INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES- IDARTES
ASOCIACIÓN ALAMBIQUE ONTOLOGÍA CULTURAL
ISBN 978-958-58175-9-3

Tránsitos de la investigación en danza:

Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo la creación y la memoria
Parte 3 : 2012

Tránsitos de la investigación en danza:

Tránsitos de la investigación en danza:

Ecuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación y la memoria

Parte 3 : 2012

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES -IDARTES-

ASOCIACIÓN ALAMBIQUE ONTOLOGÍA CULTURAL

ALAMBIQUE

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ HUMANA

CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES

Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación y la memoria. Parte 3 : 2012

143 p. ; 20 x 24 cm

ISBN 978-958-58175-9-3

Foto portada: Zoad Humar
Obra: *Danzas de amor y guerra* Directores: Rafael Palacios y Heddy Maalem

Foto contraportada: Zoad Humar
Obra: *Las bodas de Igor Stravinsky* Director: Tino Fernández

Editorial **IDARTES** Co-editorial **Asociación Alambique**

Edición electrónica digital, noviembre de 2012

© Instituto Distrital de las Artes – IDARTES y Asociación Alambique

Derechos reservados. Se permite la reproducción parcial de esta obra citando la fuente.

Instituto Distrital de las Artes
IDARTES

Calle 8 # 8 - 52 Bogotá D.C.

Gerencia de Danza

Carrera 7 # 22 - 47 Piso 3
(Teatro Jorge Eliécer Gaitán)
Bogotá D.C.
Conmutador: (571) 379 57 50 Ext. 340 / 341
danzaidartes@gmail.com
www.idartes.gov.co

Siguenos en facebook: **danzaidartes**

Asociación Alambique Ontología Cultural

calle 9 # 2 – 17 Bogotá D.C.
alambiqueasociacion@gmail.com

www.espacioambimental.com

Alcaldía Mayor de Bogotá
Gustavo Petro Urrego
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
Clarisa Ruiz Correal
SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL
Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Gerencia de Danza
Atala Bernal Chaparro
GERENTE
María Paula Álvarez Echeverry
ASESORA ÁREA DE FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN

Asociación Alambique Ontología Cultural
Adrian Cussins
REPRESENTANTE LEGAL
Natalia Orozco Lucena
DIRECTORA EJECUTIVA Y ARTÍSTICA

Asociación Alambique Ontología Cultural
Coordinación editorial
Edición **Rodrigo Estrada y Natalia Orozco Lucena**
Diseño **Rafael Duarte Uriza**
Corrección de estilo **Rodrigo Estrada**
Editorial **IDARTES**
Co-editor **Asociación Alambique**

Contenido

8
EDITORIAL

9
IDARTES

10 Encuentros de Creación

13
REFLEXIONES SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
(Maldita Danza)

19
SOBRE INVESTIGACION Y CREACION
(Carlos Enrique Garzón Pérez - Dunkan)

26
DANZA TRADICIONAL CONTEMPORÁNEA
Nuevas rutas creativas desde el cuerpo tradicional colombiano
(Hanz Plata Martínez)

35
EL DEDO, EL PULMÓN Y LA CARNE
(María Fernanda Garzón)

41
CREAR DESDE LA TRADICIÓN
(Juan Carlos Ortiz Ubillus - Orkéseos)

47 Encuentros de Memoria

49
LAS FORMAS POSIBLES DE LA DOCUMENTACIÓN ACTUAL EN DANZA, PARA PRESERVAR SU MEMORIA HACIA EL FUTURO
(Francisco Abelardo Jaimes Carvajal)

55
EL ARCHIVO, ¿UN LUGAR PARA LA DANZA?
(Juliana Atuesta)

61
HOJAS DE VIDA EN PROCESO DE CREACIÓN
(MargaritaRoa)

66
INVESTIGACIÓN EN DANZA: CRÍTICA, PRÁCTICA E HISTORICIDAD
(Felipe Lozano)

74
INVESTIGACIÓN Y MEMORIA
(Francisco Hinestroza)

81
ORIGEN, VIDA Y TRANSFORMACIÓN
(Víctor Antonio Casas)

87
EL MOHINI ATTAM: CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
Y PATRIMONIO IMAGINARIO
(Brigitte Prost. Universidad Rennes 2, Francia)

95
APUNTES PARA UNA MEMORIA DEL BAILE FLAMENCO EN BOGOTÁ
(Francisco Jiménez Romero)

____101_____Encuentros de Crítica

104
LO CRÍTICO DE LA CRÍTICA
(Raúl Parra Gaitán)

112
CRISIS DE LA CRÍTICA
(Richard Tamayo)

118
HACIA UNA CRÍTICA DE LA DANZA
(Juliana Reyes)

124
NOTAS ACERCA DE LA ESCRITURA SOBRE DANZA
SOBRE EL TEXTO CRÍTICO
(Humberto Quijano)

130
LA CRÍTICA EN LA DANZA FOLCLÓRICA:
ACERCAMIENTOS Y REFLEXIONES
(Andrea Karina Garcia)

135
LA CRÍTICA EN LA DANZA Y LA DANZA COMO CRÍTICA
(Camilo Hurtado Niño)

EDITORIAL

Los diez y nueve textos que tienen lugar en la presente publicación, alimentan el entramado de pensamiento que desde hace tres años la institución pública viene posibilitando en complicidad con la comunidad de investigadores y creadores de danza de la ciudad de Bogotá. Esta colección de tres números (2010, 2011 y 2012) reúne de manera importante el acontecer discursivo y reflexivo actual de la danza. Tránsitos de la Investigación en danza, 1, 2 y 3, tienen el carácter de volverse una fuente de investigación para actuales y futuros investigadores del acto escénico.

La pluralidad de puntos de vista provenientes de las experiencias disímiles con la danza, permiten a su vez, considerar un paso adelante en todo este proceso de acopio y sistematización de información: dar lugar a los procesos de pensamiento que la danza faculta. Pensar es un acto, y como tal, adquiere formas de presentación que son igualmente complejas en el devenir del gesto en movimiento. Esta compilación de escritos son, por lo tanto, registro de lo que ya la danza misma es capaz de pensar en su hacer; pensar que como tal implica una acción múltiple; un pensamiento de rebote, que resuena y va generando ecos y discursividades que entretejen comunidad.

El año pasado, los encuentros de investigación contaron con dos focos de atención, la creación y la memoria. Este año, y en correspondencia con las inquietudes y acciones generadas por Idartes en torno al periodismo cultural, y, más específicamente, en torno a la crítica en las artes escénicas, se puntualizó, además de los encuentros de creación y de memoria, un tercer espacio de diálogo sobre crítica en danza. En esta publicación, el lector podrá encontrarse con algunas de las miradas provenientes del espectador, del programador, del generador de la política pública, del historiador, del creador ante el hecho de crítica en y para la danza.

La asociación Alambique, aliada de la entidad pública para dichos encuentros y procesos de sistematización, celebra el acontecer de este proceso de retro-alimentación sobre el hacer de la danza. Reconoce su valor pero también el camino abierto que queda para futuros aliados que promuevan otras formas o procedimientos de sistematización. El propósito de continuar madurando el encuentro con el oficio, los hechos de pensamiento, creación y acción que la danza promueve, tiene el valor de mantener una comunidad, sostenida por vínculos diversos y articulados con el hacer, el ser y el tener que provee la danza.

Agradecemos a los participantes, escritores y fotógrafos que han permitido agilizar y generar el proceso de memoria en los tiempos trazados por la asociación.

NATALIA OROZCO LUCENA

Asociación Alambique

IDARTES

SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR

Director General

Instituto Distrital de las Artes

Encuentros de Creación

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *ESCrito Absurdo*. Dirección: Vladimir Rodríguez y Omar Carrún

Presentación

Luego de tres años consecutivos de encuentros entre creadores y de contar con la posibilidad de consolidar un registro escrito sobre aquello que *no cesa de escribirse*, el acto de la creación, nos preguntábamos si no será acaso el momento, respecto de los encuentros de investigación-creación, dar lugar a otras formas de registro, a los registros otros, propios de la danza, los que se signan directamente con el cuerpo y que logran inscribirse en la comunidad a través del intercambio de saberes, métodos y rutas generado en el hacer mismo de la danza. En otras palabras, si acaso no sea prudente ahora dar lugar a encuentros, en el quehacer mismo de los creadores, entre metodologías, procesos y perspectivas; recrear mecanismos de visibilidad que permitan compartir desde el ejercicio creativo, los modos de creación que se han estado enunciando en las múltiples miradas reveladas en la reflexión discursiva de los coreógrafos bogotanos. Este registro escrito es una fuente y un motor de la acción y la creación importante no sólo para el porvenir de futuras generaciones, sino para el proceso actual de reconocimiento de una comunidad ávida de escucharse y ser escuchada.

Los encuentros de investigación-creación permitieron este año abonar algo nuevo en esta continua tarea de tres años y fue movilizar las fronteras de *género dancístico* para dar lugar al diálogo sobre el acontecer creativo y sus procesos. La creación sobrepasa la distribución estética dada en la enunciación de géneros de danza, y tiene lugar en los modos de hacer danza. Los encuentros fueron movilizados por diversas cuestiones relacionadas con la creación y la danza. Nos preguntamos por el dispositivo de la repetición en el acto creativo, el lugar del intérprete, del público y el creador en el proceso de la creación, la construcción de la imagen (punto de partida, mecanismo de exploración y/o punto de llegada), la relación entre creación y formas de entrenamiento, el impacto de la política pública en los modos de crear. Estas y otras muy interesantes conside-

raciones, dadas en el diálogo entre los participantes, permitieron reconocer que nuestro contexto actual creativo está atravesado por una variedad de apuestas y trayectorias de muy diversa índole: compañías, coreógrafos y procesos que desde la enunciación del género parecen distantes pero que en sus modos de crear nos hacen saber de la conflluencia, por ejemplo, entre un coreógrafo que trabaja con materias de la tradición y el que trabaja con prácticas urbanas de movimiento; así también, fue posible advertir la diferencia que se invisibiliza bajo la enunciación de un género que a veces opera como un manto de recubrimiento y no permite advertir, por considerar un caso, los diversos procesos identitarios que se construyen con la materialidad de la tradición.

Estos encuentros nos permitieron dialogar con los creadores y coreógrafos colombianos Maria Fernanda Garzón, Jorge Puerta, Hanz Plata, Carlos Garzón, Julián Albarracín, Juan Carlos Ortíz, Jorge Bernal, Walter Cobos y Juana del Mar Jiménez. En lo que sigue, presentamos cinco artículos de algunos de los coreógrafos mencionados sobre el proceso siempre abierto de la creación.

Natalia Orozco
Asociación Alambique

REFLEXIONES SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

por Maldita Danza

Foto: Susana Gómez. Obra: *Super Tejido Limbo*. Dirección: Jorge Bernal

Maldita Danza

Juana del Mar Jiménez Infante: Fundadora e intérprete de la compañía Maldita danza. Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB., Bogotá.

Walter Antonio Cobos Hernández: Fundador e intérprete de la compañía Maldita danza. Licenciado en Piscología y Pedagogía por la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá y estudiante de Arte Dramático del Teatro Libre, Bogotá.

Jorge Bernal: Fundador, Director e intérprete de la compañía Maldita danza. Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB, Bogotá.

Compartimos a continuación algunas reflexiones que Maldita Danza discute en torno a la creación, a partir de sus búsquedas escénicas. Las ideas que el lector descubre en este texto responden a las concepciones y acciones que dibujan el quehacer artístico que asume la compañía.

La ruta que dispone el texto muestra en un primer momento una somera presentación de Maldita Danza que deja ver la manera como está compuesta, insinuando desde allí las nociones propias respecto a la creación. Con esta concreción se anota lo que sucede en este proceso y aquello que emerge de allí: lo Inédito. Entonces se articula el modo como los procesos de creación se dinamizan en la compañía para concluir con lo que caracteriza la dramaturgia en los procesos de creación.

Maldita Danza surge de la necesidad de experimentar distintas formas de comunicar inquietudes propias, que abren el espectro a diferentes leguajes artísticos; es decir, lo que nos interesa es abordar el arte como un todo. De esta manera se configura un encuentro entre artistas interesados en investigar diversas maneras de poner en diálogo sus saberes (entre los que se encuentran la danza, la música, el teatro, las artes plásticas y visuales y el performance), con el propósito de aportar a los procesos creativos que se llevan a cabo en la compañía. Bajo el impulso y deseo de comunicar, no sólo una propuesta estética o de movimiento, se busca que el cuerpo protagonice una puesta artística atravesada por la idea y el juego con los elementos que aparecen en los procesos de creación.

A partir de estas intenciones de diálogo se asume principalmente que el acto de creación emerge desde la manera en la que el ser humano percibe y se relaciona con el mundo a través de sus sentidos y la totalidad que constituye al cuerpo. Estas relaciones consiguen acumular un bagaje de experiencias que le permiten distintas posibilidades de imaginar, de entrar en el campo de campo de la fantasía y en contextos diversos. Es así como la creación se concibe entre lo real y lo imaginario, lo posible y el intento de lo imposible, desprendiéndose inevitablemente desde lo que se conoce, para emerger a lo desconocido.

Maldita Danza encuentra en la creación la posibilidad de poner en juego dichas experiencias sensoriales como olores, colores, texturas, formas, etc. Al mismo tiempo que las memorias propias del cuerpo despiertan las situaciones vividas de la historia del artista, quien decide combinarlas encontrándose con lo *inédito*, considerado como aquello que no había aparecido antes, de lo cual no nos habíamos dado cuenta; es un juego de posibilidades, de pruebas, de hallazgos, del encuentro honesto con lo que somos y con lo son los otros, (con los demás compañeros de trabajo).

En los momentos de creación se presentan períodos de crisis centrados en la confrontación consigo mismo y/o con el grupo. De un lado, es estar en medio de lo inexplorado, en el vacío; y de otro, enfrentarse a prejuicios particulares y culturales. Un tercer aspecto es la dificultad de colocar en la realidad lo que se tiene en la cabeza. Sin embargo, estos periodos de crisis poseen un gran valor y no son necesariamente negativos, pues es desde allí donde puede emerger lo que denominamos *inédito*.

La crisis es una condición de desequilibrio por la ausencia de un territorio seguro que obliga al creador a aprehenderse de su propia esencia, a escudriñar en las mismas entrañas y a valerse de los referentes *de-construidos,* creando estrategias que lo conducen a encontrase con lo *inédito.*

Estos procesos de creación, propuestos por uno o mas miembros y decidido por todos aquellos que conforman Maldita Danza, parten de una temática específica a partir de la cual se comienza a desarrollar un estudio desde diversos referentes sociales, sonoros, visuales, literarios, cinematográficos, artísticos, y demás; referentes que los artistas apropian al identificarse con ellos hasta *de-construirlos,* provocando que la danza se convierta en un espacio en el que fluyen las ideas. De este material obtenido se configuran ideas claves para el desarrollo de las improvisaciones.

En general, quienes hacen parte de la improvisación permiten que su cuerpo se encuentre con lo desconocido, se sorprenda y casi de improvisto materialice consciente o inconscientemente las ideas claves recurriendo a sus memorias, sensaciones, imágenes, recuerdos, situaciones, etc.

Es entonces donde se expone el cuerpo del bailarín o el cuerpo del artista con sus vivencias particulares, su construcción de cuerpo, su identidad… todo lo que es cada quien se pone en juego. No hay un canon establecido, no se es otra cosa más de lo que es cada quien. De esta manera, cada artista construye propuestas corporales propias e individuales desde el ejercicio de deconstrucción de los referentes.

En este ejercicio de *de-construcción* aparece la figura del director quien observa, desarrolla y potencializa el material producido por los artistas, con la idea de hacer visibles elementos que desde adentro no es posible advertir. El director, distanciado de una noción jerárquica, facilita el diálogo entre las diferentes posturas, opiniones y propuestas que a lo largo del proceso de creación se van generando y conforman la obra.

Se nombra la d*e-construcción* como el ejercicio de entablar una postura crítica ante los referentes para decidir de qué manera se abordan, adoptándolos al lenguaje propio. La apropiación de los referentes en ocasiones lleva al cliché donde en primera medida puede acontecer la representación. Pese a ello, no es este el objetivo final, ya que mediante la *de-construcción* de estos referentes se desarrollan juegos que a través de la improvisación producen la aparición de lo *inédito,* como materia viva con la cual se continúa desenvolviendo el trabajo.

Lo *inédito* se convierte entonces en el *juguete* de creación que ayuda a explorar, descubrir e interactuar desde el campo simbólico e imaginativo los posibles lenguajes estéticos que configurarían la propuesta dramatúrgica del proyecto de creación que se está desarrollando.

Esto se evidencia en el proceso de creación de la pieza *Súper Tejido Limbo,* que surge de un juego que reinventa la idea del rito y la fertilidad. Estos referentes se retroalimentaron de la danza hindú y la danza tradicional colombiana, de tal manera que en su proceso de *de-construcción* dieron apertura a los elementos *inéditos,* que en este caso están dados por la atmosfera fantástica, los personajes que se transforman y viajan entre lo animal y lo mitológico. Estos elementos componen la dramaturgia.

Se ha adoptado la palabra *juguete* al considerarla un término que posee la virtud de re-crearse en la acción y goza de la cualidad del juego que comienza individualmente. En este caso, empezaría por quien propone la idea y se enriquece al interactuar con más *jugadores*, se enriquece con los demás integrantes del grupo y finalmente con el espectador (cada uno con sus propias ficciones y realidades).

Incluir la noción de *juguete* (conformado en nuestros procesos de creación), otorga al espectador (jugador) mil posibilidades de estar, de hacer, de interpretar y de ser. El *juguete* se configura como un medio de diálogo entre el espectador y el creador al estar dispuesto en escena para la libre lectura, ya que es el espectador quien le da el último toque de vida al tener libertad de interactuar con él.

Esto se observa en la pieza *Tryptic in Aquosi* basada en la iconografía religiosa, donde el espectador es testigo de la transformación de cuerpos que se someten al suplicio del llanto, la rutina y el castigo en un viacrucis de imágenes dadas por la repetición de movimientos durante un prolongado tiempo. Esto causa en el espectador algunas reacciones tales como la risa, la angustia, el desespero, que muestran su cuerpo afectado, llevándolo a reflexionar activamente sobre las formas de sufrimiento y agotamiento a las que el cuerpo se ve sometido, dándole la posibilidad de decisión al rechazar lo visto por sentirse agredido o al mantenerse y disfrutarlo como un buen voyeur .

Es así como se entabla un diálogo cuerpo a cuerpo: el cuerpo en la escena presente, siendo, sintiendo y comunicando, resuena en el cuerpo de quien lo observa porque está experimentado una realidad, permitiendo que el espectador tenga la posibilidad y la decisión de jugar a que no lo es.

Estas reflexiones que presenta Maldita Danza en cuanto a la creación están en construcción, ya que no se considera que exista un único método de creación, sino que por ahora es éste en el que más se ha indagado. De igual manera, lo que se quiere resaltar es la búsqueda continua por establecer relaciones más directas y activas con el espectador.

SOBRE INVESTIGACION Y CREACION

por Carlos Enrique Garzón Pérez - Dunkan

Foto: Archivo de la Fundación Dunkan. Obra: *La morte vivante*. Dirección: Carlos Enrique Garzón Pérez

Carlos Enrique Garzón Pérez - Dunkan

Director de la Fundación Cultural y artística Dunkan, coreógrafo y bailarín de Hip Hop Dance.

“Porque El Arte Humaniza Al Hombre”

Creación… ¿Cómo una corta y sencilla palabra determina, califica, evalúa y proyecta el presente, el diario vivir y la línea de existencia de un artista? La creación es el motor que nos alimenta en todo momento, es lo que nos mantiene despiertos o nos despierta cuando nos llegan imágenes que no podemos dejar pasar, es lo que mantiene nuestro cerebro trabajando y actuando sin cesar, porque sin creaciones y movimiento no sería un artista.

Durante diecisiete años de vivencias y experiencias artísticas, dancísticas, coreográficas e innumerables elementos pedagógicos que han hecho parte de mi formación como bailarín, coreógrafo y director; puedo decir que el resultado anhelado se ve reflejado en la creación, y más aún cuando estas creaciones alcanzan los objetivos y expectativas que motivaron el proceso de creación. Subjetivamente, podría decir que en muchas ocasiones las creaciones artísticas y en especial las relacionadas con la danza urbana se limitan a ciertas especificaciones, necesidades, restricciones y/o movimientos determinados cuando las ideas de creación no son propias, sino de terceros, quienes direccionan estas construcciones coreográficas solo pensando en sus intereses y/o beneficios… por esta misma razón, y diferenciando la danza urbana de los demás géneros artísticos de la danza, puedo decir que desde de mi punto de vista, el street dance es una amalgama perfecta que es permeable a todos los demás ritmos y géneros, porque su historia, así como sus técnicas y estilos, a pesar de regirse por unos fundamentos (fundation), permiten fusiones e interpretaciones corporales sin limitar las opciones de movimiento, haciendo un aporte artístico que enriquece el proceso de creación.

Cuando una creación es motivada por una idea, pensamiento y motivación propia, la fluidez coreográfica llega por inercia, manteniendo activo el proceso de crear, organizar, determinando qué quiero hacer, por qué lo quiero hacer y cómo quiero hacerlo; vivenciando otras emociones e interpretando una idea que se materializa a través de la danza, en este caso la danza urbana.

Sin embargo, independiente de que el trabajo de creación sea de un género académico, social o urbano, todo proceso de creación tiene como propósito transmitir, expresar, manifestar una idea o mensaje; para algunos creadores es muy importante saber, conocer y determinar el público objetivo a quien quiere mostrar su proceso de creación; para otros, simplemente es materializar sus ideas en una puesta en escena donde el espectador no tiene un perfil específico; personalmente, pienso que la creación es y debería ser el resultado de la motivación y de las sensaciones que impulsan al creador / coreógrafo a desarrollar una pieza, obra, performance o puesta en escena, sin importar el público objetivo, respuesta del mismo, manifestaciones e interpretaciones, pues una creación artística es subjetiva.

¿Cómo es el proceso de creación desde la danza urbana?

Desde tiempos remotos el cuerpo, la danza y el movimiento fueron medios que el hombre utilizó para expresar sus sentimientos y emociones. A lo largo de la historia adquirió distintas formas y funciones, acompañando acontecimientos sociales como el nacimiento, la consagración de los jóvenes, el matrimonio, la muerte, o, asociada a lo religioso, la danza en distintas culturas está presente como una necesidad primordial del hombre. En los años setenta, en el sur del Bronx, Nueva York, los jóvenes de la comunidad latina y afro americana con una larga historia de pobreza y marginación, guiados por la necesidad de bailar y al no poder acceder a los estudios de danza, desarrollaron un estilo de danza en las calles. Esta danza formó parte de un estilo de vida alternativo a las bandas delictivas y a la violencia, brindándoles la posibilidad de establecer lazos sociales y de expresarse de una manera creativa y no violenta. De esta manera, surgió el término de "street dance"**,** que es el término que se utiliza para describir estos estilos de danza que por naturaleza son danzas sociales, de mucha improvisación y contacto con el espectador y entre los bailarines.

Contrariamente a otras formas de danza, la mayoría de los estilos pertenecientes al street dance alientan la creatividad y originalidad individual. Los bailarines interpretan libremente los movimientos ya existentes, improvisando y

creando otros nuevos. La improvisación es el corazón de las danzas de la calle; es por eso que la danza está en constante desarrollo. Una de las características principales del street dance incluyen encuentros o duelos conocidos como *jamming*. Los *jamm* son un tipo de espectáculo informal que ocurre dentro del marco de una danza social. Los bailarines forman un círculo y por turnos, solos o en parejas, muestran sus habilidades mientras los demás observan y deciden quién es el ganador.

Cuando se habla de "estilos en el street dance", es ineludible comentar dos grandes géneros musicales que dieron pie al surgimiento de la danza urbana como lo son el funk y el hip hop; sin embargo, son muchos los estilos que hacen parte del street dance como tal, entre los que se encuentran el breakdance, hip hop, krumping, liquid, locking, popping, robot, tutting, uprock, waack, house, vogue y algunos más conocidos como party dance.

¿Cómo participa la creación en la danza urbana?

Obra: ***La morte vivante*** – Premio Distrital Beca de Creación en Danza 2009
Obra de danza, creada en el 2009, bajo la dirección general de Carlos Enrique Garzón Pérez y la Compañía Profesional de Danza Urbana Dunkan.

Tomando como ejemplo una obra de creación de danza urbana, de la cual participé como director, coreógrafo e intérprete, puedo aportar desde mi experiencia y vivencia que esta propuesta coreográfica se desarrolló gracias a la motivación generada desde la literatura, donde al tomar una obra tan reconocida a nivel mundial como *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, fue un factor determinante para inspirar y generar una idea, una adaptación y más que solo hacer una propuesta, interpretar a través de la danza urbana un concepto literario.

Como tal, el éxito de esta creación radicó específicamente por la motivación que generaba una puesta en escena que permitió incorporar y adaptar los diferentes estilos que hacen parte de la danza urbana y del hip hop dance especialmente; en este caso, el rumbo que tomó la creación fue deductiva, teniendo en cuenta que ya existían unos lineamientos y como tal un libreto, que aunque tuviere una adaptación al contexto urbano, igual se regía por textos originales de la obra literaria.

Partiendo de este punto, ya se tenía la idea conceptual de lo que se quería proyectar en cada segmento coreográfico, pero lo más complejo era adecuar no solo el estilo de danza urbana, que fuera más coherente a la historia, sino ade-

más seleccionar el género musical que permitiera identificar cada acto, y que esta edición fuera correlacionada con los movimientos propios de cada estilo urbano.

Sin embargo, y tomando como ejemplo esta obra, el proceso de creación que diferencia a el street dance de otro género de danza, es el proceso de construcción coreográfica, y más que la construcción es la etapa de ensayo y preparación para una función o presentaciones como producto final, pues para alcanzar este objetivo y buscando una mayor perfección en la obra artística, no puede lograrse si no es a través del esfuerzo constante y la práctica ardua. Es precisamente en esta parte donde hay diferencia, ya que la creación se vuelve un aspecto mecánico de repetir y repetir hasta aprender e interiorizar unas secuencias coreográficas que aunque reflejen actitud, técnica, goce y disfrute por el trabajo realizado, no identifica ni permite apreciar el *groove* de un artista urbano.

¿Cómo se identifica la creación de un bailarin de street dance?

Conociendo la historia y diferentes estilos que hacen parte del street dance, se puede decir que el bailarín de hip hop tiene que pasar un proceso de maduración que en algunos es más lento que en otros. El esfuerzo y la voluntad del artista actúan muchas veces como un cernidor entre quienes tienen la verdadera vocación y quienes son artistas por afición.

Según Constantin Stanislavski, podemos definir entonces que existiría una conexión entre tres elementos que permiten la manifestación de un artista, la voluntad, la mente y el espíritu. Por lo tanto, en lo que se refiere al estado creador interno expresa lo siguiente: "Cuando ya se han unido las líneas a lo largo de las cuales se mueven las fuerzas internas, ¿hacia dónde se dirigen?, ¿cómo expresa sus emociones un pianista? Va hacia su piano. ¿Y el pintor? Toma su tela, sus pinceles y sus colores". De la misma manera, el artista, en este caso el bailarín/creador se vuelve hacia su instrumento creador espiritual y físico, el cuerpo, el movimiento. La mente, la voluntad y los sentimientos se combinan para movilizar todos sus ¨elementos¨ internos.

La mente en el trabajo artístico nos permite conservar la concentración, imaginar y crear, controlar los movimientos y los impulsos abruptos que pueden surgir. La voluntad, que podemos decir es el medio ¨físico¨, permite que nuestro esfuerzo se manifieste y es el constante impulsor de los movimientos. Por último, el espíritu es la fuente inagotable del artista, que provee de todos los sentimientos y la belleza indispensables para la existencia del arte.

Muchos bailarines de street dance, antes de participar en un Jam o Free Style, comienzan a repasar mentalmente secuencias, pasos básicos y hasta rutinas mecanizadas para desarrollar en un periodo de exhibición, pero en estos casos es importante tener en cuenta y no olvidar la parte más importante de un street dancer, que es la preparación interna, el fundamentarse técnicamente, conocer la historia, movimientos básicos de los diferentes estilos del street dance, claro está, la incansable práctica, para que todos estos elementos sean interiorizados, aprendidos, amalgamados y en el momento indicado mostrar sus conocimientos, que estos fluyan por sensación, motivación y gusto a lo que hacemos, donde el motor que impulse nuestro cuerpo a bailar sea solamente la música.

DANZA TRADICIONAL CONTEMPORÁNEA

Nuevas rutas creativas desde el cuerpo tradicional colombiano

por Hanz Plata Martínez

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *De guayabas y mariposas*. Dirección: Julián Albarracín

Hanz Plata Martínez

Profesor de Planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación, Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística; Doctorando en Educación y Cultura en América Latina de la universidad de Artes y Ciencias Sociales de Chile, licenciado en Danza y Teatro de la universidad Antonio Nariño; Especialista en Pedagogía del Lenguaje Audiovisual de la Universidad del Bosque. Ganador de Becas de Creación en Danza de la SDCT y SCRD, los años 2004, 2006,2008 y 2010 como director de la fundación Obelisco Danza Teatro.

El conjunto de las danzas tradicionales de un país es reflejo y escritura viva que emerge de contextos reales y, en este sentido, el caso colombiano no es distinto de los otros. En Colombia diferentes momentos históricos son recreados por la danza y, desde allí, la expresión evoluciona para establecer rutas identitarias heredadas de cuerpos ancestrales, desde muchos modos creativos en escenarios siempre cambiantes. Entender las danzas tradicionales como fuentes primarias, con un contenido, un lenguaje y un estilo propios, abre la posibilidad de su deconstrucción desde la vivencia de un cuerpo contemporáneo.

Ahora bien, reflexionar hoy en torno a la presencia de la danza tradicional en el contexto urbano, exige una revisión de la influencia social y mediática que reciben los cuerpos que habitan estos contextos y que, de modo directo, se proyectan en expresiones artísticas como ésta y la permean.

Contexto: algunas reflexiones iniciales

La danza y, en general, las artes escénicas, han evolucionado con el ser humano. Esta conexión es una constante histórica que está documentada desde las artes plásticas antes, incluso, del surgimiento de los primeros alfabetos. Como medio comunicativo y constructo de sociedad, la danza emerge y sostiene en el contexto múltiples miradas de los cuerpos expresivos que dialogan con espacios y tiempos y proponen a las sociedades interacciones siempre dinámicas y, por ello, cambiantes.

Los cuerpos son expresión de los sujetos en relación con los espacios donde éstos *se construyen* y *significan* mediante una serie de simbologías y códigos comunicativos conectados con contextos específicos. Las hibridaciones contemporáneas

(García Canclini, 2001) proponen al ser humano maneras nuevas de comunicación desde el cuerpo y, es por esta causa que los cuerpos formados en el contexto colombiano, a pesar de las influencias de otras maneras de expresión (o precisamente por causa de estas relaciones cada vez más complejas), presentan unas formas auténticas de movimiento.

¿Puede hablarse entonces, en Colombia, de un cuerpo contemporáneo sostenido en lo tradicional?

¿Puede la danza tradicional ofrecer otras posibilidades de expresión en el país?

Recurriendo a las ideas de Martha Graham (2005) resulta verdaderamente revelador el espíritu de un país, al observar los modos expresivos de los cuerpos que en él se enraizaron, ya que las tradiciones de un pueblo están situadas en ese espacio y le pertenecen a él y no a otro. El bailarín es reflejo de esta esencia.

El conjunto de las danzas tradicionales de un país es reflejo y escritura viva que emerge de contextos reales y, en este sentido, el caso colombiano no es distinto de los otros. En Colombia, diferentes momentos históricos son recreados por la danza y, desde allí, la expresión evoluciona para establecer rutas identitarias heredadas de cuerpos ancestrales desde muchos modos creativos en escenarios siempre cambiantes.

Entender las danzas tradicionales como fuentes primarias, con un contenido, un lenguaje y un estilo propios, abre la posibilidad de su deconstrucción (Derrida, 1998) desde la vivencia de un cuerpo contemporáneo.

2. Acercamientos a los *cuerpos colombianos*

Los cuerpos colombianos han ido construyéndose a lo largo de la historia desde la influencia de múltiples elementos raciales, geográficos, históricos y sociales. Estos cuerpos, fruto y reflejo de transculturaciones y aculturaciones, tienen impresas las huellas que el paso del tiempo y la fuerza de las circunstancias contextuales y contextualizadas han dejado en ellos, generando una rica diversidad simbólica y material en la que son visibles muchos de los matices de la diferencia que caracteriza a esta nación como condición esencial de los sujetos que hacemos parte de ella.

En este sentido es de destacar cómo los distintos núcleos folclóricos del país recogen esa diversidad en diferentes *modos de cuerpo*; podría hablarse entonces de un cuerpo de la costa Atlántica, de un cuerpo del Llano, de un cuerpo Andino, de un cuerpo del Pacífico, de un cuerpo Selvático, entre muchos otros; cada uno de ellos con características expresivas específicas que les distinguen de los otros y, al mismo tiempo, abiertos a las posibilidades identitarias que se desprenden de la condición de *colombianos* que tenemos en común los habitantes de esta nación y, condición que se difunde y sostiene gracias a circuitos como el de la comunicación masiva y mediática. En relación con estas ideas, Ocampo (sf), plantea:

El hombre colombiano tiene tendencia Psico-social hacia el regionalismo y el localismo, con profundas raigambres geográficas, sociológicas e históricas. En Colombia como en otra parte del mundo, los individuos no son directamente nacionales sino que su modo de pertenencia es regional. (Ocampo, sf.: 53)

Entonces, las representaciones folclóricas en el país se expresan y materializan de manera regional y responden a las necesidades comunicativas de estos cuerpos locales, localizados y localizables (visibles), que han evolucionado con el paso del tiempo y así mismo gracias a la influencia de otras manifestaciones culturales con las que entran en contacto directo o indirecto. Este hecho permite afirmar que, actualmente, se encuentran y circulan en Colombia cuerpos contemporáneos permeados por los lenguajes urbanos y los lenguajes mediáticos, que se han hibridado y reinventado en nuevas maneras expresivas. La compleja vida cotidiana de hoy instala en el sujeto un lenguaje corporal auténtico que da piso a sus manifestaciones identitarias.

3. Hacia una técnica de la Danza Folclórica

La danza folclórica ha conservado una estructura constituida históricamente por elementos que la tradición oral y la mímesis han sostenido generación tras generación. Estas formas de transmisión cultural permiten conocer una serie de estructuras cinestésicas y cenestésicas[1] que buscan representar corporeidades

1 Obsérvese la diferenciación y también las posibilidades de conexión que ofrecen estos dos términos: Cinestesia. (Del fr. cinesthésie, y este del gr. κίνησις, movimiento, y αἴσθησις, sensación). 1. f. Psicol. Percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo. Cenestesia. (Del gr. κοινός, común, y αἴσθησις, sensación). 1. f. Psicol. Sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos. Fuente: diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

y momentos sociales, laborales, rituales entre muchos otros, de las diferentes regiones de un país, incorporados ya como elementos importantes de la cultura popular[2].

Las *diferentes técnicas de danza* contienen lo que podría denominarse una sistematización de conceptos y estructuras de movimiento que sustentan códigos y signos no-verbales que, por medio del cuerpo, construyen un *modo expresivo específico* para cada técnica que *la distingue* de otras. Desde esta perspectiva podrían establecerse unos pasos, figuras y frases de movimiento que, entretejidos, dan origen a las secuencias coreográficas específicas y representativas de cada una de ellas.

Con el paso del tiempo los cuerpos han acogido estos movimientos como ruta expresiva y comunicativa, permitiendo que estas se constituyan en *técnicas de la danza*, sistematizadas e institucionalizadas, y con ello se ha dado respuesta a la necesidad expresiva de momentos histórico-sociales determinados.

En este orden de ideas pueden mencionarse expresiones como la *danza clásica*, la *danza moderna*, la *danza contemporánea*, la *danza urbana* y, por supuesto, la *danza folclórica*, entre otras.

El folclor coreográfico que agrupa y clasifica las expresiones danzarias populares en Colombia se estructura, a partir de la década del cincuenta, gracias al trabajo investigativo de maestros como Guillermo Abadía Morales, Jacinto Jaramillo, Delia Zapata Olivella, Mercedes Montaño, Teófilo Potes, Miguel Ángel Martín, Javier Ocampo, Alberto Londoño, entre otros, quienes se dedicaron a indagar, recabar, organizar, sustentar, sistematizar y publicar las diferentes manifestaciones danzarias de los diversos y ricos cánones folclóricos del país[3].

---

2 Asumir la cultura popular como una categoría académica presupone entender lo que significa "cultura popular". Por consiguiente, ir en busca de lo popular implica analizar lo que ha representado el concepto en el transcurso de la historia. La definición del concepto se torna un serio problema para cualquier investigador puesto que las reflexiones realizadas para hacerlo son contradictorias. Por una parte es un concepto que propone delimitar, caracterizar, nombrar prácticas distintas de la cultura "oficial", canónica, una cultura absolutamente dependiente de la cultura impuesta, predominante. Por otro lado está la concepción centrada en las intenciones de abolir cualquier forma de etnocentrismo cultural; de esta perspectiva nace la cultura caracterizada por poseer un sistema simbólico coherente, que funciona a partir de una lógica distinta a la de la cultura letrada, la cual constituye un mundo aparte, cerrado en sí mismo e independiente (Chartier, 1987).

3 Entendiendo el canon como esa impronta que define los parámetros que le proporcionan las características y los criterios de calidad a la danza folclórica y la distingue de las otras expresiones danzarias.

De este trabajo pionero surge una primera clasificación denominada *Danzas Matrices* que recoge el carácter mestizo[4] de la cultura nacional, recreado en las expresiones de sus danzas folclóricas. Estas *Danzas Matrices* representan de modo general a los diferentes núcleos folclóricos del país; de este modo, la Cumbia representa la zona Caribe o Atlántica, el Bambuco a la región Andina, el Joropo a la región de los Llanos Orientales y el Currulao a la región del Pacífico. Desde estas matrices, se han reelaborado otras propuestas coreográficas que responden al canon de la danza folclórica o tradicional. Por su parte, la región Amazónica no tiene, hasta ahora, una danza representativa, y en sus expresiones dancísticas persiste la rica y variada expresión ritual de las comunidades indígenas que habitan esta amplia zona.

Es de señalar que estas danzas permiten la expresión de la construcción de los cuerpos de los sujetos que habitan en contextos sociales y espaciales específicos[5]; por ello, sin caer en determinismos geográficos, es factible reconocer cuerpos introvertidos[6] en la zona Andina que, por lo quebrado del paisaje y el clima frío o templado, se relacionan con manifestaciones danzarias como el Torbellino y el Bambuco, reflejos en movimiento de estos aspectos que influyen en el cuerpo; del mismo modo pueden encontrarse cuerpos extrovertidos en zonas mas cálidas y con geografías más planas que dan origen a coreografías como la Cumbia, el Sere-Sesé y el Mapalé, entre otras. Estas danzas han venido recreándose de manera sistemática por parte de diferentes grupos, ballets y compañías de danza que buscan en esta corriente una posibilidad expresiva, sin detenerse en analizar las motivaciones que subyacen a las formas de ejecución ancestrales o raizales soportadas en una fuerte y, por ello, persistente simbología.

La danza tradicional, antes de llegar a la academia, era transmitida por medio de la mimesis y los sujetos no se detenían en analizar los pasos, figuras y, en general, las maneras expresivas del cuerpo, ya que desde los contextos regionales la danza tradicional era sinónimo de fiesta, sin ninguna otra pretensión creativa.

---

4 La cultura popular colombiana es producto de las importaciones de usos españoles y las adaptaciones al medio ambiente, y de las supervivencias de los indígenas y africanos, que dio lugar a combinaciones y nuevas formas, las cuales aparecieron en fecha más temprana y de manera más fácil que las creaciones de las artes formales. (Ocampo, sf.: 49).

5 Habitar en palabras de Heidegger hace referencia a ser protagonistas del cambio y la conservación del lugar que ocupamos, construyéndolo como propio y solidificando sociedad. En: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitarpensar.htm, recuperado el 1 de octubre de 2012.

6 Sahcs Kurt (1944) destaca en su Historia universal de la danza cómo las diferentes representaciones sociales reflejan el constructo del cuerpo de acuerdo con el entorno.

Al llegar a los escenarios, con el pretexto de representar danzas que encarnaban el contexto del sujeto regional colombiano, esta expresión comienza a ajustarse a los parámetros estéticos y didácticos requeridos para su representación y enseñanza; no obstante, la danza tradicional sigue reproduciéndose, sin ningún análisis, bajo el pretexto de entender las representaciones raizales del país.

Es preciso reconocer el cuerpo simbólico desde la tradición y lograr un acercamiento hacia el comportamiento del cuerpo al ejecutar los movimientos propios de la danza folclórica y fortalecer la técnica desde la interiorización y el laboratorio corporal y no desde la simple repetición (mimesis), como tradicionalmente se ha venido haciendo en principio desde las comunidades primarias y posteriormente desde el concepto más académico de los contextos urbanos.

El análisis del juego de pesos, tensiones y distensiones musculares, conciencias del centro para el equilibrio y los puntos de apoyo; el contraste de fuerzas, la corporeidad y la imagen corporal de los bailarines de folclor, las narrativas arquetípicas, entre otras características, son algunas de las posibilidades de alcanzar una conciencia corporal y una intención frente al hecho de apropiar esta técnica.

De este modo los cuerpos contemporáneos, que buscan en la danza folclórica un medio expresivo y están construidos con una corporeidad distinta de la ancestral, podrían redescubrir esta "herencia corporal" y relaborarla para lograr una expresión auténtica, fortaleciendo la denominada técnica de la danza folclórica que podría entenderse como una ruta sistémica constituida a partir de **pasos** (básicos, secundarios y variables), **figuras** (individuales, de pareja y grupales) y **secuencias coreográficas**.

1. Danza tradicional contemporánea

Reflexionar en torno a la ejecución de la danza tradicional en el contexto urbano exige una revisión de la influencia social y mediática que tienen los cuerpos y que, de modo directo, se proyecta en las expresiones artísticas, en este caso la danza; también hay que tener en cuenta el protagonismo de la llamada danza tradicional o folclórica en estos contextos.

La técnica de la danza folclórica impulsa a romper el esquema de la repetición y buscar la ruta de la exploración, la deconstrucción del símbolo, de pasos básicos de figuras para hacer un análisis corporal de su ejecución; permite realmente encontrar puntos identitarios entre los cuerpos ancestrales y los cuerpos

contemporáneos, logrando un movimiento orgánico (real y no mecánico) que estimule la expresión y la vivencia más allá de la simple ejecución, que responda a las necesidades comunicativas de los cuerpos que habitan los contextos contemporáneos (tanto rurales, como urbanos). La danza folclórica no debe ser trabajada sólo para la representación. Debe servir, además, para la formación de cuerpos y la estructuración de narrativas escénicas.

Los coreógrafos, bailarines y, en general, los cuerpos que buscan en la danza folclórica una posibilidad artístico-expresiva, deben asumir de manera responsable esta técnica, estudiarla, interiorizarla, fortalecerla y consolidarla como una posibilidad de formación de **cuerpos expresivo-creativos**, auténticos y propositivos en la escena y fuera de ella.

La danza tradicional contemporánea abre una posibilidad creativa a partir del canon de la danza folclórica, reinventándola desde el contenido y entendiéndola como una estructura cambiante e interesante. Como una manera de llegar a otras narrativas desde el cuerpo con herencia mestiza, influenciado por múltiples lenguajes, revelando la esencia del ser colombiano y rencontrando elementos identitarios y comunicativos.

Referentes:

- Abadia, Morales Guillermo (1983). *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá, Banco popular.
- Chartier, Roger (1987). "En busca de lo popular", en: *Sociedad y escritura en la edad moderna*. México, Instituto Mora.
- Derrida, Jacques (1998). "Notas sobre deconstrucción y pragmatismo", en: *Deconstrucción y pragmatismo,* Chantal Mouffe (Comp.), Buenos Aires, Paidós.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Graham, Martha (2005). *About the Dancer*. http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/martha-graham/about-the-dancer/497/ Recuperado en: 03-10-2012
- Ocampo López, Javier (sf). *El folclor y los bailes típicos colombianos*, Manizales, Biblioteca de Escritores Caldenses.
- Plata, Martínez Hanz (sf). *Danza tradicional contemporánea: memoria ancestral en el contexto urbano*. Documento en gris. Doctorado en Cultura y Educación en América latina. Chile.
- Sahcs, Kurt (1944). *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión.

EL DEDO, EL PULMÓN Y LA CARNE

por María Fernanda Garzón

Foto: Laura J. Ardila M. Obra: *I want a bad, your bad romance*. Dirección: Andrés Lagos

María Fernanda Garzón

Docente y coreógrafa. Inició sus estudios de danza en Triknia Khabelioz en Bogotá y se graduó en el año 2003 de la maestría de Estudios en Danza del Laban Centre en Londres. Dirigió las obras "Réquiem en Otoño" (2003) Premio Festival Distrital de Danza Contemporánea – duetos (2005), "Con mi Corazón…" beca de creación de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (2006), "Síncopa" con el apoyo del Centro de Experimentación Coreográfica – Danza Común (2007) y "Yo, Egon. Reflejos del alma" (2010) con la cual nace la compañía Entre Tierra que actualmente dirige.

En el año 2006 co-funda la Fundación Espacio Cero en donde coordina los proyectos de danza con programaciones como Zona D.C., vitrina permanente de danza contemporánea. Desde el año 2004 es la directora del Grupo de Danza Contemporánea Institucional de la Universidad Javeriana del Centro de Gestión Cultural.

> Entre Tierra es en donde se origina la vida que surge de una semilla o en donde ocurre la putrefacción de la materia al morir. Así como en "La creación del hombre" de Miguel Ángel, en donde la atención recae en el vacío del dedo índice a punto de encontrarse, en donde se define la existencia o la nada. O como la primera inhalación al nacer y la última exhalación al morir.

Las creaciones que he dirigido, influenciadas por mis experiencias previas como bailarina con directores como Julio César Galeano, Humberto Canessa, Meghan Flannigan y ahora con Andrés Lagos, quienes a partir de la improvisación construyeron las obras, al igual que un interés propio de optar por el movimiento[1] como medio puro que comunica y que es contenedor de un universo, han determinado un camino particular en mi forma de crear en la que el enfoque se da primordialmente en el movimiento, a diferencia de otras propuestas coreográficas en las que otros aspectos son predominantes.

Lo anterior como resultado de la convicción de experimentar el cuerpo como unidad indivisible. Al partir de este principio en la vivencia del movimiento, predomina entonces la conciencia de uno u otro aspecto en un tejido de información que proviene de diferentes sistemas de nuestro cuerpo. Como lo dijo Bonnie Bainbridge Cohen[2], se establece "un diálogo continuo entre conciencia y acción – estando conscientes de la relación que existe en todo nuestro cuerpo/mente y actuando desde esta consciencia".[3]

1 Cuando hablo de movimiento también me refiero a las pausas o poses que este pueda involucrar.

2 Fundadora del Body-Mind Centering.

3 Tomado del libro Sensing, Feeling and Action. Traducción de la escritora de este texto.

La exaltación de la consciencia puede lograrse a través de diversas formas; en mi caso es algo que puedo explicar a través de la vivencia de en un taller de Butoh en el año 2003 con el maestro Masaki Iwana en Francia, con sesiones de siete horas diarias durante dos semanas; esta vivencia me marcó como persona. La forma como estaban planeadas las sesiones incrementaban al máximo la conciencia además de preparar el cuerpo de forma disciplinada y ardua para lograr cualquier forma de expresión que fuese necesaria en la segunda parte, en donde se realizaban improvisaciones abiertas. Considero que experimenté lo que llaman la danza del alma, pues esto fue lo que sentí no solo cuando estaba despierta sino también algunas veces mientras dormía, y que solo viví durante los días del taller.

Al incrementar al máximo la conciencia de la información que procede del interior mientras nos movemos es posible percibir aquella que predomina en determinado lapso de tiempo: kinestésica, emoción, razón, sensación o imagen, por ejemplo, al igual que se esclareció en mi experiencia que no existe una única vía que informa a otras, sino múltiples vías que se conjugan. Me explico, el transitar de la consciencia en diferentes momentos por diferentes lugares de nuestro cuerpo deja ver la co-existencia y el tránsito, en un ir y venir de momentos en los que a veces es el movimiento, la sensación, el sentimiento, la razón, la imagen lo que predomina, existiendo siempre la posibilidad de que una active otra u otras. Para ponerlo en un ejemplo simple, pues solo contempla dos direcciones, no es solo una sensación o un concepto el que informa al cuerpo y por ende se produce un tipo específico de movimiento sino al contrario también, es el caso, una serie de movimientos según su carácter pueden llegar a generar un concepto, una imagen o una sensación determinada. Luego el bailarín, con infinidad de opciones dentro de una improvisación puede que profundice o cambie hacia otra dirección.

Este movimiento es un todo en los diferentes momentos de la creación, desde la improvisación, pues el intérprete ha sido guiado en busca de algún aspecto particular y es creado un contexto entre el director y el bailarín, en relación con una búsqueda específica para una obra que indaga una de las caras que conforma este mundo en creación. Entonces, el material surge de una tarea dada, de unos límites establecidos por los participantes, que activan determinadas respuestas en el bailarín.

De manera similar sucede en las frases ya establecidas; en mi caso particular las tomo lo más cercano posible a la improvisación original pues empleo la grabación audiovisual por considerarlo un mecanismo que evita que el bailarín em-

plee su lógica para establecer las frases, considero que el momento de la improvisación se está completamente abierto, atento a los diferentes estímulos internos y externos y las respuestas no siempre obedecen a lógicas o formas aprendidas de reaccionar. Luego, se escogen y extraen fragmentos del material grabado, se realiza un trabajo de conexión entre unas y otras formando frases más largas. Posteriormente sigue el proceso de memorizar, en el cual se contempla la repetición y la corrección del movimiento, para luego retornar a la sensación del movimiento que suma y entreteje aquella de las frases creadas inicialmente y aquella de la nueva secuencia de frases y momentos que se torna en la interpretación. Esto quiere decir que se recuerda la sensación[4] inicial de las frases pero se adiciona una nueva información que emerge de la nueva estructura.

Al ser cada vez más específicos en la construcción de la obra, el bailarín intérprete se rodea de información que suma a su experiencia de estar en escena. En *Yo, Egon. Reflejos del alma*[5] concretamente se hace indispensable para el bailarín la meditación[6] como mecanismo fundamental para la interpretación. Esta obra inicia con movimientos lentos que más adelante se tornan entrecortados y veloces; me gusta pensar que es a través del movimiento creado entre director y bailarín que se logra una conexión superior con su ser.

En el caso de la segunda obra de Entre Tierra, *I´m a bad, your bad romance*[7] existe el tránsito constante de una mujer a otra, cada una con una corporalidad específica; esta determina cómo siente, qué siente, qué ve, en dónde está y se crea un contexto alrededor del ser que nace desde la exploración, a partir, en este caso, de lo físico. Lo anterior no quiere decir que el intérprete piense todo el tiempo en estas mujeres o las preguntas mencionadas anteriormente, sino que se convierte en estas vías, se conecta con la postura, tensiones y conciencia de las mismas, lo cual da lugar a que la imaginación emerja libremente.[8] Paradójicamente, como en ninguna otra obra se hace necesaria la conexión con la neutralidad para la intérprete.

4 Cómo se siente el cuerpo al realizar tal o cual frase, lo cual incluye lo que piensa, siente, imagina, etc.

5 Primera obra realizada bajo el nombre de Entre Tierra, dirigida por María Fernanda Garzón.

6 Tradicional disciplina física y mental que se originó en la India. Existen diversas formas pero la que practicamos consiste en dejar la mente en blanco.

7 Segunda obra realizada bajo el nombre de Entre Tierra, dirigida por Andrés Lagos.

8 Como lo menciona David Zinder en su libro Body, Voice and Imagination.

Una de mis mayores preocupaciones hasta el momento ha sido la generación de estados corporales, además de ser detallista en las pequeñeces del movimiento, pues considero que la atención en lo pequeño le da vida a las obras. Me interesan aquellos impulsos inconclusos y que adicionan detalle al movimiento; considero que son una intensión inconclusa o un rasgo de personalidad que se revela a través del movimiento, como también la inclusión de errores en la coreografía. Se resalta la belleza de una mano o un pie al integrar todo el esplendor de los dedos, se resalta el esplendor de la persona al brindar al observador los movimientos que realzan belleza pero también lo visceral y lo humano con todas sus implicaciones. Con relación a lo primero, hasta el momento cada vez que hablaba de estados, aunque comprendía a que me refería, pues lo veía tanto en mis producciones artísticas como en las de otros, me costaba trabajo atraparlo y explicarlo con palabras. Actualmente lo defino como el estar completamente en el momento que se está experimentando y habitar lo que suceda en el mismo.

CREAR DESDE LA TRADICIÓN

por Juan Carlos Ortiz Ubillus - Orkéseos

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *De guayabas y mariposas*. Dirección: Julián Albarracín

Juan Carlos Ortiz Ubillus - Orkéseos

Bailarín, intérprete, gestor y coordinador de la compañía de danza Orkeseos. Bailarín de danza contemporánea y tango con Proyecto Posse y la compañía Tango Danza. Ha coordinado y gestionado varios montajes entre ellos, "Atrastiando", "Nukanchi Kanchimi", "de Guayabas y Mariposas", "Cuando llueve en la calle de los espejos", entre otros. Actualmente se desempeña como consejero Distrital de Danza de Bogotá.

Crear parece ser tarea propia de la danza; ella es creadora de espacios dinámicos que no tienen tiempos fijos, capaz de propiciar el acontecer entre el tiempo y el espacio, que se producen en su interior. Desde allí, Orkéseos intenta comprender que lo que se ve en la danza aparece de manera fluctuante e itinerante, que no se queda en un lugar específico, que es capaz de significar y de generar diálogos constantes.

En la danza tradicional colombiana está comprometida la liberación de la realidad cultural, desde el comportamiento natural de los cuerpos hasta su culturización. Está comprometido el humor, el amor, el juego, los sueños, las emociones. Está inmersa la fantasía y la imaginación, se encuentran los sentidos y las pasiones, todas las fuerzas de producción, el trabajo, el ocio y la creatividad.

La danza se trata de una práctica humana que evoluciona con la historia y para la historia, que libera y permite un desarrollo en distintos campos; su producción creativa se concreta históricamente en multiplicidad de formas de organización, cada una de las cuales posee propiedades e interacciones complejas. En el acto creador de la danza tradicional colombiana se revela la idea de creatividad como un espacio de reconocimiento de la diversidad propia de nuestra cultura, como espacio de libertad emancipadora de la realidad; la diversidad a la que se hace referencia es la posibilidad que se encuentra en la cultura de ver el cuerpo y la danza como cúmulo de conocimientos adquiridos a lo largo de la historia por la sociedad, que es triétnica y permite hablar de un cuerpo que se ha configurado de manera distinta en el quehacer cotidiano, que habla de sus creencias y realidades, capaces estas de configurarlo. Es claro entonces que hablar desde la danza tradicional colombiana permite entrar en juegos constantes de cambio, de toma de decisiones que parece que el mundo debiera conocer por ser estas hábitos constantes, por ser costumbres; por eso en las apuestas creativas de Orkéseos reaparecen constantemente conceptos, como el de la fe, el amor y el trabajo, vistos desde ámbitos generales pero propios a lugares y apuestas sociales diferentes. Por ejemplo, en *Atrastiando* (creación que habla del desplazamiento forzado en la región del Pacífico colombiano), el amor habla de la soledad a la que una mujer es sometida por causa de la guerra, de la desaparición del ser querido; y habla no solamente de la pareja, también del amor materno ante la muerte; o en *Nukanchi Kanchimi* el amor se configura desde lo mágico y las

creencias religiosas; aquí la creencia popular de que un duende puede raptar a las jóvenes de un pueblo y desparecerlas cuando cumplen quince años, se presenta como la suma de las cosmogonía propia de un pueblo, la unión de la fe al concepto del amor. La creación aquí no es más que la suma de conocimientos de sus practicantes influenciados por sus realidades circundantes, todos con el fin común de encontrarse con la corporeidad.

Por tanto, desde Orkéseos afirmamos que somos fruto del ambiente en que nos desarrollamos, y este a su vez está determinado por un sistema de valores, pensamientos, creencias y costumbres propias de cada grupo humano; el modo de ver la vida y el mundo son factores que en conjunto se heredan, se transmiten, se intercambian y se transforman constantemente; por tanto, nuestro ambiente nos transforma y nosotros transformamos nuestro ambiente. En esa dinámica la compañía de danza Orkéseos piensa la danza tradicional desde una identidad propia, capaz de crearse, que hace sus construcciones artísticas condensando, decantando y recreando experiencias e imaginarios colectivos, entendiendo que la identidad nunca está cerrada o acabada, que se encuentra siempre en proceso de cambio. Entonces, ¿qué es pues lo que se conserva o, más bien, qué es lo que hace que algo que está en permanente proceso de cambio sin embargo está en el lugar de lo tradicional?

La tradición es una suma de identidades que tiende a convertirnos en algo común, en la cual no se pierde el sentido de lo individual, sino que el contexto condiciona en cierta medida el clima, la geografía, las relaciones de trabajo, la relación con la fe y la festividad y todas las relaciones que de allí deriven y que se realizan por tiempos determinados; hacen una suma de realidades contextuadas, que al ser vistas desde el adentro o por agentes externos permiten denominarse tradicionales. Estas relaciones tienden normalmente al cambio, pero sus características esenciales se conservan, se mantienen por tiempos prolongados y transitan entre generaciones que las reelaboran constantemente.

Entonces, la danza tradicional aparece como una identidad múltiple. Partimos buscando sus contradicciones, tensiones y antagonismos, buscando las articulaciones propias que nacen al enfrentarnos a ella, indagando en la estructura subyacente en los fenómenos culturales y dancísticos, buscando en eso que rodea la danza, para crear nuestros propios espacios, lugares, currulaos y bambucos, que responden quizás a una identidad colectiva, a un legado que nos fue dejado, como dice el *Testamento Paisa*, Heredo a mis nietecitos, Estos amados danzares, Mil dichos y mil refranes, Un carriel con cien bolsillos, Bandejas de mil man-

jares[1], pero también a nuestra capacidad creadora, a nuestro diálogo constante con nuestra identidad, a nuestra construcción permanente de lo que somos, a la posibilidad de observarnos en la urbe y plantearnos como habitantes de la misma.

Cabe la pregunta sobre "si creamos o solo repetimos", pero al afirmarse como constructor de identidad, no cabe duda que la danza tradicional es una fuente inagotable de creación, que tiene la posibilidad de vivirse en el espacio propio donde nace, o de transportase a lugares recónditos, en donde constantemente se reelabora para volverse búsqueda de identidades propias, y encontrarse con nuevas formas de verse frente a la realidad, por eso y como dice *De guayabas y mariposas*: Ya llegan a nosotros los gitanos cargados de los imanes de la modernidad y pareciera que el insomnio tecnológico nos condena al olvido, en poco tiempo nos disolveremos, y esta incuestionable realidad que habitamos hoy no será más que el cuento increíble de otra generación extraviada en las tardes de soles inmóviles y hamacas eternas. Pronto deberemos emprender el viaje, izar la bandera del cólera e ir en pos de nuestro amor, este amor que solo encontrará camino en los hilos rojos de la cabellera de esa niña que fue capaz de enamorarse[2].

Es ahí donde comienza la tarea de la creación, en el instante en el que el creador aparta la mirada de sí para poder ver otras cosas, cuando se atreve a hacer danza en todas sus formas, con el saber de la danza en los pies, pero también con los conceptos, cuando se pregunta por el qué es la danza, cómo, dónde, cuáles son sus debates y tensiones más ricas; cuáles son sus contribuciones. He intentado una aproximación crítica interesada en desentrañar las operaciones individuales y colectivas de la misma, para desde allí generar una posición frente a su espacio de hábitat, tanto el creativo como el de su realidad cotidiana.

Orkéseos lleva veintinueve años realizando danza tradicional. En una primera etapa las apuestas de escenificación se enmarcaban en la repetición de secuencias coreográficas que se denominan de repertorio, en la cuales la danza y los ritmos musicales representaban el contexto cultural de algunas regiones geográficas del país. En el 2005, y gracias al apoyo institucional, realizamos nuestra primera apuesta creativa, *Testamento Paisa*, en la cual se tomaba al arriero paisa como eje motivador de la puesta en escena. En esta creación se pretendió recrear la vida cotidiana del arriero mediante un recorrido por los distintos lugares

1 Testamento Paisa, Bogotá 2005, Archivo General Compañía de danza Orkéseos.

2 De guayabas y mariposas, Bogotá 2011, Archivo General Compañía de danza Orkéseos.

a los cuales asistía este personaje; aquí la posibilidad de re-contextualizar nuestra creación nos llevó a preguntarnos por una historia, por unos tránsitos dentro de la misma, por personajes y cómo estos se comportaban dentro de cada lugar o espacio que se intentaba recrear. Con esta posibilidad, la de otra forma de ver la escenificación de la danza tradicional, la de querer salirnos de la ejecución de movimientos planimétricos en el espacio, llegaron nuevas preguntas: cómo el condicionamiento frente al lugar en el que se vive y cómo las relaciones de poder pueden condicionar nuestras configuraciones y relaciones corporales con el espacio y con las personas; o también, qué es lo que determina que un lugar sea; preguntas que fueron ejes de motivación para apostar a nuevas creaciones, y que nos ampliaban el encuentro con otros campos de lo artístico, como la música, la plástica, la escenografía. Por ejemplo, en la última apuesta creativa denominada *De guayabas y mariposas,* la interdisciplinariedad fue su espacio de creación. Se tomo la obra de García Márquez como eje motivador sin quererla representar (claro está), sino intentando volverla movimiento desde lo tradicional, pero la música, la escenografía, el vestuario, se fueron entrelazando para lograr la creación; desde cada área se iban generando preguntas distintas que se fueron entretejiendo para la puesta en escena, pero la interdisciplinariedad estuvo presente desde lo dancístico; se trabajó con un coreógrafo de danza contemporánea, que puso otra visión de lo que puede ser la tradición desde lo contemporáneo, que permitió entrecruzar saberes de movimiento y de abordar la escena, pero sobretodo de entender el cuerpo como agente comunicativo de la realidad cotidiana, de nuestra identidad.

Para crear desde la danza tradicional, se hace entonces evidente que se debe tener en cuenta el contexto como agente condicionador de las formas corporales y de movimiento que motivan la danza, pero también al entender el contexto se deben plantear preguntas sobre él mismo, y generar nuevas formas de percibirlo, para con esto generar un discurso escénico reflexivo entorno al cuerpo y sus implicaciones en la tradición dancística de un determinado territorio.

Encuentros de Memoria

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *Hojas de vida*. Dirección: Grupo de investigación Huellas y Tejidos

Presentación

La memoria se va hilando cuando los pensamientos transitan en voz alta, a través del dialogo se transmite, se visibiliza, se reconstruye y cuestiona un pasado que puede ser contado de muchas formas. Los encuentros de investigación y memoria realizados por el Instituto de las Artes de Bogotá y por la Asociación Alambique fueron un espacio en donde fue posible advertir la necesidad de conservar y transmitir la memoria o las múltiples memorias de la danza. Allí se dio cita a bailarines e investigadores con diferentes perspectivas alrededor de la danza para que compartieran sus procesos y experiencias prácticas; y, gracias a ello, fue posible observar que la memoria tiene diversas formas de entenderse, construirse y transmitirse encontrando que, para algunos bailarines/investigadores, la experiencia de la enseñanza de la danza hace parte de un ejercicio de conservación de la memoria; para otros, la memoria es un acervo actual que se rescata en el presente, a partir de fuentes orales, fuentes escritas, fuentes audiovisuales, etc.

Los encuentros de investigación y memoria en danza son un espacio de visibiliización de los diversos recorridos que bailarines e investigadores han tomado para la construcción de una memoria colectiva e individual de la danza, y, para comprender que el rescate de la memoria de la danza en Colombia lleva a crear metodologías rizomáticas y multiformes donde no existe una sola forma para ello. En las siguientes páginas los invitamos a escuchar las voces de bailarines e investigadores de flamenco, break dance, danza tradicional del Pacífico, que bajo la pregunta por la historia de la danza en Colombia, han encontrado diversas perspectivas para acercarse a un sujeto que por su naturaleza se resiste a quedarse inmóvil. Estos encuentros tuvieron la posibilidad de ser enriquecidos por las presentaciones y diversas miradas de los investigadores colombianos Abelardo Jaimes, Juliana Atuesta, Margarita Roa, Francisco Jiménez, Francisco Hinestrosa, Victor Casas, Felipe Lozano y Leyla Castillo. Así mismo contamos con la participación especial del Patronato de las Artes y las Ciencias y con la presencia de la investigadora Briggite Prost (Francia).

Bibiana Carvajal
Asociación Alambique

LAS FORMAS POSIBLES DE LA DOCUMENTACIÓN ACTUAL EN DANZA, PARA PRESERVAR SU MEMORIA HACIA EL FUTURO

por Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *De guayabas y mariposas*. Dirección: Julián Albarracín

Francisco Abelardo Jaimes Carvajal

Magister en Estructuras y Procesos de aprendizaje. Coreógrafo. Director del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Coordinador Académico de la Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danza y Teatro. Investigador de la danza. Co-fundador de Dantea, Danza-Teatro.

La evanescencia de la danza hace que sea muy necesario, que aquellos a quienes nos interesa su documentación, realicemos procesos, en el sentido de crear los modos para que quede registrada como parte de la memoria cultural de la nación. En este momento los procedimientos de la documentación en danza son móviles, frágiles y particulares, lo cual genera que, dependiendo del interés de quien realiza el proceso de memoria, cada individuo u organización desarrollan los modos de documentación y desde ese particular punto de vista preservan lo que consideran necesario de preservar y el medio en que realizan esta documentación.

De otra parte, la danza que se hace en cada momento histórico es particular de ese momento y responde a un concepto particular del modo de teorización que se hace con respecto a ella, y esto determina la importancia que se le da a preservar los productos de la danza y así ha sido en cada uno de los momentos de la historia reciente de la danza en el país; de ahí que en el momento actual sea muy pertinente una profunda discusión que lleve a acuerdos mínimos sobre lo que significa documentar en danza en este particular momento histórico.

A sabiendas de que puede resultar superficial, y en aras de contribuir a esta discusión, presento en este escrito un escueto panorama sobre los aspectos que pueden generar documentación en danza y que desde mi opinión personal podría incluir los siguientes aspectos:

En este momento se puede documentar con especial énfasis la relación de la danza con otros lenguajes artísticos como: las escenografías audiovisuales, las video escenografías, el video danza y el cuerpo multimedia, formas que están ganando presencia entre los hacedores de la danza y los realizadores audiovisuales, lo cual fortalece y construye la memoria visual y la interdisciplinariedad en el movimiento y a su vez generan reflexiones en torno a cómo las artes interactúan en función de la construcción de un lenguaje interdisciplinar.

La apreciación y crítica de la danza merecen espacio especial, en tanto que el registro escénico de las obras de danza y la visión documental de los mismos cierran su ciclo de puesta en escena cuando se guardan también las críticas a que tengan lugar y las apreciaciones de los espectadores que estuvieron presentes en el momento de la representación escénica o de la performancia de la obra.

Existe un interés de las instituciones gubernamentales y académicas de generar espacios de intercambio sobre lo que es investigación, creación y circulación de la danza; es muy importante que se realice el registro de las disertaciones y discusiones que estos espacios generan y a partir de ellos se proceda a la creación de fuentes documentales para posteriores investigaciones.

Existe otro tipo de documentos que son susceptibles de ser guardados, entre los que están los bocetos de vestuario, las planimetrías de las coreografías, las formas de hacer clase y entrenamiento de los grandes maestros en busca de formar los bailarines que cada compañía requiere, las decisiones estéticas de las puestas en escena, los talleres que los bailarines y bailarinas toman para hacer capacitación, que en principio no es específica para algún montaje y luego se retoma en los momentos en que se están haciendo las puestas en escena.

La guarda de los estilos de hacer danza tradicional, étnica o su pervivencia en los grupos indígenas y campesinos que subsisten en la cultura urbana actual.

Las voces de la danza, que son grabaciones de los maestros tradicionales; lo que ellos piensan o pensaron sobre lo que es el quehacer de la danza en un momento determinado, sus formas de puesta en escena, su formación. Esto generaría unos nuevos modos de auditorios para la danza.

La actualización de los directorios dancísticos, grupos actuales, sus directores y las bases de datos de su ubicación, la formación que imparten y los géneros dancísticos que trabajan en la actualidad.

Los estilos de la danza y las metodologías de enseñanza que se perciben en las clases de los maestros, porque hacer un seguimiento de esto definen los estilos y las corrientes que están presentes en la ciudad en un momento histórico.

Establecer los linajes coreográficos en tanto es posible seguir la secuencia del saber de la danza que se transmite de maestros a estudiantes, y de estos cuando se convierten en maestros con sus nuevos estudiantes, y de las maneras como se van construyendo la continuidad de estos linajes.

Los periódicos de la danza y las formas en que estos, como publicaciones, han hecho historia de la danza.

El registro de las presentaciones que incluyen los programas de mano, el diseño y la versión final de los afiches que anuncian las presentaciones, las cartas de invitación a los festivales, los certificados de participación, los diplomas, las revistas y periódicos en los cuales se reseña la presentación.

Fotografías, que contienen el registro de las presentaciones, la producción artística de los montajes y comparsas, los ensayos y clases. Esto implica, en este momento, recoger los archivos históricos fotográficos sobre la danza donde se pueden destacar los nombres de Carlos Mario Lema, Adbu Eljajek, Zoad Humar.

Otro producto es la música y las selecciones de fragmentos que hacen parte de los montajes de danza, ojalá acompañados de las notaciones y las acotaciones de los coreógrafos sobre planimetrías y coreografías.

La reseña de los festivales, que incluye los grupos que se presentan, su procedencia, las características, sus integrantes, el nivel artístico, su edad, el nivel de formación que tiene y los modos en que la han adquirido. Los repertorios. Los jurados y sus exigencias y el registro de las especificaciones sobre los aspectos a los cuales ellos dan prioridad en sus calificaciones, el énfasis de sus apreciaciones.

Las notas de cuaderno y ahora las agendas digitales que marcan el devenir de los coreógrafos y las compañías por el mundo, sus estudios y el registro de alguna de sus decisiones estéticas.

Relación de las obras de creación, los productos terminados o no, que se van modificando en sus diferentes presentaciones y van ganando o perdiendo algunos matices específicos.

Los proyectos artísticos que se quedan inconclusos y que documentan los posibles fracasos, porque a veces en las búsquedas inherentes a lo inconcluso puede quedar la presencia de estéticas valiosas que nunca vieron la luz pública.

El recuento histórico sobre los tipos de danza y los géneros que se hacen en la ciudad, así como las transformaciones creativas de los mismos, lo cual incluye los ciclos de vida de los coreógrafos y de las compañías de danza, sin dejar de lado las formas actuales e históricas del juego en el entorno inmediato.

Si se decide centralizar la información sobre danza en la ciudad de Bogotá, se hace necesario crear una gran base de datos, que centralice lo que está en reservorios como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, el Patronato para las Artes y las Ciencias de Bogotá, la Biblioteca Luis Ángel Arango y sus satélites en todas las seccionales del Banco de la República en el país.

Es importante que expertos definan una manera de ordenar, con técnicas específicas creadas para guardar una serie de productos, y medios de memoria que incluyan unos parámetros muy claros para saber si es conveniente o no guardar algo, y lo que sería importante de guardar de la producción actual para el futuro.

Es necesario realizar la publicación de las investigaciones ya terminadas, baste citar a modo de ejemplo estos dos casos, que solo reflejan la cantidad de escritos culminados que aún no han sido publicados: Edgard Sandino y sus libros sobre las danzas decimonónicas. *Danzas de salón de Santafé de Bogotá del siglo XIX. Tres maestros de la danza en Colombia. Memoria de la danza en Bogotá. El libro de la Danza en Colombia.* Y Cesar Monroy Bocanegra con su: *Estado de la danza en Bogotá* (1993), la memoria de los 25 Foros de expertos nacionales e internacionales en Danza y *La sostenibilidad de la gestión cultural en Danza,* los modos de *Organización logística de eventos en danza.*

Hacer emerger la profesión de documentalista en danza; ejemplo de este trabajo ya lo han realizado personas como Patricia Martínez (q.e.p.d.), quien juiciosamente guardaba la memoria del centro de documentación de la Fundación Artes y Ciencias Escénicas. Otro ejemplo a tener en cuenta es Gustavo Rodríguez, quien tiene un modo particular de documentar cada viaje, cada participación en un festival, las presentaciones que incluyen lugares, repertorios e intérpretes y las formas y prácticas didácticas en danza y música llanera, y todo esto hace parte del acervo del Centro de Investigación del Folclor Llanero del Centro Cultural Llanero.

Reconocer en los estudiantes que están en las escuelas de danza formales, informales y las de formación para el trabajo, a aquellos que tienen un perfil de documentalistas en danza, y encargar a ellos los trabajos que tienen que ver con recoger y procesar la información para ir generando procesos investigativos y la consolidación de semilleros de investigación.

Tratar de grabar la danza en video requiere de una infraestructura técnica, con participación de equipos interdisciplinarios para que exista un balance entre el registro audiovisual y el registro de la danza como documento histórico y artístico; de hecho hay que partir de la elaboración de unos buenos libretos y planes de grabación por secuencias de movimiento o escenas de la obra dancística y del registro sonoro para tener una memoria completa de todos los aspectos de la puesta en escena de la danza.

EL ARCHIVO, ¿UN LUGAR PARA LA DANZA?

por Juliana Atuesta - Grupo de Investigación Huellas y Tejidos

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *Hojas de vida*. Dirección: Grupo de investigación Huellas y Tejidos

Juliana Atuesta

Bailarina, historiadora y maestra en coreografía. Desde el 2010 funda y dirige el proyecto Danza Contexto. Actualmente es asesora artística del Festival Universitario de Danza Contemporánea (FUDC) y hace parte del grupo de investigación-creación Huellas y Tejidos, grupo ganador de la beca de creación en danza otorgada por IDARTES, en el 2012. Se graduó como bailarina de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, como historiadora de la Universidad de los Andes (con énfasis en Historia y Teoría del Arte) y como coreógrafa de la escuela de Artes ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten. Trabaja como docente en la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en la Escuela de Artes Guerrero.

La historia. Para el grupo de investigación Huellas y Tejidos[1], el ejercicio de historiar la danza parte del reto de recuperar eso que aparentemente es irrecuperable. La historia se convierte para nosotros en una tarea particularmente interesante que, más allá de promulgar la importancia de un pasado o de hacer de la danza un objeto de estudio, hace parte de un juego creativo en el que la noción de *tiempo* se presenta como una constante paradoja. De acuerdo a esto, no pretendemos banalizar la historia sino darle un giro creativo que nos permita tomar posición frente a ella. Esta es una posición artística que no dista de una postura política a través de la cual manifestamos la convicción de que la historia debe corresponder a la naturaleza de su sujeto y, además, no debe olvidar que los que la contamos somos nosotros, en un espacio y en un tiempo presente, bajo la necesidad de participar creativamente del devenir de la danza contemporánea en Colombia.

Siendo la danza contemporánea nuestro campo de interés, nos hemos encontrado frente a una interesante paradoja: si la danza no perdura y no está destinada a dejar registro material, ¿cómo preservarla del olvido?, ¿cómo conservar algo que en el intento de mantenerlo se nos escabulle?

La naturaleza de la danza y el lugar del archivo. Definir la naturaleza de la danza es tan difícil como pensar su representación. Si la danza es como muchos la han denominado, un arte vivo, es decir, la promulgación de lo que no permanece en el tiempo, contrarrestar su fugacidad se convierte en una tarea insólita. Volvemos a caer en el dilema que pareciera distanciar nuestras profesiones de artistas e historiadores, productores de presencias y escudriñadores del pasado, renegados del pasado y amantes del pasado. Nos encontramos inmersos en dos pasiones que se contraponen temporalmente y cuyas naturalezas podrían hacer parte de un campo de lucha entre pasado y presente, realidad e imaginación, intelecto y experiencia. No obstante, es precisamente esta contradicción lo que hace el ejercicio de historiar la danza particularmente interesante. Nos seduce la idea de tratar de conservar lo inconservable; el miedo a perder algo nos despierta la urgencia del deseo de abordar la futilidad bajo el ejercicio de su documentación.

1 Bibiana Carvajal, Juliana Atuesta, Andrés Lagos y Margarita Roa.

Ahora bien, ¿que significación tiene el lugar del archivo en esta discusión? El archivo es el lugar de conservación por excelencia, es el lugar donde yacen los registros y donde se legitima la existencia del pasado. De alguna manera, el registro material de la danza se convierte en una ventana que visualiza un pasado que jamás podrá ser recreado, comprende únicamente una unidad fragmentada de lo que pasó en un tiempo y espacio definido.

La función convencional del archivo cumple el papel de 'evidencia' o 'prueba' a través de la cual se legitima la existencia de la danza en tanto evento artístico. El archivo, como lugar de representación de la danza, generalmente predomina bajo la naturaleza de la escritura, la fotografía y el video. Recursos a los que se les ha dado preferencia desde la producción e investigación académica: el registro material y tangible, que ha trasladado la danza a un estado de perdurabilidad.

No obstante, si somos sensatos, bajo este tipo de documentos, la evidencia de la evidencia de la danza no es tan evidente. En el mismo momento de producir estos documentos, la danza ya está experimentando un proceso de transformación que va del cuerpo a la escritura, de la experiencia al formato y del evento al congelamiento de la imagen o del video. El registro provee un punto de acceso a la danza que inevitablemente contiene múltiples pérdidas y adiciones en donde la trasferencia de la danza al registro nunca es uno a uno. Con esto no queremos desprestigiar al documento como falsa evidencia, sino que queremos comprenderlo en tanto elaboración y producción de un nuevo ámbito de la danza que corresponde a la naturaleza de lo material, y no por ello contradice la naturaleza efímera. El archivo es el lugar en el que la danza se transforma, se interpreta y se recrea en tanto manifestación de inquietudes registradas.

Durante el proceso de investigación de Huellas y Tejidos, nos hemos puesto a problematizar la idea del archivo como claustro del documento inmutable. Consideramos fundamental comenzar no solo a pensar sino construir memoria desde la misma fugacidad de la danza, y con esto pensar el archivo también como aquel documento inmaterial, mutable y eventualmente fugitivo. Consideramos que si una de las propiedades de la danza es la experiencia de la relación con el espectador, así como la certeza de saber que ella no se repite, nos interesa más capturar su sentido que reflejar su realidad, nos interesa más recrear la experiencia fútil que representar la veracidad de su pasado y, por lo tanto, nos encaminamos en la tarea de formular registros que respondan a este tipo de consideraciones.

Por eso hablamos de 'huellas' y no de registros. La huella es el rastro involuntario, y en ocasiones, inaprensible; puede quedar impresa en el espacio pero también en nuestros sentidos, puede marcar territorios, cuerpos, pensamientos y experiencias. Es el rastro inmaterial de la danza que yace en el cuerpo de los que bailan. De modo que para hacer historia de la danza recurrimos a esos rastros que permanecen presentes a través de maneras indirectas y que, a su vez, entretejen las experiencias de la danza con sus testimonios. La huella esta siempre merodeando entre su efímera presencia y su deseo de permanecer en el tiempo. Si bien puede ser fútil, al nombrarla, escribirla o enunciarla comienza a permanecer.

Es entonces como emprendemos un ejercicio de resignificación del denominado archivo histórico en el cual consideramos la necesidad no de buscar las fuentes que la danza ha dejado sino de formularlas, de elaborar registros que no se contengan en sí mismos sino que generen transformaciones tanto en sí mismos como en los que los utilizan. Si bien existen los registros producidos adrede como los programas de mano, la fotografía, la crítica y el video, también existe la memoria de las cosas, las huellas en los cuerpos, en las voces y los espacios. Por eso replanteamos la idea de que la danza sucede por desaparición; de hecho, la danza no desaparece sino que se transforma a través del cause de trayectorias divergentes. El instante de la obra es solo una parte del proceso creativo de la danza. La danza permanece material e inmaterialmente en los flujos del contexto en el que se instala.

Ensanchemos las fronteras del archivo. No tratemos únicamente de imponerle a la danza un lenguaje que opere bajo la noción inmutable de su estado. No nos conformemos únicamente al transferirla en un objeto fácil de aprehender. Lo que deviene, en el proceso de creación que el grupo Huellas y Tejidos ha comenzado a elaborar desde junio del 2012, es considerar que el ejercicio de la historia y la creación son procesos que van de la mano. Estamos inmersos en un proceso en el que nuestro objetivo es promover la permanencia de la danza en la memoria y cuestionar la aparente estabilidad de la historia. Mientras que todo intento de capturar la danza y de remover la materialidad de sus registros es complicado, el reto que decidimos tomar es reconocer el valor de cada formato, pensarlo y ponerlo en relación con otro. El formato del documento material y lo efímero, como es el relato, exceden mutuamente sus limitaciones al juntarlos en un campo creativo y es entonces cuando percibimos el valor y los alcances de cada uno. Comprendemos el archivo como un lugar de infinitas significaciones y que su contenido material es tan solo un aspecto de este que siempre habitará en los confines tradicionales del archivo.

Hojas de Vida es una invitación creativa en la que utilizaremos la escena para abrir la significación del archivo, para reusar los rastros materiales, percibir los inmateriales y producir registros que están abiertos a tantas interpretaciones como sea posible. Es una propuesta a pensar que lo tangible puede desaparecer y que los cuerpos también son territorios donde la historia se ha escrito y así mismo son la instancia primera donde se construye la memoria. Nos interesa mantener la significación de la danza contemporánea en Colombia como lenguaje que debe estar abierto al cambio y mantenerse vivo. En esta apertura significativa de la historia de la danza es que está la posibilidad de volverla a inventar y de volverla a contar: de volver a la danza, de actualizarla y de hacer de su pasado una instancia creativa y llena de recursos para su continuidad en el trascurso del tiempo.

HOJAS DE VIDA EN PROCESO DE CREACIÓN

por Margarita Roa - Grupo de Investigación Huellas y Tejidos

Foto: Zoad Humar. Obra: *Hojas de vida*. Dirección: Grupo de investigación Huellas y Tejidos

Margarita Roa

Directora de la compañía *La Arenera*, bailarina y profesora en la *Fundación Danza Común*; docente en la *Academia Superior de Artes de Bogotá*, *ASAB* (Universidad Distrital Francisco José de Caldas; editora de la revista de danza *El CuerpoeSpín* e integrante del grupo de investigación y creación *Huellas y Tejidos*.

Desde que nos constituimos como grupo, siempre supimos que nuestro objetivo con esta investigación era realizar una publicación impresa -*Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*- en la que se compilaran las entrevistas a los principales protagonistas de la danza en Colombia. Debíamos convertir la oralidad de las entrevistas en textos legibles que, por supuesto, guardaran espontaneidades y divagaciones. Cada entrevista estaba permeada por contextos culturales y políticos, pero también por decisiones personales y vivencias íntimas y familiares de cada entrevistado. Cada entrevista da cuenta también de una forma de hablar, de una forma de conversar, de organizar palabras y de reflexionar en voz alta.

Durante el proceso de edición del libro nos surgió la necesidad de preguntarnos por la naturaleza de esta investigación: ¿por qué no proponer una puesta en escena de esta investigación en la que se haga visible, palpable y presente la historia de la danza conteporánea en el país, y así retornar aquello que aún sigue vivo, a los que están y estamos vivos? Queríamos, como diría Rancière, desplegar tridimensionalmente lo que por fin habíamos logrado poner en lo plano. Decidimos trabajar con cuatro de los entrevistados para crear con cada uno de ellos una escena; y construir una galería a partir de instalaciones que contuvieran mapas con diferentes temas, fotografías, audio y video. Construimos un recorrido para que el espectador experimente y se deslice entre diferentes tiempos y espacios de la danza en Colombia.

Pensar el archivo también como aquel documento inmaterial, mutable y eventualmente fugitivo. Si con la investigación *Huellas y Tejidos. Historias de la dana contemporánea en Colombia* nuestro punto de llegada fue la publicación del libro, este pasó inmediatamente a ser el punto de partida en el proceso de creación de *Hojas de vida*. Nos dedicamos a leer las entrevistas en grupo en voz alta y, por primera vez, nos acercamos a ellas no para corregir, ni editar, sino para escuchar y proponer ideas.

¿Cómo leer creativamente? ¿Qué de las entrevistas nos llamaba la atención?, ¿qué puede ser un potencial para la escena, cómo darle a ese "potencial" una dirección para convertirlo en material escénico?, ¿qué dispositivos de creación son importantes para nosotros como grupo? Leyendo, atendemos al tono, a las reiteraciones, al contenido y a la forma de narrar; a los afectos, a la emocionalidad y al peso de algún interés particular. Inventamos pautas de creación correspondiendo a esa subjetividad y a esa forma de narrar cada historia con la danza.

Escuchándonos leer, regresamos a la oralidad y a la voz de cada entrevistado. ¿Cómo encauzar una voz que no será como en el proceso de construcción del texto -primero escuchada y después leída- sino simultáneamente escuchada y vista?

La obra *Hojas de vida* nos plantea entonces el reto de volver a las personas, a sus gestos, sus movimientos, sus pausas, sus entonaciones, pero no de cualquier manera; nuestra tarea es construir una presencia poética, que condense algo de su historia y sus fantasías, pero también su ser escénico. Pretendemos crear un lenguaje sugestivo, que vuelve sobre lo contado de manera distinta, y que crea a partir de vacíos y de invenciones. Anteriormente explicamos cómo "las entrevistas son un registro que inevitablemente contiene múltiples pérdidas y adiciones con respecto a la danza". Nuevamente nos enfrentamos a un cambio de formato, donde el proceso de creación de *Hojas de vida* presenta múltiples pérdidas y adiciones con respecto al texto.

Cuerpo de memoria. La memoria de los entrevistados ha sido el puente conector entre sus procesos en la danza a lo largo de muchos años, con el ahora y el aquí del texto. Pero ese 'ahora' es para nosotros un 'antes', pues muchas de las entrevistas se hicieron hace cinco años y desde ese momento, los entrevistados han hecho y des-hecho tanto en su vida, como en la forma de recordar. Los pesos de la memoria cambian, nos hemos visto llamados por los mismos entrevistados a considerar también su pasado cercano y su presente.

También nos enfrentamos al cuerpo de los entrevistados de manera diferente, pues ahora el movimiento es nuestro material para la creación. En algunas ocasiones queremos volver sobre el pasado escénico de ese cuerpo: intentamos que el o la bailarín/a, se vuelva a mover como lo hizo en una obra que tuvo lugar hace un tiempo y que ya no baila. En otros casos nos interesa un cuerpo más espontáneo y cotidiano. Cada entrevistado tiene un 'cuerpo de memorias', cada bailarín tiene varios archivos en su cuerpo, donde están inscritas técnicas diferentes que ha estudiado a lo largo de su vida, partituras de movimientos de las obras y, como cualquier persona, archivos de gestos y movimientos cotidianos, de enfermedades y lesiones, de sensaciones y afectos. ¿Cómo transitar por estos archivos?

Sus formas de habitar el escenario con respecto a lo que contaban en las entrevistas han cambiado. Unos de nuestros intereses como grupo es acentuar el momento presente de la escena, a pesar de estar haciendo visibles sus historias; y construir con el entrevistado una presencia escénica que nos satisfaga tanto a

ellos como a nosotros. La manera como nos hemos encontrado con cada uno de los entrevistados y ahora bailarines, ha sido diferente, pero hay algo común: lo que veníamos a proponerles, se transforma al entrar en diálogo con ellos. Nuestros sujetos de investigación-creación hacen bromas acerca de si son, o no, 'momias de museo', ya que los tuvimos en cuenta para realizar una obra sobre "la historia de la danza contemporánea en Colombia"; nos dejan claro que están bien vivos, pues tienen algo más qué decir sobre ellos mismos, o lo quieren decir de manera distinta.

Entramos entonces en un diálogo para crear una condensación poética que oscila entre maneras de recordar y fabular; entre su cuerpo cotidiano y su cuerpo lleno de ficciones que han inventado o interpretado para la escena; entre un cuerpo experimentado y una nueva plataforma de experimentación. Intentamos estructuras que unan su pasado con su ahora, y que se sostengan en el presente de la escena frente al espectador. Rancière nos ayuda a pensar esta creación que surge a partir de ficciones y testimonios, para crear nuevas ficciones y testimonios: "La revolución estética trastoca las cosas: el testimonio y la ficción corresponden a un mismo régimen de sentido. De una parte, lo "empírico" lleva las marcas de lo verdadero en forma de rastros y huellas. "Lo que ha sucedido" denota directamente un régimen de verdad, un régimen de presentación de su propia necesidad. Por otra parte, "lo que podría suceder" no tiene ya la forma autónoma y lineal de la ordenación de las acciones. La "historia" poética articula en lo sucesivo el realismo que nos muestra los rastros poéticos inscritos en la propia realidad y el artificialismo que monta máquinas complejas de comprensión"[2].

Queremos hacer de 'esta danza' un evento que permanezca en la memoria. Al construir instalaciones a partir de mapas, fotografías, audio y video y al preparar la intervención escénica de cuatro de los entrevistados en diferentes escenarios de la ciudad, volvemos a lo efímero de la danza, a la oralidad y a la proximidad. Volvemos a apostarle a la memoria que permanece en el público y a lo que se siembra en el cuerpo de cada espectador. Así como en el proceso de construcción del libro nos imaginábamos múltiples investigaciones que se derivaran o se apoyaran en/de él, quisiéramos pensar que *Hojas de vida* le permitirá al público sentir lo recorrido, crear sus propias relaciones, y generar nuevos tejidos.

2 Rancière, Jacques. La división de lo sensible. Estética y política. http://132.248.9.1:8991/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/jul/4.pdf. Centro de Estudios Visuales de Chile: Jacques Ranciere | Señas y Reseñas. http://www.centroestudiosvisuales.cl. Julio de 2009. Traducción: Antonio Fernández Lera

INVESTIGACIÓN EN DANZA: CRÍTICA, PRÁCTICA E HISTORICIDAD

por Felipe Lozano

Foto: Danza Pura. Obra: *San Juan todo puede, San Juan todo da*. Dirección: Herencia Viva

Felipe Lozano

Director de la Facultad de Danza y Artes de la Corporación Universitaria CENDA. Catedrático de Historia del Arte y Pedagogía de la Danza de la Fundación Universitaria Los Libertadores. Docente de Danza de la Secretaría de Educación de Bogotá. Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Didáctica del Arte de la Universidad Los Libertadores. Especialista en Educación para la Cultura de la Universidad Antonio Nariño. Licenciado en Educación Artística de la Corporación Universitaria CENDA. Fundador y Director de las compañías de danza: Andanzas, Sintaxis, Felipe Lozano.

Hay que tener en cuenta que cuando se habla del arte, se hace referencia a una abstracción que solo puede ser conocida por los sentidos cuando se materializa en obra, en cosa

Martin Heidegger

Un primer momento para la investigación en danza es la reflexión acerca del cómo poder acercarse a ese objeto de estudio intangible e inaprensible en el tiempo: el movimiento, su presentación y representación, donde lo percibido, comprendido y pensado es la acción motriz en sí, la forma corporal que adquiere y su expresión como resultado del proceso creativo e interpretativo. Ello exige del investigador un cuidadoso trabajo selectivo, ya que el movimiento danzado despliega una gran cantidad de posibilidades para su estudio, desde los aspectos técnicos y estéticos hasta los aspectos psíquicos y culturales. Adicionalmente, la obra de danza o pieza coreográfica están cargadas, tanto de contenido simbólico, como con información del grupo humano que la interpreta o del creador, así como del contexto social y cultural en el que surge y se desenvuelve. Toda esa información está disponible para ser interpretada y puesta en escena por el investigador. No obstante, dicha carga presente en la obra hace que el acercamiento a ella sea complejo, por los múltiples vericuetos por los que se puede perder la mirada, siendo necesario delimitar al máximo el problema u objeto de estudio, evitando en lo posible caer en temáticas demasiado abarcadoras que excedan las posibilidades y límites del estudio mismo.

A partir de las anteriores reflexiones, se pueden deducir y proponer tres grandes categorías para la investigación en danza: los estudios en crítica, los estudios sobre prácticas artísticas y los estudios históricos. En la categoría de apreciación artística se ubican aquellos **trabajos descriptivos** que se centran en la obra ya realizada o en el hecho escénico, mediante el análisis profundo de los elementos del movimiento, develando sus contenidos físicos, estéticos, simbólicos y culturales en relación con un contexto social o humano.

Esta categoría requiere especial atención en nuestro contexto, donde existe un divorcio entre el ejercicio de la crítica y la producción en danza, en detrimento de la formación de una opinión pública y de la producción artística misma. Sin desconocer los comentarios de algunos profesionales de la danza, publicados por unas cuantas instituciones culturales y universitarias, el oficio de la crítica es aún muy incipiente, si se tiene en cuenta su importancia para la mediación entre la obra y el público, a través de la creación de múltiples lecturas, perspectivas o voces, que promuevan la discusión fértil sobre un sinnúmero de temas.

Con toda seguridad, el germen de la crítica de danza lo hallamos en las discusiones de un público que acostumbra reunirse en espacios informales -un café o la salida de la sala del teatro- para intercambiar opiniones sobre el espectáculo. No obstante, como menciona Terry Eagleton, en su obra *La función de la crítica*, en estos primeros gestos la crítica presenta un carácter mucho más cultural que artístico, ya que se concentra en temas vinculados, entre otros, al espacio de lo doméstico.

La crítica es hoy en día un género independiente que surge vinculado tanto a un público cada vez más creciente y más exigente, como a las condiciones del mercado y los circuitos del arte y de los espectáculos. Por las implicaciones que contempla en la conformación de la llamada "esfera pública", la figura del crítico adquiere un protagonismo cultural que le exige una mayor consistencia en su escritura. Omar Calabrese plantea dos tipos de discursos en los que se mueve esta figura: un discurso que describe, interpreta y evalúa, también conocido como crítica periodística, y otro que parte del estudio de los discursos sobre un determinado campo, la crítica académica. Puesto que se trata de realizar un enjuiciamiento del trabajo artístico, la labor del crítico tiene que ver con un componente ético, analítico y de opinión que asume una enorme responsabilidad social y cultural. Esta situación pone sobre el tapete una tensión entre la subjetividad y la objetividad, la misma a la que se refería Baudelaire en la siguiente frase: "En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprendan lo que voy a decir: para ser justa, esto es para estar fundamentada, la crítica debe ser parcial, apasionada y política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra al máximo los horizontes."

Lo anterior implica, para nuestro caso, la demanda de unos estudios en el campo de crítica en danza que observen, estudien y polemicen nuestra producción nacional desde una óptica amplia e incluyente, y que promueva el desarrollo de los diversos aspectos artísticos, estéticos, culturales, sociales, educativos de la danza, propiciando espacios para la reflexión y la discusión que incidan en la formación de públicos cualificados. Sobre todo, se requiere de la preparación de críticos con amplios conocimientos que, además, asuman su compromiso de opinión con ética y responsabilidad.

La segunda categoría la comprenden aquellos **estudios sobre prácticas artísticas** que giran en torno a la pregunta por la relación entre los discursos sobre la creación, la formación, la circulación, las políticas culturales para la promoción y el fomento de las diversas formas danzadas, dentro de unas prácticas que están inmersas, a su vez, en unos horizontes culturales muchísimo más

amplios y complejos, y que necesitan ser reformuladas dentro de un contexto histórico-social. Tales estudios tienen la misión de explicar ampliamente el estado actual de la danza en el país, algunas de sus teorías y desarrollos, así como sus perspectivas en la enseñanza, sus instituciones y agentes que, finalmente, por diferenciación o similitud, pueden interrelacionarse con otras disciplinas artísticas.

Los estudios sobre las prácticas de la danza parten de unos planteamientos y problemas similares a aquellos que legitiman la práctica y producción de arte en general, recurriendo a algunos de los paradigmas constituidos por acumulación de saberes artísticos y culturales que, articulados a herramientas, metodologías y modelos provenientes de otras disciplinas, han permitido su apertura y proyección en distintos espacios sociales. La importancia de estos estudios radica en que constituyen un espacio de reconocimiento y auto-reconocimiento del valor de la práctica y las experiencias de coreógrafos, bailarines, pedagogos, gestores, técnicos y agrupaciones, así como de su visibilización desde la puesta en escena de los derechos culturales.

En los procesos actuales de reflexión y análisis del arte, dentro y fuera del espacio académico, se hace presente la idea de investigación artística, la cual parece cambiar el horizonte en el que se representa el arte. Ello exige de los practicantes de la danza un mayor reconocimiento de las dinámicas de su propio oficio que les posibilite una interpretación mucho más positiva y una valoración real de la danza como profesión y como patrimonio cultural, siendo re-contextualizada en los espacios y circuitos del arte y los estudios culturales. Dicho ejercicio de reconocimiento pasa necesariamente por la pregunta sobre qué significa la práctica de la danza en nuestro contexto social y cultural.

En lo que toca a **los estudios históricos**, propiamente dichos, surgen dos paradigmas: el de la historicidad y el de la documentación. Para referirse a la historicidad, cabe citar aquí los dos sentidos que le asigna Eric Fernie a la práctica de la historia: 1) como lo que ya sucedió en el pasado, y 2) como el estudio del pasado en el presente. El sentido que se le otorga a la historia, como el estudiar y pensar académicamente el pasado, pasa por unos marcos teóricos que constituyen modelos para producir la historia misma. Por otro lado, a la historia también se la ha relacionado con el estudio de documentos escritos, en oposición al estudio de artefactos, que son los objetos de estudio propios de la prehistoria y de la arqueología.

Asumir uno u otro enfoque, de manera que se haga aceptable y entendible,

acarrea para el historiador, para el artista, para el investigador, para el profesor y para el estudiante, asumir supuestos y paradigmas que por lo general terminan alterando definitivamente los problemas históricos que intentaba estudiar. Por otro lado, recientemente se les ha dado categoría de documento a otras formas materiales no escritas, lo que tiene sentido preponderante en los estudios de la danza, que cuenta con escasa documentación, pero con suficiente material del movimiento y formas danzadas vigentes que constituyen fuentes nada despreciables para la investigación.

La práctica histórica, al producir sus propios sujetos y objetos de estudio, evidencia su caracterización ideológica, que ha atravesado el lenguaje con el que hablamos el mundo, logrando naturalizar su condición cultural e integrarse a las dimensiones privada y pública de la vida humana. De acuerdo con esto, es necesario establecer algunas analogías y cruces entre la categoría de la Historia propiamente dicha, y esa llamativa disciplina derivada que conocemos como Historia del Arte, dentro de la cual se puede incluir la historia de la danza.

Es curioso que la Historia del Arte sea más cercana a la arqueología o a la prehistoria que a la Historia como tal, ya que comparte con esas disciplinas el estudio de artefactos y que, además, en su trayecto en el campo cultural, haya seguido sucesivamente métodos propios de la física y la química, luego de la historiografía, más tarde de la antropología y la sociología, luego de la filosofía, del feminismo, la semiología y, más recientemente, de los Estudios Visuales, los Estudios Culturales y los Estudios de Comunicación.

El uso de tales métodos no los relaciona entre sí mediante una línea necesariamente cronológica, ya que ninguno de estos modelos ha dejado de ser empleado hasta el día de hoy, a pesar de que varios de ellos impiden que la Historia del Arte pueda responder a la actualidad histórica, social y política de su objeto de estudio: el hecho artístico. Cada uno de estos métodos provee al objeto de arte, desde su enfoque particular, de un rango, una filiación y de un sistema de teorías e ideologías subsidiarias propias a su método o marco metafórico particular.

De todas maneras, hay que reconocer que la gran mayoría de estudios sobre historia del arte se parecen a la "ciencia normal" (Thomas Khun), surgiendo aquí un conflicto ya que las técnicas empleadas en estos paradigmas resultan bastante racionales para producir conocimiento científico sobre el arte, pero que pocas veces resulta útil para la generación de nuevos procesos en lo artístico, lo que resulta poco atractivo para los artistas e impide que puedan utilizar este

conocimiento para su quehacer artístico. Conflicto que plantea la necesidad de hallar otros paradigmas que permitan generar conexiones entre la investigación y las necesidades de los artistas.

Cuando se decide hablar sobre estudios históricos en danza, como en casi todos los procesos que tienen que ver con la investigación, hay que hacerlo con una mirada interdisciplinar y campo, ya que la construcción de la danza como objeto de estudio no es privilegio exclusivo de los coreógrafos, los bailarines, o los maestros de danza, o en términos más contemporáneos de los practicantes del arte. En la construcción de este objeto pueden intervenir y aportar otras disciplinas como la filosofía, la estética, la historia del arte, la semiótica del arte, la sociología del arte, al lado de los relatos, los registros y los resultados de la práctica, que podrían enmarcarse en expresiones danzarias de diversa índole, en su devenir a través del tiempo y en sus desarrollos técnicos y de creación. Las primeras disciplinas (filosofía, historia del arte, semiología y sociología), por su cercanía con las ciencias, poseen unos paradigmas que le permiten estabilizar su discurso respecto al objeto de estudio, tomando un distanciamiento del mismo en busca de la objetividad.

Frente a la existencia y uso estas teorías, métodos y enfoques para hacer investigación, los actores de la danza suelen mostrar dos actitudes contradictorias, pero igual de perjudiciales para el ejercicio de la investigación: una es el desinterés y desconocimiento hacia los estudios en historia del arte, con la errada suposición de que sus métodos y procedimientos nada tienen que ver con la danza, lo que evidencia en el fondo una subvaloración de lo propio, frente a otras prácticas artísticas; otra es la aceptación acrítica de cualquiera de esos métodos para forzar el estudio dentro de unos procedimientos inadecuados que dan como resultado unas "cartillas" que poco aportan al conocimiento discursivo de la danza.

Estas dos posturas se pueden denominar, para utilizar el término de Julia Kristeva, como "nihilistas", pues sostienen antiguos valores y supuestos a pesar de que las evidencias concluyan que son insuficientes o anacrónicos para enfrentar la realidad actual, o rechazan antiguos valores en pos de unos nuevos sin razón valedera. Incredulidad que deja al descubierto la precariedad y transitoriedad de la investigación en danza, frente al proceso de profesionalización de las demás prácticas artísticas hoy, ya que a pesar de las transformaciones profundas surgidas lo largo del siglo XX, la danza se enseña muchas veces sin problematizar su constitución, ni su relatividad, ni mucho menos su efectividad. Esto se debe a que una tal problematización obligaría de paso a revisar las relaciones

entre los sujetos que co-producen tales prácticas, cosa que no se acostumbra, o se evita dentro de los espacios correspondientes para su debate.

En otro punto, es importante señalar la necesidad de reconocer la dialéctica entre tradición y contemporaneidad, en un medio como el nuestro donde cohabitan, se contraponen y se fusionan manifestaciones ancestrales de carácter regional y localista con formas, técnicas y lenguajes universales, pues es necesario construir unos discursos sobre el estado actual de la práctica en danza partiendo del reconocimiento de lo que antecede. La teoría entonces, coproduce, une, discute y problematiza la producción artística, su(s) historia(s) y su recipiente social. Desde este punto de vista, para las prácticas artísticas en danza es imposible evadir una continua interrogación frente al estado del "oficio" hoy, sin olvidar que la danza, como toda práctica artística no es un hacer ingenuamente alejado del devenir histórico, como tampoco de la actualidad de la vida social, de sus cambios, de sus excesos y confusiones.

La investigación en las artes no es una disciplina cerrada, sino que aborda el fenómeno artístico desde una perspectiva determinada, que puede ser histórica, estética, política, social, cultural, antropológica, pedagógica, etc., estableciendo relaciones integradoras entre el marco teórico y los distintos aspectos del objeto de estudio. Así cada metodología destaca uno o varios aspectos importantes desde los cuales analiza, explica o trata de comprender el fenómeno artístico, y donde el hecho de integración conlleva una postura crítica, una posición de descubrimiento, de cuestionamiento o una actitud dialéctica, que no se compadecen con posturas apriorísticas, ni ideológicas, ni teóricas predeterminadas. He ahí, la imposibilidad de acometer la investigación en las artes, y particularmente en la danza, desde un único método.

Es necesario reconocer que tanto el estudio descriptivo del arte como el estudio normativo son igual de válidos para el entendimiento del oficio; pero es mucho más viable partir de los estudios descriptivos para enfrentar una disciplina tan incipiente como la investigación en danza, ya que estos estudios brindan herramientas de diversa índole y no convencionales para abordar el universo artístico y cultural del movimiento, revelando las relaciones que existen entre los sujetos y los procesos en danza y, de este modo, poder ampliar estas relaciones a un nivel más general como es el mundo de los conceptos. Los estudios descriptivos aplicados a la danza permitirán conocer cómo surgen unas manifestaciones culturales y cómo se producen unas prácticas artísticas, tratando de develar las relaciones que configuran una determinada visión sobre el arte coreográfico y cómo esa visión influencia el proceso creativo, el producto cultural o el hecho escénico.

INVESTIGACIÓN Y MEMORIA

por Francisco Hinestroza

Foto: Zoad Humar. Obra: *Happy Planet*. Dirección: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg

Francisco Hinestroza

Director artístico de la *Corporación Folclórica Encuentros*; representante del sector de la danza en el Concejo Distrital de Danza de Bogotá; docente de la Universidad de la Salle.

Mi proceso como bailarín inició en mi tierra natal, Quibdó – Chocó. Es claro que las personas que tuvimos la posibilidad de nacer y desarrollarnos como personas en lugares donde se celebran fiestas patronales y donde la música y la celebración constituyen espacios de unión y encuentro, tenemos mayor propensión a la danza. Recuerdo que cuando contaba con cinco años de edad, resulté detrás de una comparsa (rebulu), saltando, bailando y departiendo como los mayores, y es comprensible que esto suceda desde los primeros años de la infancia, en tierras donde estos legados hacen parte de su propia resistencia a través de la festividad, la danza y la celebración, y donde es precisamente a través de estas dinámicas que se afianzan los imaginarios, la conexión con lo sagrado, se reafirma la tradición oral, y se conforman núcleos culturales que proviene desde tiempos inmemorables.

Básicamente mi incursión y relación con la danza están estrechamente vinculadas con las fiestas del San Pacho, en Quibdó-Chocó, que es un pueblo que se erige dentro de la selva. Tal vez su propia geografía inmersa en diversos matices no solo naturales sino culturales, hace que su entendimiento esté soportado por sus habitantes a través del mito y la leyenda. El aspecto religioso es uno de los que constituyen los mayores e innumerables misterios, ya que esta zona, en particular, comprende el encuentro constante de múltiples miradas, ya que la mayoría de la población de esta región provenía de África y solo fue a través de las diásporas que lograron radicarse en esas tierras; por otro lado el Chocó cuenta con comunidades indígenas endémicas que aún conservan su cosmología y sus lenguas subyacente a estas especificidades. Este territorio sufre de una colonización económica por paisas que establecen sus negocios y de alguna manera perpetúan prejuicios y el racismo simbólico heredado desde los legados de la colonia. Este meollo de encuentros, desencuentros, razas y costumbres, formulan una apuesta al sincretismo, del cual el chocoano ha desplegado no solo una manera de aproximarse a su región y espiritualidad sino de conservar sus saberes ancestrales, su pulsión frente al cuerpo y su desarrollo a través de la música. La mayor muestra es la Fiesta de San Pacho.

Quibdó es un pueblo lleno de mitos y leyendas, sus fiestas tradicionales se llevan a cabo desde el 20 de Septiembre hasta el 5 de Octubre. En estas fiestas

se siente toda la expresividad y espontaneidad de su gente; es tan fuerte el componente cultural que en su mayoría el que nace dentro de esta fecha lo bautizan con el nombre de francisco o francisca, en honor al santo patrón "San Francisco de Asís", un santo que vino de Italia y se quedó en el pacífico por su historia de vida y milagros.

Por eso, al nacer el 4 de octubre, día del santo patrón, adopté el nombre y unos acontecimientos culturales religiosos muy fuertes, que se repiten en esta fecha cada año y se recrean de acuerdo el tiempo y a las propuestas de la población chocoana.

Distinguimos dos componentes bien diferenciados, aspecto religioso y parte cultural o festiva que algunos denominan componentes paganos en oposición a lo estrictamente religioso. Para las fiestas patronales como Las Mercedes en Istmina, La Inmaculada en Negua, San Benito en Guayabal, entre otras, la gente se prepara con la siembra y cría de animales que al final de la cosecha darán el dinero suficiente para el pago de los gastos; todos estos pueblos tienen su organización o junta que se encarga de los acontecimientos relacionados con la misma. Se crean comisiones para cada necesidad. Aquí los barios de cada pueblo toman la organización del programa del día que les toca amenizar, también tienen su comité, cada uno se prepara con comparsas, 'unos de los primeros contactos con la danza y la música tradicional de la región´, arreglo de calle, cantos, disfraces, juegos, platos típicos, chicha, guarapo y lo que aprendíamos en las calles en las noches de luna. En ese entonces era muy usual encontrar grupos de niños y niñas alrededor de mayores contándoles historias, mitos y leyendas, y anécdotas sucedidas en la región. Compartíamos juegos y rondas que se convertían en el preámbulo para la expresión desde la corporalidad, de acuerdo a las edades y manifestaciones lúdico recreativas. En esto no había ninguna imposición, todo ocurría desde el disfrute corporal, y desde el encuentro alegre y espontaneo con los otros.

En mí, la danza se ha formulado como el punto de encuentro y contacto en un contexto determinado. La danza como forma de vida nace en mí en el contexto del compartir en comunidad y disfrutar de las expresiones culturales de un espacio geográfico particular. Esta relación con la danza se va nutriendo y va adquiriendo nuevos matices en mi encuentro con maestros y maestras de la expresión artística en el mundo, en la catedral del pueblo, con el reverendo Isaac Rodríguez, sacerdote español que enseñaba música para la formación integral de los jóvenes, de allí los grandes maestros de música salsa colombiana como Jairo Varela Martínez, director del grupo niche, Alexis Lozano de la orquesta

Guayacán, Leónidas Valencia de La Contundencia, entre otros. Con Manuel Montenegro, maestro de teatro de la Universidad Tecnológica del Chocó, que nos fundamentó desde la creación colectiva y costumbres de la región. Con Madolia de Diego, Ninoska Salamandra, matronas de la danza folclórica del Pacífico, donde el sentido de pertenencia e identidad con nuestra región fue el componente más relevante en la relación con la danza. Toto la Momposina, maestra que me enseñó la importancia de las tradiciones folclóricas colombianas afro Caribe en el exterior y en el mundo. Paulino Salgado, BATATA , Julio Rentería, Heriberto Valencia, maestros salidos de la tradición con un firme propósito de multiplicar sus prácticas ancestrales… fue una etapa de larga formación y disfrute hasta que por cosas casuales de la vida me encuentro con la docencia en la danza. Esto me ha puesto en una búsqueda pedagógica de la danza sin perder el disfrute e importancia de mantenerse una ancestralidad Afrocolombiana que nos pertenece a todos los colombianos, y mantener mis orígenes ya que en este viaje Bogotá ha sido el punto de retos y satisfacciones en la danza.

La danza para mí ha sido el punto de partida a un nuevo mundo, ya que así he conocido otra cultura y he aprendido a valorarlas y sentirme parte del mundo como ser armónico. También fue enriquecida en mi paso por instituciones como la Universidad Diego Luis Córdoba, la Academia Luis A Calvo, Colombia Negra, la Academia Arte y Letras de Bogotá, Corporación Folclórica Encuentros y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con el auspicio del Ministerio de Cultura, del programa Colombia Creativa, Facultad de Artes-ASAB. Ya en la educación formal en estas instituciones inicie un proceso de profesionalización con las artes y la pedagogía de la danza, empezando a desarrollar proyectos curriculares de etnoeducación a través de la danza afrocolombiana, Colombia en el exterior y la red de eventos nacionales afro, como las fiestas de San Pacho en Medellín y Bogotá. Feria de colonias en Florencia Caquetá, sensibilización afro en Bogotá y proyectos a nivel de universidades, colegios e instituciones de educación formal y no formal, entre otros.

En la Corporación Folclórica Encuentros, nuestra principal tarea es el rescate da la danza folclórica del Pacífico, ritmos afro y en especial danzas folclóricas del departamento del Chocó, ya que cuando se refieren al Pacífico, lo generalizan con la zona sur del Pacífico, con el currulao y la marimba, y olvidan las danzas de salón, el abozao, danzas de laboreo y el grupo de chirimía, que predomina en la zona norte del Pacífico; de igual forma la representación a nivel nacional e internacional de la cultura afro pacífica con sus componentes de fiestas tradicio-

nales, gastronomía, paneles de saber, música, danzas , pintura afro y ancestralidad en general.

La tradición colombiana existe en todos los departamentos del país, se expresa a través de la oralidad y de un lenguaje corporal que se transmite de generación en generación. La corporalidad tiene en las regiones aspectos fundamentales de expresividad de acuerdo a la relación con el medio ambiente, elementos de relación con el agua, con el clima, con la selva, con las creencias y el disfrute social. Los espacios de participación académica han generado una fundamentación teórica - práctica que facilita la pedagogía de la danza en espacios distintos a aquellos en los que se da espontáneamente como manifestación cultural de un grupo humano. Su práctica puede entenderse entonces como transformadora de la sociedad y como un aporte a la humanidad.

Dentro de la labor como pedagogo he venido fortaleciendo la red de formadores y multiplicadores de escuelas artístico - culturales de danza afrocolombiana. Me he centrado en folclor colombiano, etno-educación y en la formación de formadores a través de la danza, creación y puesta en escena. He sido multiplicador de la tradición afrocolombiana desde un ambiente de reconocimiento a los mayores y a las comunidades existente en nuestro país.

Con la intención de promover y transmitir la danza del Pacífico he participado en proyectos de representación del departamento del Chocó y la región pacífica a nivel nacional e internacional. Proyectos en salones de entrenamiento para la danza de IDARTES, de recuperación de historia de vida a través de la danza, escritos y publicaciones en revistas, video danza, seminarios, paneles de saber de la cultura afro pacífica y escuelas de formación artística en las localidades de Bogotá del Instituto de Patrimonio. También he participado como multiplicador de saberes en procesos artísticos, de etno educación y derechos humanos de las comunidades negra, palenqueras, raizales y afro colombianas con el movimiento nacional afrocolombiano. He sido formador de formadores del Ministerio de Cultura; mis primeros saltos afro de IDARTES, la red de educadores afrocolombianos, San Pacho en Medellín, San Pacho en Bogotá, la semana de la afro-colombianidad en la localidad de la Dandelaria, encuentros de colonias en Florencia Caquetá, el encuentro de la confraternidad de Leticia Amazonas, procesos de formación artísticas en colegios, academias, universidades, grupos y población en general.

Como creador y transmisor de una cultura, me he comprometido desde la puesta en escena a recrear el Pacífico desde los fundamentos de la diversidad, el

respeto a la diferencia y la participación de todos los grupos humanos existentes en la nación colombiana. He querido rescatar la tradición en de la danza afrocolombiana, buscar fuentes reales de sus diversas expresiones en el pasado y el presente, y ponerlo en relación con las manifestaciones urbanas y la academia. Este tema es de vital importancia ya que al trabajar en las grandes ciudades y en la academia existen conceptos de las artes escénicas, como puesta en escena relacionada con la música, el vestuario, corporalidad, luces, manejo espacial, coreográfico e historia del arte y de la danza, para fundamentarlo en un concepto global de las artes.

Considero importante reconocer, desde la experiencia de las comunidades, el sostenimiento de la tradición danzaria del país a lo largo del tiempo. Deseo continuar rescatando y multiplicando la danza folclórica colombiana y los lenguajes corporales que me enseñaron mis primeros maestros. Veo imperante la necesidad de evidenciar y replicar el folclor local afro para que pueda perdurar y ser comprendido a través del tiempo, a lo largo y ancho de Colombia y el mundo. Es necesario seguir multiplicando para que la danza folclórica colombiana siga vigente en el tiempo.

ORIGEN, VIDA Y TRANSFORMACIÓN

por Víctor Antonio Casas

Foto: Gabriela del Sol. Bboy *Kíntana*. (Manuel J. Magallanes Quintana).

Víctor Antonio Casas

En el año 1983 funda el grupo de *danza urbana* (break dance) *Street Power* dirigiéndolo hasta el año 1987. Posteriormente alterna con new wave, freestyle, house y las tendencias de la época como *Hip Hop, Tech, Hype*, entre otros. Estudió 6 semestres de ingeniaría industrial en la Universidad Católica. Es técnico en Comercio Internacional. Promotor de escuelas de formación en danza urbana y folclore (Aguas Claras). Gestor Cultural de la localidad de Engativa, Suba en la ciudad de Bogotá. Ganador del premio "Ensayos de danza" (2003). Co-fundador de la organización *Old School Colombian Crews*. Actualmente, adelanta distintos procesos de danza urbana con la Fundación *Rutas Culturales y Caminos de Colombia*.

El siguiente texto es el camino, las rutas y reflexión de cambios históricos que determinan una variación, mezcla y componentes artísticos en una evolución de vida, volviendo la danza la premisa de las artes, como origen "maternal" del movimiento cultural y artístico de nuestra era… "Filosofía Corporal y Evolutiva 1".

Desde los orígenes y testimonios de las manifestaciones dancísticas, desde que el hombre vive en nuestro planeta, los enfoques y movimientos corporales acentuados por su forma de vivir y expresión de sentimiento, de vida corporal, vivencial, ritual o espiritual, representando un territorio… y si evocamos el año sería difícil demostrarlo; solo pequeñas muestras de pinturas rupestres, encontradas en el viejo mundo, relatan vestigios de hace diez mil años aproximadamente. En la India, entre los hindúes, el Creador es un bailarín; Siva Nataraj hace bailar el mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación. En los primeros tiempos de la Iglesia en Europa, el culto incluía la danza mientras que en otras épocas la danza fue proscrita en el mundo occidental; pasando a la mitología griega, egipcia y representando una adoración celestial o de majestiduad, rindiendo sacrificios o devoción a un faraón, líder; hasta llegar a ser vetadas por la iglesia romana.

Damos por consecuencia los atributos y el poder del movimiento, incitante y sensible, de complacencia, bajo un régimen esclavista de servidumbre, con un orden político; si bien se podría decir, se estaba creando un lenguaje corporal a través de la mímica o pantomima; bueno, la iglesia por su poder intentó imponer la danza de tribus celtas, anglosajonas y galas a los cristianos en sus cultos, incorporando ritos hacia la naturaleza, haciendo un llamado de protección y alejamiento de enfermedades, como la Peste Negra.

Pasando al Renacimiento, como su nombre lo indica, llega la reivindicación de las artes como parte del estudio social, y volviendo a retomar el teatro griego, mezclando y combinando la música, el sonido y la danza, por un grupo de intelectuales llamados los pléyade, que crearon una mejor escena, acercándonos a la academización de la danza, por lo cual nace el ballet, creando la primera Real Academia de la Danza en Francia, en el año 1661, por Luis XIV de Francia.

Después viene una persecución por los tambores y las danzas, por la colonización europea, hacia África, Asia y Polinesia; considerándolos bastos y sexuales, después de la primera guerra mundial; estos ritmos caribeños y africanos se expanden en América y Europa, fortaleciendo sus danzas.

Después de la primera Guerra Mundial, las artes en general hacen un serio

cuestionamiento de valores y buscan nuevas formas de reflejar la expresión individual y un camino de la vida más dinámico. En Rusia surge un renacimiento del ballet propiciado por los más brillantes coreógrafos, compositores, artistas visuales y diseñadores. En esta empresa colaboraron gentes como: Ana Pavlova, Claude Debussy, Stravinski, Pablo Picasso... Paralelamente a la revolución del ballet surgieron las primeras manifestaciones de las danzas modernas. Como reacción a los estilizados movimientos del ballet y al progresivo emancipamiento de la mujer surgió una nueva forma de bailar que potenciaba la libre expresión. Una de las pioneras de este movimiento fue Isadora Duncan. A medida que la danza fue ganando terreno, fue rompiendo todas las reglas.

Desde los años veinte hasta nuestros días, nuevas libertades en el movimiento del cuerpo fueron los detonantes del cambio de las actitudes hacia el cuerpo. La música con influencias latinas, africanas y caribeñas inspiraron la proliferación de las salas de baile y de las danzas como la rumba, la samba, el tango o el chachachá. El renacer del Harlem propició la aparición de otras danzas como el lindy-hop o el jitterbug. A partir de la década de los cincuenta tomaron el relevo otras danzas más individualistas como el rock and roll, el twist y el llamado freestyle; luego apareció el disco dancing, el breakdancing...

La Danza, con mayúsculas, sigue formando parte de nuestras vidas al igual que lo hizo en la de nuestros antepasados. Es algo que evoluciona con los tiempos pero es consustancial con la naturaleza humana.

Riqueza, crecimiento de un gueto

Ahora, volviendo a retomar nuestra idiosincrasia de los pueblos o más bien países latinos, esencialmente América, las raíces un poco difusas entre el ambiente citadino de una ciudad pujante de los años veinte, Nueva York, el famoso Harlem donde afloraba la riqueza de extranjeros, que habitaban en sus inicios como holandeses, franceses, daneses, suecos y anglosajones, y neoyorquinos acomodados, viene la decadencia por una sobre edificación mal calculada por la supuesta puesta en marcha de la construcción del metro; lo cual no se realizó, dando como resultado un deterioro de este sector por migración de sus antiguos moradores, baja de renta, conglomerados de suburbios, creándose los guetos… de inmigraciones Afroamericanos, Latinos de pocos recursos… conllevando pobreza y desestructuración de la instituciones. Del cual surgen pandillas entre las más destacadas por sus inicios que fue “La Savage Seven” que más adelante cambia su nombre a “The black Spades”, liderada por un joven jamaiquino, que se hacía llamar Afrika Bambaata ,que se retira de la delincuencia por la

muerte de un amigo, y se dedica a la música. Por acumulación de acetatos que tenía de rhythm and blues y soul, convirtiéndose en Dj. Hoy día es considerado padre del hip-hop, junto a Clive Campbell, conocido como "Dj Kool Herc" y Grand Master Flash. Estos señores dominaban estos tres sectores del Bronx, dentro del contexto artístico; Y cada uno tenía sus varios componentes que más tarde formaría los elementos básicos delhip-hop… Proclamado por Cross One. Más adelante: Mc, Dj, Graffity, y el *breakbeat boys*, hoy abreviado como *b-boys*… De aquí parte el nacimiento de crews. Del breakdancing. Entre las más notables por la difusión de este movimiento están la Rock Steady Crew y Los New York City Breakers.

Donde llegó la parte comercial a través de películas como Flash Dance, Breakin I y II, Beat Street, Electribogaloo y Rappin, entre otras, que influenciaron rápidamente en Colombia, especialmente Bogotá, Cali y Medellín donde grupos, en Bogotá nacen en el norte, noroccidente y unas periferias de Bogotá, Como: Hard Breakers, Bone Breakers, Street Power, Naranjitos, La Garzas Breakers...etc. Dejando a un lado La Era Disco, la cual se bailaba en un principio al norte de la ciudad, hasta el año 1987, donde los movimientos de nuestros pasos corporales eran más terrestres, en lo que denominábamos como piso (Power Moves), y complementábamos con pasos de pie, en el cual involucrábamos las extremidades superiores; estos eran popping, locking, con la aparición del new wave, el house y el rap. Pocos de la vieja escuela siguieron bailando y dejando su semilla. Una pre-transición, por unos grupos como los Body Dancers, Los Halcones Negros y los Break Master Junior, New Rappers; solistas que quedaron de la primera generación, que de alguna manera tenían el estilo y ritmo que se ha perdido. Y después viene una época de transición, donde el house aparece como iniciativa para unos, mientras otros seguían en mantener el break dance complementando con el rap, en sus presentaciones artísticas; creando dos vertientes dentro de la danza y variación y pérdida del sentido original de los pasos, por la desaparición de bailarines y principalmente la música… creando una generación empírica, y se comienzan a hacer los pasos bogotanos, creando su identidad *undergrown* de nuevo, con la creación del "tandra", una desfiguración del house.

En esta generación los pasos de los breakers evolucionaron hacia combinaciones o enlaces de dos o más pasos de power moves, dando una versatilidad y agilidad para unos pocos que llevaron este baile a darle una gran potencia y sentido contrario a los pasos, legado de la vieja escuela, principalmente, por algunos bailarines de los street power, dando crédito de su creación y evolucionado por estas nuevas escuelas, dando una fortaleza. Pero un declive por los

pasos de arriba. Unos grupos relevantes de esta época fueron: Los caninos, Los small breakers, Four breakers y unos solistas del sur de Bogotá, que realizaban sus encuentros en el centro de la ciudad, en el sitio emblemático por casi tres generaciones, El teatro Embajador.

Bueno, la nueva escuela, que parte con el cambio de siglo, tuvo su transición también por la descentralización de este movimiento que llega a Europa, dándole un sentido internacional y competitivo, con un performance de resistencia y un sistema diferente en puesta en escena, sin una medida integral de grupo. Debido a esto las escuelas antiguas de América parten a recuperar esta dinámica de su esencia.

Hoy día, se ha creado un gran diccionario y variedad que han aportado muchas crews del oriente y occidente. Cambios en el sistema de calificación y separación de los pasos, creando sus propios concursos y dando un sentido más "aéreo" en sus pasos. Creando un nivel gimnástico más desarrollado a la Danza. Esta nueva generación anda en búsqueda del conocimiento, es mediática por la sistematización de la información, marcada por una era cibernética y tecnológica.

Actualmente hay organizaciones formalizadas legalmente, promocionan talleres, intercambios, presentaciones, concursos. Hoy día la globalización ha llevado a la pérdida de la memoria, por la ética de la velocidad, creando grupos que no mantienen su hegemonía, diluyendo su calidad interpretativa.

Ahora en Bogotá el movimiento ha crecido, los bailarines hacen sus propias gestiones y están comenzando a participar internacionalmente, aportando un espacio comercial y de promoción artística. Se han creado escuelas que están en proceso de apoyo institucional, como visualización de ocupación del tiempo libre y de prevención; un error pues esto denigra el valor artístico por la visión marginal que le da el estado… Un artista debe ser un artista, no un instrumento político e institucional.

BIBLIOGRAFÍA

Casas, Victor A. "Héroes de turno", en *Pensar la danza.* IDCT, 2003.

García, Juan Pablo. "La historia del breakdance en Bogotá", en *Las rutas del giro y el estilo.* Universidad del Rosario, 2006.

EL MOHINI ATTAM: CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA Y PATRIMONIO IMAGINARIO

por Brigitte Prost

Foto: Zoad Humar. Obra: *Danzas de amor y guerra*. Dirección: Rafael Palacios y Heddy Maalem

Brigitte Prost - Universidad Rennes 2, Francia

Profesora de Rennes 2, de la Universidad Europea de Bretaña, del Conservatorio de Rennes y de la Escuela de Teatro Nacional de Bretaña (TNB) de historia del teatro, análisis dramatúrgico y escénico . Trabaja con la Dirección de Asuntos Culturales (DRAC) en Rennes para las artes escénicas y ha estado trabajando con compañías de teatro en la región de Bretaña. Miembro del consejo editorial de *El teatro Anuario*, ha colaborado con el *Teatro / Public, Double Jeu*. Autora de varios libros sobre teatro, escena contemporánea y memoria. En la actualidad desarrolla un estudio sobre Mohini Attam (danza del suroeste de la India) con Brigitte Chataignier.

Traducido por Natalia Guarnizo

El Mohini Attam se encuentra literalmente ligado a la figura de Mohini (Vishnu tomando la apariencia de la encantadora), dado que Attam significa "danza" y Mohini significa "encantadora". De hecho, en la cosmogonía hindú se cuenta que Vishnu toma la apariencia de Mohini para "seducir a los demonios" y así preservar el equilibrio del mundo. Pero si nos alejamos del mito, varios puntos de la historia de esta danza, practicada exclusivamente por mujeres de la región del Kerala pueden ser consignados y tomados como puntos de referencia para nuestra reflexión: el Mohini Attam es ante todo una danza propia de la comunidad Nair del final del siglo XVII, y ligada al Kaikuttikali, una danza popular del Kerala practicada por las mujeres en los patios de sus casas.

Sin embargo la música de varios de los ítems del repertorio se remonta à la corte de Swati Tirunal, es decir al siglo XIX. De hecho, aquel Maharaja de Trivancour fue un intercesor fundamental para el Mohini Attam. Con la muerte de este protector, el Mohini Attam cae en desgracia. Las bailarinas, consideradas como mujeres de mala vida, ven prohibir la práctica de su arte en los estados de Travancore y Cochin en 1895. Al puritanismo inglés se suman también probablemente razones directamente políticas que explican la prohibición de esta danza: para los británicos, la prohibición del Mohini Attam se debe sin duda definir dentro de un proceso de aculturación impuesto a una población que, en

ese entonces, se encontraba bajo su dominación. Así mismo, cuando en 1930, un célebre poeta del Kerala, Vallathol Narayana Menon, con la ayuda de su amigo, Manakkulam Mukunda Raja Tampuram, fundó el Kerala Kalamandalam, una academia cuya vocación consistía en preservar y transmitir las artes del espectáculo tradicionales del Kerala. Hubo, a mi modo de ver, un gesto de resistencia muy fuerte de parte de Vallathol en pro de preservar el patrimonio cultural keralés.

El Kalamandalam no era todavía la institución que hoy se conoce, acogiendo centenares de alumnos. Las bases de esta escuela acababan apenas de levantarse gracias a una lotería que el poeta Vallathol había organizado para recoger los primeros subsidios. Durante los primeros años la escuela solo enseñó el Kathakali, pero muy rápidamente, desafiando las prohibiciones, Vallathol creó una primera clase de Mohini Attam.

De esta manera, la historia del Mohini Attam, construcción identitaria y patrimonio imaginario, nos permiten reflexionar sobre los temas identitarios ligados a los procesos de patrimonialización, así como a la cuestión de los regímenes de autenticidad y la memoria patrimonial. De hecho, en el caso del Mohini Attam nos encontramos frente a una empresa de reconstrucción e invención de un patrimonio tradicional: reencontrar el Mohini Attam y reivindicar su herencia es buscar una manera de "hacer comunidad" alrededor del reconocimiento y la defensa de un "bien común" de los keraleses, y expuesto hoy, al lado del Kathakali y el Kutiyattam, como uno de los símbolos del Kerala en los centros turísticos más importantes como Cochin o Trivandrum. Más allá de un idioma común (el malayalam), más allá del saber artesanal (como la elaboración de techos en hojas de palma), los keraleses se reconocen por sus competencias artísticas preservadas y transmitidas en una institución pública como el Kerala Kalamandalam o privada como la Escuela de Kottakkal o de Venuji.

Pero patrimonialización implica la noción de proceso, como lo indica el sufijo mismo de la palabra, o como lo refleja un fenómeno que nos conviene observar: si hacemos la arqueología del Mohini Attam, comprenderemos que su estratigrafía es incierta, y algunas capas ya no son visibles. Entonces nuestra visión de la historia de esta forma espectacular permanece truncada y es en las últimas décadas que, sobre la base de algunas invariantes se crean un repertorio, un vestuario, una gestual y hasta coreografías inéditas. Es precisamente esto lo que me propongo observar a través de este estudio para entender de qué manera el Mohini Attam es una construcción identitaria y un patrimonio imaginario.

Una forma con una historia resquebrajada y en estado de reanimación, o la historia de una revitalización

El Mohini Attam fue un pilar importante para afirmar una excepción cultural keralesa, o al menos su especificidad, siendo erigida al rango de "patrimonio", y así logró adquirir un "espacio de consciencia" (de teorías e interpretaciones), pero también un "espacio social" (de acciones y prácticas) como lo explica Reinhart Kosselleck.[1].

Pero su transmisión fue laboriosa: cuando el poeta Vallathol fundó la Escuela del Kerala Kalamandalam, su gesto político significó, en ese entonces, el rescate de un patrimonio identitario amenazado. Durante los primeros años solo se enseñó el Kathakali. Pero en 1933 se creó una sección para las niñas: se solicitó a Kalyani Amma, una bailarina que se había retirado en lo más profundo del pueblo de Peringottu Kurssi, para que iniciara la enseñanza del Mohini Attam. Durante un año y medio asistió únicamente una alumna a esta clase –dada la reticencia que suscitaba la mala reputación de este arte. Pero aquello que Kalyani Amma enseñó fue bastante limitado (cuatro bailes, cuando más tarde habría hasta catorce piezas enseñadas por Kalyanikutty Amma). Pero en 1936, Tagore invita a Xalyani Amma a Shantiniketan y ella se va del Kerala Kalamandalam… habrá que esperar dos años más para que llegue a reemplazarla un Nattuvan (maestro tradicional que sirve de guía para la composición de los espectáculos). Este Nattuvan, (Appuredath) Khrishna Paniker (de Korattikkara) le enseñará a 5 alumnas durante dos años. Fue maestro de Kalyanikutty Amma y de Chinnamu Amma, dos bailarinas importantes del siglo XX. Cuando Krishna Paniker se pensiona, en 1942, de nuevo el Kalamandalam se encuentra sin maestros de Mohini Attam. Y solo hasta 1946 el poeta Vallathol logrará convencer a Chinnammu Amma para que integre el equipo de profesores. Ella enseñó durante dieciocho años, es decir hasta 1964, y posteriormente las clases de Mohini Attam fueron dirigidas por sus antiguas alumnas. Claramente este proceso consistió en re-encontrar una forma desaparecida y, a falta de elementos precisos, reinventarla.

Entre 1946 y hoy en día: continuidad, a través de dos corrientes, originadas por las reformas realizadas en el equipo de profesores del departamento de danza del Kalamandalam. Es así como hoy en día no se encuentra uno, sino varios

1 Koselleck Reinhart, Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, Paris, 1990 y L'Expérience de l'histoire, EHESS-Gallimard, Le Seuil, Paris, 1997.

estilos de Mohini Attam: el estilo Kalamandalam, originado en las reformas de 1960 (proveniente de Kalyani Amma, Khrisna Paniker, Chinnamu Amma…Satyabama, Kshemavaty y Leelamma), y el estilo Kalyani Kutty Amma…es decir el estilo de Shridevi, hoy en día enseñado en Cochin. Pero también se pueden resaltar otras interpretaciones innovadoras como la de Pellavi Krishna, o las de Neena Prasad y Nirmale Paniker…

El Mohini Attam parece haber tenido entonces una historia bastante compleja que confirma la dificultad que encontramos al pretender hablar de "artes tradicionales" inmutables.

Intentar rescatar el Mohini Attam en 1933, cuando por más de treintaicinco años su práctica había sido prohibida por los colonos británicos, es un gesto pleno de sentido que se sitúa más allá de lo puramente artístico, otorgando un valor patrimonial a un arte que se reinventó reconstruyéndose sobre la base de algunas invariantes: la forma y la composición musical propia del recital y algunos elementos del repertorio heredado de Swatti Tirunal. Pero, así mismo, el Mohini Attam tuvo algunas modificaciones de detalles o incluso modificaciones más notables tanto en el vestuario, el peinado, como en su gestualidad y su repertorio, que lo posicionan como un arte que podríamos calificar de moderno o contemporáneo, habiendo evolucionado de manera más contundente durante las últimas décadas.

El recital de Mohini Attam hoy en día : una fórmula de álgebra[2]

Está compuesto por un repertorio que alterna danzas puras y danzas narrativas: las danzas puras ponen de relieve la habilidad rítmica y el virtuosismo técnico, mientras las danzas narrativas se inspiran de poemas amorosos o devocionales. La bailarina cuenta, a través de su danza, una historia o una situación con la ayuda de un lenguaje gestual (los mudras), y anima las emociones de los personajes con la ayuda de las diferentes expresiones de su rostro (es decir de su *abhinaya*).

Por sus orígenes y su desarrollo, la danza del Mohini Attam reúne también dos estilos de música tradicional: el estilo *carnático clásico* de la India del Sur, con

2 Ver los registros realizados en 1993 y en 2005 en los estudios Chethana y Pryagîtam (Trivhur) bajo la dirección artística de Brigitte Chategnier y publicadas en julio de 2012 en las ediciones Inéditas de la Maison des cultures du monde. Retomo aquí algunos elementos de la nota interna que realicé con Brigitte Chategnier. La traducción de los poemas (malayâlam, manipravâlam, sanskrit) fue realizada por Dominique Vitalyos.

sus infinitas variaciones, y el estilo *sopana*, propio del Kerala, más sobrio y depurado. La particularidad del estilo *sopana* reside en el hecho de que la música siempre está acompañada por un canto expresivo (*abhinayasangîtam*) generalmente en sánscrito, en malayâlam o en manipravâlam[3], siguiendo un modo melódico (o râga) y un ritmo (o tâla) específicos según cada composición, y que sirve de apoyo para la bailarina.

El canto esta sostenido por una flauta, una *vîna* o un violín, y acompañado por percusiones: el *mardangam* (tambor ovalado de dos pieles), el *itakka* (tambor pequeño de tensión variable) y las *jâlra* o *nattuva tâla* (pequeñas címbalas). Finalmente, el sonido continuo de la *tampura* da la tónica y la quinta del conjunto. Pero si una composición de Mohini Attam es ante todo un canto, este último no es monolítico. Puede estar compuesto por varios elementos en función del tipo de danza (*cholkettu, jatisvaram, varnam, padam, tillâna*[4]…): texto poético, notas solfeadas (*sa, ri, ga, ma, pa, da, ni, sa*) y sílabas rítmicas o chollu.

Todos estos elementos dan una idea de la precisión en la factura de un recital de Mohini Attam. Sin embargo, detrás de las invariables que acabamos de resaltar, la forma del Mohini Attam se redibujó durante decenios y podemos observar algunas evoluciones notables.

Una forma patrimonial movediza

En lo que se refiere al repertorio: pasamos de cuatro piezas a más de doscientas hoy en día (en 1958 aún se enseñaban únicamente 5 piezas en el Kalamandalam). El vestuario, antiguamente, parece no haber sido nada más que un sari -vestido blanco específico del Kerala, con joyas de oro y flor de jazmín-, esto antes de 1960, cuando se vuelve más complejo con un juego de faldas y una especie de delantal plisado a los que se suman varios ornamentos… Y finalmente, durante la última década, se pasa de un solo a un ballet con 15 bailarinas (ballet versus recital en solo)….

En resumen, la diversidad de las formas de Mohini Attam existentes hoy en día nos hace pensar que, al observarlo de cerca, el Mohini Attam aparece cada

3 El malayâlam es el idioma oficial del estado del Kerala y el manipravâlam es una forma antigua y literaria del malayâlam.

4 Esta enumeración constituye también el orden de las danzas, en su cronología, en un recital como se lo presenta tradicionalmente.

vez más como una construcción identitaria -buscando una cierta escritura del pasado, de la historia y de la memoria de un pueblo. De hecho el renacimiento del Mohini Attam se encentra ligado al concepto de identidad, que se vuelve esencial aquí y que necesita ser definido de manera precisa. Y, si estuvo en marcha en el Kerala con la aventura liderada por el Poeta Vallathol desde los años veinte, hoy en día todavía es de actualidad y sin duda ahora más que nunca, en todas partes del mundo. Estudiar el Mohini Attam y reconstruir su historia implica entonces tomar siempre en cuenta la dimensión identitaria (más o menos reciente) que presenta esta forma artística.

Pero de manera más general, las formas espectaculares "tradicionales", producidas por un pueblo, constituyen medios formidables para reivindicar una identidad cultural, permitiendo a las comunidades que las recrean y las promueven diferenciarse las unas de las otras y, al mismo tiempo, marcar un territorio que reivindican como el suyo. Son unos "geo-símbolos" (J.Bonnemaison): demarcan lugares, itinerarios, espacios geográficos que cobran, a los ojos de las sociedades o de los pueblos, una dimensión simbólica que los conforta en su identidad. Los estilos, así como los repertorios o los códigos gestuales, les permiten a estas comunidades dibujar los lugares de la memoria donde su imaginario colectivo y su espacio de vida se encuentran y se definen. En las formas de arte tradicionales se juega un proceso de identificación –esta es materia para reflexionar para nuestra modernidad y nuestro mundo "global".

APUNTES PARA UNA MEMORIA DEL BAILE FLAMENCO EN BOGOTÁ

por Francisco Jiménez Romero

Foto: Rosemberg Alape. Obra: *Cante jondo III*. Dirección: Ginna Cruz y Ana María Plazas

Francisco Jiménez Romero

Estudió sociología en la Universidad Nacional de Colombia y recibió un diploma de Estudios Avanzados en Antropología Social por la Universidad de Sevilla, que lo acredita como candidato a Doctor en el programa *El Flamenco: Acercamiento multidisciplinar a su estudio*. Su formación artística inició en 1988 estudiando arte dramático y posteriormente ballet clásico. Como bailaor inicia su aprendizaje en 1997 en Bogotá de la mano del maestro Antonio González. Entre 1998 y 2010 estudia danza española y flamenco en el Conservatorio Profesional de Danza de Almería, en la Escuela Amor de Dios en Madrid y en la Academia de Flamenco de Manuel Betanzos en Sevilla, España. Formó parte del Ballet Tacón y Madera y ha trabajado como artista invitado en compañías de Colombia y España. Actualmente lleva a cabo una investigación sobre los procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco y sobre la memoria del baile flamenco en Bogotá.

Este artículo se estructura a partir de un ensayo inédito escrito por el autor en el año 2006 sobre el baile flamenco en Colombia, titulado *Baile flamenco. Fascinación por lo desconocido.* En este ensayo se planteaba una reflexión acerca de la contradicción que se genera entre el gusto que se declara hacia el baile flamenco y el hecho de que es una manifestación artística que poco se conoce o que se confunde con otro tipo de danzas. Como bailaor y profesor de baile, la extrañeza que se siente no es sólo frente al desconocimiento del baile flamenco por parte del público en general (esto sucede en cualquier parte del mundo), sino frente a los alumnos que llegan a las clases y más aún frente a compañeros de profesión. En esta medida, para hablar de una memoria o de una historia del baile flamenco en Bogotá es preciso comenzar por examinar qué es el baile flamenco y su relación con otras danzas y lenguajes corporales.

Baile flamenco. El baile flamenco cuyos inicios se fechan hacia mediados del siglo XIX "es una manifestación secularmente abierta a todos los aires musicales y dancísticos del mundo, una criatura mestiza y universal que ha crecido y se ha enriquecido bebiendo de todos los manantiales de la danza..." (Navarro y Pablo, 2005: 7). Diferentes lenguajes dancísticos y corporales han estado presentes en la conformación del baile flamenco: la escuela bolera y los bailes regionales españoles, danzas a su vez influenciadas por otros ritmos, como los bailes africanos o afroamericanos. Igualmente el baile flamenco ha estado en contacto y se ha nutrido desde sus orígenes del ballet clásico. Señala Steingress que "al menos en Sevilla durante la ocupación francesa (1802-1814), tuvo lugar lo que hoy llamaríamos una muy rica, fértil y variada fusión entre el ballet d´action internacional (francés), precursor del posterior ballet romántico (1830-1850), y los bailes nacionales españoles..." (Steingress, 2006: 74)… base coreográfica de la posterior escuela flamenca. Sin embargo, dice, "no se debe deducir erróneamente que la estética flamenca surgiera simplemente de la fusión de la escuela bolera con el ballet francés. Más bien debió de tratarse de una reacción dirigida a reafirmar la estética popular andaluza" (Ibíd., 79). De la misma manera, el baile flamenco ha sido influido por estéticas como el toreo. Ha existido incluso toda una escuela de baile que llegaron a denominar "tauroflamenco". Esto en su nacimiento, luego en su posterior desarrollo este arte se ha encontrado con el tap, la danza contemporánea, etc. No obstante, el baile flamenco es una expresión

dancística con identidad, cuya naturaleza ha sido la apropiación de elementos de otros lenguajes, pero que ha evolucionado enormemente con técnicas y estéticas particulares que permiten su identificación. Por demás, el baile flamenco, al menos en sus formas más tradicionales, se baila sobre unos ritmos específicos, binarios (tangos, tientos, farruca, etc.) y ternarios (alegrías, soleá, seguiriya, bulerías, etc.), que tienen unas estructuras y unos códigos muy particulares.

Ahora bien, es muy importante tener en cuenta que, de una parte, el baile flamenco es comprendido y durante mucho tiempo estudiado, por lo menos en España, como uno más de los géneros de la danza española (bailes regionales, escuela bolera, clásico español y flamenco). De otro lado, hacia las décadas centrales del siglo pasado los espectáculos de danza española que recorrían el mundo eran entre flamenco y los demás géneros del baile español, lo que hizo que los bailaores fueran a su vez bailarines y que estas escuelas no sólo se influenciaran mutuamente, sino que además se confundiera qué era lo uno y qué lo otro. Igualmente, es interesante destacar que el baile flamenco es un tipo de danza que se ha desarrollado tradicionalmente en diferentes escenarios. De un lado están las fiestas y los tablaos: locales supuestamente especializados en este género que comenzaron a aparecer hacia la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, el teatro ha sido desde siempre lugar predilecto del género flamenco.

Baile flamenco en Bogotá. Bogotá no fue ajena a la visita de las compañías de danza española que desde la segunda mitad de la década del treinta, cada vez con más frecuencia, recorrían el mundo, así como al surgimiento de compañías y escuelas de danza española. “Desde hace ya varias décadas han pasado por nuestro país algunos de los más celebres bailaores y bailaoras del mundo, como Carmen Amaya, Antonio Gades, Mario Maya, Antonio Canales, Joaquín Cortés y Sara Baras, entre los más conocidos…” (JIMENEZ, 2006:8). Hacia las décadas del sesenta y setenta había un importante movimiento en danza española en la ciudad. Los artistas que podríamos pensar como pioneros del baile flamenco en Bogotá (Oscar Ochoa, Hernando Monroy, Tito Montes, Marifé Lorca, Amanda Gómez, etc.), tenían formación en danza española y conocían por tanto bailes flamencos. No se puede pensar entonces en una memoria del baile flamenco desligada de una memoria de la danza española, pero al mismo tiempo no se puede pensar que una cosa y otra son la misma, máxime en momentos en que el baile flamenco está tan diferenciado. Al buscar documentos (programas de mano, artículos de prensa, etc.) sobre baile flamenco, lo que vamos a encontrar es información sobre danza española en general.

Por su parte, en Bogotá hubo tablaos desde los años setenta[1], en los que no se bailaba solamente flamenco sino también otro tipo de bailes españoles como pasodobles, sevillanas, etc. Incluso en el presente siglo los ha habido y se han hecho nuevos intentos por crear algunos. El éxito que el baile flamenco ha tenido en el mundo ha hecho que por lo general a todo lo que se bailaba en un tablao se le llamara flamenco, continuando con la confusión entre el baile flamenco y otros bailes españoles. Igualmente sucede que cuando se contratan espectáculos para fiestas y otros eventos, se vende con la marca flamenco otro tipo de bailes españoles. (El comprador no conoce el producto y el vendedor aunque lo conozca no lo domina y, sin embargo, vende con ese nombre un producto diferente por necesidades laborales y las exigencias del mercado).

Con respecto a los diferentes escenarios en los que se desarrolla el baile flamenco es importante destacar que los artistas que incursionaron en los teatros fueron los que se hicieron más visibles, mientras que los que se dedicaron a actuar en fiestas y tablaos son, por lo general, los más desconocidos. Otro factor que naturalmente ha dado visibilidad a algunos artistas es el hecho de que se dedicaran a la enseñanza. Podrían citarse como más visibles los casos de Tito Montes, Antonio González, o más recientemente Griset Damas. Mientras que artistas como Luis Gallardo, Gloria Quintero o la Yuna son menos conocidos y sin embargo relevantes en el panorama del baile flamenco en la ciudad.

Las nuevas generaciones más especializadas en el baile flamenco tienden a deslegitimar lo anterior y creer que son pioneros. Muchas veces existe un total desconocimiento de todo lo que ha habido antes y otras veces se le resta importancia a lo español, a lo no especializado. No existe, en este sentido, una memoria del baile flamenco en Bogotá, entre otras cosas, porque nuestros modelos suelen ser las figuras españolas. No consideramos el flamenco como algo nuestro. Tan pronto tenemos la posibilidad de salir a aprender fuera o de tomar clases con alguna figura del baile flamenco desparece de nuestra biografía el maestro colombiano con el que iniciamos.

Pero también es importante señalar que la huella de los pioneros del baile flamenco en la ciudad se ha perdido un poco porque mientras esta manifestación artística ha experimentado una gran evolución en otros lugares del mundo, acá durante algunos cuantos años nos quedamos en unos pocos bailes. El baile flamenco como tal, ya diferenciado, no ha sido fácil que cuaje en la ciudad.

---

1 En los setenta funcionaban tres en Tokio, uno en París, uno en Londres, otro en Hamburgo y dos en Caracas, uno en Bogotá y otro en México. (Navarro y Pablo, 2005: 136).

Referencias Bibliográficas.

- JIMÉNEZ ROMERO, Francisco. *Baile flamenco. Fascinación por lo desconocido*, 2006. 19 p. Texto mecanografiado no publicado.
- NAVARRO GARCIA, José Luis y PABLO LOZANO, Eulalia. *El baile flamenco. Una aproximación histórica.* Córdoba: Almuzara, 2005. 205p.
- STEINGRESS, Gerhard. *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865).* Córdoba: Almuzara, 2006. 214 p.

Encuentros de Crítica

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *Escrito Absurdo*. Dirección: Vladimir Rodríguez y Omar Carrún

Presentación

Después de haber sostenido tres encuentros en los que conversamos sobre la crítica de la danza, ha quedado la sensación de haber ampliado y nutrido un concepto que acaso apenas hemos empezado a abordar en el contexto de la danza colombiana. Partiendo de tres preguntas puntuales o ejes de conversación sobre la crítica (1. Definición, 2. Naturaleza, 3. Necesidad de ella), fueron apareciendo diferentes ideas que se iban refutando o apoyando entre sí, de manera que al cabo encontramos que cada uno de esos puntos podía ser mirado desde muy diferentes esquinas, y que resultaba casi imposible o infructuoso dar una sola definición, o dejar sentada una única postura con respecto a su naturaleza, o a su imprescindibilidad.

Así, alcanzamos a considerar que la crítica podía muy bien entenderse como la actividad de personas especializadas en el tema del movimiento y la escena, pero que también existía en los cruces de opiniones y sensaciones de un público informal; que de alguna manera, también, había cambiado su naturaleza por la contribución de los medios digitales, en los que existían posibilidades de hacer intercambios inmediatos de opiniones y valoraciones, entre una gran cantidad de personas, en número mucho mayor que las que podrían abarcar los medios impresos. Una opinión a destacar era la de que el mundo especializado y el de los intercambios emotivos, sensitivos, desprevenidos, no se excluían entre sí, y que tanto una cosa como la otra le daban un impulso muy vital al arte danzado, y que entre ambos contribuían al fortalecimiento del ejercicio de la crítica. Y sin embargo, también, en algún momento, pudo haberse expuesto que podía existir el evento de la escritura reflexiva alrededor de una pieza de danza sin que necesariamente tuviéramos que considerar que tal escrito fuera un texto crítico. Y también, por ejemplo, que desde los medios digitales podía generarse un movimiento en el que pudieran confluir tanto las notas periodísticas de difusión

como las consideraciones más sesudas acerca de una obra determinada. Y con respecto a su necesidad, considerando que en todo caso no había muchos escritos críticos en nuestro medio, se llegó a sugerir que tal vez no teníamos que angustiarnos tanto por esta carencia, y que acaso debíamos entender y asimilar lo que significaba la casi desaparición de la crítica periodística. Pero que de todas maneras… ¡cuánto gusto nos daba que existiera la palabra escrita que renovaba y le daba tránsito al hecho escénico!

Los escritos que encontraremos a continuación recogen algunas de las reflexiones expuestas por los invitados centrales a estos encuentros. Richard Tamayo, Raúl Parra, Humberto Quijano, Juliana Reyes, Camilo Hurtado, Karina García… cada uno de ellos contribuye a ampliar o enriquecer un concepto harto escurridizo en nuestro contexto. Son seis voces muy variadas e inteligentes que en cosa de algunas páginas han ayudado a seguir construyendo la danza de nuestro lugar.

Rodrigo Estrada
Asociación Alambique

LO CRÍTICO DE LA CRÍTICA

por Raúl Parra Gaitán

Foto: Viviana Peretti. Obra: *Pantalla Carne*. Dirección: Maldita Danza

Raúl Parra Gaitán

Docente Universidad Distrital. Bailarín e investigador en historia de la danza. Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Especialización en Artes del Espectáculo, mención danza de la Universidad París 8 (2005). Gana la Beca de investigación en danza de MinCultura (2008). Ha sido Coordinador de Artes Escénicas de la Universidad Distrital, donde en la actualidad es docente de planta. Ha publicado varios artículos en libros y revistas especializadas en Colombia y Francia.

He tenido la fortuna de ser invitado por algunas instituciones del país a conocer diferentes procesos de danza a nivel nacional. Igualmente, me he enterado de los chismes de la danza, lo cual me ha llevado a hacerme una idea especial sobre lo que pasa en la Colombia danzaria. Debo sumarle a esto mi vocación a la socialización: las saliditas a tomar té, las fiestas, no perderme estrenos, chateos, reuniones; en fin, espacios donde se habla de la danza y de los que la hacen. En síntesis, la disposición al parloteo y al chisme que envuelve a quienes pretendemos investigar en historia, antes que ser un defecto, es una cualidad que tenemos que pulir constantemente. Desde el momento que me pidieron asistir a los encuentros sobre crítica de danza, me he preguntado por qué le he estado huyendo a aceptar algunos encargos que al respecto me han hecho. Debe ser porque la sola idea de imponer una forma de ver o hacer danza, y que me parece contienen tintes colonialistas, de muchas de las críticas que uno lee, me alejan constantemente de ejercer tal profesión.

Entre otras, la enseñanza-aprendizaje de la Historia de la Danza, que he ejercido desde 2004, ha dejado en mí sus profundas huellas. He descubierto en estos ocho años de ejercicio diario, una evolución, o mejor, una renovación constante del pensamiento sobre el movimiento danzado y la danza. De la misma manera, he podido comprender que no porque se hable de danza se habla de un hecho performático sucedido en alguna parte, sino que también se hacen muchas especulaciones teóricas. Una de éstas podría ser la crítica de danza, la que parece ha obedecido a las circunstancias políticas, sociales y culturales, a la imposición de modelos de construcción coreográfica, de formas de bailar, a una formación que prioriza lo que es y lo que no es danza.

Este texto busca explorar algunos puntos para la construcción, más que de

la crítica de la danza en Colombia, de un acercamiento a la danza colombiana. En una primera parte, me gustaría exponer algunas ideas que se han impuesto sobre el pensamiento en danza, para luego de una forma muy corta hablar sobre la aparición de algunos grupos de danza de diferente factura al interior de la Facultad de Artes ASAB.

No es para nada raro que de forma monótona yo hable de danza, y que defienda la postura que hablar de ella implica, de forma capital, hacerlo luego de haber sucedido el hecho danzado. Las especulaciones que se hacen sobre la danza, hablan generalmente de lo que esta debería ser y están cargadas de una sobredosis de autosuficiencia teórica de otros campos del conocimiento que se abordan, en muchos casos, desde lo que se ha denominado las "transposiciones didácticas". La danza colombiana, sus construcciones, sus enseñanzas y aprendizajes, la circulación, entre otras, son comprendidas desde teorías "extradanzarias" que, sin dejar de ser interesantes, muchas veces desconocen las dinámicas y la cotidianidad que se sucede en cada región, ya que todas ellas han sido construidas en contextos completamente diferentes al nuestro.

La aplicación de estas teorías, como la de "trasposición didáctica" de Michel Verret no dejan de tener sus fuertes tintes colonialistas. Para el autor la enseñanza se realiza como un acto de transmisión "de aquellos que saben a aquellos que no saben. De aquellos que han aprendido a aquellos que aprenden" (Verret 1975: 139). Con lo anterior podríamos decir que "aquellos que aprenden" son una especie de vasija dispuesta a ser llenada por aquellos que lo han aprendido todo. Este "ser-vasija" sería entonces una especie extraordinaria que siempre ha vivido en un espacio-tiempo aséptico, que lo ha mantenido incólume de experiencias. Lo anterior contrapone a dos seres, que según Rancière ocupan un "mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos" (Rancière, 2003: 8).

En la misma medida, en la enseñanza de la danza en Colombia, podríamos observar algunos ejemplos especialmente en la formación técnico corporal. En la antigua Escuela Distrital de Ballet, donde estudiaban niños y jóvenes de colegios populares de Bogotá, durante los años ochenta y noventa del siglo pasado, la tiránica enseñanza que ofrecía el profesor encargado, y a la cual yo acudí, manifestaba constantemente que lo mejor que había pasado, en estas tierras, era la conquista y la colonia por parte de los europeos ya que nos habían enseñado a dejar de ser indios. En la misma medida la enseñanza de la danza se ofrecía en este contexto, no para desarrollar las potencialidades corporales individuales, sino como un medio de evangelización. Los códigos de la danza clásica cons-

truidos en Europa desde el siglo XVII no solamente dispensaban una formación física, sino que gracias a este aprendizaje lo indio y lo mestizo eran exorcizados.

Lo anterior demuestra una vez más que en la danza parece que la aparición de miradas totalitaristas sobre cómo se debe bailar parece ser constante. Las codificaciones hechas desde el renacimiento y hasta finales del siglo XIX por los "maestros de danza", cubren desde los movimientos, el vestuario y la música utilizada hasta las formas de comportamiento –modales y formas de cortesía-. Sobre estas personas recaen todas las responsabilidades hasta que aparece la especialización en lo creativo. Los coreógrafos surgen por primera vez separados de los maestros de danza a finales del siglo XIX. Poco a poco, la creación coreográfica deja de hacerse intuitivamente, se empieza a pensar en formas de composición, la danza escénica no sólo se transforma creativamente, sino que empieza a ser cuestionada la estética de la *Belle Danse*. La aparición de nuevas formas de danza escénica a principios del siglo XX traen consigo no solamente nuevas formas de moverse, sino nuevas formas de construir y de ver la danza que cambian radicalmente la relación de los tres participantes de la creación dancística: coreógrafo, intérprete y público.

Para Carlos Pérez Soto, cada una de las partes de esta trinidad reacciona de forma diferente a las propuestas que no se está acostumbrado a ver:

> Una y otra vez los coreógrafos de mentalidad académica se quejarán de que los intérpretes formados en el modernismo "no saben bailar", de la misma manera como los coreógrafos modernistas dirán que los intérpretes académicos "no saben moverse". Un público de formación y gusto académico podría horrorizarse con una provocación vanguardista: "esto no es arte". Y un público que espera expresividad dirá de una obra académica que es mecánica y está sobreactuada. En fin, tres estéticas, tres estilos, tres actores, las combinaciones son muchas (Pérez, 20008: 29).

Con lo anteriormente descrito por Carlos Pérez podemos comprender las razones que llevaron en 1913 al público parisino y londinense a abuchear una de las más grandes creaciones coreográficas del siglo pasado, la Consagración de la Primavera (*Sacre de Printemps*) de Vaslav Nijinky. Si la creación musical de Stravinsky producía estragos en los oídos del auditorio, la estética del vestuario propuesto por Roerich –quien es igualmente el autor del libreto- no deja de molestar a aquellos que esperaban encontrar en esta pieza la imagen ingrávida de unas bailarinas con las piernas descubiertas. Junto a lo anterior, la danza llena de acentuaciones rítmicas, marcación de contratiempos, repetición de fragmentos sonoros, entre otros, hacen del *Sacre* una pieza incomprensible para su tiempo. Este enfrentamiento estético entre creadores y espectadores es alimentado

por la crítica, que asume posiciones conservadoras y no puede concebir que un creador como Nijinsky proponga una forma diferente de ver el cuerpo femenino y masculino, ni de utilizar el movimientos desde códigos diferentes a la danza clásica, ni nuevas formas de creación coreográfica.

Sin embargo, y aunque la crítica fue tan dura con esta pieza – la que es retirada del repertorio de los Ballets Rusos luego de ocho presentaciones- ¿por qué los coreógrafos a lo largo del siglo XX y en el XXI siguen haciendo sus propias versiones?, ¿qué hace que una pieza tan fuertemente criticada llame la atención de los creadores e intenten nuevas e innovadoras versiones? Puede ser que lo interesante de las vanguardias en danza –a la que pertenecen los Ballets Rusos- es la búsqueda de nuevas concepciones del cuerpo, del movimiento y del cuerpo en movimiento (Louppe) y que se encontraban ya presentes en la pieza de Nijinsky. Si el interés al hablar de un espectáculo de danza, como lo hacen los críticos, es guiar la mirada del espectador, sería tanto como decir que queremos guiarlos para que observen lo que nos apetece. Hacer crítica de danza puede resultar más interesante si aceptamos que cada uno de nosotros, los que asistimos a los espectáculos de danza, podamos hablar de ellos a partir de la experiencia que tengamos frente al hecho danzado. El crítico que utiliza las "transposiciones didácticas" –de las que hablábamos anteriormente- no es que busque hacerse entender, sino que quiere transponer a los que no saben, todo su inmenso saber. Hacer crítica en danza no es evangelizar, ni hacer proselitismo al cual nos han acostumbrado desde la escuela. El crítico podría ser un acompañador de los procesos creativos, un "discutidor" de ellos, y no la última palabra que impone sus gustos estéticos y personales, y sobre todo el que cree que es la autoridad suprema sobre la danza.

En nuestro país la crítica de danza no se ha desarrollado como en países vecinos. Tal vez porque no se ha sentido la necesidad de hacerla, o porque aquellos que han tenido opciones de hacerlo en los periódicos han considerado que en Colombia no hay danza digna para hablar de ella. Las miopes visiones de algunos de estos "críticos" han ayudado a enterrar la danza escénica colombiana en el olvido. Solamente se habla de danza cuando aparecen grandes compañías extranjeras, aunque esta termina siendo más bien una reseña.

Referenciar a los grupos y pequeñas compañías de danza contemporánea es una labor que está por iniciarse. Los diferentes grupos que han surgido al interior de la hoy Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital cuentan con una década. Podríamos empezar con compañías como la de Vladimir Rodríguez y Ángela Bello, Cortocinesis (2003). Este colectivo que busca, a partir

de una forma de entrenamiento –Piso Móvil-, una investigación sobre el movimiento que hoy en día llama la atención de bailarines dentro y fuera del país. Sus creaciones, que inicialmente buscan desarrollarse sobre la investigación e improvisación físicas encuentran en las últimas creaciones un lenguaje que los acerca a la performancia. Ganadora del Premio Nacional de Danza 2010, esta compañía independiente, compuesta en su mayoría por egresados de la ASAB, gira por importantes festivales de Colombia y el extranjero, cosechando aplausos y premio de reconocimiento por su calidad artística.

Existen, igualmente, dos noveles compañías bastante entusiastas que comienzan a girar internacionalmente: el Colectivo Carretel Danza y Maldita Danza. Recientes egresados de Plásticas, Teatro, Música y Danza de la ASAB, conforman estas compañías independientes con búsquedas estéticas bastante diferentes entre ellas. Si Carretel busca la fisicalidad, la investigación en el movimiento y sus calidades, Maldita recurre a la lentitud del butoh como fuente de inspiración cinética.

Cabe resaltar de estos dos grupos que se han formado por el encuentro interdisciplinar producido en la facultad, que tanto sus exploraciones creativas, como sus estéticas son bastante diferentes una de otra, a pesar de que pertenezcan a una misma generación de egresados. Estas preferencias, más que llevarnos a decir cuál es mejor, si aquella que investiga sobre el peso, el tiempo, la espacialidad o las dinámicas del movimiento y que se interesa en el *Parkour* como formas para encontrar nuevas maneras de desplazamiento; o la que combina performancia, teatro y diferentes géneros dancísticos –butoh, contemporáneo, tradicional…-, en cada puesta en escena nos permiten acercarnos a mundos inesperados, nos permiten entender sus formas creativas. Estas dos emergentes compañías, ganadoras de premios y becas distritales y nacionales, hacen que la creación en danza contemporánea sea placentera tanto para aquellos que la ejecutan, como para aquellos que la observan. Estos jóvenes bailarines han creado dos colectivos de creación "coreográfica" cuyos resultados nos dejan una danza tan profunda y tan sencilla, que como espectadores disfrutamos y reflexionamos tranquilamente.

Cabe señalar que las producciones nacionales de danza de muchas compañías presentan algunos inconvenientes: en primer lugar, la mayoría de ellas se presentan para públicos reducidos en pequeños teatros. Segundo, que algunas personas ponen en duda la calidad de los productos coreográficos colombianos. Me gustaría contarles que eso tiene que ver con los ensayos y sobre todo con la posibilidad de pasar las piezas varias veces en escena. El público desconoce que

los directores de teatros, los técnicos y programadores generalmente no permiten a los creadores nacionales más que algunas horas para montar luces y hacer un pequeño recorrido espacial, antes del espectáculo. Tercero, muchas veces se llega el estreno de una pieza y solamente hasta ese día se ha podido ingresar a la sala. La calidad en esta circunstancia depende no solamente de los creadores, sino de la mala infraestructura que se tienen en los teatros para los coreógrafos nacionales.

En síntesis, hablar de la danza es tan placentero como verla… hablar de hecho performático, desde el contagio cinestésico que me produce, entendiendo también su producción en Colombia, no solo la que corresponde a los creadores, sino al medio que la difunde. Podríamos en este caso entender la crítica como una forma de co-creación que comprende los diferentes entes comprometidos en la creación, la producción y la difusión de danzas.

- Pérez Soto Carlos (2008), *Proposiciones en torno a la danza,* Santiago de Chile, Editorial LOM.
- Rancière Jacques (2003), *El maestro ignorante,* Barcelona, Laertes, S.A. de Ediciones.
- VERRET, Michel (1975), Le Temps des études, Paris, Honorè Champion.

CRISIS DE LA CRÍTICA

por Richard Tamayo

Foto: Carlos M. Lema. Obra: *ESCrito Absurdo*. Dirección: Vladimir Rodríguez y Omar Carrún

Richard Tamayo

Comunicador social y magíster en filosofía. Asesor, consultor e investigador en comunicaciones de diversas instituciones públicas y empresas privadas, particularmente en los sectores de la educación y la cultura. Analista de medios. Profesor de posgrado de los departamentos de Comunicación, Sociología y Ciencia Política de la Pontificia Universidad Javeriana.

La danza, como forma estética y práctica artística, se ha constituido —al menos desde el siglo XX— en un campo de producción y consumo en el que la crítica tiene un papel esencial, instituyente o, para ser más precisos, que es formativo del fenómeno mismo de la danza.

Con esto quiero decir que la crítica es mucho más que un campo circunstancial de "profesionalización del consumo" artístico o de valoración de la recepción social de un producto estético, y que está enlazada de manera más profunda con la producción misma de la danza y con su consumo como bien cultural. Gracias a la crítica los creadores afirman o transforman sus criterios de creación, los intérpretes refinan ciertas competencias y los consumidores guían su comportamiento; pero también en contraposición a ella pueden surgir nuevas apuestas estéticas, performativas y de recepción.

Hacia lo que quiero apuntar es a realizar un análisis de la crítica de danza no como un momento reflexivo en el circuito de producción y consumo cultural que sería del resorte de ciertos especialistas o profesionales, sino como un campo constitutivo del desarrollo social, cultural, estético e institucional de la danza, que está atravesando por una profunda crisis por cuenta de las transformaciones mismas de la noción de arte y, en general, de las prácticas de producción y consumo cultural contemporáneas.

Para aclarar esta hipótesis, lo primero que considero importante evidenciar es que la crítica de danza, tal y como la conocemos hoy, surge en el siglo XX como parte de un circuito en el que la producción y el consumo de arte están necesariamente escindidos, a pesar de que los creadores inventen todo tipo de estrategias para suturar tal corte. Esto quiere decir que en la historia más bien reciente de la danza, se produjo una escisión entre la creación y la recepción que

también podemos constatar en todo el campo del arte en el marco del capitalismo. Incluso —como ya lo han observado algunos téoricos— los procesos de "estetización" de formas populares y del folclor dancístico en los que la danza pasa de tener un valor patrimonial y vivencial, a uno de bien circulable y comercializable, serían un ejemplo de dicha escisión radical entre la producción de cultura como forma de vida y la producción de bienes y servicios culturales.

En este contexto, surgen las tres grandes figuras fetichizadas del arte: los creadores, las obras y los espectadores. Un creador produce obras para que un consumidor las compre, admire, disfrute o aprehenda. Ciertamente, habrá productores que harán jugar al consumidor un rol activo, co-creativo y dinamizador del proceso de creación, pero a fin de cuentas es siempre el artista quien incita, convoca o define el proceso creativo.

En este horizonte, se entiende que para el consumidor la obra y la práctica artística misma —o ambas si se confunden estéticamente— no son del todo transparentes, pues no ha participado de toda la cadena productiva que las han hecho posibles. Para el consumidor, así haga parte creativa del circuito artístico, la obra está esencialmente velada u oculta al menos parcialmente.

Es sobre esta zona de opacidad en la que vimos surgir la figura de la crítica, entendida como una mediación especializada en el proceso. Intervención necesaria por cuanto permite arrojar luces sobre algunas de las zonas del proceso creativo que, de otro modo, estarían condenadas a la penumbra. Y con dicha mediación, tomó cuerpo la figura del crítico, como un elemento de juicio, dirección, sentido y comunicación, esenciales al circuito artístico. Juicio, porque valora en términos de verdad, pertinencia o historicidad una obra; dirección, puesto que guía los procesos de gusto e interés individuales y colectivos según unas ciertas trayectorias; sentido, en la medida en que termina por dotar de consistencia, validez y forma estética a unos determinados procesos de producción y consumo; y comunicación, puesto que está en capacidad de organizar toda su *expertise* en relación con las formas de aprehensión de los espectadores, compradores, distribuidores, etcétera. Así, pues, suponemos que la crítica no sólo tiene una función valorativa, sino también institucional, política, estética e incluso perceptual. Los críticos son formadores de mirada y formalizadores de sensación.

Entre todas sus facetas constituyentes, me gustaría detenerme en su dimensión comunicativa. El crítico nos ayuda a determinar las variables que constituyen el contexto de producción, circulación y consumo de la obra; nos traduce aquellos elementos que por su misma naturaleza estética nos son ajenos o no del

todo familiares; y nos informa con miras a proporcionarnos elementos de juicio y opinión. En este sentido, el crítico opera como elemento comprensivo y amplificador, así como de traductor cultural y periodista. Para ello, ha de responderse a sí mismo preguntas tan cruciales como qué es lo que debe comunicarse de una obra, pero también, qué es aquello de la obra que debe permanecer en la dimensión del *expertise* o del discurso entre especialistas. El crítico no habla solamente a la *elite*, el gran público, o las masas; también habla al artista, al creador, al intérprete, al esteta, al historiador y al gestor, cuando no se confunde incluso con uno o varios de esos roles. Para ello, suponemos que se forma en un cierto saber especializado sobre la danza, su historia, sus técnicas, sus estéticas y sus puestas en escena, y que también le son familiares las retóricas del arte, el periodismo y la gestión. Gracias a esto, el crítico está en capacidad de jugar un papel de historiógrafo y hermeneuta cultural, pues produce la memoria cultural actual y la traduce a los distintos grupos de interés. Gracias a los críticos una agenda de la danza se moviliza, se amplia o se cierra sobre unos aspectos u otros.

Dicho lo anterior, es más que evidente la importancia institucional y sectorial que tiene una crítica madura, creativa, dinámica, arriesgada, descentralizada y sensible a las singularidades comunitarias, locales, regionales, nacionales e internacionales que emergen en las artes performativas. Ya se ha repetido en muchos contextos que uno de los más graves problemas de la danza en Colombia es precisamente el carecer de procesos de profesionalización de la crítica, de formación de públicos, de espacio en medios masivos de comunicación, etc. Sin embargo, me gustaría señalar que es hora de que todos estos diagnósticos se reconfiguren con relación a una realidad: la crisis internacional de la crítica en su valor de mediación cultural.

Como podría ser evidente para algunos, en todo el texto precedente estuve refiriéndome a una forma de lo artístico que quizá ya ha muerto o cuyos efectos actuales están circunscritos a realidades artísticas más bien ortodoxas o estatalizadas. Pretender que la práctica de la danza hoy se reduce a crear obras, o que las obras allí donde aún se producen busquen ser interpretadas o se pretendan ligadas a una historia regular de la técnica, la ejecución o la coreografía, es empobrecer la historia y el dinamismo de la creación performativa. Los creadores de hoy promueven, motivan y coordinan procesos de organización política y de gestión social que no siempre son expresables como producción de obras y, muchas veces, desprecian explícitamente su objetualización. Aquella barrera que alejaba al bailarín virtuoso del cuerpo codificado del espectador, hace mucho tiempo se viene erosionando por cuenta de un revival del folclor, de la masificación de ritmos populares y, claro está, por medio de algunas formas de la danza

contemporánea. En esta medida, el espectador puede devenir intérprete no solo como parte de un acontecimiento contingente que depende del coreógrafo, sino real y efectivamente.

Pero no solo es el arte y la danza los que han cambiado, sino también el ecosistema comunicativo, tecnológico y corporativo en el que se desenvolvían. Ya se ha hablado mucho de la crisis de las empresas de medios tradicionales por cuenta de internet y no será este el espacio para profundizar en ello. Pero sí quiero hacer énfasis en que los tiempos en que la agenda social dependía casi por completo de lo que los editores de medios masivos de comunicación consideraban social, política y culturalmente relevante es cosa del pasado. Así como la casi obligatoria organización de los medios independientes y/o especializados como círculos endogámicos de producción e intercambio de conocimientos.

Por todo esto, no me queda otra opción que preguntar si acaso entonces no habrá caducado el sistema de la crítica y la figura del crítico tal y como fueron motivados y promovidos en el siglo XX. O si, al menos, no debemos ser más prudentes y respetuosos con las singularidades actuales de la danza y de los usuarios, públicos, intérpretes y creadores, y preguntarnos qué crítica es pertinente con las nuevas realidades estéticas, políticas, tecnológicas, comunicativas e incluso corporales de la actualidad.

En un planeta en el que cada vez más se cierra la brecha entre la producción de información y su consumo —al punto que los especialistas en redes sociales inventan raros términos como *prosumers* para expresar esta doble realidad de productores/consumidores de información que tienen los usuarios de blogs, Twitter, Facebook, YouTube—, ¿no presupone la figura del crítico una distancia entre la producción de información y su consumo, es decir, la especialización de la generación de contenidos? ¿Qué pasa cuando los espectadores de una obra se lanzan a expresar sus opiniones en sus blogs o en foros virtuales?, ¿debemos verlos sólo como usuarios comprometidos o debemos reconocer allí una nueva práctica de consumo cultural que no solicita ni necesita mediación especializada?, ¿no refuerza el mismo concepto de especialización ese elitismo que está a la base del ejercicio de la crítica tal y como la conocimos antaño?, ¿no es precisamente este elitismo el que buscamos horadar? Tal vez deberíamos aprovechar la fragilidad de la crítica de danza en Colombia para abrirnos a la novedad artística y comunicativa actual, y preguntarnos si será posible inaugurar un horizonte de reflexión crítica que no esté obligado a confundirse ni a guardar reverencia con el pasado.

HACIA UNA CRÍTICA DE LA DANZA

por Juliana Reyes

Foto: Zoad Humar. Obra: *Diario de una crucifixión*. Dirección: Tino Fernández

Juliana Reyes

Dramaturga y directora de teatro colombiana. Inició su formación en el campo de las Bellas Artes que prontamente complementó con estudios de Interpretación Gestual en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (España). Desde 1999 trabaja como dramaturga en la Compañía de danza L'EXPLOSE, con la cual ha realizado más de una quincena de espectáculos. Su obra "Al salir de la crisálida" ha sido publicada en Colombia y Argentina y su investigación "Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza", fue publicada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá en el 2010. Ese mismo año ganó, la Beca Nacional de Composición Literaria y Musical, con su proyecto *Puro Cuento, un viaje musical por la narrativa colombiana.*

Hoy vemos en Colombia un interés creciente por reflexionar sobre la danza, sus procesos creativos, las técnicas de movimiento, los límites entre disciplinas, la noción del cuerpo que ha traído el mundo contemporáneo, su fusión con el performance y las artes de acción, etc.; y esta indagación teórica, aunque lenta, está fortaleciendo cada vez más el pensamiento de nuestros artistas y, por tanto, la complejidad de sus creaciones. Pensar la danza y no sólo ejecutarla empieza a ser imperante en nuestro país, dada la evolución que esta disciplina ha tenido en los últimos años.

El teatro ha conseguido dejar, a través de la reflexión teórica sobre el quehacer teatral, una huella que trasciende la representación misma. En el caso de la danza, ha existido una transmisión práctica de las técnicas creadas y utilizadas por el bailarín, de las herramientas para el entrenamiento de su cuerpo o de las reglas de composición para el coreógrafo. Sin embargo, la reflexión teórica, sobre el quehacer mismo de la creación dancística, sigue siendo pobre frente a la rapidez con la que ha evolucionado esta disciplina hasta nuestros días.

Los encuentros sobre crítica y apreciación de la danza que organizó el IDARTES en alianza con la Asociación Alambique, pusieron sobre la mesa varias preguntas sobre la crítica y su pertinencia en nuestro medio. La discusión partió de varios cuestionamientos: ¿Qué es la crítica? ¿Quién la realiza? ¿Es el crítico un intermediario entre la obra o el artista y el espectador? ¿Qué tan necesaria es en el medio dancístico colombiano? ¿Podemos prescindir de ella?

La crítica en danza es una actividad realmente incipiente en nuestro país y su naturaleza y significado aún están en proceso de desarrollo. Sin embargo, la discusión que tuvimos durante estos encuentros evidenció cómo en la práctica pensamos el término *crítica* de distintas maneras: por un lado, cuando se realiza un análisis teórico de una obra, que en algunos casos permite contextualizar la pieza y examinar a fondo los elementos que la componen. Este tipo de reflexión no tiene por qué tener un carácter coyuntural, sino que puede servir para darle una trascendencia histórica a la representación misma y por tanto al quehacer escénico. Este tipo de reflexiones están apareciendo cada vez más en libros y revistas, contribuyendo de manera notable a la construcción de una historiografía de la danza en Colombia.

El término *crítica* es usado también para nombrar el juicio que hace alguien, a título personal o de un medio de comunicación determinado, sobre la calidad artística de una obra, con una función divulgativa, a veces meramente coyuntural. En este caso, se trata de una opinión que informa, evalúa y -en algunos casos- logra influir en la opinión pública, generando interés o rechazo por la obra artística. Aquí no hablamos solamente de los medios escritos, sino también de los audiovisuales, las redes sociales, etc. Sin embargo, la visión de este tipo de crítica ha evolucionado con la inclusión de las nuevas tecnologías, que han permitido abrir las posibilidades de comunicación a más voces, distintas de los medios de comunicación establecidos en las que un crítico de arte único determinaba qué valía y qué no, permitiendo que la opinión de cualquier espectador pueda ser escuchada, leída y difundida. La inmediatez y facilidad de difusión de las redes sociales ha permitido que quien quiera comentar algo pueda hacerlo y difundirlo. Vivimos en la era de la información, de la interacción, de la globalización, y la crítica se está impregnando de todo esto. Hoy es posible promover nuestra propia voz como si fuéramos un medio de comunicación, o difundir la voz de otro aliándonos a su pensamiento con un simple click. Un juicio de valor sobre algo puede estar sustentado y explicado en profundidad, pero también puede darse con una simple indicación de que algo me gusta o no me gusta, reenviando un link, un video, una foto o un comentario, y todas estas acciones terminan convirtiéndose en opiniones y juicios de valor sobre las cosas. El crítico es ante todo un espectador y la suya es una de las miradas que pueden hacerse sobre la obra de arte, y esta premisa se puede percibir hoy con más nitidez que nunca; cualquier espectador tiene la posibilidad de comentar, reflexionar, interpretar, expresar su opinión y difundirla, sin necesidad de que un medio de comunicación la avale o promueva. Sin embargo, esta facilidad de transmisión hace que sea necesario tratar con mayor cuidado a las palabras y lo que ellas esconden, pues su alcance puede ser enorme, ya que la inmediatez e interacción hacen que una opinión pueda esparcirse como la plaga.

Emitir un juicio de valor sobre algo, es también plantear una mirada, un punto de vista, un gusto determinado, por lo que creo indispensable, a pesar de la cadena informativa a la que nos lleva la contemporaneidad, que en últimas pueda saberse el origen y la autoría de una opinión, pues el anonimato no permite enmarcarla, darle un contexto, sino que la escuda, la esconde, dejándola sin un marco de referencia. En un país como Colombia donde la crítica escénica ha sido escasa, y más aún si hablamos de la danza, creo que es fundamental que ésta se plantee con argumentos y se exponga la autoría del crítico, para contextualizar su punto de vista y poder entenderlo aunque sea distinto del que tiene el artista. En un contexto como el nuestro, un país que ha sufrido la cultura del

todo se vale, del tirar la piedra y esconder la mano, promocionar la crítica con reserva del nombre del autor es permitir que en muchos casos ésta se transforme en agresión, en ajuste de cuentas, donde el que agrede se oculta bajo el anonimato.

En estos encuentros se planteó también cómo la *crítica* podía estar presente en la escogencia de la programación artística de un evento, teatro o festival; dado que el programador debe valorar o descartar una obra y su criterio tiene una repercusión directa en el trabajo del artista. Sin embargo, a mi modo de ver, este tipo de evaluación no tiene una función crítica, pues la escogencia o no de un espectáculo no tiene que ver solamente con la calidad artística de un trabajo, sino también con el público al que va dirigido, el presupuesto con el que se cuenta, las posibilidades técnicas de los espacios, etc. En el caso específico de Colombia, la danza y las propuestas artísticas han evolucionado con gran rapidez, pero el público para danza no ha crecido a la misma velocidad. Hoy vemos en los escenarios cómo las nuevas tendencias en danza exploran el no movimiento, la desnudez, la vulnerabilidad del cuerpo, las diferencias corporales –donde incluso llega a ser la imperfección la que prima-, la exposición de la historia personal del intérprete, la discusión entre acción y representación, un alejamiento del virtuosismo y la espectacularidad en pro del minimalismo, etc. Pero esta exploración no ha surgido de la nada, sino que responde a la evolución que ha tenido la danza a lo largo de los años, a las etapas por las que ha pasado y a las preguntas que ha indagado en cada época. Aunque Colombia es un país en el que la danza hace parte de la cultura popular y del imaginario colectivo, el ejercicio dancístico profesional en Colombia es realmente reciente y más aún si hablamos de la llamada danza contemporánea. Esta juventud de la profesión dancística ha influido también en el público de nuestro país y en los referentes que tiene, que suelen ser débiles, ya que la historia que ha marcado la evolución de la danza nos ha sido lejana. Muchos bailarines colombianos están hoy en grandes compañías de danza en el mundo y nuestras agrupaciones dancísticas tienen cada vez una mayor proyección internacional; por lo que podemos decir que nuestro país sí está participando de la historia de la danza que se está construyendo hoy; la cual está planteando nuevas preguntas más allá del movimiento, nuevas expresiones y formas de contar... ¿pero está preparado nuestro público para estas nuevas tendencias?, ¿tiene las herramientas para entenderlas y disfrutarlas? Desde finales de los noventa, Colombia cuenta con una formación profesional en danza y artes vivas, que ha permitido ampliar el campo de conocimiento de nuestros coreógrafos y bailarines, para enfrentar los nuevos retos que plantea la danza hoy; muchos bailarines han salido a completar sus estudios fuera del país y las agrupaciones están realizando propuestas de coproducción o

invitando a coreógrafos extranjeros a realizar trabajos de intercambio, etc. Sin embargo, el público no ha seguido la misma evolución y no siempre logra entrar y disfrutar estas nuevas propuestas, sino que aún parece haber una distancia entre lo que el gremio dancístico propone y lo que el público colombiano quiere o tiene herramientas para ver. Hacer un festival es una apuesta a largo plazo, en la que el programador debe pensar no sólo en su gusto personal, sino en todos los elementos que están en juego a la hora de presentar un espectáculo, es decir que debe sopesar otras cosas más allá de la obra misma, debe construir un público que pueda fortalecer su gusto y apreciación de la danza.

En Colombia no podemos decir que existan críticos especializados en danza, sino que han sido espectadores asiduos o el mismo gremio el que ha buscado hablar y pensar sobre ella. De la reflexión teórica al comentario ligero, de la reseña periodística a la mirada en profundidad, la crítica surge como parte del diálogo entre la obra y el espectador, como una respuesta del lado oscuro de la escena, donde alguien observa acompañado de sus gustos y referentes, y gracias a ellos logra construir una mirada.

NOTAS ACERCA DE LA ESCRITURA SOBRE DANZA
SOBRE EL TEXTO CRÍTICO

por Humberto Quijano

Foto: Zoad Humar. Obra: *Happy Planet*. Dirección: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg

Humberto Quijano

Espectador apasionado por las artes vivas en general y muy particularmente por la danza, con formación autodidacta en estética y filosofía del arte; autor de reseñas publicadas en la revista digital el *CuerpoEspín* y en el sitio web Urdimbre.org.

Como primera medida debo decir que no considero correcto decir que las cosas que yo escribo sean crítica de danza. Inclusive ubicar estos textos dentro del ámbito de la reseña puede ser arriesgado ya que básicamente estos escritos narran mi particular manera de experimentar las obras a las que asisto. Mi manera de ver, de hacerme una idea de la pieza, se relaciona más con la conformación de imágenes que con la construcción de un relato, por lo tanto, mis escritos tienden hacia el desborde verbal, hacia la utilización de metáforas e imágenes para transmitir las cosas que he sentido y percibido.

Pienso que esta particular manera de construir los textos encuentra su razón de ser en varios motivos: la pasión que me produce el hecho de la danza en sí, la percepción de su poder concreto como realización instantánea de la potencia de ser, la conciencia de su carácter efímero (la obra no será revisitada, como si lo pueden ser el cuadro o el libro) y por último, y creo muy importante, el hecho de que mi formación profesional no se relaciona con las artes. Laboro como informático, y he tenido un acercamiento paulatino hacia la escritura sobre danza a partir de mi apasionado interés en las obras y el estímulo de algunas personas pertenecientes al medio artístico que me alentaron a escribir.

Este último punto me permite retomar un asunto, bastante importante a mi parecer, que se mencionó durante los encuentros alrededor de la crítica organizados por IDARTES y la Asociación Alambique: la formación de públicos; pienso que, dado lo que he expuesto, antes que crítico soy un espectador que ha adquirido una voz, y esa voz ha sido conformada a través de la asistencia a los espectáculos y la lectura; he podido tener acceso a textos que me han permitido formarme un marco conceptual donde puedo ubicar las imágenes y las ideas que me surgen al contemplar una pieza.

Este ha sido mi particular proceso de formación, ha estado asociado a mi necesidad de expresar mis impresiones cuando me he sentido hondamente conmovido, sorprendido o estimulado por una pieza; son textos en los que está involucrada toda mi afectividad. Si lo pienso bien, nunca he escrito nada acerca de una obra que me haya dejado indiferente o que simplemente no me haya gusta-

do, que me haya aburrido. Y precisamente en este lugar, el del juicio de gusto, es donde la labor del verdadero crítico empieza, pues mas allá de comunicar sus particulares impresiones considero que su juicio de valor debe estar acompañado de la exposición de un conjunto de elementos que permitan establecer cuáles son las razones para considerar que una pieza, por ejemplo, es brillante o limitada, es excesivamente hermética, o más bien propone un reto a la imaginación interpretativa y creadora del espectador, se encuentra estancada en elementos de lenguaje coreográfico anquilosados o se dedica a la exploración de la potencialidad del movimiento per se.

Las cosas que he mencionado, estos pormenores que construyen la visión de una pieza y que van más allá del impacto sensitivo, estos elementos que también constituyen la estructura comunicativa de la obra, deben ser expuestas dentro del discurso crítico. Considero que, por poner un ejemplo, no basta con mencionar de paso que se ha utilizado con pobreza un recurso, hay que enunciar porqué se considera esto, qué potencia comunicativa ha sido malgastada, qué fuerza se ha disipado o ignorado dentro del discurso de la pieza.

Pienso entonces lo siguiente: para que se pueda generar un texto con tales características, es necesario que quien lo crea tenga como uno de sus objetivos brindar un contexto que permita al lector valorar el trabajo en perspectiva con respecto a los posibles discursos coreográficos o corporales (es necesario recordar que son diferentes por la naturaleza del sustrato que sostiene a cada uno) que se puedan relacionar con el mismo. Ahora, para cumplir este requisito, quien escribe debe procurarse una formación no solo en los elementos teóricos e históricos del arte, debe tratar de ver muchas cosas, de muy diversos tipos, y en lo posible establecer una relación de retroalimentación con los creadores, no tanto por ser capaz de brindar una interpretación valedera del trabajo, sino por conocer las profundas y a veces inesperadas motivaciones que subyacen a las propuestas. Pienso que de este modo su propia visión se enriquecerá por acumulación de trasiegos estéticos, por una ampliación de su contexto.

La tarea del escribiente

Algunos supuestos con respecto a lo que debe ser un texto crítico pueden ser: dilucidar un tema, valorar la maestría en la ejecución, encontrar una idea transmisible y valiosa; entre otras cosas, pienso que estos supuestos deben ser superados al escribir, puesto que la variedad de tipos de trabajos que se pueden encontrar dentro del universo danzario implica que estas asunciones, asociadas

para mí a la instrumentalización de la obra como objeto de placer, pedagogía u ornamento, no tienen validez para un arte que en este momento hallo en ebullición, donde podemos asistir al desarrollo de procesos creativos que cubren un espectro que van desde la indagación de la potencia del movimiento, sin asociar explícitamente un discurso, a su presencia escénica, la exploración del estar y el devenir del cuerpo como ente biológico desasociado de una elaboración cultural, las exploraciones y exposiciones de la ritualidad expresadas mediante un movimiento propiciador de las relaciones con lo esotérico o lo divino, entre muchas otras cosas.

Ahora mismo yo, con esto que escribo, procuro mediante esta enumeración dar cuenta de la variedad estilística que a su vez impide tratar de establecer una especie de canon, una suerte de parámetros que permitan brindar un marco con el cual podamos valorar cualquier expresión danzaría.

Pienso que una apuesta mas útil es procurar brindar al público una educación en lo sensitivo-sensorial que debe ir de la mano con una exposición frecuente a objetos estéticos concretos; se aprende a valorar por exposición, contraste y oposición; cuando contamos con muchas experiencias y un contexto amplio, podemos disfrutar y elaborar juicios de valor que pueden tener en cuenta aspectos más refinados, más detallados de la propuesta que hemos observado.

Por lo anterior se me hace evidente que deben existir diversos niveles de críticas, diversos tipos de textos que aborden las piezas con objetivos particulares, habrá quienes hablen desde su universo afectivo (como hago yo), otros que procuren dar una valoración centrada en lo formal y quienes se deseen centrar en la exploración de, por ejemplo, los aspectos filosóficos que pueden estar involucrados dentro de una propuesta.

Algunas condiciones que considero necesarias

Desde el punto de vista que me brinda el desarrollo de mi propio proceso al escribir sobre danza, veo que es necesario, para quienes deseen emprender esta tarea, brindarse una formación que les provea de elementos teóricos que amplíen sus perspectivas estéticas, un marco que les permita articular un discurso donde se puedan usar conceptos (en cuanto enunciación y divulgación) que faciliten el diálogo entre la obra y el público. Estos conceptos involucran categorías estéticas que pueden ser bastante complejas, pero se debe procurar hacer que sus implicaciones y su carga simbólica puedan ser puestas en evidencia, y a la

vez, y esto si que lo considero difícil, se debe procurar estimular la imaginación y la curiosidad del lector para que su mente y su sensibilidad sean campos fértiles, para hacer que se encuentre ávido de nuevas experiencias estéticas.

Finalmente pienso que en crítica de danza tenemos todo por hacer, esto nos permite imaginar que con el concurso de todos aquellos apasionados por este arte se pueda construir una especie de escena del discurso asociado a la escena del movimiento, una herramienta de formación, divulgación, apreciación y valoración del trabajo danzario.

LA CRÍTICA EN LA DANZA FOLCLÓRICA: ACERCAMIENTOS Y REFLEXIONES

por Andrea Karina García

Foto: Revista Danza Pura. Obra: *Encubetadas*. Dirección: Estesis Danza

Andrea Karina García

Licenciada en Educación Artística de la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Docente en el área de educación artística con especialización en expresión corporal y danza. Impulsa espacios académicos y procesos de investigación en CIOFF Colombia (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales), adelantando a su vez una Maestría en Estudios teóricos de la danza, en La Habana – Cuba. Consejera de Danzas de la Localidad de Engativá.

Toda percepción artística implica una operación consciente o inconsciente de desciframiento
Bourdieu

Una primera aproximación con el tema de la crítica en la danza podría involucrar el reconocimiento de lo que se considera como un género literario, académico e incluso periodístico, como es el de la crítica del arte. En el transcurso de la historia, las valoraciones estéticas con respecto a las manifestaciones artísticas han estado presentes; dinámicas como detonadoras de discusiones. En este contexto, estamos hablando de apreciaciones estructuradas que evalúan, comparan, informan y aportan, en su mayoría a través de redacciones escritas.

Sin duda, la crítica abarca muchas más aristas por fuera de lo netamente escrito. El solo análisis, valoración y evaluación de una práctica danzaria comprende ejercicios cognitivos-perceptivos complejos donde las estructuras, las lógicas, los cánones y las regulaciones están permeadas por construcciones individuales, grupales, posiciones filosóficas, políticas, económicas, culturales y sociales. Teniendo en cuenta esto, determinar qué es la crítica de danza así como la forma en que se moviliza sobre todo en el contexto colombiano, sería un trabajo extenso. Sin embargo, el presente escrito podría aventurarse y hacer un acercamiento al tema, planteando dos rutas en las que podría estar transitando esta crítica de danza de la que hemos estado hablando.

La primera ruta: una posible crítica de danza "formal", en donde aquellos constructos de valoración se organizan con el objetivo de ser transmitidos y lograr cierto impacto; es así que circulan en ámbitos académicos, medios de comunicación, publicaciones, etc. La segunda, una crítica de danza "informal" en donde las apreciaciones, valoraciones, evaluaciones y reflexiones se dan en momentos transitorios y de manera espontanea, sin buscar una sistematización o un impacto, por así decirlo, de estos puntos de vista. Esta crítica es la que se da en los corredores de los teatros al final de una obra, en la calle o en un café. Es importante decir que los limites entre la crítica de danza "formal" e "informal" se deslizan; cada una en la práctica puede nutrirse, reaccionar y regularse con respecto a la otra.

Por otro lado y adentrándonos en el contexto de la danza folclórica[1], es evi-

1 Danza folclórica entendida en este escrito como las interpretaciones y propuestas dancisticas

dente que la crítica de danza "formal" como ejercicio es escaso. Es así que son mínimas las publicaciones y en general escasas las valoraciones escritas que hablan de la danza folclórica y sus movilizaciones escénicas en general. Contrario a esto, la crítica de danza "informal" está presente de manera dinámica; los comentarios, las reflexiones y las observaciones acompañan cada práctica danzaria escénica, por esto cabría afirmar que para la danza folclórica la crítica se potencializa es desde la "informalidad".

Un espacio significativo en donde este tipo de crítica de danza "informal" se desarrolla concretamente es en los festivales de danza folclórica; lugares de encuentro no solo de grupos de danza, sino de posturas y disposiciones con respecto a la práctica de este genero danzario. Las ejecuciones, los diseños coreográficos, los pasos básicos, el vestuario, entre otros, hacen parte de las apreciaciones que enriquecen este ejercicio crítico.

Atendiendo a lo anterior, sería interesante comprender cómo estas valoraciones se construyen con respecto a lo que se debe o no hacer en la danza folclórica, lo que se debe o no poner, o lo que se debe o no explorar. Es claro que en este género hay unas estructuras que circulan y regulan las posturas, códigos establecidos adquiridos de construcciones que en el tránsito de la historia de este genero se fueron empoderando. Así, por ejemplo, el torbellino cundiboyacense (danza de la región Andina) debe valorarse bajo unos parámetros, atendiendo a unas "leyes universales del folclor", por decirlo así; aquellas que reglamentan y encauzan la mayoría de los puntos de vista con respecto a esta danza: el paso básico debe ser el ¾, la falda debe ser negra larga, la blusa manga larga con pechera en colores claros, etc. Es importante entender que estas reglamentaciones circulan en la mayoría de los festivales; es por esto que la crítica en estos espacios (sobre todo la generada por directores, coreógrafos, bailarines), es atravesada fundamentalmente por el conocimiento y dominio previo que se tiene de estos códigos de la danza folclórica. No está demás decir que muchas reflexiones y apreciaciones en estos festivales se hacen desde el impacto generado con respecto a la propuesta escénica. El público asistente puede regirse o no por los códigos anteriormente mencionados, pero sí es determinante en su valoración la experiencia significativa lograda en el momento de observar determinada

que parten de las culturas populares tradicionales, y en su ejercicio desarrollan prácticas y constructos pensandos para espacios, tiempos, estructuras y códigos determinados para la escena con un objetivo expositor. Danza folclórica como género dancístico, proyecciones danzarias academizadas, analizadas y clasificadas, que impulsan a su vez grupos de danza especializados en este tipo de práctica, estableciendo repertorios y obras que son producidas y circuladas.

propuesta coreográfica. (Hay público que se identifica con lo observado, que se sorprende, que busca, que se molesta, etc.)

Generalmente, la crítica "informal" de danza folclórica se edifica a partir de un gusto construido, un gusto que hace procesos de selección, jerarquización y control, atendiendo a ciertos modos de hacer estereotipados. Sin duda, muchas formas de valorar la danza folclórica están legitimadas desde discursos de identidad, patrimonialización y esencialismo cultural.

Teniendo en cuenta lo anterior, la crítica "informal" en los festivales de danza folclórica atiende a intercambios entre bailarines, productores, público, familiares, coreógrafos, técnicos, etc., siendo descripciones, coevaluaciones, heteroevaluaciones y autoevaluaciones a su vez; puntos de vista con diferentes objetivos, unos planteando lo que está bien o mal con respecto a un paso básico, un vestido, o una coreografía, otros revisando el impacto y la comunicación lograda con el público, otros por su parte revisando la interpretación o las debilidades y fortalezas de un bailarín, etc.

Sin duda, la mayoría de esta crítica transita desde la forma. Las observaciones se hacen con respecto a elementos visibles (esquemas, colores, pasos, figuras), y no hacia procesos de interiorización, posiciones intuitivas frente a la representación, diálogos praxeológicos, epistemológicos, ideológicos o percepciones abstractas desde los otros sentidos (tacto, gusto, olfato). Acogiendo esto, en los festivales de danza folclórica, en general, se vuelve valioso entonces lo observable, dejando a un lado los trasfondos.

Para finalizar y consciente de que falta mucho por redactar, el presente escrito hace un llamado a la crítica de la danza folclórica actual. Atendiendo a las condiciones particulares ya mencionadas, la crítica en la danza folclórica debe buscar conducir sus comprensiones y códigos a un desciframiento más allá de la forma, ampliando las percepciones artísticas de la práctica danzaria en sí.

Decodificar y recodificar deben ser ejercicios importantes dentro de este ejercicio crítico; las valoraciones estéticas no pueden estar confinadas a modos de hacer estereotipados. Así, las valoraciones, las reflexiones y las estimaciones con respecto a esta manifestación artística, ampliarán no solo los modos de ver sino de hacer, respondiendo de manera pertinente a las necesidades que la danza folclórica apela en esta contemporaneidad.

LA CRÍTICA EN LA DANZA Y LA DANZA COMO CRÍTICA

por Camilo Hurtado Niño

Foto: Gabriela del Sol. Bboy *Jackie*. (Fredy A. Corredor Mosquera).

Camilo Hurtado Niño

Politólogo de la Universidad Javeriana y Magister en Antropología Social de la Universidad Nacional de Colombia. Editor general de la revista virtual danzapura.com y asesor para temas poblacionales del Ministerio de Cultura.

Al hablar de la crítica de la danza en Colombia debemos pasar primero por una serie de cuestiones que animarían un debate sobre la creación y la consolidación de un campo artístico[1], el cual tuviera en consideración los roles en las actividades de producción, distribución y consumo que se generan en la sociedad colombiana con respecto al arte.

El campo artístico en Colombia es una entelequia, o mejor, es un agente en formación que a veces no tiene una intención de potenciarse, sino que por lo contrario parece estar cómodo en su endogamia autocomplaciente.

Esto no es bueno, así sea cómodo y divertido. Colombia debe empezar a hacerse preguntas incómodas sobre la realidad de la producción y la creación artística y sobre el papel que esta ha tenido en el desarrollo de los debates importantes que tenemos pendientes como nación.

Una crítica adaptable y formal poco ayuda a que el arte salga de las pequeñas salas de distribución en las ciudades capitales, y empiece a darse a conocer en los lugares donde las cosas determinantes del país están sucediendo. Aún no sé que ha dicho la danza sobre la pobreza y la falta de oportunidades, sobre la violencia o sobre el hecho desafortunado de que más de cuatro millones de personas hayan tenido que desplazarse forzadamente durante los últimos veinte años. Con este escueto resumen de la situación del país no pretendo hacer la crítica tradicional de la distancia entre la realidad y el arte, sino que creo profundamente que el cuerpo y los lenguajes que a través de él se construyen, tienen mucho que decir con respecto a la tragedia social que sucedió y sigue sucediendo en Colombia.

Algunos me refutarán con la casuística clásica, haciendo una lista de obras que desde las plásticas, las escénicas, la música o el cine han buscado expresar una posición crítica sobre la violencia, la desigualdad y la pobreza que aqueja en su cotidianidad a la mayoría de colombianos; o reaccionarán con el inventario de políticas culturales que han intentado aproximar el arte a los sectores sociales que normalmente no tienen contacto con las expresiones artísticas.

Pero lo que intento develar es que el campo del arte en Colombia, y en particular el de la danza, no ha logrado consolidarse de tal forma que sea apropiado

1 La teoría de los campos sociales, y en particular del campo artístico, ha sido desarrollada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en varios de sus libros. Sin embargo el planteamiento aquí propuesto se puede encontrar en Capital cultural, escuela y espacio social, Pierre Bourdieu, México; Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1997 (impresión de 2005).

por una buena parte de la población colombiana. Aún el arte sufre de exclusividad y de pequeñez. Eso se sabe y se acepta, pero se deja así para no alterar las criaturas de la caverna platónica.

Como este no es un espacio para discutir sobre la función social del arte, sino sobre el papel de la crítica en la danza, quiero advertir que en este segmento del campo artístico colombiano la situación no es mejor, e incluso tiene aspectos que la hacen mucho más compleja.

Empecemos entonces por la danza, esta manifestación artística que en nuestro país ha estado dominada históricamente por la danza folclórica. La riqueza cultural, la multiculturalidad, nos hace un país con una amplia y diversa cantidad de bailes que hablan de nuestras distintas tradiciones regionales.

Es así como tenemos ritmos con una fuerte influencia afro y otros con importantes componentes indígenas y mestizos, que nos han permitido consolidar una cierta identidad nacional alrededor de la danza folclórica, e incluso nos han permitido mostrar esta diversidad más allá de nuestras fronteras.

La danza folclórica fue así llevando de la mano al periodismo cultural, el cual durante su apogeo, que inició en los años sesenta, dio a conocer, no sólo internacional sino nacionalmente, los bailes folclóricos de nuestro país.

Es inevitable mencionar el aporte de los grupos folclóricos, en especial el mundialmente famoso Ballet de Sonia Osorio, en la consolidación de la identidad moderna colombiana. Este tipo de manifestaciones fueron esenciales en el reconocimiento de la multiculturalidad y la plurietnicidad que posteriormente fue ampliamente reconocida en la constitución política de 1991.

En este aparte se hace justo recordar y resaltar lo que la maestra Delia Zapata y su hermano, el antropólogo Manuel Zapara, hicieron por el reconocimiento y la visibilización de las tradiciones afro en las danzas del Caribe y el Pacífico colombiano. Aunque ahora esto se ve como un proceso muy avanzado, en su momento tuvo que luchar contra lógicas de exclusión tan complejas como el racismo y la resistencia de diversos y poderosos sectores, en reconocer que Colombia no era únicamente un país de colonos mestizos que conservaban y enaltecían tradiciones europeas.

Este proceso de apertura hacia la diversidad y la multiculturalidad fue acompañado estratégicamente por el periodismo cultural, que entonces buscaba visibilizar el prolijo movimiento artístico que se estaba dando en casi todas las

manifestaciones artísticas, tal vez con excepción del cine. Y básicamente lo que se hizo entonces fue esto: acompañar, describir, enaltecer y debatir, en ocasiones, dentro de los marcos de la complicidad, las entonces contestatarias o por lo menos progresistas manifestaciones artríticas.

Al hablar de complicidad, hablo de una complicidad sana, que era necesaria en un momento en que lo importante era que se conociera y se interpretara lo que se estaba haciendo en el arte. Quizás las publicaciones más recordadas son el Magazine Dominical del Espectador y el formato anterior de la Revista Diners, que en su momento marcaron los derroteros de un periodismo y hasta cierto punto una crítica propositiva del movimiento artístico.

El periodismo cultural fue entonces una pieza estratégica de la élite artística en formación. De esta época surgen no sólo importantes compañías y escuelas de danza y teatro, sino también el debate sobre el poco apoyo estatal a la cultura y la necesidad de que la cultura se interesara por la diversidad cultural que teníamos en nuestro país. De aquí surge también Colcultura, que más adelante sería el Ministerio de Cultura, y atado a esto se consolida y hasta cierto punto se profesionaliza la gestión cultural.

Pero el periodismo cultural seguía limitado a la descripción y la promoción de las manifestaciones artísticas en las secciones culturales de los periódicos nacionales y departamentales, mientras la crítica estructurada se reservaba a publicaciones alternativas de cerrada circulación. Esto no ha cambiado mucho, pero lo que sí ha cambiado es la sociedad y también las formas de comunicación.

Los nuevos retos del periodismo cultural, y por ende de la crítica, creo que deben incluir una vinculación determinada y arriesgada con las nuevas alternativas de comunicación que surgieron de la revolución informática de finales del siglo XX, la cual ha demostrado ser más incluyente que cualquier otra estrategia de comunicación a través de la historia. De igual forma, es importante empezar a hacer más amplio e incluyente el lenguaje de la crítica, vinculándose a nuevas estrategias narrativas que incluyan, por ejemplo, los lenguajes audiovisuales.

Con respecto a los cambios sociales que han acontecido desde que se consolidó el reducido campo artístico colombiano durante la segunda mitad del siglo XX, hay que decir que han sido tan drásticos, que las diferencias generacionales se han profundizado de forma determinante. En este sentido, el campo artístico y la danza en particular no han sido ajenos a este cambio. Solo para mencionar algunos de los cambios que han acontecido, podemos hablar de la consolidación de la danza contemporánea, la danza urbana y otras formas dancísticas que se

reprodujeron rápida y eficazmente dentro la población mundial, agitando, creo de manera positiva, el mundo de la danza.

La producción de técnica, concepto y mercado que han generado estas nuevas formas dancísticas deben ser analizados y debatidos en múltiples escenarios de la sociedad, incluyendo la academia, los medios de comunicación y las organizaciones culturales. En este punto en concreto es que creo que debe ubicarse la crítica; generando, enmarcando y orientando debates, reacciones y movimientos que ayuden a superar la inmovilidad de ambiente dancístico en nuestro país.

La prolija creación artística que se está dando en la danza contemporánea es por lo general limitada al momento de la presentación, y en ocasiones se acompaña de un rápido "debate" que es más un improvisado espacio para que el público manifieste lo que alcanzó a entender de la obra. Casi nunca queda una memoria de lo que se hizo, una narrativa que deje un rastro de lo que sucedió en un escenario específico. Tampoco se genera un debate estructurado que aporte a la generación de conocimiento alrededor de la danza, ni se contrastan las propuestas para crear así unos derroteros de lo que se está proponiendo estética e intelectualmente desde estas creaciones contemporáneas.

En cuanto a la danza urbana, esta nació y ha seguido enmarcada en contextos muy cercanos al poderoso mercado musical anglo y a la distribución masiva que este mercado ha generado en los medios de comunicación. Esta relación a veces distancia la danza urbana de otras manifestaciones dancísticas que se preocupan más por el concepto y la propuesta, que por la visibilización y la espectacularidad de la puesta en escena.

Aunque la danza contemporánea y la danza urbana no son lo único que está sucediendo en danza, sí creo que actualmente son las dos manifestaciones dancísticas que más le están disputando la hegemonía a la danza folclórica. Es por esto que planteo la necesidad de empezar a contar y registrar lo que está sucediendo, no solo a través de las letras y las imágenes, sino también a través de la creación artística y la puesta en escena.

Por esto en el título se menciona no solo la crítica en la danza, sino también la danza como crítica, puesto que estas dos dimensiones aportarían mucho a la consolidación de un campo artístico que pueda ver la crítica como un ingrediente del cambio y no como un enemigo aniquilador.

Gracias a todos los colaboradores de esta publicación:

Escritores

Juana del Mar Jiménez Infante, Walter Antonio Cobos Hernández, Jorge Bernal, Carlos Enrique Garzón Pérez, Hanz Plata Martínez, María Fernanda Garzón, Juan Carlos Ortiz Ubillus, Abelardo Jaimes Carvajal, Juliana Atuesta, Margarita Roa, Felipe Lozano, Francisco Hinestroza, Víctor Antonio Casas, Brigitte Prost, Francisco Jiménez Romero, Raúl Parra Gaitán, Richard Tamayo, Juliana Reyes, Humberto Quijano, Andrea Karina Garcia, Camilo Hurtado Niño.

Fotógrafos

Zoad Humar, Carlos Mario Lema, Susana Gómez, Fundación Dunkan, Laura J. Ardila M, Revista Danza Pura, Gabriela del Sol, Rosemberg Alape, Viviana Peretti.

Traductora

Natalia Guarnizo.

IDARTES, Instituto Distrital de Artes de Bogotá, entidad adscrita a la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, ejecuta la política pública de las áreas artísticas de la danza, música, teatro, literatura, plásticas y audiovisuales, en todas sus dimensiones y procesos.

La **Asociación Alambique**, entidad sin ánimo de lucro, tiene como propósito fundamental generar prácticas de pensamiento y acción que potencien el quehacer artístico de la danza, la creación e investigación del cuerpo en movimiento a partir de su interacción con la sociedad y su contexto contemporáneo.

Los diez y nueve textos que tienen lugar en la presente publicación, alimentan el entramado de pensamiento que desde hace tres años la institución pública viene posibilitando en complicidad con la comunidad de investigadores y creadores de danza de la ciudad de Bogotá. Esta colección de tres números (2010, 2011 y 2012) reúne de manera importante el acontecer discursivo y reflexivo actual de la danza. Tránsitos de la Investigación en danza, 1, 2 y 3, tienen el carácter de volverse una fuente de investigación para actuales y futuros investigadores del acto escénico.

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
BOGOTÁ HUMANA
CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES IDARTES
ALAMBIQUE