con la estética, porque van a generar un mejor nivel de vida de un médico, de un ingeniero, de un vendedor de escoba o de un trabajador social, de un vendedor de dulces, o sea, de ese pueblo que necesita tanto alimentarse de la cultura, espiritualmente hablando, y de un autodidacta que es capaz de hacer danza y música y llevar el espectáculo desde el punto de vista estético a un pueblo.

Pues eso tiene un valor extraordinario, y podemos valorarlo así. Marlio es una persona que ha trabajado como investigador, como profesor o maestro en ese perfil estético con una “be” bien larga. Con un sentido estético muy adecuado, muy suyo, de su forma de hacer el arte de manera propia, sola de él.

Marlio: Para finalizar, ¿qué concepto le merece el maestro Marlio Cortés?

Isaías: Yo valoro a Marlio como un gente súper inteligente, un autodidacta triunfador, porque se ha dedicado desde su escuela toda una vida a la investigación, al mundo de hacer coreografías, a tocar, a hacer espectáculo del hecho artístico con un valor extraordinario. Pienso que su trabajo es muy serio, y que merece mucho mérito por su trayectoria bien impresionante en Colombia y fuera de Colombia.

Prueba de lo anterior fue cuando trajo su ballet acá a Cuba y fue muy aplaudido, y pienso en mi criterio, muy noble y muy sencillo, que él es un gran coreógrafo, un gran artista, un artista

sencillo, del pueblo humano que a través de lo que hace eleva el nivel de vida de su población, y que con su inteligencia desde el punto de vista ya como director artístico ha tenido un desarrollo extraordinario, con un perfil artístico estético bastante amplio en el mundo del espectáculo. Ver cómo se superó, del artista del 94, 95 o 96, él es ya un artista consagrado, un artista que ha tenido ya una proyección y un desarrollo, ya que se alimentó bien de ese manantial tan amplio del mundo del espectáculo y lo ha sabido desarrollar en todas las etapas de su vida artística.

A él le deseo toda la suerte del mundo, todas las “che” del mundo, y que siga trabajando, que es todavía un hombre joven, y que se siga desarrollando en este complejo mundo del arte.

Transcripción de la Entrevista Realizada al Maestro Rafael Palacios

Marlio: Maestro, ¿cuál es su nombre?

Rafael: Rafael Palacios.

Marlio: ¿Qué edad tiene?

Rafael: 52 años.

Marlio: ¿A qué se dedica?

Rafael: Soy bailarín, coreógrafo e investigador de la danza afro-diaspórica.

Marlio: ¿Dónde ha ejercido o ejerce su labor artístico-pedagógica?

Rafael: Bueno, después de haber estudiado entre Francia y África durante aproximadamente cinco años y medio regresé a Medellín y fundé la corporación Sankofa Danza Afro; entonces, hace 25 años que estoy trabajando con mi corporación con base en Medellín, pero también en toda Colombia y sobre todo en el Pacífico colombiano. Yo diría que este es un proyecto itinerante, que comparte el conocimiento con los territorios.

Marlio: ¿Cuántos años de experiencia lleva en su labor artística-pedagógica?

Rafael: Pues yo comencé como bailarín y luego en Francia me formé para participar como bailarín en compañías de danza de origen africano. Al regresar a Colombia, me encontré con la necesidad de convertirme en un coreógrafo, entonces yo pienso que ahí comienza la enseñanza de las técnicas de danzas que aprendí en África; desde la labor pedagógica, de enseñar esas técnicas que no se conocían en Colombia, pero además enseñando también en contexto, en la geografía y en la historicidad de los colombianos. Entonces, diría, que hace 25 años, cuando regresé al país, fundé mi compañía, pero también comienzo a enseñar y compartir lo que sabía con otras personas.

Marlio: ¿Cómo conoció al maestro Marlio Cortés?

Rafael: ¡Ah, bueno!, si bien recuerdo fue a través de Norman Mejía, quien nos presentó en la Universidad de Antioquia. Norman me habló del proyecto tuyo, y luego, creo, Marlio, que me invitaste a Barranquilla a dictar un taller en tu academia. Creo que ahí fue que empezamos a conocernos más y a crear como ese primer encuentro y vínculo.

Marlio: Bueno, lo que acabas de mencionar tiene que ver un poco con la siguiente pregunta: ¿en qué otros momentos desde ese día que conoció al maestro Marlio se cruzaron sus carreras y de qué manera?

Rafael: Claro, yo creo que la siguiente oportunidad fue en Bogotá, cuando hice audiciones para la obra *34% visibles*. Allí yo escogí, creo que fueron a 20 bailarines, 20 artistas de diferentes lugares de todo el país; dentro de esos estaba Marlio, y desde ahí empezamos ya un proceso mucho más intensivo. Fueron tres meses, durante todos los días, de 8:00 a. m. a 1: 00 p. m. Todos los días, de lunes a viernes, trabajamos arduamente en esa obra que se llamó, como dije, *34% visibles*.

Marlio: ¿Cuáles eran los requisitos o el perfil que deberían tener los bailarines para esa obra y cómo fue su proceso de selección?

Rafael: Bueno, a mí lo que me interesó para ese proyecto, y además lo que me propuso la Secretaría de Cultura de Bogotá, que creo que tenía otro nombre, ¿no sé si lo recordás, Marlio?

Marlio: Sí, ese era el nombre, bajo dirección de Sonia Bauzá.

Rafael: Sonia lo que me pedía era que hiciera una creación de danza afro-contemporánea del corte de mi compañía de danza en Medellín, Sankofa, y con bailarines que estuvieran viviendo en la ciudad de Bogotá. Esas eran como las condiciones principales, y este montaje también era parte de un grupo de tres montajes que se estaban desarrollando en ese momento con coreógrafos invitados, de Cuba, de Brasil, y yo pues obvio iba a representar la versión de la danza

afrocolombiana en nuestro país. En cuanto al perfil de los bailarines, pues eran bailarines intérpretes de todo tipo de danza, que no fueran formados en una danza en específico y que quisieran conocer la técnica de danza afro-contemporánea; que estuvieran abiertos a la filosofía, la cual debía crear una armonía de la propuesta artística. Entonces, yo creo que el perfil era simplemente que los bailarines fueran respetuosos de la técnica de danza de los contextos afrodescendientes. Y hubo muchos y gran diversidad de personas y de culturas, entre ellas, pues Marlio participó.

Marlio: Rafa, yo recuerdo, y haciendo un paréntesis, que la selección de los artistas comenzó con la entrega de nuestras hojas de vida en la misma Secretaría, la cual luego procedería a llamar a los artistas que pasaran ese primer filtro. Desde ahí ya iniciaba como tal el proceso de selección, y para uno como aplicante seleccionado en primera instancia representó un estado de ansiedad y luego de alegría recibir la llamada de la Secretaría de Cultura del Distrito, que avalaba pasar al segundo paso, el cual era presentar audiciones físicas en la sede del Ballet Tierra Colombiana del maestro Fernando Urbina.

Ahí empezó en sí el proceso de selección, que duró un tiempo largo. Es decir, los bailarines que llegaron con sus hojas de vida y que luego de haber pasado el filtro llegaron a la sede del maestro Urbina, no necesariamente eran los que iban a ser parte como tal del cuerpo de baile. Se elegirían solo 20 artistas para el proyecto de *34% visibles*, hubo todo un proceso de selección y día a día iban saliendo bailarines, semana tras semana se veían menos personas, hasta quedar solo nueve bailarines masculinos y once femeninos.

Rafael: Sí, estábamos en la sede del Ballet Tierra Colombiana, del maestro Fernando Urbina, y sí, lo que pasó es que se presentaron muchos bailarines, y yo tenía casi 20 bailarines por día y quería tomarme el tiempo de verlos, conversar con ellos, estar tranquilo, y ver también lo que

cada uno tenía y lo que sabía hacer. Entonces lo que yo hice fue hacer unas clases de danza, para también saber la gente cómo podría interiorizar la técnica, porque no era fácil, eran movimientos que la gente no conocía, eran unas formas también de moverse totalmente diferentes, y además también les pedía que realizaran coreografías cortas de su propio repertorio, de sus propias técnicas, para que no hubiera tanta desigualdad y darles la posibilidad de explorar cómo podían acercarse a esta técnica nueva, para de esta manera sumar también un conocimiento acumulado, que es importante, que es valioso y con el cual se puede entrar a dialogar. Por eso nos demoramos tanto en la escogencia de la gente.

No fue tampoco fácil para mí, porque mucha gente quería estar en esa obra, y para mí era muy duro estar diciendo día tras día a tanta gente que no podía estar. Entonces me tomaba el tiempo de analizar bien el movimiento, pero también la personalidad, porque era vital saber si podían trabajar en equipo, y para eso habían ejercicios en conjunto. Recuerdo que eso me posibilitaba mirar a la gente y darme cuenta si eran capaces de comunicarse con los demás. Fue un proceso también muy bonito, porque yo siento que la audición también fue una especie de laboratorio, de taller, y le sirvió a la gente no solo para decir: “yo quiero aspirar a un trabajo”, sino también para conocer una filosofía y una nueva forma de bailar.

Marlio: A mi manera de ver, maestro Rafael, este fue un proyecto que tuvo dos componentes importantes en mi persona: por una parte, el formativo, y por otra, como bailarín intérprete. Ahora le pido que por favor exponga su concepto sobre el rendimiento, las habilidades y el compromiso en los ensayos durante la obra por parte del maestro Marlio.

Rafael: Pues yo lo que creo es que en general el elenco fue muy comprometido con su trabajo. Desarrollábamos muchas charlas, en donde nos poníamos en contexto sobre las condiciones de la gente afro, porque no estábamos nada más aprendiendo unos pasos de danza, sino que estábamos

hablando sobre la historia de los seres humanos afrodescendientes y todo lo que nos ha tocado a nosotros como cuerpo racializado vivir. Yo creo que en ese sentido Marlio también entendió la premisa y tuvo el respeto para abordar el tema no solo desde su rendimiento físico y técnico, sino también desde lo reflexivo, pues tenemos que tener todo el respeto para hacerlo de la manera más justa y digna posible. Y yo creo que en ese sentido, pues Marlio cumplió con todos los requisitos y expectativas que yo tenía con cada uno de los bailarines y las bailarinas que participaron en la obra.

Marlio: Sí, ese fue un proyecto que en su mayoría trató sobre la afrocolombianidad, la diáspora y la invisibilización de la gente afro en el país. ¿Por qué usted decidió que el maestro Marlio, a pesar de no ser una persona afro, podría participar en este proyecto?

Rafael: Yo lo que creo es que Marlio ya tenía un tema o un trabajo de investigación con el cuerpo, que tenía que ver con el mundo afro-diaspórico. En ese momento, Marlio me hablaba no solo sobre algunas danzas de Barranquilla y de la costa Atlántica, sino también de su vínculo con Brasil, con algunas danzas de Brasil de origen afro, y yo creo que eso es importante, que una persona mestiza cuando está trabajando y cuando está investigando los temas afro, pues pueda profundizar para que cada vez sea más responsable y no caiga en la apropiación cultural porque sí, y que además amplíe la propia educación sobre lo que significan las manifestaciones artísticas de los pueblos afrodescendientes. Entonces para mí no es nada extraño que una persona no afrodescendiente pueda hacer parte de alguno de mis montajes.

Marlio: Maestro Rafael, ¿tuvo algún tipo de resistencia por haber tenido en este proyecto a tres personas que no eran afrodescendientes?

Rafael: Pues siempre hay comentarios, y conmigo siempre los hay de manera muy controversial, entonces cuando yo contacto gente mestiza algunas personas dicen: “pero ¿por qué?, si esa

persona blanco-mestiza no hace parte de la comunidad, o ¿cuál es la responsabilidad que esa persona blanco-mestiza tiene?”. Pues por eso yo trabajo entonces algunas veces con personas blanco-mestizas, para que podamos trabajar en conjunto y en alianza sobre lo que nosotros estamos buscando, que es la justicia cognitiva y social; por otro lado, si en algunas de las obras no bailan personas blanco-mestizas entonces dicen: “no le gusta trabajar con ellos”, y además que soy un “afrocentrado y le doy la espalda a otros conocimientos”. Para mí estuvo muy bien la pasión tuya, y de dos o tres personas más que ahora no recuerdo el nombre, que no eran afrodescendientes pero que asumieron con todo respeto y con toda disciplina, aportando a un proceso que expone la voz de los afrodescendientes en Colombia y en el mundo. Igual también fuimos a Canadá y a España con esta obra, y yo creo que de todos modos esto es importante.

Marlio: En retrospectiva, ¿cómo analiza el proceso logrado por el maestro Marlio como bailarín, coreógrafo, creador y gestor?

Rafael: Bueno, yo respeto mucho al maestro Marlio, me parece que ha sido una persona seria y disciplinada; una persona que ve en la danza la oportunidad de poner en el escenario esos cuerpos que bailan, esos cuerpos que están hablando en un contexto político y social. Al igual que Marlio, siempre a todas las personas que han sido y que han compartido conmigo, que se han acercado para conocer mi técnica y mi filosofía, siempre en lo que estoy insistiendo es cómo hacemos para no vaciar de sentido las prácticas de origen afro. Nosotros necesitamos estar en los escenarios del mundo con una voz propia. Entonces, yo creo que los proyectos que se gestan con respeto logran amplificarnos, y creo que en ese sentido Marlio ha sido constante, ha sido serio y ha hecho un trabajo profesional de oficio en Colombia, que es lo que tanto necesitamos en el gremio de la danza.

Marlio: ¿Considera usted que el proceso de formación como bailarín intérprete en danza afrocontemporánea del maestro Marlio Cortés puede ser ejemplo para futuras generaciones de la danza?

Rafael: Yo creo que sí, en el sentido de que la gente se pueda interesar en seguir investigando con sus propias herramientas y sus propias miradas lo que significa la danza afrodescendiente, en este caso, la contemporánea. Entonces yo creo, Marlio, que el trabajo que estás haciendo va a defender a futuro lo que le estás enseñando a tus alumnos y alumnas.

Marlio: Bueno, ya por último, ¿considera que su trabajo aportó a la formación del maestro Marlio, a pesar de no ser una formación de academia?

Rafael: Sí, a eso me iba a referir, yo espero que sí, espero que el trabajo que hago pueda inspirar a los bailarines y las bailarinas que se acercan, y que puedan hacer una reflexión profunda de lo que significa un cuerpo racializado en el mundo. Entonces, yo creo que los ejercicios que nosotros compartimos durante los procesos de formación, de exploración, de improvisación y composición, pues le han aportado a Marlio y a todas las personas que han pasado por la escuela Sankofa.

Marlio: Por favor, refiéranos alguna anécdota o recuerdo que usted tenga para mencionar con el maestro Marlio.

Rafael: Pues a nivel profesional siempre me pareció que Marlio es una persona respetuosa, una persona que sabe dialogar con sus propios conocimientos y aceptar también otros para poder dar un diálogo coherente con las diferentes técnicas.

Siempre me agradó trabajar muchísimo con él. Siempre hemos tenido una muy buena amistad, una comunicación fluida, sencilla y directa, y eso pues lo agradezco. Nunca olvido la sopa de mote que me tomé en su casa la primera vez que fui a ella, esa es la mejor sopa que me

he tomado en mi vida, entonces siempre quiero volver para eso. A todo el mundo le digo: “en Barranquilla me tomé una sopa que nunca me he podido volver a tomar en otro lugar del mundo”. Y pues, Marlio, muchas gracias a vos por todos estos años de amistad y de trabajo profesional, que han sido siempre de manera positiva.