



# Tránsitos de la investigación en danza:

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

Parte 2 : 2011

## Tránsitos de la investigación en danza

# Tránsitos de la investigación en danza:

Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria.

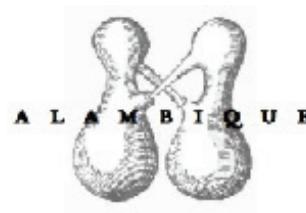
Parte 2 : 2011

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES -IDARTES-

ASOCIACIÓN ALAMBIQUE ONTOLOGÍA CULTURAL



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Instituto Distrital de las Artes





Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte 2 : 2011

134 p. ; 20 x 24 cm

ISBN 978-958-57259-1-1

Foto portada: Laura Benavides. Obra: Arrebato (2010) Dirección: Danza Común.

Foto contraportada: Zoad Humar. Obra: Apartamento 25 (2011). Director: Sarah Storer. ASAB.

Editorial Alambique

Edición electrónica digital, noviembre de 2011

© 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 y Asociación Alambique

### **Gerencia de Danza**

[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

Tel. 3795750 ext 340

Calle 8 # 8 - 52

Bogotá, D.C.

### **Asociación Alambique**

[www.espacioambiental.com](http://www.espacioambiental.com)

[dafinat4@gmail.com](mailto:dafinat4@gmail.com)

calle 9 # 2 – 17

Bogotá, D.C.



**Alcaldesa Mayor de Bogotá (Designada)**  
**Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte**

Clara López Obregón  
Catalina Ramírez Vallejo

**Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-**

**Director General**  
**Subdirectora de las Artes**  
**Subdirectora Equipamientos Culturales**  
**Subdirector Administrativo y Financiero**  
**Gerente de Danza**  
**Asesora dimensión de investigación**

Santiago Trujillo Escobar  
Bertha Quintero Medina  
Ana María Cortés Solano  
Orlando Barbosa Silva  
Atala Bernal Chaparro  
María Paula Álvarez Echeverri

**Asociación Alambique Ontología Cultural**

**Directora Artística**  
**Representante legal**  
**Dirección y Edición**  
**Sistematizadoras de la información**  
**Corrector de estilo**  
**Diseñador gráfico y diagramador**  
**Editorial**

Natalia Orozco Lucena  
Adrian Cussins  
Natalia Orozco Lucena  
Rebeca Medina  
Bibiana Carvajal Bernal  
Natalia Orozco Lucena  
Rodrigo Estrada  
Rafael Duarte Uriza  
Alambique

## **Contenido**

- 8** EDITORIAL
- 10** IDARTES
- 12** PRESENTACIÓN DE LOS ENCUENTROS DE INVESTIGACIÓN 2011

---

### **Encuentros de investigación y memoria**

- 16** UNA PERSPECTIVA CRÍTICA REFLEXIVA SOBRE LA DANZA FOLCLÓRICA EN LA CIUDAD  
(Andrea Karina García)
- 25** “MEMORIAS DEL REY DE LOS BAILES”  
(Gustavo Rodríguez Martínez)
- 32** PROBLEMAS DE HISTORIA DE LA DANZA EN COLOMBIA  
(Felipe Lozano)
- 49** DANZA TRADICIONAL EXPERIMENTAL  
(José Ignacio Toledo Aranda - Ana Cecilia Vargas Núñez)
- 58** LA DANZA TRADICIONAL COMO RECURSO PEDAGÓGICO EN LA ESCUELA CONTEMPORÁNEA  
(Hanz Plata Martínez)

---

### **Investigación y creación**

- 68** CREACIÓN COREOGRÁFICA E HISTORIA DE LA DANZA, PRAXIS Y TEORÍA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO  
(Raúl Parra Gaitán)
- 79** LA INVESTIGACIÓN - CREACIÓN EN DANZA Y EL PENSAMIENTO SISTÉMICO  
(José Ignacio Toledo Aranda - Ana Cecilia Vargas Núñez)

- 88** EL LENGUAJE DE LA DANZA Y LA COMUNICACIÓN. UN PRIMER ACERCAMIENTO  
(Yudy del Rosario Morales Rodríguez)
- 95** CREACIÓN VIRAL  
(Bellaluz Gutiérrez de la Torre)
- 101** PROCESO Y FUNDAMENTOS DE TRABAJO. CÁMARA DE DANZA COMUNIDAD. LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: CREACIÓN Y PEDAGOGÍA  
(José Luis Tahua Garcés)

---

**Reflexiones en torno a las prácticas somáticas**

- 111** CUERPO CONSCIENTE, CREACIÓN SIGNIFICANTE. UNA REFLEXIÓN DESDE EL MÉTODO SOMÁTICO FELDENKRAIS  
(Emilsen Rincón Vargas )
- 118** LO SOMÁTICO  
(Carlos Ramírez)
- 125** ANDANZAS VIVIDAS  
(Nelson Ángel Martín)

## EDITORIAL

*Tránsitos de la Investigación en Danza, parte 2 : 2011* es la continuación de un propósito común entre la comunidad de la danza y el IDARTES: crear mecanismos de registro y de memoria que nos permitan reconocer, desde diversos ángulos, los procesos, dinámicas e intereses que conforman la praxis de la investigación en la ciudad. Los avances que se generaron en la administración pública de la danza durante el año 2010 pudieron ser integrados a los desarrollos que se propuso IDARTES en el 2011 para la dimensión de investigación. Es así como la Asociación Alambique fue encargada de generar, primero, un proceso de acopio de información sobre lo dado en el 2010, parte inicial del presente título; segundo, una dinámica de activación de encuentros de discusión sobre aspectos como creación y memoria, en relación con el hacer mismo de la danza; tercero, la memoria de los temas tratados en dichos encuentros; y, cuarto, una publicación virtual que permitiera hacer pública las acciones efectuadas entre el 2010 y el 2011.

A partir de la convocatoria realizada por IDARTES, participaron varios de los investigadores de la ciudad en los encuentros 2011. Se llevaron a cabo doce encuentros: seis con un grupo de trabajo convocado para considerar aspectos de la memoria y la danza, y seis con un grupo de semilleros de investigación sobre creación. Los encuentros contaron con la presencia permanente de algunos de los investigadores y con la presencia parcial de otros. Las memorias aquí presentadas recogen algunas de las reflexiones generadas por los participantes. Cada encuentro se organizó de acuerdo con un tema o problema específico y en concordancia con los intereses particulares de los investigadores.

La puesta en marcha de estos encuentros estuvo orientada a crear espacios de discusión constante y proveer una continuidad sobre la posibilidad de atender al otro y pensar con los otros. Lo que pudimos advertir es que el acto de la reflexión requiere sobre todo de constancia y escucha del otro, pues el centro de las diferencias no está sobre las posturas distintas que se tienen sobre determinado tema, sino sobre esos resguardados desacuerdos que se esconden debajo de lo que en la superficie nombramos con la misma palabra. Los desacuerdos sobre

qué es y cómo hacer investigación en danza están puestos justamente en las diferencias que suscita la palabra “investigación” para cada cual que la nombra. Existe un desacuerdo en torno a la existencia o no de la investigación en danza. Pero tal vez podemos estar de acuerdo todos en que hay una multiplicidad de cosas, sujetos, comunidades, experiencias que intentan anudarse a la práctica que esta palabra convoca. Por lo tanto, se vuelve necesario continuar construyendo un espacio real (espacio-tiempo en la colectividad diversa) de discusión, que genere un entorno común donde poner a la luz encuentros y diferencias, horizontes particulares (de cada investigador) y comunes (como la política pública, por ejemplo), acciones reales que transgredan el, a veces, cómodo distanciamiento de la palabra.

Estos encuentros fueron sobre todo la generación de un espacio constante de escucha. Está por madurar su dinámica, encontrarles sus métodos propios y establecer un mayor vínculo entre acción y reflexión para los mismos.

Los diez primeros textos de la presente publicación dan cuenta de los problemas que se trataron en las sesiones de trabajo: perspectivas del estado de las manifestaciones folclóricas en la ciudad de Bogotá en la contemporaneidad; los diversos métodos y discursos desde los cuales se aprehende el fenómeno histórico de la danza en Colombia; los retos de la escuela frente a las manifestaciones de la danza, tejidas de memoria pero también de permanente exploración; los desarrollos interdisciplinarios que posibilita y requiere a la vez el hacer dancístico; el giro de pensamiento en torno a la creación y la colectividad en el nuevo milenio; y los procesos singulares de articular los legados del cuerpo y la creación en danza. Los tres últimos textos reunidos en el último apartado responden a la memoria escrita de un encuentro de reflexión que se llevó a cabo por IDARTES en torno a los aportes de las prácticas somáticas al hacer de la danza.

Pensar con la danza nos exige volver siempre a lo que nombramos y avivar sus significaciones. Y esto podemos hacerlo posible en la gestación de una comunidad que se encuentre en el ejercicio constante de ver, de escuchar, de nombrar, de discernir, de poner en común nuestro oficio de la creación, la investigación y la memoria.

NATALIA OROZCO

Asociación Alambique

## **IDARTES**

La investigación como una de las dimensiones de la política de fomento de las prácticas artísticas que impulsa el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, se ha fortalecido a través de la implementación de mecanismos y convocatorias públicas que permiten una amplia participación de los diferentes sectores artísticos de la ciudad en estos procesos.

La Casona de la Danza, puesta en marcha en el año 2011, por el IDARTES, como espacio para el fomento de las prácticas danzísticas y la disciplina del cuerpo en movimiento, ha propuesto como metodología de trabajo la realización de encuentros de investigación que motiven la reflexión en torno a la teoría y la práctica de la danza.

El resultado de las investigaciones convocadas por la gerencia de danza, dan cuenta de la constante preocupación de agentes del sector de la danza, por cualificar su práctica y conocimiento sobre los diferentes aspectos sociales, filosóficos, estéticos y artísticos que se concentran en esta práctica. En estas publicaciones el lenguaje de la danza es abordado desde ópticas transversales a la investigación, la creación y la formación, donde las diversas geografías corporales dan cuenta de reflexiones que alimentan el universo de la danza como un campo de conocimiento y acción.

IDARTES socializa estas iniciativas a través de diálogos, conferencias y talleres permanentes, que fortalecerán la línea editorial de publicaciones impresas y digitales, sobre temas relativos a la danza, permitiendo una mayor divulgación y apropiación de los procesos y trabajos artísticos en el campo de la investigación.

En esta ocasión y como resultado de los encuentros de investigadores (as) en danza realizados entre los años 2010 y 2011, el IDARTES entrega a la ciudad dos publicaciones digitales, que compilan las reflexiones y ponencias expuestas tituladas “Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria” 2010 y 2011 respectivamente, realizadas en el marco del convenio efectuado con la Asociación Alambique Ontología Cultural.

Con estas publicaciones queremos invitar al sector y al público en general, a conocer y utilizar ampliamente esta herramienta digital que permitirá una mayor participación de la comunidad en los diferentes procesos de investigación en el tema de la danza, abriendo un espacio para el diálogo creativo y la construcción colectiva de una memoria corporal, buscando articularse con las demás disciplinas artísticas y su expresión interdisciplinaria.

SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR

Director General

Instituto Distrital de las Artes

## PRESENTACIÓN DE LOS ENCUENTROS DE INVESTIGACIÓN, CREACIÓN Y MEMORIA 2011

### Traducciones de lo oral a lo escrito

Nos encontramos ante 10 textos que surgen de un proceso de discusión, reflexión y encuentro alrededor de la práctica de la danza. Estos textos en cierto sentido, son como esos resultados escénicos que, luego de un laboratorio de exploración-creación, toman una dirección específica y se adentran en una problemática particular. Cada uno de ellos nombra de manera singular aspectos que atravesaron la construcción colectiva de los problemas abordados durante los encuentros. Pero, como sucede con la creación, existe un material inédito que da estructura a lo creado. No se trata ahora de exponer dicho material en su totalidad, pero sí resaltar uno de los interrogantes que de manera insistente dinamizó el diálogo y la reflexión colectiva.

El proceso de discusión, durante los encuentros, fue oral, dado a través de la presentación de temas por parte de los participantes, nutridos en la conversación, sintetizados en las memorias escritas de cada encuentro y sacados a la luz a través de los presentes escritos. Los encuentros se llamaron distintamente, *investigación y creación e investigación y memoria*; sin embargo, desde el inicio reconocíamos el carácter provisional de esta nominación por la indudable vinculación entre creación y memoria. Ya las primeras sesiones nos ponían ante lo inevitable del vínculo. ¿Cómo entender la creación, en tanto agente dinámico, dentro de procesos llamados tradicionales? ¿Qué tipo de relación se establece entre la creación y los mecanismos de conservación de la tradición? Siendo la danza memoria viva de un patrimonio corporal, ¿cuál es el punto de encuentro, el lugar común de la creación, la memoria, la preservación, la documentación y el registro? Estos interrogantes, entre otros, se vuelven aspectos complejos de asumir cuando nos encontramos con los vestigios vivos de la danza, que se transforman con el tiempo, los cuerpos, los contextos y los lugares y, por lo tanto, tienen una naturaleza cambiante y efímera. Estas inquietudes se aproximan a la discusión

sobre la *reconstrucción* de la memoria. Y, como dirá Hilda Islas, el asunto de la *reconstrucción* no solamente responde a intereses de carácter didáctico sino también a demandas otras, tal vez nostálgicas, donde se desea rescatar un estado común emocional de un determinado contexto<sup>1</sup>.

La pregunta por el tránsito del diálogo oral a la reflexión escrita, textual, emergió no solamente como una temática a discutir, sino como una experiencia instalada en el devenir mismo de los encuentros. La reflexión construida en el acto de la oralidad es distinta de la producción reflexiva textual, que, traduciendo los diálogos orales en palabras escritas, inserta la voz particular de un autor. Este proceso de traducción, de lo oral a lo escrito, transforma la naturaleza del diálogo; otorga dirección a aquellos pensamientos que se escriben en el tránsito e intercambio continuo de las ideas, compromete la autoría del portador de la palabra e introduce formas de expresión sujetas a las leyes del texto<sup>2</sup>. La danza parece no ser ajena a este proceso de traducción; su historia es en cierto sentido, un tránsito constante entre lo invisible y lo visible, entre su escritura corpórea que se intercambia en el fluir de los cuerpos y los vestigios materiales que de ella nos quedan; de allí, su carácter efímero y fantasmagórico que solo encuentra asidero en algo que se transmite de manera semejante al pensamiento oral: el gesto. Este, medio y fin en sí mismo<sup>3</sup>, transmitido a través de los cuerpos, configura una memoria viva que nos exige inventar procedimientos de investigación, registro y documentación inherentes al ser fantasmagórico de la danza. Trasegar por la historia invisible del gesto, por sus transmisiones aportadas a través del cuerpo, parecen advertir un desafío similar o análogo a la traducción de lo oral a lo escrito.

---

1 Notas personales sobre la conferencia de Hilda Islas realizada durante el 2011 en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, organizada por el programa de Arte Danzario de la Facultad. El término “reconstrucción” es acuñado por la investigadora Islas como uno de los métodos generados en el ejercicio de historiografiar la danza.

2 Hans Plata, uno de los investigadores participantes, introducía el tema de los medios digitales para considerar esos tránsitos actuales entre lo oral y lo escrito. Al respecto afirmaba que hoy en día estos tránsitos se vuelven multidireccionales en el acontecer digital. “Nos encontramos en un momento de la historia donde cumplan los tres eventos comunicacionales; por lo tanto la pregunta ahora no debería estar dirigida hacia la recuperación de lo oral sino hacia la comunión entre lo virtual, lo oral y lo escrito”. El mundo digital permite el envío de archivos escritos, de audio y de video que transforman los procesos de traducción de lo oral a lo escrito y las formas de concebir la documentación y la memoria”. *Memorias del quinto encuentro de investigación y memoria, 2011*, Idartes-Alambique.

3 “Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal”. Agamben, Giorgio. “El gesto”. *Medios sin fin: Notas sobre política*. Pre-Textos. Siria. 1990. Página 12.

La palabra hablada, como la danza, instauro diálogos intergeneracionales que configuran un contexto social particular. En este sentido, la oralidad permite la sobrevivencia de una tradición que se activa en la escucha y la interlocución con lo que dinámicamente se transmite. Somos una comunidad ávida por generar procesos de compilación, documentación, comprensión de nuestra historia, a través investigaciones generadas en la temporalidad del lenguaje, del pensamiento escrito con la letra. Sin embargo, vale la pena considerar que otros procesos de comprensión de la tradición son dados en la lógica de temporalidades no lingüísticas, acontecidas en experiencias y vivencias que se pasan de un cuerpo al otro. El tiempo presente de un acto festivo, por ejemplo, condensa, en un instante, la historia de una comunidad: en un ritual festivo se anudan saberes, tradiciones, vivencias que pasan por los cuerpos, los gestos y no son traducibles al tiempo del lenguaje. El asunto de la investigación en danza, está, por lo tanto, de cara a ese conflicto irresoluble entre la comprensión dada por el lenguaje y la comprensión dada por el acto del cuerpo; entre la temporalidad de un pensamiento que discurre en el ser del lenguaje y la temporalidad de un gesto que se transmite en el ser del cuerpo. Hay algo que logra asirse en la escritura de los cuerpos y vivirse como una tradición. Pero eso mismo, es lo que se escapa al lenguaje; Agamben dirá que es el *gag*, “lo que se muestra y no puede ser dicho”<sup>4</sup> y que se presenta “como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de la palabra”<sup>5</sup>... allí, en esta órbita vacía está la pregunta por la historia de la danza que abarca el carácter efímero de su ser y que se resiste a ser aprendida por métodos ajenos a su condición fantasmagórica.

NATALIA OROZCO

Asociación Alambique

---

4 Agamben retoma la definición wittgenstaniana de lo “místico” para aproximarse al ser del gesto. Agamben, Giorgio. “El gesto”. *Medios sin fin: Notas sobre política*. Pre-Textos. Siria. 1990. Página 55.

5 Ibid.

# Encuentros de investigación y memoria



Foto: Felipe Camacho. Obra: El Oro Líquido (2007 - 2008). Compañía: La Espiral

## UNA PERSPECTIVA CRÍTICA REFLEXIVA SOBRE LA DANZA FOLCLÓRICA EN LA CIUDAD



Foto: Felipe Camacho. Obra: El Oro Líquido (2007 - 2008). Compañía: La Espiral

### **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.

El presente escrito es un constructo generado a partir de inquietudes frente al tránsito de la danza folclórica en Bogotá; es fundamental decir que no pretende ser una “verdad”; más bien quiere presentar un panorama amplio de este fenómeno, haciendo una insinuación para revisar otras aristas de la danza folclórica en la capital colombiana.

Hablar de danza folclórica (df) es entrar en la dimensión del folklore, asumido por la mayoría como fue enseñado; Folk = Pueblo, Lore = Saber, por consiguiente una palabra anglosajona que etimológicamente significa “Saber del Pueblo”. Es probable que este término nacido con William J. Thoms en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las “antigüedades” en 1846, no se imaginara los cambios históricos y argumentos conceptuales adquiridos, que desde muchas reflexiones impulsaron nociones como: cultura popular tradicional, patrimonio cultural inmaterial, entre otros; sin embargo, y para el objetivo de este escrito se asumirá la visión de uno de los maestros más respetados y referenciados por el gremio de la danza folclórica en Colombia, el señor Guillermo Abadía Morales, quien asumió el folclor como “la tradición popular típica, empírica y viva”, y a su vez como fenómeno objeto y materia de estudio en una búsqueda científica concretamente

denominada “folklorología”. Asumir la visión de Abadía es apropiarse del espíritu de los setenta a nivel latinoamericano; un movimiento impulsado por la “identidad cultural”, aquella que fomentaba el reconocimiento y la sistematización como acto de defensa de la transculturación inminente, un sentir rescatista frente a la apocalipsis que asechaba a la tradición popular por la modernización de la sociedad, un espíritu que promovía la teoría del folclor con autores como Isabel Artez, Augusto Raúl Cortázar, Octavio Marulanda, Javier Ocampo entre otros; autores que en esta época hicieron la tarea juiciosa de documentar, recopilar, clasificar y sistematizar este “folklor”.

Abadía es un ejemplo metódico de compilación. Su compendio general de folclor colombiano se convierte en un documento consagrado; la taxonomía propuesta cataloga las danzas típicas regionales tradicionales dentro de un folclor coreográfico, proponiendo a su vez información sobre las características esenciales de cada danza, su región, su vestuario y su ejecución; es así como es tomado al pie de la letra, las estructuras coreográficas promovidas por diferentes grupos desde ese entonces se convierten en hermanas de una misma referencia; así, la información de estos compendios es leída solo desde la forma, dejando a un lado argumentos fundamentales de fondo.

No está demás hablar del ejercicio sistematizador de Jacinto Jaramillo, quien es referenciado también en el compendio de Abadía; un coreógrafo que en los treinta, después de haber estudiado en Estados Unidos danza moderna en la escuela de Isadora Duncan, propone una organización y fija las pautas para el orden de las figuras en coreografías como el Bambuco, la Guabina o el Torbellino, danzas que desde la observación del contexto campesino fueron pensadas por Jacinto en su construcción y materialización para la puesta en escena. Jacinto entonces se convierte en otro referente consagrado, así como Delia Zapata y muchos otros, los cuales hacen sus construcciones, las sistematizan y las circulan.

Teniendo en cuenta esto, la danza folclórica podría observarse desde otra dimensión, una danza que fue construida a partir de referentes identificables: autores que recolectaron, describieron y escribieron observaciones y anécdotas dentro de registros personales o en un quehacer coleccionista, aquellos que impulsaron argumentos que posteriormente fueron apropiados y masificados, sin una reflexión pertinente en

el proceso de interpretación de estos textos. Estos autores hoy llamados maestros se convirtieron en la columna vertebral fundamental en los constructos coreográficos de la mayoría de grupos de danza en Colombia y en la ciudad capital, desarrollos que transitaron y aun hoy son vigentes.

Pensar la danza folclórica en la ciudad, teniendo en cuenta este antecedente, es pensar en una manifestación dancística que se construye a partir de coreografías que cumplen con unas condiciones y requisitos fijados por un autor, danzas construidas a partir de interpretaciones hechas por investigadores en el pasado, danzas parametrizadas y fijadas, que se dan a conocer como aquellas que conservan “los rasgos auténticos” de manifestaciones danzarias tradicionales, las cuales preservan la “pureza” y que no se pueden transformar ya que fueron concebidas dentro de los “valores” propios de cada región; sin embargo, este régimen establecido dentro del contexto urbano empieza a movilizarse y a desarrollarse alrededor de otros objetivos acordes a las necesidades que impulsan la vida en la ciudad.

Aunque hoy circulan danzas que con devoción y testarudez promueven unas formas registradas en el pasado, que incluso pueden no existir de forma viva en la actualidad, los tránsitos de estas prácticas empiezan a cambiar y a permearse por otros elementos. La ciudad trae consigo la transformación en un acto contradictor de lo estático y lo esencialista, lo cosmopolita impulsa reflexiones casi revolucionarias hacia estos argumentos tradicionalistas; se replantean conceptos, se generan nuevas construcciones y en esta dinámica la danza folclórica entra en un coctel de posibilidades.

Bogotá en la actualidad tiene un movimiento folclórico danzario importante, grupos de danzas, bailarines, coreógrafos y directores trabajan con diferentes argumentos y perspectivas, la mayoría encaminadas a la puesta en escena; la búsqueda de presentaciones ante un público, la circulación, el desarrollo de repertorios, la búsqueda de viajes al exterior y el reconocimiento, impulsan otra dimensión de la danza folclórica en la urbe, aquella que acoge a la danza como un producto para un espectador.

Desde esta perspectiva, la DF empieza a ser una excusa productiva, los repertorios empiezan a ser enriquecidos con cánones estéticos configurados por el gusto del público; así, la búsqueda de técnicas para enriquecer el movimiento periférico y proyectivo entra a ser parte de las construcciones coreográficas. Las danzas recopiladas y asumidas como “auténticas” entran en un proceso de reconfiguración pensado en las necesidades de circulación; algunos coreógrafos mantienen estructuras desde posiciones conservadoras, otros se arriesgan a “enriquecer” esas formas del pasado con pinceladas tenues que acentúan lo que se quiere proyectar, otros por el contrario recomponen, reestructuran y refinan pensado en un producto dinámico, versátil, y lleno de sorpresas para un público expectante; es así que se empiezan a empoderar modelos de virtuosismo y espectacularidad.

La danza folclórica en la capital se convierte desde esta perspectiva en un objeto, aquel que puede embellecerse, transformarse y adecuarse de acuerdo a las necesidades; vestuario uniforme, maquillaje escénico, coreografía coordinada y dinámica, gestos proyectivos y ademanes folclóricos (campesinos, mestizos, mulatos, negros, indígenas, etc.), que entran en el cliché y la exageración teatral, se vuelven contradictoriamente en características de un producto generado desde reflexiones sobre “identidad” y “rescate”, fomentando una paradoja dentro de las reflexiones nacionalistas. Este es un objeto que vende y mercantiliza de alguna manera el “folclor”, aquellas prácticas danzarias de la cultura popular tradicional que fueron registradas en un momento histórico determinado se convierten en mercancía dentro de situaciones donde la industria impulsa mercados, evocados para el entretenimiento y las sensaciones de “colombianidad”.

Es importante reconocer, después de esta reflexión, que la mayoría de grupos de danza se concentran en la circulación, también porque las instituciones que manejan el recurso distrital promueven apoyos y estímulos, teniendo este ítem (la circulación) como propósito fundamental dentro su objetivo para el acercamiento a públicos; es así que impulsos hacia la investigación, documentación, reflexión y creación exploratoria en la DF se vuelven efímeros, entendiendo también que los objetivos de estas dinámicas distritales son promovidos por ámbitos cuantitativos que miden el impacto por una cifra, y no por la calidad y proceso dentro de las manifestaciones; es por esto que el tránsito de presentaciones por diferentes escenarios se vuelve en el objetivo moti-

vador, los grupos trabajan en pro de festivales, encuentros y puestas en escena que pueden generar un recurso, pero que impulsan procesos de creación que muy ocasionalmente son construidos por una reflexión corporal y conceptual de la danza; así, lo inductivo impera, y el bailarín solo ejecuta construyendo transcurso estandarizados, prematuros y hasta acrílicos, coartados por las parametrizaciones de tiempo y espacio afines a la circulación.

Aunque esta perspectiva puede sonar pesimista, confía en esas otras dinámicas que se dan en la ciudad en la actualidad, esas prácticas danzarias que buscan salir de ese aturdimiento, aquellas que entran en una praxis pertinente dentro del contexto. En Bogotá se puede encontrar la excepción a la observación anteriormente expuesta, ya que dentro de la ciudad también hay grupos de danza que manejan discursos sensatos y coherentes con respecto a su práctica, aquellos que tienen posiciones claras frente a los códigos y las formas planteadas por el “folclor”, aquellos que desde su filosofía grupal plantean bases reflexivas conectadas a experiencias significativas con la danza, la tradición y su cotidianidad, aquellos que en el escenario hacen la diferencia no desde formas y estructuras sino de fondo y pensamiento. Se puede decir que es una minoría que se amplía, que hace parte de la circulación y de los contextos de mercado, pero con propuestas construidas desde un laboratorio de creación y reflexión conceptual; aquellos que tienen propósitos proyectivos, pero con argumentos pertinentes a los avatares de la actualidad, los cuales no solo se inclinan hacia el producto, sino a los procesos y sus constructores.

Es importante volver a decir que la visión de este escrito es promover una invitación para reflexionar prácticas, las nuestras; y, aunque es una crítica, pretende develar inquietudes que muchas veces circulan en el gremio pero que rara vez se plasman en papel.

La Danza Folclórica en Bogotá es un fenómeno versátil, lleno de posibilidades; coreógrafos y directores conservadores, reformistas y progresistas, encuentran en esta ciudad su espacio, cada uno con su certeza, cada uno con su justificación válida. La cuestión, tal vez, es dejar de pensar en las formas (danza folclórica tradicional, de proyección o ballet folclórico) para iniciar una profunda reflexión de fondos; es importante preguntarse ¿cómo este género danzario se desarrolla en la ciudad?, ¿cuáles son sus características y necesidades? y ¿cómo se

posiciona frente a argumentos como la globalización, la hegemonía, la transculturación, o la cotidianidad?; interrogantes que pueden impulsar espacios que reconozcan la Danza Folclórica como una manifestación importante en el tránsito de la cultura en la ciudad; ya que en últimas, en cuanto a las formas, toda construcción y propuesta es válida mientras tenga un fundamento pertinente y mientras haya coherencia entre su praxis.

*El folclore no remite a la repetición automática, acrítica o irreflexiva de los hábitos y tradiciones culturales... así, el pasado se transforma en un activo configurador del presente. (Anónimo).*

## Bibliografía

- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general del folklóre colombiano*. 3ª ed. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, Colcultura, 1977.
- Blasco Miñana, Carlos. “Entre el folklóre y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. Artículo publicado en *A Contratiempo. Revista de música en la cultura, Bogotá, No 11* (2000) pág. 36-49. ISSN 0121-2362.  
Edición digital:  
COLANTROPOS [www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006](http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/2006)
- Lambuley Alférez, Ricardo. “Colonialidad de los sentidos o evangelización de la estética. Artículo de reflexión”. *CALLE 14, Revista de investigación en el Campo del Arte*. Volumen 5, número 6, enero – junio Bogotá, 2011. Pág. 59.
- Martín, Alicia. *Folclóre en las grandes ciudades*. Compilación. Libros del Zorzal, Buenos Aires Argentina, 2005.

## “MEMORIAS DEL REY DE LOS BAILES”



Foto: Archivo institucional del Centro Cultural Llanero. Baile del Joropo, tradicional de los llanos (1991)  
Encuentro Internacional del Joropo. Villavicencio. Bailadores: Doña Aurora Martínez y Gustavo Rodríguez

## **Gustavo Rodríguez Martínez**

Bailador de joropo de Villavicencio, impulsor, promotor, creador y difusor de la Cultura Llanera y las danzas en desuso, cofundador del Centro Cultural Llanero en Bogotá, del Torneo San Pascual Bailón, creador de la Cátedra Llanera, fundador del Festival Internacional de Bailes Zapateados y del Congreso Internacional del Baile del Joropo. Ha sido consejero de cultura por el área de danza en el país. Ha escrito diferentes documentos sobre los bailes, danzas y costumbres del llano entre ellos Don Joropo – Memorias del Rey de los Bailes y Bolívar el más Grande de los Llaneros. Estudió Ciencias Económicas y Finanzas Privadas U. Militar Nueva Granada y U. Autónoma de Colombia; autodidacta, estudioso y compilador de la cultura llanera desde 1973, participante en 52 conversatorios, cursos, talleres, foros, seminarios, congresos y diplomados sobre la danza en general, entre ellos, estudios sobre los bailes zapateados en España, México, Venezuela, Argentina, Chile, Paraguay y Brasil.

*El peor defecto del hombre es su falta de carácter*

Simón Bolívar

Así como las únicas fuentes que se tuvieron en las épocas del descubrimiento, conquista, colonización e independencia fueron los escritos hechos por los cronistas, nuestra cultura llanera no tuvo más que la tradición oral heredada por generaciones de padres a hijos (y en algunos casos los escritos realizados por los cronistas sobre los asuntos importantes para el momento), los cuales han sido nuestra única fuente de información. Desafortunadamente sobre el folclor y específicamente sobre el baile del joropo y sus ilustres protagonistas a lo largo y ancho del llano (cito el llano como un lugar geográfico común compartido entre Colombia y Venezuela), no se encuentran crónicas documentos, fotos ni registros físicos (además no se contaba con los medios tecnológicos para hacerlo – videograbadoras, grabadoras, cámaras, etc). Todo cuanto se sabe de ellos estaba grabado solo en las mentes de nuestros mayores (y en algunas viejas fotografías en sepia), siendo precisamente esta población mi principal preocupación y a quienes les he dedicado la mayor parte de mi trabajo durante años, conociendo-

los, compartiendo con ellos en diferentes escenarios, entrevistándolos y conservando sus invaluable saberes sobre nuestra atractiva cultura llanera y en especial sobre el Rey de los Bailes “El Joropo”.

En los primeros años de la década del setenta solía pasar mis vacaciones y fines de semana en mi muy querida Villavicencio. Allí en la casa de mis familiares, frente a la bomba de la Vorágine, tuve la oportunidad de ver ensayar innumerables veces al conjunto “Festival Llanero” (muy famoso en la época), cuyo cantante era el legendario Tirso Delgado, Q.E.P.D. No recuerdo quienes interpretaban los instrumentos, pero sí recuerdo perfectamente que quería saber todo lo que tuviera que ver con la cultura llanera, sus protagonistas, sus eventos y especialmente sobre el baile del joropo, el cual me había ensañado mi mamá desde que comencé a caminar. Desde aquellos años setenta empecé a reunir todo cuanto material cayera en mis manos (recortes de prensa, libros, folletos, revistas, discos, cassettes, etc).

Así, con los años fui juntando mis memorias sobre los conocimientos y experiencias que como bailaror de joropo adquirí desde niño y de los testimonios que pude conocer de labios y demostración de las (os) más importantes “bailadoras (es)” de Arauca, Casanare, Guaviare, Meta y Vichada en Colombia, y de Apure, Barinas, Cojedes, Guárico, Portuguesa y otros estados de Venezuela, los cuales conservo en documentos escritos, registrados en fotografías, grabados en cintas magnetofónicas y en videos, que luego he ido comparando con una serie de datos esparcidos en diferentes libros y documentos; con todo este material fundé en 1988 el CIF (Centro de Investigaciones e Información del Folclor Llanero del CCLL), archivo completo que puse a disposición de todas las personas interesadas en conocer sobre nuestra cultura, siendo hasta finales de los noventa el más completo del país.

Luego de tener la gran fortuna de heredar este acervo de transmisión oral por parte de los(as) más destacados(as) bailarores(as) de joropo de Colombia y Venezuela (más de 130 personas entrevistadas, un 60% ya fallecidas, que aportaron su testimonio fiel in situ, remontándonos en algunos casos en el testimonio hasta la generación de sus tratarabuelos, tatarabuelos, bisabuelos, abuelos y padres), consideré un deber moral, social y profesional impostergable, compartir con todos, lo que viví, lo que escuché, lo que vi, lo que me informaron, lo que me enseñaron, lo que aprendí y todo lo que recibí de estos

mayores, (nuestros mayores). Por estas razones me di a la tarea de compilar y escribir mis memorias en un documento llamado Don Joropo – Memorias del Rey de los Bailes, que como todos los esfuerzos personales por lograr hacerlos realidad, deben enfrentar infinidad de problemas, trabas, requisitos, trabajos y sobre todo un enorme esfuerzo e inversión económica, social, de tiempo y laboral, para ofrecerlo a todos(as), con afecto, con mi más grande aprecio y sinceridad, dedicado a todas las grandes bailadoras de los Llanos (entre ellas mi señora Madre, Doña María Aurora Martínez, nacida en Orocué, Casanare, difusora y profesora del Joropo por varias generaciones) y a todas(os) las(os) bailadoras(es) veteranas(os) que me antecedieron, a mis contemporáneas(os), compañeros de faena y practica en fiestas, ferias, festivales, torneos, encuentros, concursos, muestras y demás actividades donde compartimos escenarios, a las nuevas generaciones; de todas(os) ellas(os) he aprendido todo cuanto sé hoy y lo que estoy escribiendo, como un merecido reconocimiento por su aporte a la difusión de nuestro baile; también a todas aquellas personas que con sus ideas, trabajo, esfuerzo, gestión, voluntad, consagración, apoyo y patrocinio han hecho posible que hoy en día el baile del joropo haya ganado importantes espacios y eventos para todos los intérpretes, especialmente niñas(os) y jóvenes, entre ellos mis hijos y mis sobrinos (bailadores y músicos llaneros urbanos), y Dios quiera que mis nietos cultiven también esta tradición para prolongar por otra generación ese don de transmitir nuestra cultura, la cual heredó mi madre de sus padres y abuelos, mi hermano y yo de ella y de aquellos, y que nosotros hemos transmitido a propios y simpatizantes desde 1982 en el Centro Cultural Llanero en Bogotá.

Durante décadas aprendí con y por ellos la importancia del legado histórico que nos identifica en nuestro país y ante el mundo (el paso del ejército Libertador por Pisba y la Batalla del Pantano de Vargas), la persecución que sufrió el pueblo llanero durante la violencia política del 48 y el desaparecimiento de varias de nuestras costumbres danzarias a raíz de este suceso, registrando en esta compilación cronológica una serie de sucesos, ocurrencias, hechos, experiencias, conocimientos, etc, todos relacionados especialmente al entorno del Baile del Joropo (desde sus lejanos orígenes, su territorio, otros bailes y danzas zapateadas en el mundo con su terminología, sus primos y sus hermanos, su poco parecido y grandes diferencias con el flamenco, su forma de ejecución, sus protagonistas por un siglo y sus hojas de vida, su vestuario,

los eventos que lo fortalecieron, la música y sus instrumentos, su santo patrón y los personajes que lo impulsaron), del cual sin saber nombres ni calificativos decidimos un día muchos de nosotros (bailadoras y bailadores) enseñar de la misma forma tal como lo aprendimos, sin quitarle ni una coma ni un acento, hasta cuando apareció casi al final del siglo pasado el momento de los grandes cambios, generando un fenómeno de importantes y relevantes variaciones, lo cual es tema de otro documento.

Conocí cómo el Rey de los Bailes, “El Joropo”, y sus más afamados protagonistas (hombres y mujeres) eran invitados de honor en los grandes bailes – parrandos que en épocas anteriores se llamaban joropos, que aun hoy realizamos cotidianamente y que luego de que nacieran los festivales y torneos pasó a ser una práctica para divertir al público, siendo originalmente una destreza para divertirse cada quien a su manera, que de ser solo valsiado, suave y muy elegante pasó a ser zapateado, fuerte, y hoy en día desaliñado y hasta grotesco, que de no tener zapateos hasta mediados de los cincuenta pasó a ser una faena zapateada-; por eso los observadores apresuradamente lo han designado como un hijo del flamenco sin serlo ni tener nada que ver con él; que de una práctica en familia y de grandes sucesos en los hatos y sabanas, paso a ser espectáculo infaltable en los tablados y escenarios, desde mediados de los sesenta, en los nacientes torneos de las capitales y pueblos llaneros.

Ellos (los mayores), orgullosos de su legado, de su tradición, de su ancestro y de sus símbolos, me heredaron el respeto por el traje, el sombrero y su significado como identificación del llanero, el caballo y, en fin, todo lo que rodea el ser llanero integral, el respeto a la palabra, la verdad, la honradez, la seriedad, la ética, la honra, el valor, la lealtad y toda esa serie de valores que hoy en día se encuentran en total decadencia.

Todas estas tradiciones, sus componentes, sus protagonistas y su mensaje se hubieran perdido en el tiempo y hoy en día en la imaginación de estas nuevas generaciones invadidas por el mundo global, de no ser por el acopio hecho desde esta acción personal que en ningún momento desde sus inicios tuvo la intención de ser una investigación (en 1970 yo tenía solo 12 años y no sabía sobre técnicas de investigación), sino como un material de difusión sobre nuestras tradiciones

utilizado en la sede del Centro Cultural Llanero como parte de la formación y capacitación en Cátedra Llanera que reciben los alumnos desde 1988. Ya para esta época traté de mejorar los contenidos de las entrevistas, enfocándolas no solo al baile, sino también en la recuperación de la memoria sobre las danzas y bailes llaneros en desuso (que se empezaron a perder desde 1948 por lo que ellos llamaron la guerra – y que se originó por el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán) y que hoy hacen parte del programa de formación del CCLL en estas prácticas, programa en concertación con el Ministerio de Cultura, en un afán (también individual) de recuperar la memoria de nuestras incontables tradiciones danzarias de las cuales muchas reposan con sus portadores como parte del patrimonio intangible de la humanidad en sus respectivas tumbas.

Gracias a la compilación de estas memorias, muchas familias raizales pudieron conocer In Memoriam la relevante importancia cultural que tenían sus familiares (especialmente abuelas y abuelos) después de muertos, pues nunca se preocuparon por conservarlas, escribirlas, o rescatarlas, a pesar de contar desde las década de los ochenta con los medios tecnológicos para hacerlo, así que después de varias décadas esta inquietud personal ha pasado a ser fuente de un gran acervo sobre el patrimonio intangible de la cultura llanera y sus protagonistas.

## PROBLEMAS DE HISTORIA DE LA DANZA EN COLOMBIA



Foto: Archivo personal del director. Obra: Bajo el cielo Hechizado (2005). Compañía: Felipe Hernán Lozano

## **Felipe Lozano**

Coreógrafo, bailarín, pedagogo e investigador. Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia, Licenciado en Educación Artística de CENDA, Especialista en Educación Para la Cultura de la Universidad Antonio Nariño. Profesor de danza de la Secretaría de Educación de Bogotá. Fundador y director de las compañías de danza: Sintaxis, Andanzas y Travesías y Compañía Colombiana de Danza “Felipe Lozano”.

La danza en Colombia se muestra hoy rica en contenidos y formas expresivas de ancestrales raíces, de vastas y nuevas influencias que, a través del tiempo y desde distintas latitudes, la han llevado a moldear unas estéticas locales, portadoras, al mismo tiempo, de valores de carácter universal. Paradójicamente, esta gran riqueza y diversidad contrasta con la falta de investigación en casi todos sus aspectos, constituyendo una verdadera problemática que afecta su desarrollo disciplinar, más que deseable, necesario.

No se trata de afirmar categóricamente que en Colombia no existe investigación en danza y negar los esfuerzos personales que hasta el momento se han adelantado con la participación de unas cuantas instituciones, pero hay que reconocer que falta emprender procesos de investigación continuos que den cuenta metódica y discursiva de sus orígenes, recorridos, permanencias y transformaciones, con sus protagonistas, sus producciones y premisas estéticas, recomponiendo y valorando las fibras potentes de ese tejido híbrido del movimiento en su trasegar por el tiempo y por el espacio de nuestro país. En este sentido, el presente documento desarrolla unas reflexiones sobre el campo histórico de la danza, indagando alrededor de la pregunta: **¿Qué problemas abordar para la historiografía de la danza en Colombia?** Inicialmente se elabora un somero estado del arte con los libros y textos más conocidos de danza que circulan en nuestro medio, analizando sus fortalezas y debilidades. Seguidamente se exponen unas alternativas para abordar la investigación histórica de la danza a partir de tres grandes enfoques y métodos de la historiografía que predominan hoy en los estudios de historia y teoría del arte: *la historia tradicional*, *la microhistoria* y *la historiografía crítica*.<sup>1</sup> No sin antes aclarar que no se

---

1 A grandes rasgos, la Historiografía se puede definir como un modo de hacer historia en determinado momento y espacio, primando la producción subjetiva que toma y deja ciertos elementos de acuerdo con el tema de interés, los métodos y los medios utilizados. El estudio de la Historia no es nunca igual, lineal e irrefutable, donde cada momento histórico muestra diversas inclinaciones tanto en lo que hace a la metodología (pasando de estudios empíricos a estudios críticos), como en el objeto de estudio (los sujetos, las sociedades, los sucesos

trata de trasplantar y forzar conceptos de otras disciplinas al campo de la danza, sino de mostrar la pertinencia de dichos estudios, sus experiencias, conocimientos y métodos probados y comprobados, aunque también cuestionados en otros momentos, para fortalecer los estudios en historia y teoría de la danza en Colombia.<sup>2</sup>

## ¿Dónde estamos en investigación de la danza?

Al inventariar las publicaciones sobre historia y teoría de la danza en Colombia, es posible reunir una considerable cantidad de textos que se hallan esparcidos por unas cuantas librerías, bibliotecas y centros educativos en las principales ciudades del país, como Bogotá, Cali, Barranquilla y Medellín, bajo los más diversos rótulos que van desde “Folclor”, “Arte”, “Educación Física” y hasta “Teatro”, los cuales, de-

---

cotidianos y especiales, las estructuras de pensamiento, etc.). Algunos de sus principales exponentes en la época moderna y contemporánea han sido, entre otros: E.J. Hobsbawm, E. P. Thompson, Juan José Carreras, Josep Fontana, Peter Burke, Carlo Ginzburg, que contribuyeron a consolidar la Historiografía como una disciplina científica, con su objeto de estudio, sus métodos y recursos para intervenir, describir y analizar la historia y la teoría, demostrando en sus trabajos, en los que prima un carácter narrativo, el modo en que se fusionan la objetividad y la subjetividad del historiador. Al mismo tiempo, la Historiografía se propone develar la confiabilidad de estos estudios históricos y teóricos, de las fuentes y herramientas utilizadas, el marco ideológico de la corriente histórica analizada (ya que tal espectro influye claramente en la visión del proceso histórico que se realiza), lo que se considera un evento o acontecimiento histórico, la influencia del medio en la comprensión de determinados fenómenos históricos, la narrativa desarrollada, entre otras cosas.

2 Uno de los referentes conceptuales, en los que se basan las reflexiones que aquí se exponen, ha sido la conferencia “Historiografía latinoamericana reciente” de la arquitecta colombiana Silvia Arango, durante sus lecciones sobre *Problemas de Historia y Teoría Hoy*, el 17 de marzo de 2006, en el espacio de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. En esa ocasión, Arango realizó un interesante cuadro comparativo con las principales características, fortalezas, debilidades y oportunidades de los métodos y enfoques predominantes hoy en el campo de la investigación historiográfica en arquitectura en América Latina. A su turno, estos planteamientos tomaban apartes del texto *“La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural, 1870-1985”* del investigador latinoamericano Ramón Gutiérrez, publicado en sucesivas entregas en los números 3, 4 y 5 de la revista *Archivos de Arquitectura Antillana* del año 1997. Si bien es cierto, la conferencia estaba pensada desde el campo disciplinar de la arquitectura, mostraba las principales características de los métodos y enfoques con sus fortalezas, debilidades y oportunidades, describiendo los temas, los problemas, los procesos, los medios y elementos estéticos y culturales, entre otros aspectos conceptuales y metodológicos con los que se enfrenta el investigador y que se pueden generalizar y aplicar a otros campos del arte, como en el caso específico de la investigación en la danza en nuestro medio.

pendiendo de su contenido y características, se pueden clasificar en: métodos de enseñanza de la danza, compendios de expresiones folclóricas regionales, enciclopedias, textos de ballet y danza moderna, biografías de coreógrafos y bailarines – la mayoría extranjeros – y la crítica de obras – mucho más raros –. Además, un gran porcentaje de esos trabajos son producciones y publicaciones originadas en otros países – principalmente en España, Argentina, Cuba, México, Estados Unidos y Francia – y que, por la misma razón dan cuenta de unas realidades ajenas a la nuestra.<sup>3</sup> En el listado de publicaciones nacionales son de obligada mención los estudios folclóricos de Guillermo Abadía Morales, Ignacio Perdomo Escobar, Octavio Marulanda, Manuel Zapata Olivilla, Javier Ocampo López, Alberto Londoño y un par de revistas de folclor, que presentan recorridos por las diversas manifestaciones tradicionales del país destacando sus orígenes triétnicos – indoamericano, europeo y africano –<sup>4</sup>. Estos estudios, a pesar de completar en su mayoría más de cuatro décadas y de presentar unas miradas centradas en tipos muy específicos de danzas regionales que se acogen a la versión oficial sobre el folclor, conservan vigencia y valor como fuentes documentales para el reconocimiento de un patrimonio cultural y etnográfico que sigue siendo ignorado y subvalorado. También, existen unas cuantas publicaciones más recientes sobre enseñanza de la danza folclórica y popular que hablan de experiencias en instituciones educa-

---

3 En la recopilación física de este inventario, hay que reconocer el esfuerzo de los principales centros de consulta bibliográfica del país, como la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, que han avanzado en una labor de clasificación de textos publicados sobre la materia conformando una existencia de aproximadamente 700 títulos y de otros tantos autores bajo el encabezado de DANZA, con variados temas históricos, pedagógicos, terapéuticos, culturales, técnicos y estéticos, en libros, artículos de revistas y periódicos, y algunas tesis de grado. Textos que van desde compendios del folklore, pasando por un par de textos de historia universal de la danza, manuales técnicos y de enseñanza de la danza, hasta los más recientes textos de crítica, biografías y nuevas propuestas estéticas de la danza-teatro que publican instituciones nacionales e internacionales. Este listado se puede verificar en la página web de la Biblioteca: [www.lablaa.org](http://www.lablaa.org) o a su correo electrónico [buzonnsblaa@banrep.gov.co](mailto:buzonnsblaa@banrep.gov.co)

4 *Compendio General del Folklore en Colombia* de Guillermo Abadía Morales, *Música y Folclor de Colombia* de Javier Ocampo López, *Colombia, Práctica de la Identidad Cultural* de Octavio Marulanda, *Danzas Colombianas* de Alberto Londoño, así como una cantidad de recopilaciones sobre folclor regional, son los que más circulan, aunque casi de manera exclusiva en la enseñanza de la danza folclórica colombiana dentro del sector educativo. Cabe destacar aquí la importante labor que realiza el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias con su *Nueva Revista Colombiana de Folclor* en la socialización y revitalización de las tradiciones regionales de Colombia.

tivas, junto con los aún incipientes esfuerzos históricos y de opinión de bailarines y coreógrafos colombianos, cuyos esfuerzos y reflexiones se han dado a la luz, por iniciativa y con el auspicio de algunas instituciones culturales del estado; además, claro está, de unos cuantos trabajos de carácter diagnóstico o de inventario adelantados por esas mismas instituciones.<sup>5</sup>

Dentro de este inventario, aquellos textos a los cuales se les puede reconocer hasta cierto punto un componente histórico carecen, por lo general, de profundidad conceptual y del rigor disciplinar y metodológico en el campo de la investigación, transcribiendo literalmente la versión de la historia de la danza europea que aparece en las enciclopedias temáticas, con un vistazo superficial de sus manifestaciones en la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XIX y el siglo XX, dentro de un recorrido lineal que se asimila mucho al manejo cronológico de los textos de “La Historia del Arte Universal”. Son una especie de “anecdóticos”, “reseñas” o “catálogos” con carácter ilustrativo, o informativo, o para una aplicación instructiva dentro de actividades muy específicas en la danza, que en muy poco aportan al reconocimiento historiográfico de esa realidad amplia, inabarcable e inexplorada del lenguaje del movimiento en nuestro medio.<sup>6</sup>

---

5 Por ejemplo se puede citar el caso de reflexiones, análisis y memorias de danza que aparecen en recientes publicaciones con el apoyo de entidades del estado como: *Pensar la Danza, La Danza se Lee y Memorias de Danza* del Gerencia de Danza de la Subdirección de Fomento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en Bogotá. Entre estas pocas, pero necesarias publicaciones, se incluye el libro *La Edad Baila*, de Felipe Lozano, autor del presente documento, con un trabajo investigativo sobre el Festival y el movimiento de la Danza con Adultos Mayores en Bogotá, publicado en el 2005, y que hace parte de la serie de *Memorias* auspiciadas por esa entidad sobre los Festivales y Géneros de Danza en la ciudad. De igual forma están las convocatorias recientes del Ministerio de Cultura en la línea de Becas de Investigación en Danza y que buscan premiar anualmente uno o dos trabajos en la línea de creación; aunque en su mayoría son desconocidas por falta de circulación. Hay que destacar aquí la investigación de Gilberto Martínez, publicada por Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005, con el título: *La danza folclórica tradicional en Bogotá, 1950-2003*, donde el autor alcanza a elaborar una reseña histórica, un tanto más profunda, de los orígenes la danza folclórica colombiana y de algunas de sus variantes.

6 Para una aproximación a la historia y teoría de la Danza existen varios trabajos entre los que podemos citar: *Como acercarse a la Danza* de Alberto Dallal, México ..., *Apreciación de la Danza* de Ramiro Guerra, *La Danza Moderna* de Paulina Ossona, *El arte de crear danzas* de Doris Humphrey, *Danza Educativa Moderna* de Rudolf Laban, de Paul Bourcier, en una lista de autores y trabajos, incluidos algunos colombianos, y que se reseñan al final de este escrito en una bibliografía referencial sobre el tema.

Por otro lado, en comparación con las otras áreas artísticas, el material bibliográfico sobre danza que circula en el país es escaso, disperso, de difícil acceso y su radio de acción muy limitado, al restringirse a determinados sectores de la población, como las instituciones de formación que trabajan la enseñanza de la danza o los mismos bailarines y coreógrafos, sin impactar a una escala mayor, como el de la discusión teórica, histórica, estética y educativa en el ámbito de las academias, los circuitos artísticos y las políticas culturales del país, entre otros. A todo la problemática anterior se suma una dificultad adicional, pues muy rara vez los historiadores y teóricos del arte hablan de la danza en sus historiografías; y es más: al parecer, ni siquiera la consideran digna de ser estudiada como una forma del arte. Cuestión esta que, además, tiene que ver con la ausencia de un diálogo interdisciplinario que permita abordar su objeto de estudio como disciplina con el acompañamiento de otras miradas, entre ellas, la estética, la filosofía, la antropología, la pedagogía o la cultura. Ausencias y vacíos teóricos que se traducen en el muy insignificante impacto de la danza, no solo para la consolidación de prácticas y teorías que fortalezcan las prácticas y reflexiones de su propio universo y sus actores, sino también para acceder a espacios más amplios dentro del arte, la cultura y la sociedad.<sup>7</sup>

## **Pensar la danza**

Una de las dificultades que presentan muchas de estas publicaciones para la investigación de la danza en Colombia, es el hecho de provenir de otros países, principalmente de Europa y Norteamérica y traducidos al español (sin desconocer lo que hasta el momento se ha escrito en casa), lo que implica por lo general unas versiones limitadas de manera casi exclusiva a las realidades culturales de sus países de origen, desconociendo otras formas de danza y otras estéticas del cuerpo surgidas y gestadas en nuestro contexto latinoamericano. Por lo tanto, muchos de nuestros referentes conceptuales y estéticos en este campo, como es de esperar, se hallan marcados por el sello y la visión de sus

---

7 Precisamente, la Tesis de Grado, “La Ciudad Danzada”, desarrollada por Felipe Lozano como requisito para optar al título de Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, en la universidad Nacional de Colombia, tuvo como fundamento esencial abrir un espacio a la danza para su inclusión y reflexión en este tipo de “nichos” del arte, de donde se le excluye, por esa vieja costumbre decimonónica de separar las “Bellas Artes”, de aquellas que no lo son.

autores y sus países, con el riesgo que ello implica de producir “trasplantes estéticos” con interpretaciones “estereotipadas” del lenguaje del movimiento.

Por su parte, muchos de los textos elaborados en el país tratan de copiar o imitar esas versiones extranjerizantes; mientras que otros fabrican una visión “pintoresca” y de “vitrina turística” de nuestras manifestaciones danzadas regionales; o por el contrario, dejan ver un menosprecio de las manifestaciones tradicionales como “síntomas de atraso”, dentro de un afán de emulación de lo novedoso y lo “externo”. Por supuesto, no se trata de darle la espalda a los aportes externos para “mirarse el ombligo” y negando el valor de las experiencias estéticas de otros países, anteponiendo lo local a lo universal por un exacerbado nacionalismo que pregona una “identidad de la danza” incorruptible o incontaminada. De lo que se trata es de comenzar a reflexionar desde nuestras propias miradas, o en este caso, desde nuestros cuerpos y nuestras formas de movimiento, con el fin de que dialoguen con esas otras miradas y formas que circulan en los demás países. Esto es, escribir nuestra propia historia o nuestras propias historias de la danza, desde las realidades de movimientos de profundas raíces y ancestros hallazgos que han dado como resultado formas coreográficas de múltiples matices corporales.

Hay una característica que es necesario destacar del anterior inventario sobre publicaciones de danza: es que en su mayoría han sido escritas por sus mismos actores – coreógrafos, bailarines, directores, profesores, folcloristas –, por lo tanto, uno de sus méritos es el hecho de que sean ellos mismos que viven del oficio, quienes ofrezcan versiones sentidas de sus propias experiencias y elaboraciones estéticas con el movimiento, colocando a disposición de las nuevas generaciones y de otras culturas sus hallazgos, y una visión de la danza con conocimiento de causa, a través de un lenguaje sencillo surgido de la práctica. Son testimonios sentidos de indagaciones y descubrimientos particulares logrados durante años de dedicación ardua al quehacer del danzante, y que constituyen un sustento nada despreciable para emprender trabajos de investigación en historia y teoría que den cuenta de los múltiples desenvolvimientos tempo-espaciales y de las preocupaciones estéticas de la danza en nuestras comunidades: sus orígenes, sus métodos de enseñanza y entrenamiento, sus técnicas, sus conceptos en la composición coreográfica, sus elementos para la puesta escena, su aplicaciones

en otras áreas como la educación, la salud y la recreación, entre otros temas. El problema es que son iniciativas personales y dispersas, que carecen del fomento y apoyo suficientes por parte del Estado, por lo que se requiere ampliar espacios de investigación y crear otros, por medio de becas, convenios interinstitucionales y otros programas de tipo académico, para que tales iniciativas no permanezcan en el aislamiento y el localismo.

Al mismo tiempo, el hecho de que sean los propios actores quienes escriben sobre su oficio, plantea un problema adicional: el de la idoneidad requerida para asumir con la rigurosidad disciplinar un trabajo sobre historia y teoría, con los fundamentos académicos y las herramientas metodológicas más adecuadas. La falta de formación en investigación se hace muy evidente en muchos de estos autores, perjudicando los contenidos y la solidez conceptual de sus trabajos. En sus escritos se refleja la falta de rigor histórico, la escasa consulta de fuentes y la selección unívoca de las mismas, la transcripción de términos y conceptos de otros autores, sin los créditos respectivos, con una posición parcial y acrítica, o con una mirada superficial que no contextualizan el objeto de estudio dentro de una realidad social y cultural que responda a los intereses, requerimientos y expectativas del sector artístico, en particular, y del público, en general. De igual modo, surgen otras cuestiones relacionadas con el punto de vista personal y las propias intenciones e intereses del autor, pero sobre todo con los intereses políticos y económicos de las instituciones que promuevan estos esfuerzos, decidiendo y limitando el tipo de estudio, el objeto y el sentido y el tratamiento que se le asignan al mismo. Y aunque uno de los valores agregados de la Historiografía es precisamente la participación de la subjetividad del investigador y de los agentes involucrados, suele ocurrir que en los trabajos mencionados se sacrifique la objetividad del estudio. Por lo tanto, hay que tener cuidado de que los trabajos de historia y teoría propuestos no se queden atados incondicionalmente al gusto o preferencia del autor o a las condiciones de la institución, sobrevalorando un “estilo” de danza, unas formas de movimiento o unos cánones estéticos sobre otros. Todo lo cual requiere de la conformación de grupos interdisciplinarios que atiendan el estudio de esos diversos componentes del universo dancístico.

Otro problema se relaciona con la condición intangible de la danza de cuyo pasado no se hallan fuentes fácilmente, mucho menos en nuestro medio donde la escritura de coreografías es muy incipiente y escasa, y en donde la tecnología de los medios audiovisuales ingresó tarde, quedando muy pocos registros de nuestras anteriores danzas. Sumado a esto, los maestros, coreógrafos y bailarines pioneros del movimiento dancístico en Colombia, como Jacinto Jaramillo, Inés Rojas Luna, Carlos Franco, Delia Zapata, Kiril Pikieris, Carlos Jaramillo, entre otros, han muerto o han abandonado el país, sin que tan siquiera haya existido un esfuerzo por recopilar y reflexionar su legado artístico y sus reales aportes a la construcción del lenguaje del movimiento y de unas estéticas de la danza. Ciertamente es que se da una tendencia reciente en Colombia estimulada por entidades culturales del estado de publicar textos sobre memorias y reflexiones de distintos géneros y modalidades de la danza;<sup>8</sup> pero, aún hace falta fortalecer y ampliar estas iniciativas mediante el apoyo en recursos y espacios de formación e intercambio por parte de las instituciones educativas y culturales del país; lo que llenaría un vacío importante, no solo en la bibliografía existente sobre la danza en Colombia, sino en América Latina, e incluso sería un aporte a la historia del arte misma, en la cual el lenguaje del movimiento ha sido casi borrado del pasado y del presente.

En realidad todo está por hacerse en nuestro país, pues al lado de un esfuerzo por escribir historias generales de la danza en Colombia que den cuenta de una síntesis panorámica de su desarrollo, mediante investigaciones especialmente rigurosas, de mayor complejidad que demandan tanto un extenso conocimiento teórico, histórico y metodológico de investigador, también es urgente adelantar biografías, tratados de pedagogía, diccionarios, enciclopedias, críticas, ensayos, y todo tipo de trabajos escritos, que aborden la diversidad del lenguaje de la danza y sus distintas manifestaciones, profundizando, por ejemplo en el estudio de géneros como lo folclórico, lo tradicional, lo moderno, lo postmoderno, lo contemporáneo, auscultando en épocas, temas, tendencias, personajes, producciones, técnicas y estéticas, entre muchos otros aspectos de la creación, la formación, la circulación y la investigación misma.

---

8 Recientemente, el Ministerio de Cultura apoya un trabajo de investigación de la vida de varios de estos personajes, adelantado por un colectivo y bajo del título de “Memorias del Cuerpo”, pero aún no se publica.

## Historiografía de la danza

Existen en la actualidad en varios países latinoamericanos – Brasil, Argentina, México, Colombia, etc. – importantísimos y reconocidos estudios en Historia y Teoría sobre arte, arquitectura, cultura urbana, patrimonio, entre otros, enfocados desde el modelo la Historiografía y que se pueden agrupar en tres grandes tendencias: **La Historiografía Tradicional, la Microhistoria y la Historiografía Crítica**. Transfiriendo aquí estos tres enfoques al campo de la danza, a continuación se sigue un esquema similar al del análisis de los autores en que se basa este documento, entre ellos Peter Burke, Hermann Bauer, Hilda, Islas, Alberto Dallal y la arquitecta colombiana Silvia Arango, con el propósito de configurar alternativas para hacer historia de la danza en nuestro país. De modo que, sin olvidar las diferencias entre los objetos de estudio de tales autores y los temas de la danza, es posible aplicar a la problemática de la investigación en danza en nuestro medio las mismas maneras de entender el ejercicio del historiador, los medios y los enfoques utilizados. Cabe retomar aquí la aclaración que hacen algunos de esos investigadores acerca del hecho de que el análisis de los tres enfoques se centra en las actitudes básicas hacia las distintas realidades surgidas de los temas de cada objeto de estudio en particular, tratando en este caso de interpretar unas miradas sobre unas realidades del movimiento en unos contextos específicos. Así mismo, como lo afirmaba Silvia Arango en su conferencia: *“Se trata tan sólo de delinear a grandes trazos ciertas tendencias actuales, que, en aras de la claridad, se han organizado en tres grupos”*. Por lo tanto, el abordaje de estos tres enfoques no sigue una lógica lineal ni una cronología, advirtiendo que una misma investigación puede abordarse desde uno u otro enfoque, y ello depende del interés del investigador hacia un tema o del objeto de estudio.

Por el lado de la **Historia Tradicional**, basada en la periodización estilística que sigue generalmente una línea cronológica secuencial vinculada con la historia del arte surgida en Europa en el Renacimiento, se cuenta aquí con un modelo de muy larga trayectoria, que ha estructurado su propio discurso, desplegando métodos y herramientas de investigación para la descripción de obras juiciosamente inventariadas, y que en el caso específico de la danza, además de ser herramientas útiles para las reseñas de sus creadores y la clasificación de sus distintas manifestaciones por géneros, estilos, escuelas, funcio-

nes, e incluso por regiones, ayudan a definir elementos conceptuales y formales del lenguaje del movimiento y de la composición coreográfica. Si bien es cierto, es un modelo que continúa muy ligado al eje de la historia del arte occidental con un enfoque globalizador de los fenómenos estudiados, sus aportes aún tienen vigencia y no pueden desconocerse para la construcción de métodos de investigación en el incipiente ámbito de la historia de la danza en Colombia, que aún no cuenta ni con modelos, ni procesos permanentes, ni consolidado conceptual. Entre otras ventajas, demostradas por la tradición que tiene la Historia, está el hecho de que el coreógrafo, el bailarín, el docente, el gestor, en fin, el profesional de la danza encuentra en la historia del arte universal una fuente importante para realizar paralelos y contrastes entre su oficio y el devenir de otras manifestaciones como la pintura y la misma arquitectura. La profundización estilística que maneja este modelo podría contribuir a una interpretación de los procesos y transformaciones estéticas de las diversas formas de la danza en nuestro país, así como empezar a establecer conexiones con movimientos estéticos y con formas danzadas de otras latitudes. La labor de inventario de obras que caracteriza muchas de estas historias, puede tener una enorme importancia para este medio en el que poco o nada se conoce sobre la trayectoria de sus creadores y de sus producciones. Por otro lado, esta categoría ha ampliado recientemente sus fronteras al estudiar los objetos en relación con sus contextos socio-culturales, siendo influenciada por los estudios culturales y tomando un giro hacia la historiografía, en donde la danza puede contar con unos desarrollos interesantes.

En cuanto a la **Microhistoria**, una práctica investigativa que reduce la escala de observación, colocando como en un marco el fenómeno estudiado para un análisis microscópico y un estudio intensivo del material documental,<sup>9</sup> su enfoque sirve para dirigir la atención a los contextos específicos y al detalle histórico, permitiendo en este caso el seguimiento minucioso del medio cultural en el que surge y se desenvuelve la danza, para detallar relaciones corporales, estéticas, sociales, culturales, históricas, políticas, económicas a partir de, por ejemplo, un estructura coreográfica, una forma de danza o un baile, estableciendo comparaciones con las concepciones generales del cuerpo y del espacio que se manejan en distintos grupos sociales. Así mis-

---

9 Burke, Peter y otros. *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2003, p. 122.

mo, la utilización de fuentes no ortodoxas, la diversidad de material tangible e intangible (folletos, afiches, literatura, fotografías, películas, música, vestuarios, oralidad, etc.), que empiezan a ser usadas ingeniosamente y exhaustivamente, sobre todo para el siglo XX en que se cuenta con abundantes referencias, hacen de esta mirada microscópica un método adecuado para trabajar el conjunto de elementos no convencionales que pasa por alto el modelo tradicional, los cuales se pueden desentrañar del universo de la danza: los elementos básicos de su naturaleza – cuerpo, movimiento, gesto y espacio – así como aquellos elementos complementarios de la representación escénica y del contenido cultural como: la coreografía, el vestuario, la escenografía, la parafernalia, los componentes audiovisuales y literarios, solo para mencionar algunos.<sup>10</sup> El grado de detalle, y la certeza en el análisis de las fuentes primarias que persigue la microhistoria, ofrecen nuevas alternativas para estudiar un género de danza, una pieza coreográfica, una obra, o la vida personal y la experiencia artística de un coreógrafo o un bailarín, con un examen minucioso y exhaustivo para interpretarlas dentro de una recíproca relación entre la danza, el entorno y la realidad cultural en las que se producen.<sup>11</sup> Así como este enfoque detallado reivindica procesos colectivos y anónimos, confrontando los grandes relatos y las historias globalizantes, la microhistoria de la danza constituye la estrategia más accesible para recuperar tanto nuestras historias danzadas como para revalorar esa artificiosa “Historia de La Danza” que se repite una y otra vez en los textos, yendo más allá para abrirle espacio a la danza dentro de la historia del arte en general, centrada siempre en la pintura, la escultura y la arquitectura.

El tercer enfoque: la **Historiografía Crítica**, aún en proceso de consolidación en nuestro medio, sobre todo a partir de los estudios históricos recientes en América Latina, donde aparecen como constantes y articuladoras las problemáticas sobre identidad, tradición y contemporaneidad, y que como método de investigación consiste en la revisión de ciertas nociones básicas para hallar interpretaciones más pertinentes al contexto socio-cultural estudiado, representa para la

---

10 En la obra *Cómo acercarse a la danza*, el mexicano Alberto Dallal presenta una clasificación y análisis de estos elementos básicos y anexos a esta actividad artística. Texto que se incluye en la bibliografía de este documento.

11 Por el lado de los escritos biográficos se pueden citar: *Mi vida* de Isadora Duncan, y *Toda una vida para la danza* de Rudolf Laban, reseñados en la bibliografía.

danza la posibilidad de auto-reflexionarse, de re-pensarse a la luz de sus propias dinámicas culturales que conectan la tradición y la contemporaneidad, lo local y lo universal, el pasado y el presente en el escenario multifacético de sus formas. Una mirada crítica desde esos referentes culturales para develar aspectos conceptuales y discursivos del híbrido, complejo, dinámico y cambiante lenguaje que denominamos danza, pero a la luz de una compleja nacionalidad hoy. Así mismo, la reflexión crítica de las permanencias y las transformaciones históricas que revisa las influencias externas y sus apropiaciones en lo local, rompiendo con la linealidad evolucionista y el etnocentrismo de la historia universal, sirve para revisar el lugar de la danza en el mundo del arte y la cultura. Lo que implica, además, replantear muchas de las nominaciones en boga como “género”, “estilo” o “escuela” que, aunque sirven para diferenciar unas expresiones danzadas de otras, fomentan la exclusión y la intolerancia entre los distintos actores del sector artístico y cultural. Ello implica, sobre todo, reevaluar críticamente el esquema de dependencia cultural, planteándole a la danza la necesidad de dar un paso fundamental en la construcción de un territorio y de un lenguaje común desde sus propias prácticas y estéticas, sin desconocer los aportes externos. Una forma de hacer historia que es a la vez teoría de la danza, en la búsqueda de nuevas síntesis explicativas globales para detectar las estructuras de las transformaciones sociales que, en el caso específico de “la danza en Colombia”, la llevan a indagar en esos cuerpos de sutiles diferencias, de distintos colores, con sus formas y maneras distintas de expresarse. Por lo tanto, un pensamiento crítico para la danza, donde las definiciones sobre su naturaleza, su carácter son dinámicas y están sujetas a los cambios históricos que determinan sus diversas transformaciones.

Desde los anteriores tres enfoques, es posible explorar distintos caminos para hacer historia de la danza en Colombia, planteando variados estudios que atraviesen las fronteras que separan y, al mismo tiempo, unen la reflexión teórica y la práctica artística, pedagógica y social de su universo, para dar cuenta de sus múltiples contradicciones y desarrollos en el marco de unas transformaciones y permanencias históricas sobre la base de esas raíces de donde proviene y de esas influencias en que se nutre el movimiento. Se requieren nuevas miradas que amplíen sus horizontes mediante la constante revisión de las teorías y las prácticas y que incluyan los más variados objetos, usos, fuentes, métodos, recursos y tendencias dentro del campo de la inves-

tigación histórica. Ello implica establecer un diálogo crítico entre “La Historia” y la llamada “Nueva Historia” (BURKE, 2003) como una manera distinta de reconocer el pasado y que recoge esas múltiples voces que despiertan hoy en todos los rincones del planeta, y en los lugares más apartados de los centros internacionales del poder político y económico de Norteamérica y Europa, para reaccionar contra una visión sesgada de la historia que por tanto tiempo las ha silenciado, y que como en el caso nuestro claman por “una historia de la danza escrita desde los pies”, y con conciencia de su participación en una realidad corporal y artística latinoamericana. Aunque en varios de los textos de danza que se mencionan aquí es posible percibir rasgos embrionarios de estos tres modelos historiográficos, sus miradas no se manifiestan de manera consciente o explícita, siendo necesario no solo reforzarlas, sino ponerlas a andar. No es el espacio para tratarlo aquí, pero habría que revisar también una historia del arte universal, latinoamericana y colombiana, centradas en la pintura, la escultura, la arquitectura, principalmente, donde la danza queda excluida no solo por una mirada sesgada del arte mismo, sino por la falta de procesos investigativos que ausculten cada una de sus fibras. Hay que comenzar por reconocer entre nosotros mismos que en Colombia carecemos de investigación histórica de la danza. No para avergonzarnos sino para obligarnos a asumir la tarea que nos compete en esta empreza histórica: Desde revisar lo que hay, lo que hace falta y comenzar nuevas acciones mediante un trabajo especializado, a la vez interdisciplinar y transdisciplinar, que alimente nuestro oficio de trabajadores del movimiento desde distintas miradas.

No todo es negativo, pues hay que reconocer que la falta de investigación histórica y teórica de la danza en Colombia, representa al mismo tiempo una oportunidad para quienes intenten incursionar en su terreno inexplorado, desde cualquier centro de interés o actividad, pensándola en sus transformaciones y permanencias con respecto al acontecer de nuestra realidad colombiana. En las múltiples maneras de hacer historia, tanto de la historiografía tradicional, de la microhistoria y de la historiografía crítica, se encuentran a disposición numerosos modelos, métodos, tendencias, experiencias y teorías con una variedad de alternativas de donde escoger para comenzar a andar este camino joven de la indagación por el devenir del movimiento danzado en el país. Una retrospectiva del mismo nos revelará qué aspectos se han ido desarrollando a través del tiempo, y cómo los estilos determi-

nantes en cada época han ido dejando huellas indelebles que le han conformado dinámicamente, y cómo lo perdido en ciertos aspectos se ha ganado por otros. Cómo en su trayectoria de siglos y en un proceso de selección, la danza ha ido dejando formas, maneras y estilos que coexisten, se enfrentan, se influyen y se complementan unos a otros de modo vital en el movimiento corporal. Cómo ciertas cosas en la danza se han retomado a la luz de nuevas interpretaciones sobre el cuerpo y el movimiento hasta llegar a ser lo que hoy es: *un objeto artístico intangible, en constante mutación, naturaleza que está en la propia textura del material que utiliza, el movimiento* (DALLAL, 1998)

Desde la historiografía tradicional, la microhistoria y la historiografía crítica, se pueden construir miradas de la danza que den cuenta de sus producciones artísticas, ya de por sí muy complejas para delimitar; de las múltiples formas en que se manifiesta como fenómeno cultural, artístico, educativo, lúdico, social, ritual, popular, tradicional y contemporáneo; de sus actores que han aportado con sus años de experiencia a consolidar, consciente o inconscientemente, un discurso del cuerpo en movimiento en el espacio dinámico y multifacético de la realidad nacional. Lo que más importa es reconocer esas múltiples formas adquiridas en el pasado y transfiguradas en las búsquedas y los descubrimientos de los cuerpos danzantes de hoy, para indagar históricamente cómo la sociedad, nuestra sociedad, ha construido una simbólica corporal en su relación con la realidad, plena de contradicciones, pérdidas, y recuperaciones. Contar relatos, no solo desde un lenguaje específico de la danza, sino desde toda la danza, o “la danza toda”, para incidir en el universo propio y en el del arte en general, como lugar aún menos lastrado históricamente y desde el cual re-elaborar y re-significar el idioma de toda una generación o de una época, sus ideologías y sus utopías. Antes que pretender inscribir la danza en un ámbito artístico, en un género determinado o en un único modelo de hacer historia, de lo que se trata es de escribir y re-escribir muchas veces esas historias que han contado y siguen contando nuestros cuerpos campesinos, indígenas, afros, urbanos, colombianos y latinoamericanos en su trashumancia por ritmos, grafías, espacios, dinámicas, emociones, sensaciones, recuerdos, temores, resentimientos, sueños, fantasías y estéticas que integran el maravilloso universo de la danza en Colombia, aún sin narrar.

## Bibliografía

- Arango, Silvia. “Ponencia y documento. Historiografía latinoamericana reciente”, presentados en la Conferencia sobre Problemas de Historia y Teoría de la Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia. Mayo 17 de 2006.
- Abadia Morales, Guillermo. *Compendio General del Folklore Colombiano*. Bogotá. Banco Popular. 1983.
- Bauer, Hermann. *Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la historia del arte*. Versión castellana de Rafael Lupiani. Madrid. Taurus Ediciones S.A. 1981.
- Bourcier, Paul. *Historia de la Danza en Occidente*. Editorial Blume. Barcelona. 1981.
- Burke, Peter y otros. *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial S.A. Madrid. 2003.
- Checa Cremades F. y otros. *Guía para el estudio de la Historia del Arte*. Edición Cátedra S.A. Madrid. 1999.
- Dallal, Alberto. *Cómo acercarse a la Danza*. Secretaría de Educación Pública, Gobierno del Estado de Queretaro, Plaza y Valdes. México. 1988.
- Florez Forero, Nubia Leonor. *Una vida en la danza*. Colcutura. Bogotá. 1996.
- Guerra, Ramiro. *Apreciación de la Danza*. Editorial de la Universidad de Zulia (Ediluz). Maracaibo, Venezuela. 1990.
- Islas, Hilda. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Conaculta. México D.F. 2001.
- Martínez, Gilberto. *La danza folclórica tradicional en Bogotá, 1950-2003*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá. 2005.
- Ocampo Lopez, Javier. *Las Fiestas y el Folclor en Colombia*. Ancora Editores. Bogotá. 1984.
- ----- *Música y Folclor de Colombia*. Plaza & Janés. Bogotá. 1976.
- Ossona, Paulina. *La Educación por la Danza: Enfoque metodológico*. Ediciones Paidós. Barcelona. España. 1984.
- Sorell, Walter. *Reflexiones sobre una maravilla. Diario de un crítico de danza*. N.O.E.M.A Editores S.A. México D.F. 1987.

## DANZA TRADICIONAL EXPERIMENTAL <sup>1</sup>



Foto: Felipe Camacho. Obra: El Oro Líquido (2007 - 2008). Compañía: La Espiral

---

<sup>1</sup> El artículo se presenta desde una visión retrospectiva de lo que ha sido la conformación de la Danza Tradicional Experimental con un enfoque orientado desde los Estudios Culturales, en los que se revaloran las experiencias y visiones personales y vivenciales en el acercamiento a los fenómenos de la cultura. La construcción de la información aquí consignada ha sido resultado del apoyo tanto teórico como práctico de los integrantes de la compañía La Espiral, quienes desde sus diferentes campos de conocimiento han posibilitado la consolidación de esta línea de investigación. Agradecimientos a: Angelica Gamba, Israel Fetecua, Adrian Sanchez, Kalia Robayo, Mireya Rincón, Diego Origua, Daniel Garzón, y a todos los que en algún momento han participado en alguno de nuestros proyectos de investigación – creación.

### **José Ignacio Toledo Aranda**

Licenciado en Física. Director, Coreógrafo, Gestor Cultural y Bailarín con 13 años de experiencia. Maestro en Artes Escénicas con énfasis de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Como director ha sido ganador de Becas de Creación en el año 2007, 2009 y 2011. Bailarín de la compañía Psoas Coreolab dirigida por Charles Vodoz desde el año 2004. Bailarín intérprete desde el 2004 de la compañía Psoas – Coreolab dirigida por Charles Vodoz, y ha trabajado como intérprete en creaciones de los directores Ricardo Rozo, Eduardo Ruiz, Rafael Palacios y Rafael Nieves.

### **Ana Cecilia Vargas Núñez**

Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Bailarina y coreógrafa con 12 años de experiencia, ganadora de becas de creación a nivel distrital en el 2010 y a nivel nacional en el 2011. Bailarina de la compañía Psoas Coreolab dirigida por Charles Vodoz desde el año 2005.

La Danza Tradicional Experimental es una línea de investigación – creación que se inició en el año 2007. Siendo estudiantes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) del Proyecto Curricular de Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea, con estudios previos en otro pregrado cada uno, decidimos iniciar un análisis de aquellas prácticas culturales que nos habían sido enseñadas como Folclor colombiano, con la inquietud de dialogar con ellas a partir de nuestro cuerpo urbano y contemporáneo.

Como muchos bailarines de la ciudad, iniciamos nuestro acercamiento a la danza en grupos universitarios de folclor a través de las coreografías de las distintas regiones del país que los directores de estos espacios conocieron de otros maestros, y por su propia experiencia. A partir de allí, poco a poco el interés por lo corporal y el encanto por el movimiento, nos condujo a la danza contemporánea y, con ésta, el abanico de posibilidades se amplió y nos llevó a buscar e indagar aún más sobre las relaciones con el espacio y el análisis sobre los procesos creativos. Comenzamos a adentrarnos en un mundo nuevo y complejo de dinámicas sociales y culturales, que se abrió a partir del momento en el cual la danza ya no era vista por nosotros como una actividad

alterna o un hobby, sino que era asumida como una profesión. Así comenzamos a hacer parte del sector de la danza de la ciudad y empezamos a conocer otras propuestas escénicas en torno a lo folclórico y lo contemporáneo.

El acercamiento a este nuevo entorno nos permitió observar que, en general, las propuestas escénicas que se desarrollaban dentro de lo folclórico y se encontraban en la ciudad en ese momento, asumían el hecho escénico como una estructuración coreográfica de carácter representativo que podía ser adaptada a espacios convencionales o no convencionales. De igual manera, pudimos identificar dos fenómenos que se presentaban sobre la forma en que dichas propuestas eran exhibidas al espectador; en una primera tendencia, las coreografías son mostradas como una serie de escenas *autocontenidas* que no tienen necesariamente una ilación dramática entre sí, muchas veces incluyendo danzas que corresponden a una o a varias regiones del país, y en algunos casos mostrando una gran preocupación por elementos de la parafernalia de la puesta en escena (vestuario, maquillaje, cantidad de personas en escena, etc.). En la segunda, se hace un acercamiento a una composición con una base dramática donde las coreografías están relacionadas entre sí por medio de una propuesta generalmente de tipo teatral que apuesta por mostrar algunas características o elementos de una región específica. Dentro de esta última tendencia vemos una búsqueda guiada hacia la interrelación de las diferentes disciplinas artísticas, pero en muchos casos las propuestas muestran elementos que se suman (danza + teatro + artes plásticas + música), mas que una real integración entre sus herramientas, que propenda por el desvanecimiento de las fronteras de cada disciplina y permita una interacción mas profunda y compleja entre músicos, bailarines, artistas plásticos, etc., lo cual potencie en la creación un flujo de ideas, conocimientos y experiencias en función de la escena.

Las agrupaciones de folclor en la ciudad que se insertan dentro de las dinámicas del sector de la danza son muy variadas y diferentes entre sí, aunque hemos logrado percibir algunas características comunes. Una de éstas es que muchas personas que se acercan a formar parte de las agrupaciones no tienen la danza como su profesión y su actividad prioritaria, sino como un espacio alternativo a su carrera profesional o a su trabajo, generando consigo diferentes visiones sobre lo que implica, a nivel personal, el acercamiento a los diferentes espacios de circula-

ción, formación y creación de la ciudad. En algunos casos vemos que se toman estos espacios más como un *hobby*, que como un espacio riguroso que requiere un entrenamiento y una preparación técnica, corporal, de presencia escénica, etc.

Otro elemento importante que observamos en ambas tendencias, es que aunque se configuran elementos particulares de cada director para las puestas en escena, la base coreográfica, en la mayoría de los casos, esta constituida por los elementos que los directores aprendieron de sus maestros. Algunas de éstas coreografías son reconfiguradas por ellos a partir de las observaciones que realizan de los eventos coreográficos en sus contextos específicos o a partir de las inclinaciones estéticas personales, sin embargo, la mayoría son retomadas de esta especie de “herencia coreográfica”, que se viene construyendo desde la configuración del folclor como un hecho escénico y que ha generado unas estructuras reconocibles para las danzas de las diferentes regiones del país.

Observando el contexto y las propuestas que se venían desarrollando en la escena de la danza de la ciudad, nos surgía la inquietud por la visión y la posición que abordaríamos frente a lo que es la tradición. Para nosotros, la tradición es un conjunto vivo de elementos que son comunes a una población específica – como cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, etc. –, que son efectivamente transmitidos de generación en generación por vía oral, textual, etc., que hunden sus raíces en el tiempo de manera duradera, pero que tienen la capacidad de transformarse y reformularse con el tiempo dentro de las mismas tensiones y dinámicas sociales y culturales. De aquí se derivaba que para nosotros no era importante solamente conservar y replicar una serie de coreografías, rutinas y pasos de las diferentes regiones del país, sino que surgían, para nuestro abordaje de lo creativo en lo tradicional, preguntas fundamentales a resolver: ¿qué debería investigarse en la danza tradicional?, ¿en qué consistiría entonces un acto creativo dentro de la composición e investigación en la danza tradicional?, ¿cuál debería ser el compromiso social de la danza tradicional?

Una intuición inicial nos condujo a apostarle a una práctica creativa basada en la experimentación, entendiendo por esta algo muy cercano a lo que expone John Cage para la música que se basa en este

concepto, en la que afirma que un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsible. En la creación artística, un estudio de esta clase busca expandir las formas de representación y presentación del arte, trabajando con ideas y formas presentes y no presentes aún dentro de sus características y experimentando activamente con ellas en la búsqueda de nuevos estímulos que puedan reorganizar los conceptos que se venían desarrollando dentro de la práctica artística. A partir de esta visión y de estos interrogantes, nos propusimos entonces abordar éste camino, enfocándonos en la búsqueda de puntos de encuentro entre los elementos tradicionales que habíamos aprendido en formas coreográficas y los conocimientos que habíamos adquirido a nivel corporal y conceptual a partir de nuestra incursión en la danza contemporánea y urbana.

Esta intensión de resignificar y de dialogar desde la contemporaneidad con la tradición en danza, había iniciado ya con exploraciones hechas por Jacinto Jaramillo, Carlos Jaramillo, entre otros, quienes desde sus propias búsquedas comenzaron a generar puestas en escena distintas, basados en los elementos de la tradición y su fusión con otros lenguajes como la danza moderna.

Nuestras exploraciones se fueron consolidando en el tiempo con los proyectos realizados y configurados desde ésta visión y se propuso denominar dicha investigación como Danza Tradicional Experimental, la cual pretende hallar aquellos elementos necesarios y suficientes que puedan ayudar a construir y concretar cada proceso de investigación – creación, entendiendo que cada uno de estos nace de un cuestionamiento particular. Este cuestionamiento a la base pone en tensión las diferentes visiones y posturas conceptuales que han desarrollado varios investigadores a partir de los hechos tradicionales de cada región y las diferentes rutas que se han explorado para su representación en el contexto escénico, y como cuestionamiento específico necesita de esos elementos tomados de las diferentes disciplinas artísticas y otras áreas de conocimiento buscando potenciar tal particularidad en el desarrollo de cada investigación – creación.

Hasta ahora, los cuestionamientos de los cuales hemos partido para la investigación – creación han respondido a dos campos de exploración que sentimos que definen de alguna manera lo que denominamos como Danza Tradicional Experimental: en primer lugar existe la pre-

ocupación por traer hechos, situaciones, acontecimientos de la historia colombiana que de una u otra manera han dejado marcas, huellas, generado transformaciones o que son importantes en la historia del país o de una región, los cuales son analizados y re significados para la puesta en escena por medio de metáforas representativas. Con esto se busca generar una reflexión dentro del público sobre esos hechos y acontecimientos y un ejercicio del no olvido, una forma de revivir la memoria sobre estos momentos de la historia, para que nos demos cuenta que están ahí, que existen o existieron, que son realidad para muchas personas, para pensar nuestro pasado en función de nuestro presente y como un ejercicio de autoreconocimiento. En segundo lugar, se parte normalmente de la exploración de lo corporal de una región específica, lo cual implica no solamente conocer las rutinas y pasos de las danzas tradicionales de esa región, sino también reconocer una conformación corporal particular y una serie de relaciones que se entretajan en la vida diaria. Aquí toma importante valor la cotidianidad, que tratamos de introducir en las puestas en escena, lo cual implica la búsqueda de referentes directos del contexto socio cultural y geográfico al cual se esta refiriendo la pieza, la recreación de ese contexto, desde sus ambientes sonoros, sus colores, hasta las relaciones que se entretajan entre sus habitantes, en lo rutinario, en el trabajo, en el ocio, en el compartir de la comunidad.

Luego de 4 años de desarrollo de esta línea de investigación, el trabajo se empieza a proyectar hacia el futuro con dos premisas esenciales: una es la construcción de una base analítica que estaría sustentada en la investigación de aquellos elementos que hacen parte de la tradición, comunes a toda la nación colombiana y que de alguna manera podrían considerarse latinoamericanos. Este conjunto de elementos, que por ahora denominamos “fundamentales”, se encontrarían a la base de todas las tradiciones, sin embargo lo que nos parece más significativo para analizar, “son las formas en las que dichas características generales se modifican y transforman por la especificidad histórica de los contextos y los entornos en los cuales cobran actividad” (Stuart Hall en Grossberg, 2006). Otro elemento esencial que se comienza a indagar para su exploración, es la del papel del espectador. Si bien hasta el momento las puestas en escena que hemos construido han sido pensadas para escenarios convencionales o no convencionales, la constante ha sido que la relación con el espectador es aún la del distanciamiento y la representación, es por ello que deseamos conver-

tir esos “fundamentales” (que servirán de base para la investigación – creación), en experiencias vividas por las personas que asisten a las obras. Representar es ser observado por alguien, ahora queremos que esta mirada se torne hacia el espectador, que este se emancipe y pueda vivenciar y no solamente observar, en una vía muy cercana a la que propone Rancière (2010:11):

“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos”.

La Danza Tradicional Experimental es para nosotros un proceso inconcluso, una puerta abierta de exploración que nos permite configurar y reconfigurar nuestros propios márgenes de identidad, y repensarnos todo el tiempo en función de nuestro contexto, anclando una mirada dual hacia el pasado y hacia el futuro de las prácticas sociales y culturales que concebimos como tradición.

## Bibliografía

- Grossberg, Lawrence. “Stuart Hall sobre raza y racismo: estudios culturales y la práctica del contextualismo”. *Tabula Rasa* Número 5. Bogotá, Colombia. Julio – diciembre 2006. (pp. 45 – 65).
- Londoño, Alberto. *Baila Colombia. Danzas para la Educación*. Editorial Universitaria de Antioquia. Medellín. 1995.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilo. Revisión de Javier Bassas Vila. Primera edición, Ellago Ediciones, S. L. España. 2010.
- Hoggart, Richard. “Paisaje con figuras. Un escenario”. *R. Hoggart, La cultura obrera de la sociedad de masas*. Grijalbo. México. 1990. [1957]. (pp. 39 - 78).

## LA DANZA TRADICIONAL COMO RECURSO PEDAGÓGICO EN LA ESCUELA CONTEMPORÁNEA



Foto: Tulia Villa Macías. Obra: Ña Rita...prenda el radio (2010). Director: Hanz Plata

### **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 SCR D, los años 2004, 2006, 2008 y 2010 como director de la fundación Obelisco Danza Teatro.

“Por medio de la danza es posible facilitar cambios culturales significativos en los estudiantes, potencializando la creatividad, los valores y las capacidades físicas, entre otros, con lo que es posible generar la formación de “mejores personas”. De este modo puede considerarse que un cuerpo que se construye en el espacio escolar, forma integralmente al individuo y contribuye a que éste haga parte esencial de los contextos en que se desempeña, entre ellos la Escuela”.

### **Algunas consideraciones básicas**

En los ámbitos educativos (y éstos, cabe aclararlo, no se limitan a los espacios del sistema formal de enseñanza) la danza debe abarcar –además del espacio recreativo al que ha sido relegada durante años– otros lugares para el aprendizaje y la expresión del sujeto, con el fin de visibilizar y hacer patentes otros aspectos formativos que le son conaturales, como lo son el desarrollo de la creatividad más allá del cuerpo, la consolidación de valores, la interacción con el otro, el reconocimiento del entorno y su diversidad, todo ello sin desprenderse de su esencia estética.

La clase de danza en la Educación Básica debe ser, en todo momento, un *Laboratorio Lúdico*, espacio de acción, creación, recreación y aprendizaje, en el que los participantes exploren nuevos lenguajes no verbales y los hagan explícitos en sus posteriores aplicaciones prácticas.

En la Escuela colombiana, la danza, además del concepto expresivo y comunicativo que despliega, busca también un acercamiento a la tradición y al folclor coreográfico que constituye la base cultural de nuestro pueblo; ello implica reconocer y situar las propuestas coreográficas construidas desde la tradición colombiana, en los contextos de los procesos que los estudiantes desarrollan en el aula y fuera de ella. Por tanto es deseable que la danza tradicional en los escenarios escolares propenda por la búsqueda de procesos individuales en cuyos contextos los niños, las niñas y los jóvenes encuentren elementos válidos que contribuyan a la construcción de sus subjetividades.

### **Relevancia de la danza en la escuela**

La danza es un lenguaje que siempre ha estado presente en la esencia expresiva del ser humano y, desde esta concepción, se reconocen sus potencialidades pedagógicas y didácticas. La Educación Artística colombiana y, en su contexto, la danza, han logrado alcanzar ya un lugar importante, aunque no suficiente, en los espacios educativos en general y particularmente en el sistema escolar oficial. Los *Lineamientos Curriculares* trazados por el Ministerio de Educación Nacional en el año 2000 plantean por ejemplo que, por medio de la danza, es posible facilitar cambios culturales significativos en los estudiantes, lo que contribuye a la formación de “mejores personas”. A partir de estas concepciones puede considerarse que un cuerpo que se construye en el espacio escolar, contribuye a formar integralmente al individuo y le facilita su inserción tanto en la Escuela como en la sociedad y sus múltiples contextos de acción e interacción.

Ramiro Guerra (1999) en su texto *Coordenadas danzarias* menciona cómo la danza ha dado un “giro de tuerca” para adaptarse a los nuevos cuerpos y a las nuevas culturas, hecho que no le permite su estancamiento, y evita que se convierta en un elemento repetitivo y esquemático, permitiendo, por el contrario, que se constituya y se instale en los espacios escolares, como en un elemento pleno de simbolismos y de posibilidades expresivas. Este carácter es el que resitúa el lugar de los docentes de danza en la Escuela colombiana y ensancha su compromiso con la formación de los sujetos y las poblaciones con quienes entran en contacto.

Es claro que estas nuevas perspectivas tienen un impacto en las relaciones que se establecen entre la teoría, la práctica y la proyección del campo tanto en el interior de los espacios escolares como fuera de ellos, porque mediante el reconocimiento y el desarrollo de las potencialidades ya descritas, la danza evidencia sus posibilidades de trascender; estos hechos justifican plenamente que se le reconozca como una de las asignaturas más importantes de la Educación Artística, y se le abran los espacios necesarios en las instituciones escolares.

Las didácticas de la danza en la Escuela deben ser nuevas y dinámicas; deben diseñarse de acuerdo con los grupos y los contextos actuales, tan variados y ricos en el nivel de sus expresiones que pueden aportarle innumerables temáticas a este campo. La danza en la Escuela no puede establecer discriminaciones: todos pueden bailar; la danza reside en el ser y por tanto, *todos* poseen el potencial para aprenderla, para vivirla, para proyectarla; lamentablemente, en la Escuela, y a lo largo del crecimiento y formación dentro del contexto escolar y social, esta capacidad se limita y, en algunos casos, es suprimida de la cotidianidad humana: esa imperdonable omisión histórica y pedagógica es la que hoy se está subsanando.

### **Entre las teorías y las prácticas**

Ellen Jacop (2003) en el libro *Danzando* menciona cómo el docente es capaz de hacer que los individuos exploren y logren grandes capacidades expresivas por medio de la danza, pero también destaca que es posible ocasionar perjuicios irreversibles a los niños, niñas y jóvenes por una mala dirección. El profesor, afirma la autora, no sólo debe limitarse a dar instrucciones, sino que debe enseñar a aprender y a entenderse. *El profesor de danza tiene en sus manos materia prima viva que puede dañarse para siempre.*

Como se destacó ya, la clase de danza en la Educación Básica debe ser, en todo momento, un *Laboratorio Lúdico* para que se exploren y se hagan explícitos en uso y proyección expresiva, nuevos lenguajes verbales y no-verbales; estos lenguajes son la base de la constitución de lazos comunicantes que permitan una interacción con los otros espacios académicos en perspectiva realmente interdisciplinaria.

La clase de danza debe facilitar la creación de frases de movimiento, rondas, juegos y pequeñas coreografías, que recojan las necesidades expresivas de los estudiantes, entretejiendo discursos expresivos del contexto actual. Para el logro de estas finalidades, un buen elemento es la improvisación, concepto usado en el teatro y que la danza contemporánea también ha aplicado en sus desarrollos. La improvisación permite rescatar la pre-expresividad, concepto que Eugenio Barba (1990) define en el libro *Antropología teatral*, como todo lo aprendido previamente en la cotidianidad y que el actor explora y expresa.

Esta **pre-expresividad** forma parte de la **pre-danza** en el estudiante que se inicia en este proceso y es la base de las diferentes técnicas. Se recomienda entonces que la Escuela la emplee como ruta formativa y creativa, en búsqueda de una “danza libre” (Patricia Stokoe, 1984), de una expresión corporal sin límites, acompañada por el docente: es decir, dirigida y motivada de manera lúdica y dinámica.

En el texto *Anibailando. La Danza Zoomorfa en la Escena Escolar*, de Hanz Plata Martínez (2009), se resalta cómo la pre-danza y el juego coreográfico permiten la intervención directa de los participantes, logrando su vínculo creativo en el proceso investigativo del aula, motivando el desarrollo individual y facilitando acciones de interacción grupal. El juego coreográfico como recurso didáctico en la clase de danza se convierte en otra de las metodologías primordiales para recrearla en la Escuela.

Acercarse al concepto de lo *zoomorfo* como elemento lúdico en la danza, permite encontrar una línea expresiva, ya que la imitación de los comportamientos y características animales hacen posible una búsqueda corporal extracotidiana que permite explicitar otras posibilidades corporales. La danza zoomorfa está llena de variables expresivas y de movimientos nuevos y ágiles que enriquecen las potencialidades comunicativas del individuo desde la expresión no-verbal.

## Puntos de llegada

Como ya se destacó, en la Escuela colombiana, la danza, además del concepto expresivo y comunicativo que entraña, también busca un acercamiento a la tradición y al folclor coreográfico<sup>1</sup> situado en la base cultural de la nación. También se han venido utilizando propuestas coreográficas que aparecen consignadas en diferentes compilaciones realizadas por maestros como Delia Zapata Olivella, Jacinto Jaramillo, Guillermo Abadía Morales, Alberto Londoño, entre muchos otros, quienes dedicaron su vida a recopilar, diseñar y crear las propuestas coreográficas que mostraban las características primordiales del pueblo colombiano y en contextos históricos determinados.

Como ya se expresó (y no sobra enfatizar en ello dada la importancia de esta idea) es necesario ubicar estas propuestas en los procesos creativos e investigativos de los estudiantes, para que ellos dimensionen la carga simbólica que ellas recogen y se acerquen a los contextos históricos en que surgieron; así formarán parte de una base identitaria en la que los estudiantes se sientan realmente acogidos. La danza tradicional en la Escuela puede aportar a la creación de nuevos lenguajes corporales si esta genera en los estudiantes un recurso vital que haga posible la búsqueda expresiva que da respuesta a sus necesidades de comunicación y formación corporal.

El cuerpo cuenta historias (cuerpos históricos), conserva las huellas que deja el tiempo, de tal modo que pueden ser leídas; el cuerpo expresa lo que la lengua oral y escrita puede omitir; el sujeto usa el cuerpo como medio expresivo y comunicativo. En este texto se resalta su importancia como elemento expresivo y de la danza en la Escuela como ruta para hacerlo visible, patente y relevante para la formación integral del individuo; la simbología de la danza tradicional y el diálogo entre diferentes lenguajes como conceptos que enriquecen las didácticas de la danza en la Escuela, y la proyección de ésta en la formación de los *nuevos cuerpos expresivos*, cuerpos que respondan de manera íntegra a las sociedades en las cuales *viven*.

---

1 Folclor coreográfico es un concepto acuñado por el investigador Guillermo Abadía Morales, autor del *Compendio del folclor colombiano*, donde se recoge la riqueza danzaría nacional en las diferentes regiones del país.

La expresión corporal permite al sujeto descubrirse y reconocerse (Martha Schinca, 1990) en los contextos escolares; le permite habitar en este espacio<sup>2</sup>, llegando a un dominio integral del cuerpo en relación con los otros y el contexto social en donde crece y se desarrolla. En los espacios escolares las danzas tradicionales permiten conducir a los individuos por una ruta expresiva libre, generada desde la emoción interior y logrando una **expresión personal**. Por tanto la danza tradicional en los escenarios escolares debe propender por la búsqueda de **procesos individuales** en los que niños, niñas y jóvenes encuentren elementos válidos para la **construcción del ser**. Los nuevos educadores de danza y, en general, formadores de nuevos cuerpos expresivos son individuos que se dejan permear por nuevas didácticas de movimiento que buscan atender el contexto **histórico-cultural** (Vygotsky, sf)<sup>3</sup> de los sujetos que ahora habitan ahora la escuela contemporánea.

---

2 Este concepto hace referencia según Heidegger a esos espacios donde el ser humano no solo mora sino que va construyendo con el tiempo; donde se solidifica el sentido de pertenencia y actúa como protagonista de los cambios.

3 Vygotsky en su enfoque Histórico Cultural afirma que las relaciones del sujeto con los factores sociales que le afectan directamente, son bases de su desarrollo. Consultado en <http://educacionpedagogiaydidactica.blogspot.com/2010/03/enfoque-historico-cultural-de-vygotsky.html>. Agosto de 2011.

## Bibliografía

- Abadía Morales Guillermo. *ABC del Folclor Colombiano*. Editorial Panamericana. Colombia. 1997.
- Barba, Eugenio. *El arte secreto del actor*. Pórtico. México. 1990.
- Guerra, Ramiro. *Coordenadas Danzarias*. Ediciones Unión. La Habana. 1999.
- <http://educacionpedagogiaydidactica.blogspot.com/2010/03/enfoque-historico-cultural-de-vygotsky.html>
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. EMECE Editores. Buenos Aires. 1968.
- Jacob, Ellen. *Danzando. Guía para bailarines, profesores y padres*. Cuatro Vientos. Santiago de Chile. 2003.
- Londoño, Alberto. *Baila Colombia: danzas para la educación*. Universidad de Antioquia. Colombia. 1995.
- Motos T., Tomás. *Iniciación a la expresión Corporal*. Humánitas. Barcelona. 1983.
- Plata Martínez, Hanz. *Anibailando: la danza zoomorfa en la escena escolar*. Fundación Obelisco, danza teatro proyecto editorial. Bogotá. 2009.
- Stokoe, Patricia y Schächater, Alexander. *La expresión corporal*. Paidós. Barcelona 1984.

Foto: Zoad Humar. Obra: Desencaje en 3 (2010). Compañías: Omutismo, La Prenda y La otra Danza

A photograph of a woman sitting on a wooden crate in a dark room. She is wearing a black sleeveless dress with white polka dots. Her head is tilted back, and her eyes are closed. The lighting is dramatic, highlighting her form against the dark background.

**Encuentros de  
investigación  
y  
creación**

## CREACIÓN COREOGRÁFICA E HISTORIA DE LA DANZA, PRAXIS Y TEORÍA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO



Foto: Zoad Humar. Obra: Apartamento 25 (2011). Director: Sarah Storer. ASAB

## **Raúl Parra Gaitán**

Bailarín e investigador en historia de la danza. Obtiene la Maîtrise en Artes del Espectáculo, mención danza de la Universidad París 8 (2005). Actualmente cursa la maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. 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.

La formación de bailarines requiere no solamente de un desarrollo corporal riguroso sino que este, como proceso integral, debe estar acompañado por el constante cuestionamiento sobre la especificidad de este arte. La enseñanza de la historia de la danza proporciona al estudiante-bailarín la posibilidad de identificar y analizar los aportes sociales, culturales y filosóficos que ofrece la danza, y le ayuda igualmente en la definición de su propio lenguaje artístico al crear vínculos entre la práctica creativa e interpretativa de la danza y la historia de su arte. Considero que la historia de la danza es un derecho adquirido por el artista-estudiante, al situarlo en la historia, en el tiempo y en el mundo; al hacerlo consciente de la mutación constante que sufre toda práctica artística. La Historia es entonces una necesidad esencial para todo joven bailarín, al aclarar y enriquecer el análisis de la experiencia que le permiten una comprensión del contenido coreográfico de las obras, las prácticas y las técnicas que se han producido en los diferentes periodos del arte danzario.

El presente documento busca dar cuenta de mi investigación en Historia de la Danza y su relación con la creación coreográfica desde mi experiencia en la Facultad de Artes – ASAB, como docente del programa de danza y coordinador del semillero de investigación-creación “Casa en el Aire”.

Luego de una particular formación en teoría de la danza, que incluyó el estudio de análisis de piezas coreográficas y el análisis funcional del cuerpo en el movimiento, el encuentro con diferentes investigadores y teóricos del cuerpo y de la historia de la danza como Hubert Godard, Michel Bernard, Laurence Louppe, Isabel Launay, Isabel Ginot y Susana Tambutti, principalmente, redundó en mi renovado, y cada vez más agudo, interés por la historia de la danza. Regresar, en 2004, como docente de la asignatura “Historia de la Danza” a la que hoy en día es la Facultad de Artes – ASAB, me planteó un gran reto, ya que debía proponer un curso que abarcara la historia de la danza escénica occidental, es decir que de una forma lineal debía pasar por los diferentes periodos de la danza, desde el Renacimiento hasta la actualidad, con dos horas a la semana. Aunque no es imposible hacerlo, el problema resultaba en que no se podía profundizar en cada uno de los capítulos y sobretodo no se podía examinar minuciosamente el siglo XX. El anterior hecho es contrarrestado por los posteriores cambios y modificaciones del programa académico, los cuales le dan importancia al estudio de la historia y teoría de la danza y proponen su estudio durante tres años de la carrera. Las formas de apreciación y de análisis de piezas coreográficas cambian radicalmente. Acercarse al espectáculo de danza, por parte de los estudiantes, se convierte en la posibilidad de entender formas de composición y coreográficas, la construcción del movimiento; diferenciar movimientos artísticos y periodos dancísticos y sus relaciones con otras artes; en fin, las múltiples relaciones internas y externas que se mueven en una pieza.

Al tiempo que dictaba los cursos de historia me confiaron las asignaturas de Técnica de Danza Moderna y Composición y Análisis Funcional del Movimiento, que me permitieron profundizar en el pensamiento relacional entre teoría y práctica de la danza, o mejor, sobre la teoría e historia de la práctica de la danza. De otro lado, en 2007, y a partir del interés de los estudiantes por la creación, se creó el semillero de investigación-creación “Casa en el Aire”, el cual coordino hasta el presente. Para 2010, inicié estudios en la maestría de Estética e Historia del Arte, que me han permitido conocer en profundidad las relaciones existentes entre la danza y las otras artes. En resumen, el proceso descrito me ha conducido a encontrar diversas articulaciones entre historia, creación e interpretación. Mi experiencia como docente, en cuanto a la formación técnico-corporal del estudiante; como director del semillero, en la propuesta de investigación para la creación

en danza; y como docente e invitado permanente a cátedras sobre historia de la danza (en lo histórico e historiográfico), me han permitido fortalecer los vínculos entre teoría y práctica desde una comprensión histórico-cultural-corporal de la danza.

El dispositivo que me ha permitido adentrarme en el trabajo histórico de la danza es el encuentro con el análisis de piezas coreográficas y su estrecha relación con la comprensión del cuerpo danzante a través del análisis funcional del movimiento. Estas tres perspectivas de la danza (historia, análisis del movimiento y análisis de piezas coreográficas) han generado una comprensión del fenómeno cultural de la danza como un proceso histórico del cuerpo<sup>1</sup>.

Si bien desde el Renacimiento -con la aparición de los “maestros de danza” en las cortes europeas- se inicia la publicación de tratados y codificaciones de los pasos de las danzas cortesanas, es solo en el siglo XX cuando la historia de este arte adquiere relevancia académica. Algunas publicaciones de principios de siglo dan testimonio de las diferentes creaciones y de los creadores de la danza escénica de los últimos siglos (XVI al XIX), que reúnen, a la manera de una ficha técnica, la información referencial de las piezas: fechas, nombres, lugar, etc. A finales del siglo XX la historia de la danza se consolidó como una ciencia social y permitió la instauración de un pensamiento más “reflexivo” sobre esta disciplina; sobre este aspecto en particular, son numerosos los ejemplos sobre los diferentes métodos desarrollados por los investigadores en danza.<sup>2</sup> Como consecuencia, en las últimas tres décadas el conocimiento sobre la historia de la danza ha cambiado de forma vertiginosa, gracias a la evolución de la investigación sobre la misma. Ha sido posible descubrir las formas de composición y creación, comprender las nociones de cuerpo y su relación con la creación

---

1 Es importante mencionar el trabajo realizado por Hilda Islas: *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* (1995) y *La Enseñanza de la danza contemporánea, una experiencia de investigación colectiva* (2007,) y el de Janet Adshead: *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (1999), e *Historia de la danza, una introducción* (2004) como importantes fuentes bibliográficas que tratan el fenómeno histórico del cuerpo que danza y que se acercan al análisis de piezas coreográficas y al análisis funcional utilizados por los métodos de investigación en historia de la danza.

2 Existe una extensa bibliografía sobre historia y teoría de la danza, especialmente en inglés y francés; aunque muchos libros han sido traducidos al español, existen importantes e interesantes publicaciones en México, Argentina, Chile y Venezuela. Ver Bibliografía al final del presente texto.

y el contexto sociocultural donde aparece la danza. El aumento de las investigaciones sobre la danza redundó en la ampliación de los ámbitos de análisis sobre la misma y comprende temáticas como la reposición de piezas coreográficas, el estudio de caso de coreógrafos y danzas, las investigaciones sobre los fundamentales del movimiento (tiempo, espacio, peso, flujo) dentro de las piezas de danza, entre otros, y se concreta en la oferta de programas de pregrado y posgrado en danza en las universidades de todo el mundo.

De otro lado, es importante enfatizar que en las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, son los bailarines quienes comienzan a interesarse por la investigación histórica de la danza. Esta perspectiva histórica proveniente de los hacedores mismos de la danza, transforma los estudios históricos que en décadas anteriores se realizaban sobre la danza<sup>3</sup>. Las investigaciones propuestas en los últimos decenios buscan profundizar en las problemáticas del cuerpo que danza, en los fundamentales del movimiento (espacio, tiempo, peso y flujo), las relaciones danza-política, danza-arquitectura, danza-nuevos medios, en la comprensión de los periodos dancísticos, etc.

En relación con el fenómeno descrito, investigadores como la coreógrafa argentina Susana Tambutti abren un interesante campo de reflexión histórica sobre la influencia del pensamiento occidental en la creación y la noción de cuerpo de la danza escénica. Según Tambutti, “la concepción corporal, temporal y espacial que signa el nacimiento de la danza espectáculo, está estrechamente ligada a las categorías establecidas por el pensamiento moderno”<sup>4</sup>, en especial por el pensamiento de Descartes. “La concepción instrumental del cuerpo y la perspectiva cuantitativa proyectada sobre la danza en su conjunto” son, según Tambutti, los dos aspectos en que estas teorías se aplican al cuerpo en danza. Esta concepción del cuerpo característica del siglo XVIII determinó tanto la codificación de los movimientos en la danza como su instrucción, hasta que a mediados de siglo XX, en especial a

---

3 Muchas de las investigaciones en danza eran generadas desde la mirada de las ciencias sociales (la antropología generalmente), en que el fenómeno del movimiento en sí mismo y su relación con el cuerpo en contexto quedaba marginado ante perspectivas culturales y/o sociales del fenómeno dancístico.

4 Ver Susana Tambutti: *Danza y pensamiento moderno*. [http://grupodeestudio.multiply.com/journal/item/7/\\_Danza\\_y\\_pensamiento\\_moderno\\_por\\_Susana\\_Tambutti?&show\\_intertitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem](http://grupodeestudio.multiply.com/journal/item/7/_Danza_y_pensamiento_moderno_por_Susana_Tambutti?&show_intertitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem)

partir de los años sesenta, las nociones sobre la “enseñanza” de la danza y las formas de creación cambiaron radicalmente la concepción de la danza escénica a escala mundial. Para Tambutti, en la época actual se tiene preferencia por “lo local más que por lo universal, por lo fragmentario más que por lo sistemático o totalizador, por la multiplicidad de técnicas alternativas más que por un único conocimiento fundado” que han reorientado la enseñanza en danza a partir la apertura hacia otras formas de conocimiento del cuerpo en movimiento como las ciencias somáticas y las artes marciales.

La danza suele definirse como la vitalidad efímera del instante, una condición que ha llevado a esta a ser un arte que pierde fácilmente su memoria<sup>5</sup>. Este olvido nos ha conducido a no recordar estructuras, ni personajes, ni los problemas, ni las soluciones que en determinado momento marcaron una ruta específica de creación o de hacer de la danza. Sobre este fenómeno del olvido se sostienen muchas veces posturas creativas inocentes que, en su desconocimiento, proclaman una novedad formal o del contenido de su creación. La posibilidad de contextualizar históricamente el hecho dancístico en los estudiantes no solo brinda referentes para el acto creativo sino que también da lugar al estudio sobre preguntas propias de la creación en danza como, por ejemplo, la relación entre el espacio total y el espacio kinesférico<sup>6</sup>, o la relación música y danza de una pieza coreográfica, entre otras.

La condición efímera propia del acto performático de la danza conduce a comprender que se está una sola vez ante un acto de danza, que no se experimenta el mismo acto una segunda vez como los pintores vuelven una y otra vez ante un cuadro de Picasso en el cual, aunque los colores se transformen con el tiempo, permanece la huella

---

5 Al respecto ver *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)* de Jacqueline Robinson, quien en la introducción nos recuerda por qué estamos ahora en la danza: “¿Ustedes (los de la especie llamada contemporánea) los que danzan, los que dan su vida a la danza: ¿saben de dónde vienen?, ¿saben por qué este camino se hizo así? ¿Ustedes bailarines, coreógrafos, pedagogos de una forma de danza que ustedes han escogido como si nada, saben que esto no siempre fue así? ¿Ustedes saben que son los herederos de una historia rica en eventos, luchas, descubrimientos, confrontaciones, desesperos y humillaciones, de tenacidad y de fe, de falsas pistas, de risas y de lágrimas y de mucho sudor? Una epopeya ocurrida sobre su mismo suelo.” (1990, 17).

6 Espacio Kinestésico o kinesfera: Es el espacio vital del ser humano. Según Rudolf Laban es el volumen esférico que está alrededor del cuerpo y que se extiende hasta el máximo de alargamiento de los miembros, sin que la persona se desplace.

artística de su autor; en la danza, en cambio, lo visto una vez no permanece para apreciarse una segunda vez; de esa primera experiencia solo queda un *contagio kinestésico*<sup>7</sup>, como dice Hubert Godard. Puede decirse entonces que como el objeto de investigación en Historia de la Danza tiene la particularidad de desaparecer en el mismo momento que aparece, la tarea primordial de sus investigadores consiste en *rescatar* los “fantasmas”<sup>8</sup> que quedan de ella. Esta especie de *método de rescate* por el cual se recupera un acontecimiento de danza, más allá de la ficha técnica, es llamado por los franceses *reposición de piezas coreográficas*, el cual implica indagar sobre el proceso dancístico desde una perspectiva antropológica, cultural, coreográfica y, sobre todo, corporal; este proceso se caracteriza por el análisis de las fuentes primarias y secundarias, que en este caso estarían conformadas fundamentalmente por las personas vinculadas a una determinada pieza (coreógrafo, bailarines, repetidores, asistentes), los archivos y vestigios de la misma (fotos, vestuario, música, programas de mano, crítica de periódicos) y, en general, por todos aquellos aspectos que pueden dar indicios de aquel único y primer acto de la obra de danza investigada. En esta búsqueda lo recuperado no es solo la ejecución de una obra específica, sino también la problemática que aquella pieza expresaba.

En *La mesa verde* (1932) de Kurt Jooss, por ejemplo, la reposición hecha por Joffrey Ballet de Chicago (1967) se observa cómo una pieza de danza ejecutada en el período de entre guerras, expresa claramente la división política del mundo occidental en su momento; sobre una mesa verde unos “diplomáticos” enmascarados intentan ponerse de acuerdo, pero todo termina en un conflicto que se resuelve con el disparo de un arma que representa el suceso que condujo al inicio de la segunda guerra mundial. En este sentido, la reposición rescata toda una temporalidad, el contexto donde se crea una pieza, pero también las problemáticas en torno al movimiento con las cuales tuvo que enfrentarse el coreógrafo y los bailarines de la pieza en su momento. Sin embargo,

---

7 Contagio Kinestésico: Influencia corporal al percibir un cuerpo en movimiento.

8 Fantasma: Michel Bernard en su libro *De la Création Chorégraphique*, propone que en un espectáculo, “ya no es la pretendida realidad anatómica del cuerpo identificada en la práctica de la vida cotidiana, sino una constelación de apariencias móviles y multisensoriales... porque el cuerpo que se muestra sobre la escena no solamente no es real, sino que *no puede serlo*... Así el cuerpo sometido a las pautas espectaculares de este lugar, se despoja necesariamente del ser que él reivindica” (Bernard, 2001, 87).

se sabe que la reposición hecha treinta y cinco años después no será la misma que aquella hecha en 1932 pues los cuerpos de los intérpretes no son los mismos, su entrenamiento y su forma de moverse ha cambiado no sólo de temporalidad, sino de espacio geográfico y político.

La pregunta por el cuerpo, por el movimiento del cuerpo y su relación con el contexto cultural y social en el cual se inscribe, puede ser comprendida a partir de las observaciones hechas por el Análisis Funcional del Movimiento<sup>9</sup>. Según Hilda Islas, para entender cómo se mueven los bailarines en una pieza coreográfica “es necesario determinar en qué cultura de cuerpo está inscrita tal tecnificación de movimiento. Es decir, hacer una consideración analítico-kinética del estilo general de una cultura de movimiento, con el propósito de *localizar los usos diferenciales cotidianos y extracotidianos dancísticos*”. (Islas, 1995: 233)

La investigación histórica de la danza se posiciona en el cuerpo y en el movimiento del cuerpo; esta situación permite reafirmar la estrecha relación existente entre la historia y el análisis funcional del movimiento para analizar cualquier pieza coreográfica. En la reposición de piezas casi siempre aparece lo que podría llamarse el asunto de la verdad, la pregunta acerca de la autenticidad de la interpretación-investigación de una pieza. No obstante, desde la perspectiva del análisis funcional del movimiento el cuestionamiento sobre la verdad de las piezas pierde consistencia pues su misma metodología permite reconocer la cultura en la cual está inmerso el cuerpo, sus formas particulares de moverse, sus propias disposiciones corporales, las informaciones técnicas que lo atraviesan, los motores de movimiento, etc.<sup>10</sup>

---

9 Análisis Funcional del movimiento: “disciplina que favorece la comprensión y la integración de los movimientos en danza... Este acercamiento al cuerpo se ha sustentado de los trabajos de grandes pioneros y teóricos del movimiento como F. Delsarte, R. Laban, E. Jacques-Dalcroze y de los conceptos y prácticas corporales educativas o terapéuticas como: F. M. Alexander, I. Bartenieff, Bonnie Bainbridge Cohen, M. Feldenkrais, Elsa Gindler, F. Hellès, Lulu Sweigard, Mabel Todd. Así mismo se ha enriquecido de aportes de la biomecánica, del análisis funcional, de la neurofisiología y de los resultados de diversos estudios como la cronofotografía y de las imágenes de síntesis que han permitido afianzar y aprender mejor la cinética del movimiento.” (Dictionnaire de la danse, Larousse, 2008)

10 Al observar las diversas interpretaciones que se han realizado sobre *La consagración de la primavera* a lo largo del siglo XX, la versión de Vaslav Nijinski (1913) obedece a formas y técnicas de movimiento diferentes a aquellas que subyacen en la versión del Joffrey Ballet (1987). Por lo tanto, no es importante preguntar si la versión de Nijinski es idéntica a aquella bailada en 1987 ya que, desde la perspectiva planteada, toda investigación es una interpretación.

Lo anterior es corroborado por el bailarín y analista del movimiento Hubert Godard cuando afirma que “La danza es por excelencia el lugar donde podemos ver los trastornos que produce la confrontación de las fuerzas de la evolución cultural, que tienden a producir y al mismo tiempo a controlar o igualmente a censurar toda nueva actitud de la expresión de sí mismo y de la impresión del otro. Así, el gesto y su captación visual funcionan sobre una infinita variedad de fenómenos que prohíbe todo espíritu de reproducción idéntica.” (Ginot, 2002: 236)

Partiendo de la idea de que el estreno no es el resultado de un proceso de creación, sino el inicio de su maduración, el análisis de piezas tiene en cuenta que la pieza coreográfica responde a este proceso de cambio o evolución constante. El hecho de entender esta “maduración”, al tiempo que se ofrecen herramientas de observación y análisis, dota a los estudiantes con los insumos esenciales para el acto mismo de la creación desde la comprensión de diversas formas de composición que históricamente han surgido en un determinado espacio-tiempo.

En resumen, el objetivo de mi reflexión consiste en mostrar cómo a través del análisis del movimiento, basado en criterios de su campo específico (peso, tiempo, espacio, etc.), es posible dar cuenta de las formas diversas de interpretar una pieza en determinado momento de la historia pasada o presente y, desde allí, dar cuenta también de las percepciones (formas de recepción) que acompañaron dicha interpretación; todo ello con el fin de exponer los elementos fundamentales que hacen parte de los métodos de investigación contemporáneos utilizados en historia de la danza.

## Bibliografía

- Abad Carlés Ana. *Historia del Ballet y de la danza moderna*. Alianza editores. España. 2008.
- Adshead Janet, Briginshaw Valerie, Hodgens Pauline, Huley Michael. *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana. Valencia. 1999.
- Adshead-Lansdale Janet y Layson June. *Historia de la danza, una introducción*. Traducción de María Dolores Ponce. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México. 2004
- Bernard Michel. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse. Paris. 2001.
- Camara Elizabeth, Islas Hilda. *La Enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Mexico. 2007.
- Garaudy Roger. *Danzar su vida*. Conaculta Cenart. México. 2003
- Islas Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México. 1995.
- Louppe Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Segunda edición, Contradanse. Bruselas. 2000.
- Pérez Soto Carlos. *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Lom Ediciones. Santiago de Chile. 2008.
- Rousier Claire. *L'histoire de la danse. Repères dans le cadre du diplôme d'état*. Centre national de la danse, Cahiers de la pédagogie. Paris. 2000.
- Rousier Claire. *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Centre national de la danse. Paris. 2002.

## LA INVESTIGACIÓN - CREACIÓN EN DANZA Y EL PENSAMIENTO SISTÉMICO



Foto: Felipe Camacho. Obra: Borde (2006). Compañía: La Espiral

### **José Ignacio Toledo Aranda**

Licenciado en Física. Director, Coreógrafo, Gestor Cultural y Bailarín con 13 años de experiencia. Maestro en Artes Escénicas con énfasis de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Como director ha sido ganador de Becas de Creación en el año 2007, 2009 y 2011. Bailarín de la compañía Psoas Coreolab dirigida por Charles Vodoz desde el año 2004. Bailarín intérprete desde el 2004 de la compañía Psoas – Coreolab dirigida por Charles Vodoz, y ha trabajado como intérprete en creaciones de los directores Ricardo Rozo, Eduardo Ruiz, Rafael Palacios y Rafael Nieves.

### **Ana Cecilia Vargas Núñez**

Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Estudiante de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Bailarina y coreógrafa con 12 años de experiencia, ganadora de becas de creación a nivel distrital en el 2010 y a nivel nacional en el 2011. Bailarina de la compañía Psoas Coreolab dirigida por Charles Vodoz desde el año 2005.

La inclusión de las artes en general y especialmente de la danza al sistema educativo superior en las universidades ha ido generando diálogos entre el mundo de la creación y de la academia, que ha propiciado cuestionamientos sobre la particularidad de la investigación artística. A partir de este campo dialéctico, surge el concepto de la investigación - creación, el cual es actualmente muy utilizado por las instituciones académicas de artes (Daza, 2009:87). Esta visión propone que la creación en el arte es una forma de investigación y es un proceso tendiente a producir conocimiento, no solo a nivel individual, sino también sobre las dinámicas sociales, culturales, estéticas, artísticas, etc. (Mincultura, 2011:76), validando de alguna manera los procesos creativos que suceden en las diferentes áreas del arte frente al ámbito científico y académico. La consideración del arte como saber, el reconocimiento de los procesos de creación o producción artística como formas de investigación, sigue generando importantes tensiones tanto en el ámbito académico como dentro de los artistas en ejercicio, impulsando la búsqueda de diferentes vías y formas de abordar la investigación artística.

Los procesos creativos en danza no han sido ajenos a estos cuestionamientos, generándose reflexiones sobre la praxis individual, las metodologías de creación, los instrumentos, las diferentes formas de trabajo, las decisiones acerca de la selección, el análisis y la edición de los materiales coreográficos, plásticos y sonoros, etc. La noción de investigación - creación ha ido tomando fuerza en las prácticas artísticas

de la danza y cada vez más agrupaciones y coreógrafos son conscientes de las implicaciones sociales, culturales e investigativas de su quehacer artístico como generadores de conocimiento.

En el campo de la danza, los procesos de investigación - creación parten generalmente de una pregunta, una indagación, claramente definida sobre los intereses y condiciones particulares de las agrupaciones o de los coreógrafos (Colle, 2002:5 - Mincultura, 2011:76). Ésta pregunta sirve como punto de partida para el desarrollo de una idea de montaje o puesta en escena, que requiere de un proceso de reflexión, experimentación y ensayo, luego del cual se producirá la obra de danza. La conformación de la obra conlleva toda una serie de toma de decisiones, generalmente no premeditadas, que van surgiendo a medida que el proceso de creación se va desarrollando.

La forma como se plantea la pregunta o inquietud inicial, hasta la manera en la que se estructura la puesta en escena de la obra, varía dependiendo de la experiencia y de la visión del director, coreógrafo o colectivo creativo; cada artista configura sus formas de hacer, de tomar decisiones, etc. No existe una fórmula única que deba ser seguida para crear una obra de danza, existen una multiplicidad de acercamientos y un sin número de visiones sobre lo creativo. En el presente escrito se desea analizar una de estas posibles vías de acercamiento al proceso de investigación - creación desde los principios del pensamiento sistémico.

La idea de sistema surge en discusiones sobre la ciencia hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX y se plantea como un concepto científico opuesto a la idea reduccionista tradicional de la ciencia (Grupo de estudio CTS, 2009:3). La sistémica es un concepto “«*globalizador*»: obliga a percibir cualquier objeto como parte de un todo, como relacionado con un entorno” (Colle, 2002:5). La Teoría General de Sistemas centra su atención como objeto de estudio a los sistemas llamados «abiertos», es decir “sensibles a las condiciones de su medio ambiente, sean estos naturales o artificiales”. (Colle, 2002: 6).

*Todo sistema abierto es un objeto que, en su medio ambiente, dotado de finalidad, ejerce una actividad y ve su estructura evolucionar con el tiempo, sin perder sin embargo su identidad única. (Colle, 2002: 6).*

Esta noción es muy importante para el abordaje de los procesos de investigación - creación en danza dentro de un pensamiento sistémico.

La danza es una práctica enmarcada en un contexto social y cultural, del cual le es imposible aislarse, y a partir del cual surge, se visualiza y define una inquietud o pregunta de partida para el hecho creativo, lo que le otorga una finalidad a la práctica dancística, la cual es desarrollada en el tiempo durante el proceso de investigación - creación y mantiene dentro de su lógica interna una identidad propia. Es así como podemos relacionar los procesos de investigación - creación en danza como sistemas abiertos que pueden visualizarse, analizarse y entenderse dentro del pensamiento sistémico.

El pensamiento sistémico, en oposición a la visión cartesiana de la *causalidad* lineal, es un pensamiento circular (Grupo de estudio CTS, 2009:4), que genera relaciones entre los objetos y fenómenos de manera múltiple, analizándolos bajo la lógica de fines/medios, más que en la noción de causas/efectos, enriqueciendo mucho más la visualización del objeto de estudio (Colle, 2002:5), y permitiendo crear un conocimiento complejo de los fenómenos que se abordan. La pregunta o inquietud de la cual surgen los procesos de investigación - creación en danza es lo que podríamos denominar como el objeto de estudio particular, el cual puede surgir desde cuestionamientos de movimiento, dramaturgicos, escénicos, tecnológicos, etc.

Un componente esencial que hay que tener en cuenta para el abordaje del pensamiento sistémico como parte de un proceso de investigación - creación es el de tiempo o historicidad, que “considera el sistema en cuanto sujeto al paso del tiempo” (Colle, 2002:6), y que deriva en el concepto de «proceso»: “entendido como cambio en la materia, energía o información que ocurre en el tiempo. La dimensión dinámica de un objeto - que es lo que interesa - se hace visible y se representa, por lo tanto, mediante procesos” (Ibid). Es así como dentro de la investigación - creación en danza, no solo el producto (la obra como tal), es lo relevante, sino también el proceso de transformación del mismo creador, de los intérpretes, del desarrollo de la pregunta, del material físico y corporal, etc. (Daza, 2009:91). Por ello será fundamental el registro y análisis del proceso que se adelante en el acto de investigación - creación, el cual generará una producción de conocimiento sobre el objeto de estudio particular, al mismo tiempo es necesaria una sistematización rigurosa de la información producto del proceso, la cual permita a otros investigadores del campo acercarse a ese mismo objeto de estudio y a partir de allí generar nuevas inquie-

tudes, cuyo desarrollo redunde en el crecimiento de la producción de conocimiento en el campo de la danza.

Toda producción de conocimiento necesita de un instrumento para su correcto desarrollo y lograr los objetivos previstos, a dicho instrumento se le denomina: método; etimológicamente la palabra “método” viene de las raíces griegas “meta”: como proposición que nos indica movimiento, actividad (hacia) y “odos”: que significa camino. Según la estructura de la palabra, el método es el medio de conseguir un fin. Así mismo, el método establece un encuentro dialéctico con el sistema [3], los dos se transforman mutuamente, se fusionan, se rebotan el uno en el otro, “por una parte, ningún sistema de conocimientos se realiza por completo en un método; el sistema de conocimientos es, por su contenido, más rico que este. Por otra parte, en su desarrollo, el método surgido sobre la base de un sistema sale obligatoriamente más allá de los límites de este, conduce al cambio del viejo sistema de conocimientos y a la creación de uno nuevo. El sistema es más conservador, procura conservarse y perfeccionarse a sí mismo. El método es, por su naturaleza, más móvil y está orientado al aumento de los conocimientos y a la creación de un nuevo sistema” (P.V. Kopnin, *Lógica dialéctica y teoría* Poznanía. P. 83, citado en Borev, 1983:111).

Un método elaborado correctamente debe sustentarse en los discernimientos que se han construido previamente sobre el objeto de estudio particular del sistema, para a partir de allí, edificar los nuevos aportes o ideas de la construcción de conocimiento. En el campo de la danza, es necesario comprender que el método posee dos cualidades complementarias: su carácter objetivo y su carácter subjetivo. La objetividad del método habla sobre aquello que se conoce acerca del objeto de estudio particular, aquello que de una u otra manera mantiene ciertas condiciones constantes en la realidad y estas a su vez van determinando las cualidades y características del mismo. Por otro lado, la subjetividad se da en la medida en que el colectivo de investigación como creador, observador, analista, etc., del proceso de investigación - creación, es quien da cuenta de estas condiciones que caracterizan el objeto de estudio particular del sistema y se aproxima a ellas a partir de una visión que surge del consenso de los diferentes saberes y experiencias particulares de cada integrante del colectivo, generando de esta manera algo que se podría denominar como un “conocimiento relativo”, el cual deberá ser valorado a la luz del análisis histórico del

conocimiento sobre el objeto de estudio particular; así el método podría ir desdibujando la brecha que establecen sus dos condiciones innatas: la subjetividad y la objetividad. Ahora, gracias a esta dualidad el método enfrenta dos problemas que debe resolver, el primero de ellos tiene que ver con su carácter verdadero y el segundo con su carácter correcto. El primero de ellos se refiere explícitamente a la coherencia y concordancia que el método mantiene con aquellas características del objeto de estudio particular que son inmutables, o que presentan una mínima transformación en el tiempo; en relación con la realidad y el carácter correcto del método, este último pretende controlar las producciones y relaciones teniendo en cuenta el conocimiento previo sobre el objeto de estudio particular y cómo estos productos y relaciones están inmersos dentro de unas lógicas, reglas y condicionamientos sociales y culturales que son propios del contexto en el cual se encuentra el sujeto investigador - creador y que establecen ciertas características y cuestionamientos específicos que el método afrontará y a los cuales deberá adecuarse.

Por su parte, el método requiere de un procedimiento intrínseco que posibilite y caracterice las relaciones que él tiene con el objeto de estudio particular: la metodología. En principio la metodología no se debe entender como un elemento que desde el exterior se le agrega al método, sino como una condición que nace de su interior y que se arraiga a sus características, necesidades y preocupaciones. El pensamiento sistémico no pretende conocer la naturaleza última de las cosas, es más bien una “manera de conocer” abarcadora, y esta búsqueda pretende encontrar el “modelo” que más se ajuste al método:

*Un «modelo» es un tipo de representación que permite rendir cuenta de las observaciones realizadas y prever el comportamiento del sistema en condiciones variables. (...) Modelizar implica escoger signos y organizarlos en redes. (Colle, 2002:6)*

El modelo busca la correspondencia entre los elementos concretos y abstractos del sistema, en procura de una idea, concepto, mecanismo o práctica donde lo absoluto y lo irrepresentable del sistema puedan coexistir y ser analizados. A su vez, la metodología pretende encontrar diferentes lecturas y miradas sobre el objeto de estudio abordándolas desde la perspectiva sistémica, con el fin de hacer un análisis más profundo e integral del mismo.

De acuerdo con lo anterior, aproximarse a un proceso de investigación - creación desde una perspectiva sistémica es entender tal proceso como un sistema abierto que se encuentra en relación e interacción directa con su contexto, donde la investigación es realizada no por un individuo sino por un colectivo de personas que desde sus saberes y experiencias le aportan a la construcción de conocimiento, requieren definir un cuestionamiento particular que desemboque en un objeto de estudio, del cual es necesario hacer una valoración previa a partir de su historicidad. De igual manera, el proceso de investigación - creación requiere de una rigurosidad en el análisis y sistematización de todo su desarrollo, así como de la definición clara de los elementos suficientes y necesarios para este análisis: método, metodología y modelo, los cuales permitan de una manera coherente y armónica generar un nuevo conocimiento que se manifieste no solamente en una obra de danza - de carácter escénico o no - como síntesis práctica del proceso de investigación - creación, sino también en una síntesis conceptual que abarque no solamente los registros, documentos y reflexiones durante el proceso, y que también tenga en cuenta aquellas reflexiones y conclusiones a las que se llega posterior a él, una vez se socializa y se pone en tensión el producto de la investigación creación con el contexto socio cultural. El nuevo conocimiento propiciará la generación de nuevos interrogantes e inquietudes, los cuales podrán hacer parte o no del mismo objeto de estudio particular, lo que plantea un retorno del proceso y la posibilidad de una nueva construcción en el marco de uno o más procesos de investigación - creación, que podrá ser abordado por el mismo colectivo creativo o por otros investigadores del campo.

*Producir conocimiento, en arte, significa ir más allá de la creación de la obra para comprender su proceso de instauración e inserción en el seno de la producción contemporánea y de la historia del arte como un todo. Significa, también, comprender su relación con las teorías artísticas y con las categorías de la crítica del arte. En fin, representa contribuir para una epistemología, siempre en construcción, del fenómeno Arte y de su sistema en las sociedades contemporáneas. (Cattani, 2001. Pg. 105 - En Fajardo-Gonzalez).*

## Bibliografía

- Borev, Luri. “El análisis sistémico-integral de la obra artística”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. SABER ULA. Venezuela. 1983. Pág 109-127.
- Daza Cuartas, Sandra Liliana. “Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes”. *Horiz. Pedagógico*. Volumen 11. No 1. 2009. Págs. 87-92.
- Colle De Scheemaecker, Raymond. “¿Qué es la “Teoría Cognitiva Sistémica de la Comunicación?””. Publicación del Centro de Estudios Mediales Facultad de Ciencias de la Comunicación e Información Universidad Diego Portales. Santiago de Chile. Chile. 2002
- *Convocatoria de estímulos 2011*. Ministerio de Cultura, Colombia. Programa Nacional de Estímulos a la Creación y la Investigación
- Fajardo-González, Roberto. *La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)*.

## EL LENGUAJE DE LA DANZA Y LA COMUNICACIÓN

### UN PRIMER ACERCAMIENTO



Foto: Zoad Humar. Obra: Apartamento 25 (2011). Director: Sarah Storer. ASAB

### **Yudy del Rosario Morales Rodríguez**

Docente Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Su formación profesional comenzó en la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklórica de Ciudad de La Habana, obteniendo el título de Bailarina Profesora de Danza Moderna y Folklórica. Graduada Destacada. Licenciada en Arte Danzario, especialización Danza Contemporánea. Diploma de Oro en la Facultad de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte de Ciudad de la Habana, Cuba. Actualmente cursa estudios de Maestría en Estudios Artísticos en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Desde 1982 ha desempeñado una labor docente ininterrumpida. Su amplia trayectoria artística está relacionada como bailarina y coreógrafa simultáneamente a la docente, participando en el grupo REMINISCENCIA, y ASÍ SOMOS del cual fue fundadora. Actualmente es directora del Semillero Colectivo Interdisciplinario de Creación CICCRE y desarrolla el proyecto de investigación Hacia una Semiótica de la Danza, auspiciado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico CIDC, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

*Abrir el espectro de posibilidades nos permite descubrir los intrincados laberintos de este arte*

**C. Mendoza**

El lenguaje es un término utilizado de manera polisémica, y este es una facultad humana que tiene su génesis en la necesidad de comunicar desarrollando el pensamiento, la comprensión y representación de la realidad por medio de un sistema de símbolos, códigos y signos que se construyen como una *institución* de carácter social y cultural.

El lenguaje cobija dos tipos de manifestaciones, el lenguaje verbal constituido por los *códigos de* las lenguas naturales desarrolladas por las comunidades del mundo y el lenguaje no verbal que se vale de diversos sistemas semióticos aportados por la cultura del lugar en que se manifiesta. Si partimos de estas dos clasificaciones considerariamos la danza como una manifestación compleja y polimórfica del lenguaje corporal, es decir, un sistema semiológico complejo<sup>1</sup> dentro de la comunicación no verbal porque esta – la danza- no responde a un código lingüístico de signos y reglas que son constituidos en una gramática específica sino, como diría Thibaud<sup>2</sup>, *la naturaleza de la danza reside en el movimiento corporal para comunicar de forma no verbal* en estados de reposo o quietud activa, en las actitudes que adopta en sus gestos y posturas o ademanes, o las formas que se desarrollan en el tiempo y en el espacio tridimensional donde confluye su actividad.

---

1 Roland Barthes define así aquellos sistemas de comunicación como el cine y la música, por ejemplo, que se encuentran fuera del sistema lingüístico en su libro *La aventura Semiológica*. Editorial Paidós. Barcelona. 2009.

2 Claude Thibaud, en un artículo titulado *Hacia una semiótica de la danza*. Primeras aproximaciones.

Estos elementos de la comunicación no verbal constituyen recursos para expresar los sentimientos, las emociones, las sensaciones e ideas enmarcadas en un contexto logrando proporcionar la emisión de señales que pueden ser “leídas” por un destinatario denominado público o receptor. No obstante, Emile Benveniste – citado por Thibaud- dice que todo lenguaje no verbal o sistema semiótico debe cumplir por lo menos dos requerimientos fundamentales del lenguaje verbal; la existencia de un repertorio finito de símbolos convencionales y un conjunto de reglas combinatorias de estos símbolos.

Siguiendo esta línea de pensamiento podríamos preguntar, ¿qué sería para la danza cumplir con estas condiciones del lenguaje? Para responder esta pregunta en un acercamiento a priori, la danza en términos saussureanos de lengua y habla sería el movimiento del cuerpo humano, ese repertorio finito de códigos comunes, de rotaciones, flexiones, extensiones, elevaciones y giros organizados en el tiempo y el espacio, y aquellos gestos que hacen parte de la conciencia colectiva. La segunda condición, la que habla de un conjunto de reglas combinatorias de estos símbolos; estas reglas se facilitan en la danza a través de su carácter polifórmico y polivalente dado en su funcionalidad y las formas que componen las distintas técnicas, géneros y estilos individuales como colectivos tanto de aquellos que toman *decisiones unilaterales* para formar sus códigos, otros que se dan a manera de grupos *difusos* e indeterminados difíciles de definir o conjuntos altamente calificados denominados por Barthes como tecnocráticos, permiten la construcción de una diversidad de posibles acciones corporales que son parte de la complejidad de prácticas y maneras de decir desde el movimiento del cuerpo y con el cuerpo.

Complementando estas condiciones ratificamos su universalidad y polivalencia a través de las dimensiones: académica, educativa, terapéutica, de ocio, sociales, mágico religiosas, o artística, y de este modo podemos decir que la Danza es un lenguaje que asume sus propias leyes, formas y signos para realizar procesos de significación. Entonces, la danza como una de las manifestaciones del arte puede ser percibida y decodificada como texto dentro del campo simbólico y sensible en la producción de imágenes fijas y en movimiento que se “traducen” con el apoyo de las experiencias de los espectadores, de las subjetividades colectivas y el acervo de gestualidad cultural que sustenta su hacer y crear que permite el proceso de comunicación en un intercambio de

relaciones en la “trasmisión” y participación del receptor como ente activo que comparte experiencia, conocimientos, sensaciones, opiniones y sentimientos en la interpretación de las señales emitidas en un canal de doble vía. Son estas las causas o razones que dan cuenta de la posibilidad de asumir la danza como un lenguaje capaz de cumplir con los **procesos comunicativos** tradicionales o desde las nuevas experiencias sensibles en **las condiciones estéticas del discurso** para la producción de sentido.

Al hablar del campo simbólico de la danza, Susan Foster<sup>3</sup> reconoce cinco categorías convencionales de la danza contemporánea denominadas como **complejo sistema de resonancias**: forma, estilo, modo de representación, vocabulario y sintaxis, categorías que bien pueden ser aplicadas a toda la gama de propuestas estéticas y del patrimonio cultural de cualquier colectividad como una forma de sustentar un análisis de las prácticas artísticas y de establecer las relaciones que componen la construcción de discurso.

Apoyándonos en la definición que Víctor Niño<sup>4</sup> hace sobre el discurso, plantea que “... *en su calidad de unidad global portadora de significado, producida con intensión comunicativa dentro de una interacción social, comprende diversos procesos semióticos y lingüístico: se produce como una red compleja e íntegra de relaciones de orden cognitivo, semántico, sintáctico, fonológico-fonético, semiótico, pragmático y sociológico*”; podemos llegar a comprender cómo en la danza se genera esa construcción de discurso.

El discurso en lingüística, en su *dimensión cognitiva*, se basa directamente en la representación del concepto como un instrumento, como historia, como un haz de posibilidades a comunicar ideas en el campo de las experiencias humanas.

Aparece el *referente* como la realidad o contexto en el cual se produce la comunicación, *cargándolo con un significado*; así, el concepto cumple una función simbólica, sería el cómo se representa el concepto y la cosmovisión que plantea el creador en el hecho artístico.

---

3 Susan Leigh. Foster *Reading dance*. Berkeley. University of California Press. 1986.

4 Víctor Niño. *Fundamentos de Semiótica y Lingüística*. Quinta edición. ECOE Ediciones. 2007.

La *dimensión semántica* en un discurso dancístico se direcciona en el mismo sentido del lingüístico que intentaría descubrir el sentido/ significado del tema o tópico, relacionado con el referente, buscando lo que está dicho directamente y lo que puede ser un subtexto del discurso escénico. Como otra característica de la dimensión semántica, encontramos la macro estructura que se vale de la “coherencia” para comprender la organización y soporte del *proceso comunicativo*.

Es importante diferenciar este último del término superestructura que refiere a lo esquemático, al género y a la tipología textual. En la danza esos dos términos los relacionamos con los elementos forma/ estructura que develan la arquitectura del discurso.

En cuanto a la dimensión morfosintáctica, esta se refiere a las micro estructuras que configuran el discurso lingüístico, en una analogía con la Danza que esta podría relacionarse a lo que Susan Foster es su sistema de resonancias lo que corresponde al *vocabulario*, definiéndolo como *kinesintaxis*, que estaría comprendida en los niveles de *cohesión* y *coherencia* de la organización del movimiento en frases, variaciones y secuencias dependiendo de la práctica estética y sus intensiones de diálogo con el proceso de representación.

Como hallazgo determinamos que para poder hacer un análisis comunicativo de la Danza, solo podría realizarse desde el estudio de la dimensión semiótica del discurso que se orienta a la observación del proceso de *semiosis* de cualquier tipo de experiencia estética dancística, porque esta se dirige a la construcción del *texto poético*, que puede estar manifiesto u oculto, y con la ayuda de los símbolos y signos que emergen del imaginario colectivo apoyan el cierre del proceso de comunicación. No debe verse el movimiento como el único elemento de esta producción sino en la intertextualidad de los componentes del hecho escénico, que en una complementariedad total e integrativa de sus propios códigos encierran todo el proceso discursivo.

Por esta razón la danza, como *ars escénica*, no sólo se limita al movimiento corporal sino que es un evento integrado por otros sistemas semióticos tales como el espacio (bidimensional y tridimensional) y en sus relaciones proxémicas, el vestuario, los elementos escenográficos, la iluminación y el campo musical y sonoro, que de manera subsidiaria o complementaria establecen una interrelación solidaria

conformando el *espacio cognitivo-semiótico-semántico* que se produce en la circulación de significados en cada uno de estos sistemas. Los sistemas sonoros o musicales, las imágenes visuales e imágenes en movimiento que se producen, el entorno visual (iluminación, el vestuario, escenografía, tipos de escenarios) los gestos, la proxemia, la cinésis y la kinesis en comunión total, a nuestro modo de ver, satisfacen de manera íntegra el proceso comunicativo de cualquier suceso escénico, por esta causa ninguno de los componentes de la creación dancística debe analizarse de manera aislada sino como un todo desde dos perspectivas posibles: diacrónica y sincrónica.

A pesar de las características del arte contemporáneo, donde sus poéticas no siempre responden a la particularidad de poder diferenciar o evidenciar sus contornos, dado lo complejo y lo difuso que estos pueden ser para delimitar las macro estructuras o superestructuras, porque en su devenir ha sido una constante la ruptura continua de modelos y esquemas, es posible realizar la evaluación de cualquier construcción simbólica desde la mirada de las dimensiones que hemos enunciado anteriormente con los términos que intervienen en el discurso lingüístico, haciendo paralelos y salvando las distancias por las diferencias de los dos lenguajes, sugiriendo, desde ya, posibles puentes con las propuestas que otros teóricos de la danza han asumido para concretar el aparato conceptual y epistemológico del campo de la danza en los procedimientos para entender, comprender e interpretar cualquier acontecimiento escénico.

La necesidad de presentar esta propuesta desde las variadas funciones del lenguaje verbal y observar la aplicabilidad desde lo referencial, fáctico, emotivo, estético y poético que desde la función metalingüística se puede ver y analizar el comportamiento de la práctica dancística y algunos de los dispositivos que facilitan los procesos de comunicación en sus relaciones de intercambio.

Las posibilidades de producción de conocimiento relacionado con el tema es el origen de la invitación a proyectarse en este arduo y extenso camino, explorando y desenmarañando los vericuetos del arte de la danza.

## CREACIÓN VIRAL



Foto: Laura Benavides. Obra: Lalalá, lalalá, canción que era un sofá (2009)  
CEC 2009. Dirección: Bellaluz Gutiérrez de la Torre

## **Bellaluz Gutiérrez de la Torre**

Se formó como bailarina de danza contemporánea en el programa de formación ofrecido por la compañía Danza Común y el Centre National de la Danse de Paris y estudió Literatura en la Universidad Nacional de Colombia. En estos momentos se encuentra desarrollando el primer semestre de la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas en la Universidad Nacional de Colombia.

Como bailarina ha trabajado con coreógrafos nacionales y extranjeros como Carmen Werner, (España) Alexis Eupierre (España), Camilla Graff (Dinamarca), Anaisa castillo (Venezuela), Rafael González (Venezuela), Beto Pérez (México), Sofía Mejía (Colombia), Zoitsa Noriega (Colombia), Karla Flórez (Colombia), Charles Vodoz (Suiza), Margarita Roa (Colombia), Norma Suarez (México), Jorge Tovar (Colombia).

Sus coreografías han participado en eventos y Festivales en España, Brasil, Venezuela, México, Suiza, Francia y Colombia.

Actualmente se desempeña como Directora General de la Fundación Danza Común.

La invitación realizada por IDARTES a los diversos semilleros de creación que se dan en Bogotá ha dado cuenta del nacimiento de nuevos espacios en torno a la danza, hecho que evidencia los logros alcanzados gracias a programas de formación como los propuestos por la ASAB y por organizaciones formales y no formales como Cenda, Zajana Danza, Danza Común, Adradanza, la Academia Guerrero entre muchas otras.

A lo largo de esta primera década del año 2000, Bogotá se ha visto invadida por una multitud creativa de obras y ha sido testigo del surgimiento de nuevas compañías. Todo este dinamismo creativo se ha beneficiado no solo del respaldo de estos programas de formación y entrenamiento, sino también de la proyección visionaria de creadores, maestros, compañías e instituciones que han abierto sus estudios, casas y salones de universidades, al encuentro de bailarines y creadores, mediante propuestas que promueven desde el colectivo, la toma de riesgo frente a la creación. Se ha dejado de lado el protagonismo que solo hace referencia al renombre o la experiencia acumulada de un solo individuo o creador. En estos momentos empezamos a habituarnos a reconocer propuestas creativas que proceden de un colectivo de artistas.

Este hecho precisamente da inicio a un momento supremamente interesante, un momento en el que se opera un cambio de paradigma con respecto al proceso de transmisiones del conocimiento y la manera de cómo son apropiadas las experiencias de la danza.

Muchos bailarines de la capital se han forjado alrededor de grandes maestros, siguiendo sus visiones de mundo, sus pensamientos y métodos de creación, un paradigma de transmisión de conocimiento en el que se ha ocupado el rol de aprendiz: sentir empatía por continuar y

reforzar tradiciones de movimientos que han sido elaboradas con mucha dedicación y esfuerzos por grandes artistas y maestros. Cada uno de nosotros podemos dar cuenta de las huellas que han dejado grandes bailarines, que bajo su nombre generaron escuelas, y cómo ellos, a través de nuestros cuerpos y movimientos, han guardado una tradición física que nos ha impulsado a ser bailarines y maestros.

Paralelo a este fenómeno han surgido programas y espacios que han buscado seguir reactivando la creatividad ya no solamente bajo la dirección de un creador. Se han generado dinámicas colectivas en donde simplemente se han juntado saberes, gente, experiencias y expectativas. Estos programas han propuesto sus propias maneras de funcionamiento, caracterizándose por una horizontalidad en la transmisión del conocimiento, gente que se reúne y convoca a otra para trabajar y explorar, con o sin directrices claras para sus proyectos, tejiendo una intrincada red en la que se comparte la pasión por el encuentro, por la confusión o la claridad y por la posibilidad de emprender *en común, en conjunto, acompañados, con los otros*, caminos hacia nuevas formas de expresión a través del cuerpo.

Estos proyectos o propuestas, aunque tengan un director que ayuda a coordinar todo lo que sucede a su interior, son difíciles de asimilar al modelo del “un solo maestro”; ya es difícil hablar de la escuela de Pedro, Rosa, y lo que más bien se confirma es la consolidación de colectivos que permiten a sus integrantes reconocer y buscar al interior del grupo sus propias voces y enunciaciones en torno a la danza. Cada discurso que se construye a su interior emana de una búsqueda en sinergia que crea cada más y más nudos comunicantes y estos a su vez generan otras ramificaciones creativas que van expandiendo el interés y el riesgo por el ejercicio de la creación y la experimentación.

Estas experiencias se inscriben dentro de una lógica social que podría tener conexiones con los setenta en Estados Unidos o los noventa en Venezuela, momentos en los que primó la importancia de tomar el mando de lo vivido, en el que el criterio del sabio no invalidaba en nada la intensidad y legitimidad de lo que el aprendiz descubría por cuenta propia.

Como también la inexorable virtualización de nuestra experiencia que relega el cuerpo a una aparente pasividad, pero en la que realmente existe un gran dinamismo psicológico-emocional expresado a través de los sentidos de la vista y del tacto: se busca, se mira, se teclea, se memoriza, se corta, se pega, se mira, se busca, se descarga, se toca, se teclea, se guarda.

Éste dinamismo virtual ha tenido resonancias fuertes en los cuerpos y en la manera de cómo las relaciones y el conocimiento se construyen. El cambio de paradigma con respecto a los lugares de formación se opera de igual manera en la relación de maestros y alumnos. La danza y el cuerpo también se hacen protagonistas de las nuevas relaciones que impone un mundo de redes, en donde las jerarquías tienden a reestructurarse o a amoldarse constantemente, quizás no desaparecen pero están en continuo movimiento y cuestionamiento, permitiéndole un margen de movilidad para redefinirse.

En este tipo de circunstancias las relaciones, el conocimiento y la experiencia se distribuyen en lugar de concentrarse en un solo individuo o lugar y quizás esto facilita el entregar, el compartir para crear un dinamismo que yo calificaría de *viral*. La experiencia y el conocimiento puede provenir de cualquier cuerpo, y este a su turno puede contagiar a otros más y convertirlos en emisores que se intercomunican y estimulan ampliando la experiencia hacia muchos más. Verlo así nos permite pensar también cómo estos espacios pueden franquear barreras generacionales y afrontar el desafío de rehacer cada día el lugar desde donde imparto mi saber, vivir el conflicto desde la flexibilidad del conocimiento.

Vivir de manera móvil a través de nuestros conocimientos ya es algo que empieza a ser mucho más cotidiano de lo que pensamos. La idea de viaje como superación de los límites geográficos y sociales para encontrar o poner entre dicho nuestras visiones de mundo, se viven ahora como algo anodino: te conectas a tu mundo virtual, tus amigos, memorias colectivas, y vas sintiendo que los límites, como organizadores de sentidos y saberes, se trastocan. Lo público, lo privado, lo institucional, las relaciones entre otras más, son atravesadas, disueltas y recompuesta por un sujeto que empieza a tener empatía por la desaparición de fronteras.

Como ya lo he mencionado, esta superación de fronteras también ha sido vivida por el cuerpo y la danza. Las fronteras se borran, las jerarquías se ‘horizontalizan’. Discursos de maestros que nos han visitado, como el de David Zambrano, en los que se busca “atravesar” con el movimiento, traspasar el cuerpo e ir hacia los otros, evidencian estos nuevos enfoques que inicialmente han surgido como técnicas de entrenamientos pero que de igual manera han estimulado la creación. O como ocurrió con Danza Común, en el momento en que su fundadora Norma Suárez, bailarina mexicana, decide regresar a su país. Su partida podía ocasionar dos situaciones: la desintegración del grupo o dar paso a otro director que asumiera las riendas del colectivo. Ninguna de estas dos se dio, Norma pudo de manera visionaria, proponer una dirección compartida entre los integrantes del grupo, que permitiera condensar conocimientos, que a pesar del origen frágil de la inexperiencia y la juventud, se alimentara de la fuerza de la vivencia colectiva.

Otros grupos y artistas de la capital han promovido espacios en torno a la vivencia común de la creación, propuestas ricas e importantes todas ellas en su diversidad y apropiación de lo colectivo. Como las surgidas desde programas universitarios de danza en donde la academia, el profesorado y los estudiantes han reafirmado la relevancia de los colectivos de creación dirigido por los mismos estudiantes como un elemento formativo y generador de autonomía en el aprendizaje de los estudiantes; como también las propuestas espaciales que permiten el encuentro de compañías reconocidas y colectivos de reciente constitución, mediante la vivencia cotidiana de compartir un mismo lugar; o como también la decisión de jóvenes intérpretes que le han apuntado desde su “inocencia” e inexperiencia a emprender caminos en colectivo, bailando y rotando la oportunidad de experimentar el rol de creador; o incluso la creación reciente de la maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, dirigida al encuentro permanente de artistas provenientes de disciplinas diferentes, confirman una nueva manera de transferir el saber, de concebir los objetivos y los medios para alcanzarlos, en momentos en donde la vivencia de lo público, que considero son equiparables a las dinámicas que ofrece la creación en colectivo, corre el riesgo de desaparecer.

**PROCESO Y FUNDAMENTOS DE TRABAJO**

**CÁMARA DE DANZA COMUNIDAD**

**LÍNEA DE INVESTIGACION: CREACIÓN Y PEDAGOGÍA**



Foto: Zoad Humar. Obra: Círculo Abierto (2010). Compañía: Cámara de Danza

## **José Luis Tahua Garcés**

Estudios: Danza Clásica 10 años. Estudios de Composición en Talleres y Seminarios de Danza Contemporánea. \*Graduado en Artes Escénicas con énfasis en Dirección Coreográfica (ASAB-U. Distrital. 2011). Profesor: II grado Kung Fu. Escuela Cámaras Tai Yu Chin desde 1991.

Investigador en Teorías del Cuerpo con proyecto adscrito al grupo Creación y Pedagogía (Nivel A Conciencias. Cierre2009.). Otros grupos: Corporación Si Mañana Despierto. Nivel 1A Colciencias 2009. In Crescendo, Escuela de Música (2009) UPTC Asesoría en la Líneas de Investigación. Area De Danza. OFB (2010).

Publicaciones: +Aportes para una construcción de identidad (Notas y reflexiones críticas) (Febrero 2010). UPTC-Min. Cultura. +Publicación (en proceso 2º Semestre 2010). El Ganso de Aluminio (investigación-creación).

Escritos: Notas críticas y memorias del XIV Festival Universitario de Danza Contemporánea, UJTL. Coordinación Editorial. Día Internacional de la Danza. ASAB (en proceso).

Premio Convocatoria Iberescena 2010. Danza Contemporánea.

## Macro-proyecto: Dimensiones de la Corporalidad en la Danza

### I

#### TRILOGÍA DEL SER

**Físico:** Trabajo desde y sobre la técnica que conlleva a una apropiación de la forma; existe un elemento imprescindible: el control.

**Espiritual:** “La capacidad de entrega que por medio de las virtudes vence los obstáculos; permitiendo elevar la capacidad del ser” (Kum Ziem. Comunidad Tai Yu Chin). Se establece a partir del cumplimiento de las Leyes Universales y los Principios de Vida en cada una de nuestras acciones.

**Energético:** Comprendido como el resultado de lo físico y lo espiritual. Es la capacidad del cuerpo energético para resolver cualquier situación.

## II

### NIVEL FÍSICO-FÍSICO

**Primer nivel:** es donde se establece un trabajo organizado y sistemático desde lo corporal, a partir del cual se realiza un desarrollo progresivo del practicante, referenciado en dos instancias:

- **Conciencia de lo corporal:** comprendido como el trabajo desde la información de códigos hacia un nivel de conocimiento de manera ascendente y progresiva. Tiene como base las cualidades o condiciones físicas del practicante, es decir: flexibilidad, agilidad, coordinación, etc.; estas se convierten en una línea de enlace con elementos, medios, sentidos, ubicación en segmentos distales, y otros puntos constitutivos de las dimensiones del cuerpo<sup>1</sup>, todo lo cual establece un mapa relacional en permanente flujo. Sirve como plataforma de creación de educativos y ejercicios denominados *frases de estudio*.
- **Conciencia del Conocimiento<sup>2</sup>:** con esto podemos referir una fase en que el conocimiento pasa a un nivel que posibilita un *cambio al ser*, no para *transformar el mundo*, sino, *transformarse a sí mismo*. Una conciencia del *SER-ESTAR*

El trabajo con los integrantes de CÁMARA DE DANZA COMUNIDAD no se establece, ni responde a una síntesis de corrientes, escuelas, tendencias, técnicas de danza de otras latitudes, tampoco se piensa desde la fusión de alguna de éstas. Podríamos hablar de simbiosis como un término aproximativo, desde el cual se comprendiera y explicara nuestro proceso de trabajo, pero, es aplicable hasta un cierto punto, ya que, *stricto sensu* el soporte sobre el cual nos desarrollamos responde a un legado de técnicas, sistemas de movimiento, fundamentos filosóficos, teóricos etc., enmarcados desde una relación profunda del hombre con el universo, en los tres niveles mencionados en un principio. Es así que se crea una atmósfera, un camino de vida, desprendido de las prácticas y teorías de la Tradición del Shaolin de Henan, que se contextualizan en la Comunidad Tai Yu Chin (Camino

---

1 Estas dimensiones las comprendemos desde la teoría de 12 CUERPOS, legado que deja para nuestra comunidad la Sociedad Tradicional del Shaolin. Para abordar este conocimiento, por ende su desarrollo y evolución, se hace necesario la práctica del Kung Fu, o en todo caso el cumplimiento de las 12 Leyes Universales desde la individualidad del practicante y la creatividad como principios que soportan una ACCIÓN DE VIDA.

2 Este concepto también referencia un pensamiento integral, comprendido como una conjunción del pensamiento exacto y el creativo.

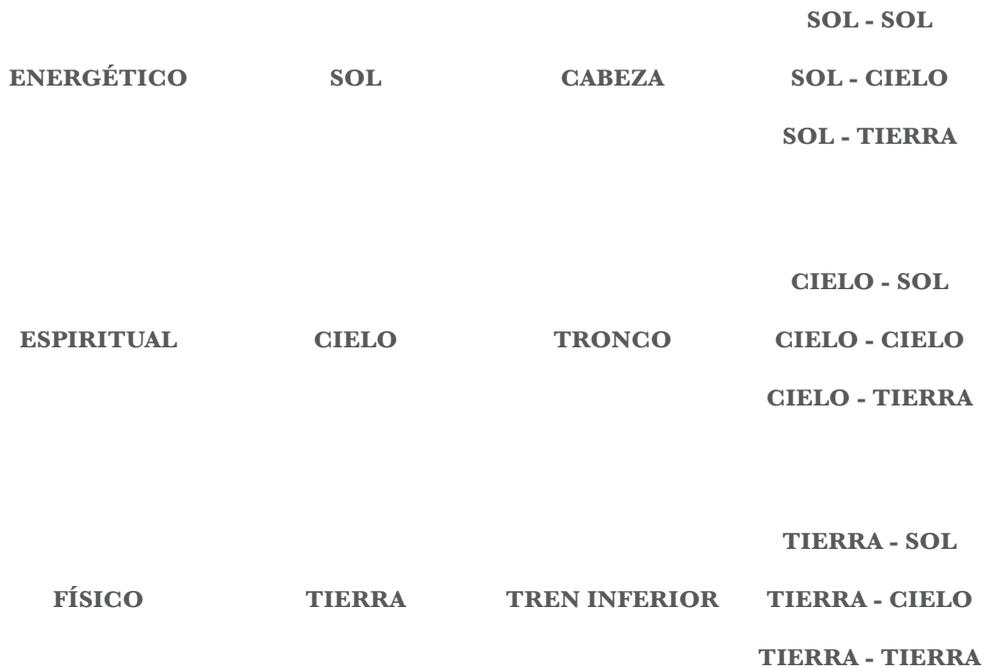
de Evolución a través del Conocimiento), la cual despliega su labor desde el año 1986, y es, en última instancia, a partir de éste legado que se trazan unas rutas hacia el lenguaje de la danza contemporánea.

Para lo anterior se pidió un permiso explícito a las jerarquías de la comunidad, que permitieran implementar este conocimiento de lo corporal y la corporeidad (producto de más de 2,500 años de investigación), hacia un campo de conocimiento (la danza), que ha perdido su relación con el nivel espiritual, quedando en ámbitos de lo académico, lo experimental, y prácticas de orden difuso dadas las características de la sociedad contemporánea.

1. En este proceso de estudio y análisis tanto del cuerpo como del movimiento no se podía obviar el recorrido que traían los integrantes, ya que han pasado por experiencias de educación formal o no formal en el campo de la danza, aparte de estudios en otros campos del conocimiento, como: psicología, artes plásticas, estudios culturales, etc. Por tanto, se buscó un método que permitiera crear un nexo entre las distintas técnicas, un lugar común para ejercitar una serie de pequeños textos físicos. Encontrar formas que involucren puntos específicos del cuerpo, y que a su vez se reflejen en otros segmentos. En el movimiento se puede evidenciar su relación con una manera de adoptar una postura, un gesto, una determinada proyección.

La instancia de lo físico corporal implica una labor ardua sobre aspectos relacionados con: una postura exacta en el espacio, la cual conlleva a un trabajo permanente sobre nuestros pensamientos y emociones, determinando una gramática de lo corporal, un sentido de nuestra existencia (comprendido esto desde la trilogía del ser). El trabajo sobre posiciones de segmentos corporales relaciona nuestro trabajo sobre la técnica, su ejecución y dominio en la cual no desconocemos ni invalidamos códigos provenientes de diferentes corrientes de la danza, pero contextualizadas en el marco referencial, conceptual y teórico de las teorías de los cinco elementos y los 12 cuerpos.

2. El siguiente esquema permite visibilizar la relación desde el cuerpo simbólico, los niveles de tierra, cielo y sol, también comprendidos como físico espiritual y energético.



## Breves notas sobre:

### DEL CUERPO FÍSICO AL CUERPO ESPIRITUAL EN LA DANZA

¿Qué queremos decir con el espíritu de una época? ¿A qué nos referimos con la expresión: ponerle espíritu a una acción? ¿Cuál es la relación del nivel físico con el espiritual? ¿Por qué el temor de la academia a tratar el término? Las citas podrían ser múltiples en cuanto a la referencia de éste término, pero sólo una cuestión es clara, la manera como se nombra o se pretenda definir ESPÍRITU siempre ha de llevar a controversias, a una serie de *embrollos de la verdad*. Ya su propio territorio pertenece al campo de lo no visible y por ende de lo inasible; características que no invalidan una necesaria *educación de las formas* para optimizar su emergencia como *motor ascensional de la materia* (Deshimaru, 1993).

Todos los cuerpos poseen unas mismas características de estructura general, pero, las diferencias que se dan desde el patrón corporal y su relación con el mundo, han de generarse por la formación sobre el carácter y la regulación del temperamento, es decir, aspectos relacionados con el *ethos* del ser, así como sobre los sistemas que integran su estructura física. Es el propio SER quien ha de buscar un *camino* o establecer una serie de trabajos que le posibiliten habitar el AQUÍ Y AHORA, como un presente que exige nuestra ATENCIÓN y organización de vida, las cuales podríamos nombrar como: coherencia y congruencia entre el pensar, sentir, hacer, manifiestos en unidad de la conciencia.

Es un asunto de métodos de abordaje sobre la relación cuerpo-espíritu; conceptos, enfoques y expresiones lingüísticas que demarcan esa conjunción. Es innegable que la presencia del espíritu está aquí entre nosotros y se convierte en el factor imponderable de la vida del cuerpo, así como de las acciones de vida del ser. Todo esto sin sembrar líneas divisorias entre uno y otro, ya que cuerpo/espíritu son interdependientes, aspectos que se manifiestan en un espacio-tiempo presente.

### III

Tendríamos que aclarar en una primera instancia que esto no es una cuestión de *espiritualistas* o de teóricos diletantes, tampoco de situaciones coyunturales o *new age*, es un asunto de trabajo en tres niveles, y con esto nos referimos a lo físico/espiritual/energético, es decir, la manera en que se relaciona la primera categoría con la segunda y nos arroja un resultado, que es la parte energética en el mundo de la vida. Situadas las tres en cada una de nuestras acciones, esas *formas* en que se resuelven los diferentes actos de nuestra existencia.

El espacio y el tiempo en que nos movilizamos requieren de exactitud y precisión, para de esta manera posibilitar una continuidad conexa entre el ser y su entorno, que es la relación del *saber* del espacio-cuerpo con el espacio que lo rodea, y que en últimas, es el espíritu manifiesto más allá de lo aprendido a través de las formas - establecidas por las instituciones, que dictan las normas, los parámetros del comportamiento y la conducta -. Reiteramos con lo enunciado que: el espíritu aparece a través de las formas aprendidas y las trasciende, pero, de éstas depende la manera de su aparición.

<b>COMPONENTES FORMACIÓN INVESTIGACIÓN</b>	<b>SOPORTE TEÓRICO</b>	<b>SOPORTE PRÁCTICO</b>	<b>PROYECCIÓN</b>	<b>RESULTADOS</b>
<b>Frases de Estudio (práctico)</b>	Esencia/Fundamento/Saber (elementos que permiten identificar segmentos corporales que intervienen en la construcción de frases de movimiento. En algunos casos acudimos al complemento)	Visión consciente / Ejecución consciente.  Control  (Complementos: Precisión, Exactitud, Centro, Esencia y Yo Superior)	Individual: es el trabajo que desarrolla cada integrante  Universal: la consolidación de una simultaneidad, sincronía, sintonía  Creatividad: apropiación de técnicas para argumentar en la escena	Energético
<b>Elementos Teóricos</b>	Teoría de los cinco elementos  Trilogía del Ser  Teoría de los 12 Cuerpos	Educativos y ejercicios prácticos que permitan verificar en la sala de ensayo la relación de cualidades con elementos, medios, sentidos	Soporte Filosófico	Energético
<b>Estructura de Vida</b>	12 LEYES UNIVERSALES y Principios de Vida	Acciones de vida	SER-ESTAR	Energético
<b>Composición para la Escena</b>	Investigación sobre y desde la dramaturgia del cuerpo  Investigación desde otros campos del conocimiento	Forma y Fondo  (se relaciona con el trabajo de Visión y Ejecución consciente, la primera corresponde a la parte yin y la segunda es yang)  Componentes coreográficos	Capacidad de resolver situaciones inesperadas  Cultivo del Ser	Energético

# **Reflexiones en torno a las prácticas somáticas**



Foto: Zoad Humar. Performance en el marco del Festival Universitario de Danza Contemporánea 2011. Dirección: Isabelle Schad y Laurent Goldring

**CUERPO CONSCIENTE, CREACIÓN SIGNIFICANTE**  
**UNA REFLEXIÓN DESDE EL MÉTODO SOMÁTICO FELDENKRAIS<sup>1</sup>**



Foto: Felipe Camacho. Obra: Borde (2006). Compañía: La Espiral

---

<sup>1</sup> El Método Feldenkrais fue desarrollado por Moshé Feldenkrais (1904-1984). En el desarrollo de su trabajo Feldenkrais estudió, entre otras cosas, anatomía, fisiología, el desarrollo del niño (desarrollo evolutivo), ciencias del movimiento, evolución, psicología, varios conocimientos de prácticas orientales y otros abordajes somáticos. Tomado de la página <http://feldenkrais-method.org/es/node/1299>.

## **Emilsen Rincón Vargas**

Inició su formación como bailarina en la Escuela Distrital de danza. Recibió el título de Maestra en Danza Contemporánea de la Academia Superior de Artes de Bogotá, actual Facultad de Artes – ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, y realizó estudios de Especialización en Análisis del Movimiento Danzado y de Maestría sobre La transmisión de la danza afro descendiente a partir de su relación con el espacio en la Universidad de París 8 (Francia). Bailarina del Ballet Folclórico Colombiano (1991-1994) y asistente de dirección y bailarina de la compañía Corpus Érgo Danza Contemporánea (1998-2000) Coreógrafa y bailarina en la fundación Camarín del Carmen (1997-2000) y maestra de danza folclórica y contemporánea en escuelas de danza de Bogotá (1990-2011) y París (2000-2004). Se ha desempeñado como docente de los Diplomados Formación a Formadores realizados por el Ministerio de Cultura y la Universidad Distrital durante 6 años en diferentes regiones del país. Ha sido ganadora de tres convocatorias de investigación del Ministerio de Cultura y la Universidad Distrital con las obras Memorias de Cuerpo (2006), Tres maestros de danza (2008) y Lugares Vecinos (2010), y ganadora del concurso Escritos de danza del IDCT 2005. Actualmente es Docente de las Universidades Distrital y Javeriana y de la Casa del Teatro en Bogotá, bailarina y codirectora de la compañía Korpe Danza, y estudiante de la formación en el método somático Feldenkrais en la ciudad de Colima en México.

El presente texto surge de la pregunta: ¿Qué demanda el escenario que hace que se pasen tantas horas de clase, técnicas y creativas, en ensayos y más ensayos; y por qué muchas veces, a pesar de ellas y del esfuerzo, el cuerpo no logra construir y comprender las necesidades que la escena exige? En un intento por responder a este cuestionamiento he tomado como referencia algunos de los principios del método Feldenkrais para tratar de integrarlos al proceso de aprendizaje consciente para la creación.

El concepto de repetición en general supone una comprensión cada vez más clara de un aprendizaje, ¿y entonces por qué no siempre es efectiva? Considero al respecto que se aprende de múltiples maneras. En danza, por ejemplo, este proceso puede generarse a partir del contacto físico, el análisis biomecánico del movimiento, el imaginario, la imitación, el trabajo directo sobre las articulaciones, etc. Sin embargo, cuando dicho proceso se desarrolla solo a partir de uno de aquellos enfoques se establece un orden de ejecución que al repetirse de la misma manera se convierte en hábito, que el cuerpo entendería como “comodidad”, por lo cual deja de ampliarse el campo de exploración que posibilitaría una comprensión polivalente del movimiento.

En palabras de Feldenkrais, “dejamos de aprender cuando el objetivo se cumple”, lo cual significa que para una corporeidad danzante cualquier método de aprendizaje sobre patrones únicos o modelos

establecidos limita la posibilidad de construcción consciente del conocimiento; por ello cada repetición se entiende como la realización de lo mismo y no como una nueva comprensión y construcción sobre o a partir de lo mismo; esta segunda alternativa tiene como intención entender siempre de manera distinta el mismo contenido al centrar la atención en la variación (propuesta del método somático Feldenkrais) que determina la diferencia entre hacer cien veces un plié (flexión de rodilla) y tener cien posibilidades diferentes de realizar esa misma acción.

La consciencia sobre el movimiento que realizamos en muchas ocasiones se centra en el fin y no en cómo la organización corporal se dispone para éste, pues lo importante es la claridad de la información transmitida al sistema nervioso central, ya que aquello que posibilita una activación en este es la variación de la acción y no su repetición; cuando realizamos muchas variaciones en el cerebro se despiertan y activan circuitos que disponen el cuerpo para comprender la estructura de cualquier acción y no solo para repetir una de ellas. Un cuerpo que danza debe estar dispuesto para el movimiento, comprendido en su sentido estructural, y no para la ejecución de una técnica en particular. No es la acción misma, sino cómo se organiza la respuesta frente a los estímulos que activan la inteligencia corporal; no es la formalidad de la repetición lo que construye el movimiento, sino la instauración presente de la acción siempre renovada, irreplicable, única e intransferible.

### **La intención de la somática (reflexión desde el método Feldenkrais)**

El término *somática*, entendido como la comprensión consciente integral del ser humano, se cuestiona desde hace algunas décadas sobre cómo hacer para que la inteligencia corporal construida cuando niños se recupere y reorganice para poder ser más efectivos en la ejecución del movimiento. Todos los métodos somáticos, sin importar el énfasis de investigación, pretenden lograr una conciencia clara de todos y cada uno de los sistemas que lo componen: óseo, articular, muscular, respiratorio, circulatorio, etc.; pero también tener una mente abierta, dispuesta al cambio en sí mismo y en relación con los demás y con el medio. Por ello la trilogía mente-cuerpo-medio, como lo plantea

Feldenkrais, no puede entenderse de forma separada, pues son absolutamente dependientes entre ellas: cuando una se relega comienza el desequilibrio y la respuesta se hace visible en el comportamiento, es decir, en el movimiento.

Los objetivos principales del método somático Feldenkrais están relacionados con lo anterior y sobre todo con el aquí y el ahora, el presente, en donde se producen los cambios significativos en el sistema nervioso central que logran luego modificar la organización esquelética cada vez más próxima a aquella conseguida cuando niños, recuperándose la construcción del movimiento y no la repetición del mismo. El trabajo sobre la consciencia en el momento de realizar una acción permite, primero, indagar sobre el hábito, es decir, sobre el reconocimiento de saber cómo la organización general la hace posible, luego se construyen las distintas variaciones que posibilitan nuevos hábitos; así se tiene no solo una, sino otras opciones para la ejecución de esa acción; lo que sigue en este proceso de re-aprendizaje es alcanzar un estado de potencia de todo el cuerpo en el que se pueda ejecutar claramente lo que se desee. “...No es por repetir una acción que esta es mejor, es la organización estructural la que hace que cada vez sea más fácil” escribe Feldenkrais. El modo de ejecución de las acciones no siempre es el más adecuado para el cuerpo; infortunadamente él adquiere estas conductas por la relación antes mencionada mente-cuerpo-medio que en gran medida no hace parte de un análisis de su estructura organizativa. El trabajo consciente permite regular y optimizar el uso de energía necesaria para realizar cada acción mediante la respiración; los cambios producidos en este proceso de aprendizaje se transfieren al músculo para afectar luego la organización esquelética que modifica en definitiva la postura. Por ello la importancia de ayudar a comprender las propias sensaciones al depurar el uso energético y reorganizar la disposición óseo-articular, que se traduce en menos esfuerzo y mayor efectividad para la danza, la creación o la vida.

### **Movimiento corporal consciente para la creación función**

Existen diferentes metodologías para la enseñanza de la danza, cada una con objetivos particulares que pretenden un resultado común: un cuerpo que danza, y por extensión, un cuerpo creador. Sin embargo, muchas de ellas centran la atención en la manera de enseñar

y desdennan el papel del cuerpo en esta exploración; es decir, que debería colocarse el énfasis en el aprendizaje, en el proceso particular de construcción del movimiento que realiza cada cuerpo. Es allí en donde considero que comienza el acto creativo, en el laboratorio de investigación en el que el cuerpo se compromete y enfatiza en el aprendizaje corporal consciente para sí mismo, que luego podrá dar respuesta a relaciones con el otro y/o la obra. Todos los fundamentos de la creación para la danza comienzan en el cuerpo, en su relación espacial, temporal, con la gravedad, la imagen, la temática, la estética, etc., por ello este es pensado como la propia obra de arte; por ende cualquier información, sin el análisis consciente, será solo una figura sin fondo, sin el sentido de los sentidos. En relación con el espacio, por ejemplo, cuando un ejercicio de orientación se hace con respecto al propio cuerpo, su ejecución será independiente del lugar dónde acontezca, y no importarán las razones que lo suscitan, porque podrá adaptarse al espacio sin problemas de dirección. El proceso es similar con los otros aspectos (el tiempo, el peso, la imagen, etc.). Lo que quiero dar a entender, y es allí en donde el análisis del método somático Feldenkrais puede dar elementos y fundamentos para potenciar el cuerpo, es justamente cómo y por qué centrar la atención en el aprendizaje y no en la enseñanza para la creación.

En un proceso creativo la única certeza es la incertidumbre sobre su concreción, la dependencia de su devenir no planificado donde el azar muchas veces define los encuentros y las razones de la creación condicionada a la existencia de un cierre temporal que debe presentarse como obra al espectador; no obstante, como lo sabemos, este resultado puede tener las variables y re-significaciones que se quieran. Cuando se enfoca el acto creativo hacia la construcción del movimiento, no sujeto a la enseñanza de cómo debe ser, se genera una organización corporal definida por el aprendizaje y la construcción del mismo y no por la enseñanza o repetición de éste; en este nuevo proceso el espectador observa la misma información, solo que el ejecutante la construye siempre conscientemente y de manera distinta con variaciones claras que la hacen única e irrepetible (recuérdese el ejemplo de las cien opciones distintas de realizar un plié); porque no siempre es la única manera aprendida la más pertinente en un momento determinado, y porque el cuerpo resuelve en calidad y claridad la ejecución del movimiento sin afectar el sentido de la obra. En el Feldenkrais por tal razón no se corrige, sino que se posibilita el espacio-tiempo necesario para

la investigación personal traducida en la construcción del aprendizaje. Por ello pienso que el acto creativo comienza en la consciencia del movimiento, en la consciencia de un cuerpo abierto y dispuesto que solucione cualquier reto que el director, coreógrafo o él mismo proponga. Es la búsqueda de un conocimiento cada vez más claro y profundo del cuerpo en sí mismo, de sus huesos, de su respiración; la agudeza para comprender cómo se organiza internamente para la realización natural y efectiva de una intención; se trata de afinar el sentido kinestésico, el sentido del movimiento que al potenciar su sensibilidad puede sentir más claramente lo que le está pasando porque podrá traducirlo luego al espacio de la creación, de la transformación interior profunda cada vez que una nueva idea o intención se apodera de ese cuerpo creador.

## LO SOMÁTICO



Foto: Zoad Humar. Obra: Proyecto Tempestad (2010). Compañía: Proyecto Tempestad

## Carlos Ramírez

Inició sus estudios teatrales en la Academia Superior de Artes de Bogotá y profundizó su formación escénica con maestros de reconocida trayectoria entre ellos Blas Jaramillo, con quien estudió los géneros de la Tragedia, la Comedia y el Drama. En el año 1998 dirigió su interés hacia el teatro de movimiento al conocer el método de Lecoq gracias a Mónica Mojica y François Lecoq con quienes se formó y trabajó durante 6 años. En el año 2000 se vinculó a la compañía **Corpus Érigo** bajo la dirección del coreógrafo y bailarín Humberto Canessa con quien se formó durante 4 años, como bailarín en diversas técnicas (Realease, Graham, Contact improvisation, Flying Low, Dupuy entre otras) y trabajó como actor-bailarín y director teatral de la compañía hasta el año 2004. En el año 2002 se trasladó a Costa Rica donde desarrolló junto con el maestro Canessa el **Laboratorio Interdisciplinario del Cuerpo y la Escena LINCE**, del cual es miembro fundador. Actualmente reside en Bogotá y es Director artístico, coreógrafo, actor y bailarín de **La Compañía Teatro Danza**, que fusiona los lenguajes del teatro, la danza y la plástica y cuyo repertorio cuenta con 4 obras de su propia autoría. Es Director del **Laboratorio de Experimentación Corporal**.

Mi inquietud con el cuerpo surgió en esos meses privilegiados en que, con mi hermano, no teníamos mucho que hacer sino jugar o simplemente “hacer nada”. Yo me pasaba largas horas en el suelo, que siempre ha sido mi lugar favorito de exploración, investigando y contemplando intuitivamente cómo mover mi cuerpo o levantarme de esa superficie horizontal usando lo menos posible la fuerza. Como no tenía muchos juguetes, mi cuerpo era y ha sido hasta el momento la herramienta para el despertar de ese estado inquisitivo, ese instinto de curiosidad, que todos tenemos aún más cuando somos niños.

Así, tal vez, inició mi relación con lo somático, de forma intuitiva. ¿Y qué es lo somático? Simplemente la percepción que tenemos de nosotros mismos desde un contexto de aprendizaje que nos invita a integrar los aspectos que componen nuestro ser: la mente, el cerebro, el cuerpo y el alma; es decir, nuestra esencia.

Al terminar el bachillerato hice las audiciones para entrar en la Academia Superior de Artes de Bogotá; pasé y a los meses de estar estudiando Artes Escénicas me di cuenta de que eso era lo que quería hacer el resto de mi vida. La motivación era, es y sigue siendo, aunque hoy en día pueda parecer ingenua, que **el arte es una poderosa herramienta de transformación humana para el que lo hace y, en el mejor de los casos, para quienes lo aprecian.**

A los 19 años, en mi primer semestre de artes escénicas, me invitaron a ser parte de un grupo-taller independiente que dirigía Blas Jaramillo, un actor colombiano que estudió en Chile un método que, en resumen, es un proceso de exploración consciente del cuerpo emocio-

nal a través de una serie de ejercicios sicofísicos que buscan identificar la forma en que las emociones se manifiestan en el cuerpo a través de sensaciones físicas que se radican en diferentes zonas y en diferentes intensidades. Todo empezaba con un entrenamiento sicofísico que dispone los centros expresivos esenciales, iniciando con el despertar de la *propiosepción*, activando además el control de la respiración, el manejo consciente del cuerpo y la concentración. El proceso fue intenso, riguroso, pero sobre todo claro y eficaz.

Este método actoral no demoró mucho en capturar mi atención, ya que sentía que estaba entrando a un profundo conocimiento consciente de mi propio ser de una manera clara y sin desgaste; podía ser consciente de mí en el instante mismo de estar en el escenario, podía sentir cada parte de mi cuerpo al mismo tiempo que podía ver mi propia imagen en movimiento; podía saber la cantidad de energía que invertía para cada acción y podía sentir con exquisitez la presencia de mis compañeros de escena. Claramente comprendí eso que el método propone: *“la emoción la siente el espectador, el actor es consciente de lo que está comunicando, pero su única emoción es el gozo de estar transmitiendo lo que necesita transmitir”*.

Fue en esta experiencia donde además asimilé el sentido real de la disciplina: cuando te conectas con algo estás en plena disposición de aprender, ese es el discípulo, el que está dispuesto a aprender desde la apertura de sus sentidos, su mente, su cuerpo y su alma.

Luego de tres años de estudiar el método con Blas Jaramillo tres veces a la semana, cuatro horas diarias de total gozo y de un ambiente de aprendizaje jugoso y generoso, descubrí que tenía la libertad de elegir y entonces elegí la opción que mi salud, mi alma y mi sabiduría natural me indicaron: mayor eficacia con el menor desgaste. Entonces me retiré de la academia justo antes de que esta me hiciera perderle el amor a lo que sabía que iba dedicar mi vida.

A finales del año 1998 me inscribí a un taller del Método Lecoq que duraría un mes y que era dictado por François Lecoq (hijo del creador del método) y Mónica Mojica, egresada de la escuela. El taller era un acercamiento a los principios esenciales del método que inició hace más de 50 años a través del ingenio de Jaques Lecoq, un apasionado gimnasta que estudió teatro y con el tiempo desarrolló una meto-

dología para entender los principios del movimiento corporal a través de la observación de las leyes esenciales de la naturaleza; proceso que puede conducir a la creación de un arte que comunica universalmente, un arte que es capturado por el ser humano desde ese lugar de la percepción donde no habitan las fronteras ideológicas.

Seguí estudiando el método durante cuatro años con Mónica Mojica. Evidentemente este proceso aportó una infinidad de luces para mi formación teatral, pero ante todo me ayudó a entender el oficio escénico como una “meditación en movimiento”, la contemplación y el sentido práctico de la poética del movimiento, y algo que es parte fundamental de mi investigación de un método de enseñanza: cuando las imágenes en tu mente son claras el movimiento inmediatamente se hace claro. Y como dice el neurocientífico colombiano Rodolfo Llinás, *“la mejor manera para desarrollar la inteligencia es activando la imaginación”*.

Cuando ofrecemos al estudiante una imagen, una sensación clara sobre la cual explorar y jugar, la cualidad de su movimiento se hace así mismo clara, precisa y reveladora. Los estudiantes pueden verse a sí mismos en movimiento como nunca antes lo han hecho y lo más hermoso es que aunque es totalmente técnico lo que hacen, es precisamente en la técnica en lo que menos están enfocando su atención. Obviamente en ese proceso de auto aprendizaje se incita permanentemente al estudiante a mantener encendida su observación para que identifique conscientemente las diversas cualidades naturales de su propio movimiento.

En el proceso de montaje de la opera prima de Mónica Mojica, nuestra directora llamó al bailarín costarricense Humberto Canessa a que nos diera un taller de movimiento para una escena de combate. Lo que experimenté con Canessa a nivel del movimiento era pedagógicamente muy claro, y paradójicamente muy teatral. Después del taller, él me invitó a ser parte de su grupo.

Con Canessa me formé durante cuatro años en varias técnicas: Limón, Graham, Release, Contact Improvisation, Dupuy, entre otras. La fortuna que tuve no fue sólo haber aprendido estas técnicas sino haberlas asimilado conscientemente a través de la metodología de enseñanza de Canessa; él hablaba de algo esencial que para mí está totalmente ligado a los procesos de aprendizaje somáticos: *“A mi me*

*tomó diez años comprender estas técnicas, mi deber como pedagogo es encontrar la forma de transmitir las para que a los estudiantes les tome mucho menos tiempo*". Y así fue. Canessa, sin proponérselo directamente, me ayudó a desarrollar intuitivamente un método auto pedagógico de asimilación de las técnicas que después yo transmitiría a mis estudiantes. **La técnica** es la administración eficiente/ecológica de la energía y esto es *lo que se pretende aprender*, **el método** es el *cómo* se aprende.

En ese proceso de formación-creación cada movimiento que abordábamos, investigábamos y explorábamos, estaba nutrido de verdad, había un sentido, un contenido, una imagen, un por qué, y todo estaba ligado e integrado a todos los aspectos de nuestro ser: **qué es lo que realmente necesito decir, cómo uso mi mente para organizarlo y cómo mi cuerpo es una clara manifestación de todo esto.**

Nos fuimos, junto con Canessa y otros dos compañeros colombianos, a vivir a Costa Rica y allí creamos el Laboratorio Interdisciplinario del Cuerpo y la Escena (LINCE). En este espacio de exploración permanente empecé a desarrollar mi inquietud investigativa en relación al movimiento, al cuerpo y a la escena. Como complemento a este proceso de formación e investigación me acerqué a Gerardo Chávez, un bailarín costarricense contemporáneo que hasta ese momento había sido el único de su país en ser diplomado del método Feldenkrais y que había vuelto a Costa Rica para compartir con el gremio dancístico los beneficios que este método ofrece a la salud del intérprete escénico.

Cuando tomé la primera sesión de Feldenkrais tuve una epifanía. Este método estaba totalmente relacionado con mi ser, con todo mi ser; sentí que lo conocía de siempre, sentí que éramos íntimos amigos, retorné a ese momento en que de niño pasaba horas en el suelo explorando y descubriendo la sabiduría de mi cuerpo. Sentí además la conexión íntima y mágica que tenían todos los métodos en los que me había sumergido y me sentí plenamente agradecido y afortunado de haber seguido el llamado de mi alma con estos generosos maestros.

Durante seis meses seguidos, una vez por semana, nos sumergimos con Gerardo y cuatro personas más en unas sesiones de estudio del método, analizando en la práctica cómo este reaprendizaje nos ayuda-

ba a resignificar nuestra forma de estar en nuestros oficios y evidentemente en la vida. El método fue y sigue siendo muy revelador para mí. El método fue el mejor resumen de todo. Y no puedo dejar de sentir la influencia que este tiene en cada aspecto de mi vida.

Luego de concluir un ciclo de intenso proceso de aprendizaje en Costa Rica me fui un año a hacer una pausa y asimilar en soledad todo lo aprendido. Terminé en Croacia y allí di varias clases en diversos lugares y empecé a poner en práctica mis inquietudes pedagógicas aplicando muchas de las cosas que habían sido absorbidas por mi mente, mi cuerpo y mi alma en los últimos años.

Volví a Colombia en el año 2005, y en el 2006, además de crear mi propia compañía, hice el primer intento de abrir el **Laboratorio de Experimentación Corporal**, un espacio permanente de exploración consciente a través del movimiento para el despertar del potencial creativo, expresivo y humano, abierto a cualquier persona de cualquier profesión u oficio. En ese momento transitaban varias personas por el laboratorio pero en resumen tuve sólo un estudiante regular y eso fue maravilloso. Después de un año hice una pausa.

En el año 2010 se reabrió el Laboratorio. Ese primer estudiante volvió y ya existen varias personas haciendo parte de este experimento pedagógico que busca antes que nada crear un ambiente de aprendizaje donde, a través de pautas de exploración consciente, la persona descubre la verdad implícita de sus propias posibilidades expresivas y de movimiento. Independientemente de su edad, su experiencia y su condición física, las personas también identifican sus hábitos mentales para poco a poco descubrir nuevas posibilidades de concebirse a sí mismo a través del movimiento. Las experiencias más reveladoras en este laboratorio las he tenido con personas que no tienen pretensiones escénicas, puesto que ellos relacionan lo que descubren en el movimiento con todos los aspectos de su ser, y esto es en sí lo somático. El Laboratorio habla por sí mismo y tengo la sensación que muy pronto estos procesos reveladores se manifestarán en la escena como una consecuencia natural.

## ANDANZAS VIVIDAS



Foto: Zoad Humar. Obra: Círculo Abierto (2010). Compañía: Cámara de Danza

## **Nelson Ángel Martín**

Fisioterapeuta de la Universidad Nacional de Colombia y maestrante en Musicoterapia de la misma universidad, con formación y experiencia en el área de promoción de la salud, estilos de vida y trabajo saludables, incluyendo la formulación, ejecución y evaluación en proyectos de desarrollo social desde el movimiento corporal humano en el fomento de programas de actividad física, relacionados con técnicas y terapias corporales, la danza, expresión corporal, entre otras; es integrante del grupo CORPUS estudio sobre cuerpo, grupo de investigación de la Facultad de medicina de la universidad Nacional. Su relación con las vivencias corporales, las artes de acción, las terapias artísticas, las subjetividades y las técnicas somáticas le han permitido trabajar en la construcción de corporalidades y corporeidades, donde la fisioterapia ha logrado otra forma de interacción con el cuerpo desde sus posibilidades creativas y sanadoras, individuales y colectivas.

La práctica del ejercicio físico y llevar una vida activa son propuestas que desde la Fisioterapia han cobrado importancia en las últimas décadas, aunque actualmente se encuentra en la búsqueda de otras alternativas que estimulen y posibiliten el logro de deseos y goce de necesidades de las personas a través del estudio y comprensión del movimiento corporal humano.

De esta manera el Grupo CORPUS del IDH, Instituto de desarrollo humano, (dis)capacidades y diversidades humanas, que pertenece a los grupos de investigación de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional de Colombia, encamina su trabajo a conocer y reflexionar sobre los paradigmas que explican cómo los seres humanos construimos sentido de cuerpo, y el papel que juegan en ese proceso las condiciones orgánicas, los marcos culturales y los procesos sociales cotidianos, y los comunica mediante relatos o historias corporales con los que se organizan archivos corporales que se han construido desde diferentes andanzas vividas.

Estos archivos han surgido a partir de las prácticas somáticas y las prácticas artísticas, que han posibilitado el registro de vivencias, generando otras formas de acercamiento al cuerpo, logrando un reconocimiento de sí mismo/a, representando un enorme beneficio para el bienestar tanto corporal como espiritual, convocando sentires que responden a los más diversos intereses que van desde ocupar el tiempo

libre, buscar esparcimiento, relacionarse socialmente, atender alteraciones físicas o de comportamiento, pasando por procesos sanadores en la rehabilitación, hasta la finalidad artística.

## **Andanzas artísticas**

Dentro de las andanzas vividas por integrantes de CORPUS, la danza, el teatro y la música, desde la modalidad vocacional y profesional, han hecho una impronta en el trabajo fisioterapéutico, apuntando al desarrollo humano y calidad de vida de las personas, por medio del conocimiento y fomento del movimiento corporal expresivo, lo que ha permitido elaborar elementos teóricos para compartir saberes y estrategias vivenciales en las que los participantes han discutido experiencias relacionadas con pasajes de su propia vida, una discusión recogida mediante narraciones y relatos para indagar la incorporación de saberes y prácticas cotidianas.

Ahora sabemos que cuando se explora la realidad social de mujeres y hombres se recoge un conjunto de valores, creencias y mitos evocados desde la vivencia del cuerpo en movimiento con las expresiones artísticas, ya sea en danza tradicional, moderna, contemporánea, integrada, ancestral, o en teatro dramático, postmoderno, teatro físico, el clown, inclusive las experiencias musicales y las artes vivas y performáticas, entre muchas más; estas serían la fuente de discusión en el camino de la comprensión de las corporalidades y corporeidades, donde las representaciones e imaginarios sobre el cuerpo se han dinamizado en este camino.

Las representaciones sociales que constituyen pensamientos, ideas, imágenes, creencias, valores y normas (Delgado y Gutiérrez, 1995, cita en Diana Mariño, et al., 2002), emergen como una estrategia que reconoce la subjetividad, como parte de sus proyectos vitales, que los sujetos van incorporando y encarnando en sus cuerpos, en la medida en que se origina desde los sujetos, quienes la construyen a partir de sus experiencias de vida, sus capacidades y oportunidades (Diana Paola Roa, 2004).

Siguiendo estos momentos, como andanzas vividas donde las prácticas artísticas han impulsado la realización de los deseos y que-

rencias en la interacción entre la corporeidad y la corporalidad para explorar y profundizar desde la teoría de lo social e indagar la incorporación de saberes y prácticas cotidianas en virtud de las representaciones individuales y colectivas sobre el cuerpo y sus potencialidades, se logra aportar nuevos saberes acerca de las personas para promover la reflexión sobre el lenguaje expresivo del cuerpo y las vivencias corporales que se experimentan en colectivo.

### **Andanzas somáticas**

Las prácticas somáticas que reúnen un sin número de técnicas, las cuales buscan un proceso de reconocimiento y autoconocimiento corporal a través de actividades sensoriomotrices que implican una inmersión en experiencias encarnadas en el cuerpo físico de cada persona, incorporando las vivencias corporales para ir más allá del simple trabajo corpóreo, posibilitando las capacidades y potencialidades humanas. Cada una de las experiencias somáticas invita a explorar de una manera profunda el entendimiento de las percepciones individuales, del valor de los relatos y de su trascendencia en las representaciones sociales del cuerpo, la corporalidad y la corporeidad. La participación activa propicia a cada quien a explorar, sentir y contar los alcances de la experiencia, potenciando y generando actitudes de cambio.

Tras vivir las experiencias brindadas por técnicas como el método Feldenkraise, Eutonia, Bioenergética, Técnica Alexander, Eurritmia, Pilates, Gyrokinesis, BMC Body mind centerig, entre otras, no queda más que pensar en los hallazgos, recogiendo las propias reflexiones corporales del trabajo somático como otro camino para incorporaciones y encarnaciones de vivencias que implican reconocer la existencia del propio cuerpo en lo que lo biológico y lo sensorio-perceptual, median a la comprensión de la materialidad de la existencia humana, con sus potencialidades y desgastes; una materialidad sobre la que recaen las proyecciones físicas y las inscripciones sociales (Zandra Pedraza, 1999).

El cuerpo como memoria de vida ante todo se reconoce como un espacio de con-vivencias corporales, generador de encuentros para la reflexión, abre puertas perceptuales y amplía horizontes de vida individual y colectiva.

Lo anterior conlleva al intercambio y la coexistencia de diferentes saberes de donde se derivan prácticas corporales distintas, expresadas a través de los diferentes escenarios sentidos.

### **Andanzas que siguen vivas**

Cuando las experimentaciones corporales entendidas como andanzas llenas de relaciones, además de entrelazar los tránsitos de las personas de todas las edades y condiciones por distintos contextos, van a convocar la presencia de diferentes subjetividades. Y por supuesto, las experiencias sentidas invitan a las personas a moverse, imaginar, gustar, escuchar, sentir los lugares, sobre todo si son movilizados por re-encuentros colectivos.

Sin duda, las practicas corporales pasan a ser determinantes en las prácticas estético/estéticas, cotidianas, profesionales, para transcribirse y proyectarse al universo de la vida corporal donde Corpus seguirá itinerante en la comprensión e investigación académica.

Los archivos corporales inscritos en los acontecimientos narrados de cada vivencia llevan a la posibilidad de ampliar el horizonte creativo y científico, cuando se reconoce la interrelación activa y la reciprocidad tejida entre las distintas experiencias corporales ya sean artísticas o somáticas, con las que se reclama la articulación de los procesos simbólicos circulantes en espacios expandidos y apropiados para resignificar una conciencia corporal, a través de andanzas vividas.

## Bibliografía

- Alexander, Gerda. *La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona. 1993.
- Álvarez, Iliana. *Biodanza. Escuela Uruguaya de Biodanza Rolando Tóro. Programa de facilitadores de biodanza* (monografía). Mar del Plata, Argentina. 1998.
- Anaya, Astrid; Ángel, Nelson. *Biodanza: danza, amor y vida*. Programa Curricular de Fisioterapia, Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia. Trabajo de grado, Bogotá. 2004.
- Feldenkrais, Moshé. *La dificultad de ver lo obvio*. Editorial Paidós Mexicana. 1996.
- Fux, María. *La formación del danzaterapeuta*. Ed. Gedisa. Buenos Aires. 1989.
- Garay, Gloria; Viveros, Mara. *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Centro de estudios sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 1999.
- Mariño, Diana, et al. *Representaciones sociales del proceso salud, enfermedad entre estudiantes de la Universidad de Salamanca de España*. Programa Curricular de Fisioterapia, Facultad de Medicina, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 2002.
- Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*. Departamento de Antropología, Universidad de los Andes. Bogotá. 1999.

## **Gracias a todos los colaboradores de esta publicación:**

### **Escritores:**

Andrea Karina García, Gustavo Rodríguez Martínez, José Ignacio Toledo Aranda, Felipe Hernán Lozano, Ana Cecilia Vargas Núñez, Hanz Plata Martínez, Raúl Parra Gaitán, Yudy del Rosario Morales Rodríguez, Bellaluz Gutiérrez de la Torre, José Luis Tahua Garcés, Emilsen Rincón Vargas, Carlos Ramírez, Nelson Ángel Martín.

### **Fotógrafos:**

Laura Benavides, Felipe Camacho, Zoad Humar Forero, Tulia Villa Macías.

**IDARTES**, Instituto Distrital de Artes de Bogotá, entidad adscrita a la Secretaría 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** tiene como propósito fundamental generar prácticas y reflexiones alrededor del quehacer artístico que movilicen la interacción, la creación y la investigación de las mismas. Desde sus inicios (2005) Alambique ha desarrollado plataformas permanentes de investigación y creación, entre ellas Espacio Ambiental ([www.espacioambiental.com](http://www.espacioambiental.com)) y de reflexión como la revista de danza El CuerpoeSpín ([www.elcuerpoespin.net](http://www.elcuerpoespin.net)).

**“Tránsitos de la Investigación en Danza, parte 2 : 2011” es la continuación de un propósito común entre la comunidad de la danza y el IDARTES: crear mecanismos de registro y de memoria que nos permitan reconocer, desde diversos ángulos, los procesos, dinámicas e intereses que conforman la praxis de la investigación en la ciudad.**

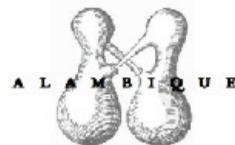
**Los diez primeros textos de la presente publicación dan cuenta de los problemas que se trataron en las sesiones de trabajo: perspectivas del estado de las manifestaciones folclóricas en la ciudad de Bogotá en la contemporaneidad; los diversos métodos y discursos desde los cuales se aprehende el fenómeno histórico de la danza en Colombia; los retos de la escuela frente a las manifestaciones de la danza, tejidas de memoria pero también de permanente exploración; los desarrollos interdisciplinarios que posibilita y requiere a la vez el hacer dancístico; el giro de pensamiento en torno a la creación y la colectividad en el nuevo milenio; y los procesos singulares de articular los legados del cuerpo y la creación en danza. Los tres últimos textos reunidos en el último apartado responden a la memoria escrita de un encuentro de reflexión que se llevó a cabo por IDARTES en torno a los aportes de las prácticas somáticas al hacer de la danza.**



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.



BOGOTÁ  
POSITIVA  
GOBIERNO DE LA CIUDAD



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Instituto Distrital de las Artes